

Elementos discursivos del tráiler cinematográfico

Discursive elements of the film tráiler

ANA M.^a ALONSO FERNÁNDEZ

IES Pérez de Ayala de Oviedo

anamafe@educastur.org

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6899-8829>

Recibido: 26.10.2019. Aceptado: 12.02.2020.

Cómo citar: Alonso Fernández, Ana M.^a (2020). “Elementos discursivos del tráiler cinematográfico”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 27: 95-115.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.27.2020.95-115>

Resumen: Incluir aquí un resumen en español de unas 100 palabras. Al realizar el envío telemático del artículo, el resumen también deberá incluirse en la casilla correspondiente indicada al efecto.

Palabras clave: Introducir unas cinco palabras clave separadas entre sí por punto y coma. Al realizar el envío telemático del artículo, las palabras clave también deberán incluirse en la casilla correspondiente indicada al efecto.

Abstract: Include here a summary in English (around 100 words). When making the electronic delivery of the article, the abstract should also be included in the corresponding box.

Keywords: Introduce about five keywords separated by semicolons. When making the electronic delivery of the article, the keywords should also be included in the corresponding box.

INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que el microrrelato puede ser considerado como un género con entidad propia, si bien ya Edgar Allan Poe (1973: 136) estableció la llamada “unidad de efecto” como elemento indispensable del cuento, rasgo que ha sido considerado definitorio en los microrrelatos. Aunque algunos críticos (Roas, 2010) no consideran al microrrelato como género con una identidad propia, sino más bien como una evolución del cuento desde la segunda mitad del XIX, partimos de la concepción del microrrelato como texto de naturaleza independiente, y de la consideración de que los géneros literarios pueden mezclarse y crear otros nuevos.

Los rasgos constitutivos del microrrelato según Andres-Suárez (2010) y Lagmanovich (2006) son la hiperbrevedad e hibridez genérica como elementos discursivos; la elipsis, el final sorpresivo y la importancia del título como características formales; la intertextualidad o el humor como

rasgos temáticos y la exigencia de un lector activo desde el punto de vista pragmático.

En cuanto a la denominación, se habla de microrrelato y de minificción como discursos diferentes (Andres-Suárez, 2010). La minificción no siempre posee narratividad, se relaciona más con géneros como el aforismo, el bestiario, la escena o la anécdota. En definitiva, todo microrrelato es minificción, pero no toda minificción es microrrelato (Koch, 2004). Nosotros utilizaremos por ello el término de minificción.

Los críticos citados anteriormente han destacado las relaciones de la minificción con otros géneros, como el poema en prosa, la greguería o la poesía. En este último caso podemos destacar cómo en la minificción se produce un uso intensivo de diferentes formas de simbolismo (figuras retóricas): “A menudo se tiene la impresión de que el autor de ficciones minimalistas desarrolla la significación del texto escrito como si abordara el acto de escribir con un palpito de sentido, pero sin cristalizar ni pulirse” (Taha, 2010: 268).

El propósito de este artículo es resaltar el tráiler cinematográfico como un ejemplo de minificción a través del estudio de varios ejemplos de cine español en los que expondremos los códigos discursivos característicos de este género que lo convierten en un texto autónomo: el montaje y el ritmo, la banda sonora, las imágenes y los elementos tipográficos. Tomando como base el estudio comparativo entre el texto filmico y el literario analizaremos las estrategias de presentación de los personajes y del marco espacio-temporal que conforman la narratividad y la ficcionalidad de los tráileres seleccionados.

1. ELEMENTOS DISCURSIVOS DEL TRÁILER

1.1. El tráiler como minificción

El tráiler puede ser definido como un texto filmico breve basado en la unión de distintas escenas de manera discontinua que se utiliza para promocionar un largometraje. El tráiler cinematográfico posee según Díaz García (2017) un gran potencial debido a su brevedad, dinamismo, versatilidad, autenticidad y poder de sugerencia. El tráiler puede ser equiparado con el género de la minificción, con la que comparte muchos de sus rasgos constitutivos, como mostraremos a continuación.

Al considerar la relación de la minificción con otros géneros hemos destacado la semejanza de esta con la poesía. Más aún en el caso del tráiler,

puesto que “desde la perspectiva de la retórica clásica podemos entender los tráileres como una sinécdoque, al ser un conjunto de partes que se refieren a un todo, o como una metonimia, al mantener una relación de contigüidad con el objeto al que representan” (Santaella Esquinas, 2016: 25).

La función del tráiler es la de promocionar la película en la que se basa, pero su finalidad no es exclusivamente publicitaria, puesto que puede considerarse como una minificción en la que se ponen en juego técnicas cinematográficas para crear una historia propia: “las imágenes individuales cuidadosamente seleccionadas y dinámicamente combinadas generan el deseo en el espectador de ver el film, que el tráiler promociona” (Gil Pons, 2010: 2).

Por tanto, el tráiler no es simplemente un resumen de la película, sino que posee un discurso propio y utiliza técnicas variadas, como demostraremos en los tráileres analizados. En este sentido refleja los rasgos de los textos posmodernos, tal y como los entiende Zavala, que señala como elemento esencial de estos discursos su carácter de *intertexto*: frente a la ficción clásica, basada en la reproducción de códigos establecidos de antemano, el texto posmoderno presenta el producto estético como una “realidad autónoma frente a la realidad y frente a los intentos de representación o cuestionamiento de la representación” (Zavala, 2004: 21).

Zavala ha establecido los principios de la brevedad textual y ha relacionado la minificción con “la tendencia de la cultura contemporánea a la mayor brevedad acompañada de la mayor complejidad” (2018: 122). Estos principios son compartidos por el género del tráiler, puesto que según este crítico en la minificción la brevedad es inversamente proporcional a la complejidad, y a la intensidad del universo de ficción creado. Por ello el rasgo esencial de los tráileres es “la carga emotiva que deben transmitir en un espacio muy breve de tiempo y su facilidad para crear expectativas” (Otero Reinoso, 2010: 28).

De la misma manera, en la minificción según Zavala (2018) se disuelven las fronteras textuales. Así, creemos que el tráiler no posee una naturaleza “pura”, puesto que la noción de género “pasa de ser una categoría diferenciadora a una aglutinadora que no responde a oposiciones binarias, sino que, a un tiempo, huye de los arquetipos clásicos y alude a un campo híbrido intertextual” (Voces Fernández, 2015: 91).

Para concluir el apartado, consideramos que el tráiler no es simplemente un fragmento o un resumen de la película, y en este aspecto

se asemeja al *spot* publicitario o al videoclip musical, que a pesar de su brevedad son obras completas que narran una historia y cumplen según Martínez García (2011) los principios básicos del microrrelato: brevedad, ficcionalidad y narratividad.

1.2. El montaje y el ritmo

El montaje organiza los planos del discurso cinematográfico en un orden determinado. En este sentido se asocia con el texto narrativo, puesto que según Lotman (1978) una de las características del discurso literario es la yuxtaposición de elementos distintos para crear la historia, como sucede en el cine mediante la unión de planos.

De ello se deriva que el montaje, código sintáctico del cine por excelencia, tenga una importancia crucial en el tráiler. Por una parte, los tráileres parten de una película con el propósito de publicitarla, lo que supone una reelaboración del material originario, y por otra, la combinación de imágenes del tráiler crea una unidad de sentido propio. Podemos afirmar que “tanto la elección de planos como su montaje no es aleatoria, se hace con el objeto retórico de magnificar y resaltar la excelencia de la película” (Dornaletche Ruiz, 2007: 105).

Las leyes fundamentales del montaje cinematográfico son la de la secuencia material, que muestra cómo se puede justificar la sucesión de planos; la de la tensión psicológica, por la que cada plano contiene elementos que provocan la curiosidad de los espectadores, y la de la progresión dramática, que hace avanzar la narración (Martin, 1962: 148). Estas leyes adquieren en el tráiler una especial relevancia, puesto que este se basa en la concisión, la elipsis y el poder de sugerencia. A continuación mostraremos las diferentes maneras de lograr la narratividad mediante el montaje en los tráileres estudiados.

Por ejemplo, el tráiler de la película *El sur* de Víctor Erice¹ destaca por un montaje centrado en el padre de la protagonista: el espectador va conformando unas expectativas respecto a su historia mediante la sucesión de planos que combinan la voz en *off*, los paisajes nortños y la imagen reiterada de la veleta.

En el caso de *Campeones*, de Ricardo Frazer², el montaje combina de manera ágil las escenas centradas en varios de los ámbitos del

¹ https://www.youtube.com/watch?v=Ox_Vs1T2AWM

² <https://www.youtube.com/watch?v=bE4cqOyym8>

protagonista: su tarea de entrenador de un grupo de discapacitados, el ámbito personal o sus “problemas” con la justicia, y todo ello acaba convergiendo en el tema central de la cinta: la transformación y superación moral del personaje gracias a este grupo de personas. Todo ello salpicado de humor. En este tráiler observamos además uno de los rasgos de este género, el hipérbaton, puesto que “las escenas en los tráileres no suelen corresponderse con el orden cronológico de la película, pero a pesar de esto poseen una lógica y un contexto” (Gil Pons, 2010: 4).

En el tráiler de *Tesis*, de Alejandro Amenábar³, el montaje nos lleva de lo general (la explicación del profesor del concepto del cine) al ámbito personal a través de la presentación de Ángela, de las relaciones de ésta con Bosco y con su amigo en escenas que aluden de manera progresiva a la tensión creciente hasta llegar a la final, dominada por el título subrayado en rojo y por una música efectista. Asimismo, en este tráiler se introducen escenas metalingüísticas, referidas a los asesinatos y en las que se utilizan filtros para diferenciarlas de las de la trama principal.

El vínculo entre un plano y el siguiente puede materializarse mediante cortes secos, fundidos en negro, encadenados, barridos o en iris. En general, en el tráiler los fundidos en negro y encadenados suelen aparecer cuando el siguiente plano muestra información técnica de la película (título, director) o bien las críticas favorables que esta ha recibido. Es una manera de darle continuidad a las imágenes y mostrar al espectador información relevante, que genera expectativas favorables.

En los tráileres de *El crack* (1983)⁴ y la reciente *El crack cero* (2019)⁵, del director José Luis Garci, cierre de la trilogía inspirada en el género negro, los cortes secos se utilizan para presentar la acción, la ciudad de Madrid, los personajes principales y sus complejas relaciones.

Un caso especial es el montaje de *Lo imposible* (2012)⁶, del director José Antonio Bayona, el cual se inicia con la presentación de la familia feliz, escena a la que sucede un corte brusco que da paso al inicio de la tragedia con el plano del niño en la piscina previo al tsunami.

El tráiler de *Dolor y gloria* (2019)⁷ de Pedro Almodóvar responde a un montaje paralelo, en el que “dos o más escenas independientes

³ <https://www.youtube.com/watch?v=ybiMDmzE9GQ&>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=y8mYgfkueqI>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ajs5906Izwo>

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=0E_oPirzJKM

⁷ https://www.youtube.com/watch?time_continue=91&v=4GMO3BgUIOk

cronológicamente se desarrollan simultáneamente, creando una asociación de ideas en el espectador y una fragmentación visual de los hechos” (Alonso, 1997: 41). Efectivamente, en el tráiler asistimos a sucesivos planos de diferentes momentos de la vida del protagonista, que van recomponiendo los temas básicos de la historia: el amor y el deseo, la familia, la enfermedad y la creación artística.

En definitiva, el montaje como elemento estructural del tráiler responde a los rasgos señalados por Zavala para los textos posmodernos: “la historia se presenta en el discurso textual de maneras distintas, su sentido es itinerante de un contexto a otro de interpretación, y su significación depende del contexto producido por cada lector” (2004: 23).

1.3. Los códigos sonoros

Los códigos sonoros utilizados en el cine son el sonido, los ruidos y la música. Debemos tener en cuenta que en la pantalla los ruidos y las palabras pueden superponerse, es decir, lo verbal se manifiesta en el cine en una relación paradigmática y sintagmática, de modo que en el relato audiovisual “interviene siempre la pluralidad de significantes” (García Jiménez, 1993: 227). Veamos a continuación la construcción de los sonidos y su función en los tráileres seleccionados.

En algunas ocasiones el sonido es el de un personaje que no aparece en el encuadre y se manifiesta a través de una voz externa que proporciona al espectador los detalles esenciales de la historia. Es el caso del tráiler de *El sur*, donde la voz en *off* de la protagonista es la encargada de caracterizar al padre, o bien en *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem⁸, que combina la voz de los personajes con otra externa a la historia, cuya función es eminentemente narrativa y se utiliza también para presentar al director y los actores.

Es frecuente en los tráileres que la voz del personaje se corresponda con lo visualizado en las imágenes (en *Campeones* cuando el entrenador explica cómo es su equipo, y sus palabras quedan corroboradas por lo que vemos). No obstante, en otras ocasiones se trata de una voz *over*, puesto que lo narrado no es equivalente a lo visualizado o bien no queda suficientemente aclarado, como en algunos momentos de *El sur*, cuando la protagonista relata el misterio de su padre y cómo por fin ella iba a conocer el sur. También en ocasiones la voz en *off* de un personaje se

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=bmi2WF0Idfk>

prolonga un poco más que la duración del plano o bien se anticipa a la aparición de éste, lo que provoca un efecto de unidad y continuidad de lo mostrado, como sucede en *La vida secreta de las palabras* (2005)⁹ de Isabel Coixet en los momentos iniciales del tráiler con las primeras intervenciones de los personajes.

Los sonidos y ruidos tienen gran importancia en algunos de estos tráileres, funcionan a modo de metonimias relacionadas con la trama principal. Así, los disparos y gritos en *Tesis*; el mar y el sonido de la plataforma petrolífera en *La vida secreta de las palabras*; el rayo, la tormenta y las labores de fumigación en *Tierra* (1996)¹⁰ de Julio Medem; la lluvia en *Remando al viento* (1987)¹¹ de Gonzalo Suárez en el momento en que nace Frankenstein, o el “grito albanés” entonado por Byron como símbolo de la libertad y expresión del dolor propio de la cosmovisión romántica.

No cabe duda de que uno de los elementos esenciales del tráiler es la música, cuyas funciones son variadas: captar la esencia de la película y su atmósfera, subrayar los momentos esenciales de la acción, hilvanar las secuencias y servir como complemento a las imágenes. En definitiva, “además de transmitir información al espectador sobre algunos aspectos como el ritmo o el estilo, tiene que contribuir a generar expectación” (Gil Pons, 2010: 5).

En todos los tráileres elegidos en este estudio la música es uno de los elementos fundamentales, y se utiliza para identificar el género y la naturaleza de la película: así, subraya el tono humorístico en *Ocho apellidos vascos* (2014)¹² de Emilio Martínez-Lázaro y también en *Campeones*. En el caso de *Tesis*, *El crack* y *El crack cero* la banda sonora apunta al género de terror en el primer caso y detectivesco en los otros dos. El melodrama es sugerido por la música en *El sur* y por la preciosa canción de Antony and the Johnsons *Hope there's someone* en *La vida secreta de las palabras*. Como afirma López Gómez, la música en el tráiler permite al espectador “identificar el carácter y la naturaleza de la película que se está anunciando” (2014: 12).

Un caso especial de tratamiento de los códigos sonoros es el tráiler de *Lo imposible*, que combina los sonidos, la ausencia total de ellos y la

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=AYHfZ_GOqPw

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=37aQVnY-tEs>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=92U3orszabY>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=YfopzNHLp4o>

música con gran fuerza dramática imbricada en la acción. Este es un caso de la música con función estructuradora (López Gómez, 2014), puesto que la presencia de músicas diferentes se utiliza para destacar las diversas secuencias de la historia.

Por último, citaremos dos tráileres donde es la banda sonora la que vertebra el discurso narrativo. Nos referimos a la de *Remando al viento* (basada en piezas de Vaughan Williams y Paganini) o a la de *Dolor y gloria*, cuya canción “Come sinfonía” de la cantante Mina es el único sonido, junto con la sucesión de imágenes que recrean la vida del protagonista, el director de cine Salvador Mallo.

1.4. La planificación y angulación

Rasgo esencial del discurso cinematográfico es presentar “el mundo fraccionado” (Alonso, 1997: 38). Este rasgo se magnifica en el tráiler, al segmentar el contenido de la película para presentar lo esencial, o lo que se considera más idóneo para publicitarla. En este sentido existe una correspondencia entre la técnica narrativa del tráiler y la fractalidad y fragmentariedad que Zavala considera como elementos esenciales de las minificciones: “el uso extremo de la elipsis, los sobreentendidos, la ambigüedad semántica, la catáfora narrativa y la extrema economía de recursos” (2004b: 19).

En general, los tráileres presentan secuencias breves; en cuanto a los tipos de planos, en los analizados podemos señalar los primeros y primerísimos planos o bien los planos de detalle en el caso de *Muerte de un ciclista*, que aluden a la estrecha y clandestina relación de los protagonistas, de los que se enfoca su rostro y detalles relacionados con la acción mediante planos de detalle, como los pies mientras bailan, los ojos (la culpabilidad) o bien la rueda del ciclista, que sugiere el atropello.

Los primeros planos y planos de detalle destacan también en el tráiler de *Tierra*, que enfocan los rostros y manos de los personajes, así como otros elementos (la luna, las escopetas). En *El sur* los planos de detalle muestran el proceso de descubrimiento de Estrella de los secretos de Agustín, su padre (la entrada de cine, el teléfono). Además, la repetición del plano de detalle de la veleta en forma de gaviota sugiere el escenario norteño de la acción.

En los tráileres de *El crack* y *El crack cero* se alternan los primeros planos de los personajes principales, sobre todo los del detective, con otros planos medios o planos generales que muestran la ciudad o el espacio

donde tienen lugar las acciones. Lo mismo sucede en *El sur*, que combina los planos medios o primeros planos en las escenas de la protagonista y su padre con los planos generales y de conjunto para las escenas familiares o en las centradas en el paisaje.

En cuanto a la angulación, predominan en los tráileres seleccionados la ausencia de encuadres que sitúen la cámara a la altura de los ojos de los personajes, y la preferencia por los planos en picado, contrapicado o subjetivos. Ello se debe al dinamismo propio del tráiler, y a su necesidad de condensar la historia en unos minutos, como sucede en las minificciones.

Los planos en picado, aquellos en los que la cámara se sitúa por encima del punto de vista del personaje simbolizan en *Remando al viento* la aparición de la criatura destructora que aterroriza con su presencia (Frankenstein) y, en el caso de *Lo imposible*, la devastación provocada por el tsunami.

Por el contrario, los contrapicados, que sitúan la cámara debajo del referente, introducen el escenario en *El crack cero* o bien la enorme plataforma petrolífera en *La vida secreta de las palabras* que ha provocado las secuelas en el protagonista.

En los tráileres de *Muerte de un ciclista* y *Tierra* predominan las mezclas de ambas angulaciones que, a menudo de forma abrupta, sugieren los conflictos de los personajes.

Los movimientos de cámara son elementos esenciales del discurso cinematográfico en el que se enmarca el tráiler. El movimiento puede apuntar a un significado descriptivo o bien a uno dramático (Bazin, en Alonso, 1997: 40). En el primero la cámara describe un espacio o situación, o bien acompaña a un objeto que se desplaza. Es el caso de los *travellings* para mostrar el equipo en la película *Campeones*, o bien los escenarios en *Ocho apellidos vascos*.

En el caso del significado dramático, la cámara “a través de su planificación y composición, expresa el estado anímico del personaje, o define una relación entre caracteres” (idem). Esto es lo que sucede en el tráiler de *Tierra*, cuyos movimientos y angulaciones subjetivas que combinan los elementos de la naturaleza con los planos de los personajes mediante angulaciones variadas aluden al intimismo de la historia y a los conflictos interiores de Ángel, que es mitad hombre y mitad ser celestial.

1.5. Códigos visuales

La iluminación no es un código exclusivo del cine, aunque desde el comienzo del séptimo arte ha servido para definir determinados géneros. Así, el neorrealismo italiano, basado en la luz neutra, o bien la iluminación contrastada en el expresionismo alemán (Alonso, 2004).

La iluminación puede ser neutra o subrayada. Ejemplos del primer tipo son los tráileres de *Ocho apellidos vascos*, *Campeones* o bien el de *El sur*, donde la luz no está matizada mediante filtros, y, en este sentido, pueden ser considerados realistas.

Por el contrario, en los dos tráileres más poéticos y sugerentes de los seleccionados, la luz está tamizada con filtros. En *Remando al viento* las escenas asociadas al mundo natural, como el lago Lemán, el entierro de Polidori o la escena final de las montañas envueltas en la niebla presentan una luz que subraya la plasticidad de dichas escenas y su cromatismo. Lo mismo sucede en el tráiler de *Tierra*, que destaca por el uso de un tono general rojizo asociado a los viñedos o a la tormenta. En ambos ejemplos la iluminación potencia el telurismo de una naturaleza indómita y misteriosa.

En el tráiler de *Tesis* se combina la luz neutra en algunas escenas con el gris en los sótanos de la universidad. Los tonos sombríos que dominan en el tráiler contrastan con el título en rojo del plano final, asociado al contenido trágico de la historia.

El uso del blanco y negro en *El crack cero* es un guiño a las grandes cintas de cine negro. La presentación de esta atmósfera turbia, llena de secretos y pasiones escondidas evoca el germen del crimen y la violencia inherentes a este género.

Otros códigos visuales son los indicios gráficos, que aparecen integrados en las imágenes a través de didascalias a modo de explicaciones o informaciones sobre la película. En ocasiones estos indicios gráficos presentan fondos de colores llamativos, en consonancia con el género cómico de las cintas, como sucede en *Ocho apellidos vascos* y *Campeones*.

En el tráiler de *Dolor y gloria* uno de los letreros intercalados sugiere que el protagonista es un artista (simula una máquina de escribir), y en *Lo imposible* los rótulos van creando la atmósfera de la acción y pueden ser considerados como elemento estructural de la trama: “un solo momento... cambiará sus vidas... para siempre”.

Otro código visual, señalado por Casetti y di Chio (1991) es la iconografía, que contiene elementos referidos a la construcción del espacio

visual y los géneros cinematográficos. De ahí que el espectador al ver las imágenes de los tráileres identifique en cada uno los rasgos constitutivos del género negro, la comedia, el drama, el suspense, etc.

2. ELEMENTOS NARRATIVOS DEL TRÁILER

En este apartado analizaremos las técnicas mediante las cuales el tráiler crea sus historias que no son exclusivas del género cinematográfico, realizando un estudio comparativo entre el discurso literario y el filmico. Como punto de partida consideramos que la principal diferencia entre literatura y cine “radica en el medio expresivo, pues la primera se basa en la palabra, y éste en la imagen” (Alonso, 2004: 3). De ahí se deriva que la imagen tenga un carácter motivado, frente a la arbitrariedad de la palabra, y por ello para algunos teóricos del discurso filmico el cine no es un verdadero lenguaje, al no poseer la doble articulación (Metz, 1971). No obstante, en el cine la percepción se convierte en lenguaje, puesto que las imágenes muestran algunos aspectos de la realidad, intensificándola y creando un lenguaje que no tiene que ver con el lingüístico, sino con el poético (Mitry, 1990).

Los elementos discursivos del tráiler que lo equiparan con la minificción (brevedad, fragmentariedad, elipsis y poder de sugerencia) potencian esta cualidad esencial de la imagen de intensificar la realidad y expresarla de forma poética. A continuación, estudiaremos la construcción del personaje, el cronotopo, la voz narrativa y el diálogo en los tráileres, teniendo en cuenta la consideración del tráiler como minificción cinematográfica.

2.1. El personaje

El personaje en el texto filmico se muestra directamente al espectador, frente a las diferentes formas de presentación en los textos literarios. En el caso del tráiler, como sucede en la minificción, el personaje no suele quedar muy definido, dada la brevedad y el carácter fragmentario de los tráileres. A pesar de ello, literatura y cine comparten una serie de mecanismos para presentar a los personajes, como la recurrencia, sobre todo en *Dolor y gloria* o *Tierra*, cuya acción gira en torno a un personaje principal, que aparece en casi todos los planos del tráiler.

Por lo que respecta a la tipología, existen diferentes formas de clasificación del personaje en el texto filmico y literario según el punto de

vista adoptado (Bobes Naves, 1993). Así, en cuanto al grado de profundidad se dividen en esféricos, bastante perfilados y descritos en profundidad (Ángela en *Tesis*, lord Bryron en *Remando al viento*) y planos (se describen muy poco, como los colegas del entrenador en *Campeones* o la familia y amigos de los protagonistas en *Ocho apellidos vascos*).

Frente al texto literario, el cine no puede representar directamente el pensamiento del personaje: “expresar el interior de los personajes es un problema específico del cine, por oposición a la novela” (Chion, 1988: 86). En los tráileres es frecuente acudir a una voz en *off* que exterioriza en primera persona los sentimientos y pensamientos del personaje, como sucede en *El sur*, que se articula enteramente mediante la voz en *off* de la protagonista.

A pesar de la limitación del cine para definir a los personajes, sí podemos destacar los diálogos e imágenes como elementos que ayudan a describir a los caracteres. En el caso del tráiler la selección de planos es decisiva para mostrar la esencia del personaje. Por ejemplo en *Remando al viento* Byron es presentado a través de lo que otros dicen de él (Mary Shelley), y su aparición corrobora las dos impresiones: es un ser alejado de los convencionalismos y a la vez resulta fascinante. En *Muerte de un ciclista* los primeros planos apuntan al sentimiento de culpabilidad de los protagonistas.

Si en *El crack* el personaje queda definido a través de sus acciones y de la voz en *off* del narrador (“un tipo duro y solitario que trata de sobrevivir en una sociedad podrida gracias a un trabajo sucio”), en *El crack cero* en la primera escena se nombra a Germán Areta en la primera escena, para luego ir perfilando su personalidad a través de sus acciones y relaciones con otros personajes. Por su parte, la escisión del protagonista en ángel y humano se sugiere en *Tierra* mediante una planificación que cambia continuamente, presentándolo inmerso en la naturaleza, o bien mediante planos que muestran a Ángel como hombre con sus pasiones y deseos.

2.2. El cronotopo

El cine solo puede mostrar el tiempo del presente, frente al texto literario, que presenta hechos acontecidos en diferentes marcos temporales: “la lectura del film acontece solamente en él —a lo largo de él— dentro del tiempo que lo instituye y lo ha construido como objeto significativo dinámicamente construido” (Bettetini, 1984: 16).

En el tráiler, dada la concisión característica de este género, se intensifica la consideración de que el espectador no puede evadirse “del flujo temporal construido por la sucesión de imágenes” (Alonso, 1997: 46). Por ejemplo, *Muerte de un ciclista* condensa en apenas medio minuto una historia, contada mediante la combinación de palabras (dolor, culpa), voz en *off* e imágenes de gran expresividad, al enfocar a los personajes y situaciones en primeros planos y mediante una angulación que sugiere la tragedia. En este tráiler apreciamos esa manera de producir significación a través del tiempo en un breve periodo cronológico.

En la mayoría de los tráileres seleccionados el orden suele seguir la estructura de planteamiento y nudo, aunque el desenlace no aparece en ninguno de ellos, puesto que la función del tráiler es la de despertar el suspense en el espectador para que vea la película o bien crear un sentido de indefinición a través del final abierto, lo cual exige un lector activo, elemento esencial en la minificción.

Es habitual la presencia de continuas elipsis y analepsis o saltos en el tiempo. Así, *Dolor y gloria* alterna el presente del protagonista con sus recuerdos. Lo mismo sucede en el inicio de *Campeones* mediante las imágenes que muestran el equipo del protagonista, que se retrotraen a un tiempo anterior hasta que se forma dicho equipo. Otro ejemplo es el de *Muerte de un ciclista*, en el que casi cada plano alterna hechos sucedidos en el pasado (el atropello) con los posteriores (la culpa y la presencia de testigos). Ello provoca un ritmo quebrado que origina en el espectador cierto desconcierto, pues el visionado parece transformarse en un rompecabezas.

Como advierte Zavala (2004), la narrativa clásica es secuencial, mientras que la moderna (y aquí podemos incluir el tráiler) se organiza en torno a la existencia simultánea de diversas formas para construir un universo imaginario.

En cuanto al espacio, el cine destaca por su dimensión mostrativa, las imágenes tienen una función icónica, frente al texto literario, que presenta una construcción abstracta del espacio: “en el relato literario y en el oral el espacio es abstracto. Su percepción pasa siempre por la reconstrucción imaginaria y subjetiva del lector (...) En el relato visual, en cambio, el espacio es concreto, literal y taxativo, uno y el mismo para todos” (García Jiménez, 1993: 360).

Tanto en el texto literario como en el cinematográfico la tipología de los espacios es variada, según el criterio adoptado, y en ocasiones su importancia es tal que se convierte en definitorio de un género. Así, en el

tráiler de *Tesis* los espacios, sobre todo los sótanos, crean una atmósfera opresiva y angustiada relacionada con el contenido de la historia. En el caso de *El sur* el paisaje norteño contrasta con un sur que no aparece y representa lo desconocido y el misterio del padre. En *Remando al viento* y *Tierra* el espacio exterior simboliza de un modo telúrico las pulsiones humanas (las montañas, el mar, las tormentas).

2.3. Narrador y punto de vista

El texto fílmico se diferencia del literario en que se basa en la mostración y no en la narración mediante una voz para crear su universo de ficción. No obstante, el cine también narra a través de imágenes: “por un lado, el espectador aprehende directamente el mundo, pero por otro entre la realidad y el espectador existe un narrador” (Alonso, 2004: 9).

Si en el discurso narrativo el enunciador es quien habla, en el fílmico es quien ve, y el espectador se identifica con esta mirada, que se manifiesta mediante la planificación subjetiva o el montaje. En efecto, las huellas de la voz narrativa en el cine son variadas, como señala Sánchez Noriega (2000). Por ejemplo, el subrayado del primer plano, la representación de una parte del cuerpo del personaje o el uso de figuras retóricas tales como las repeticiones y paralelismos. Ejemplos de estas marcas narrativas en los tráileres son la planificación subjetiva o el montaje paralelo entre los planos del exterior y el personaje en *Tierra* para mostrar el tema central, la escisión de Ángel en ser divino y humano.

Además, el cineasta (autor) deja su impronta con la presencia de un estilo propio fácilmente identificable en los tráileres. Así, el tono poético en *Remando al viento*, *Tierra*, *El sur*; el humor en *Siete apellidos vascos*; la metáfora y el símbolo en *Dolor y gloria*, etc. De esta manera, el espectador, conocedor de otras películas de estos cineastas, identifica rápidamente su estilo.

En *El sur* hay un narrador homodiegético, (según la terminología de Genette, 1969), que se presenta en primera persona, participa de la historia, pero no es el protagonista. El resto de narradores de los tráileres son heterodiegéticos, cuentan una historia desde fuera y dejan su impronta narrativa de diferentes formas: mediante una voz en *off* (*Muerte de un ciclista*), didascalias (*Lo imposible*), a través de la voz de los personajes (*Tesis*, *La vida secreta de las palabras*, *Remando al viento*, *El crack* y *El crack cero*) o bien directamente mediante la sucesión de planos a través del montaje (*Tierra*, *Dolor y gloria*).

En los textos literarios existe según Genette (1969) una distinción entre el foco (el punto de vista) y la voz narrativa. El primero se refiere al lugar o relación de los hechos narrados con la realidad, y se relaciona con el plano de la historia. Frente al foco, la voz narrativa alude a la manera de transmitir los hechos al lector (o espectador), tiene que ver con el discurso.

En el cine el punto de vista tiene un sentido óptico (Jost y Gaudreault, 1995), pues se refiere al lugar donde se sitúa la cámara, es decir, el yo en el cine se transforma en él, puesto que la pantalla siempre va a mostrar a un personaje en acción. Sin embargo, en algunas ocasiones sí podemos hablar de un discurso narrativo en primera persona mediado a través de una cámara subjetiva o de un montaje que busca expresamente ese punto de vista. Es el caso de la narradora de *El sur* cuando observa a su padre saliendo del cine o bien el del protagonista de *Dolor y gloria* al contemplar el protagonista al hombre deseado.

2.4. El diálogo

Existen varias diferencias entre el discurso literario y filmico a la hora de construir los diálogos. En el cine el sujeto de la enunciación es mostrado mediante las imágenes y las informaciones que se transmiten al espectador a través de la voz y los gestos de los personajes. Además, en el séptimo arte las palabras y los sonidos pueden superponerse: “los diálogos en el relato audiovisual no se reducen a las réplicas y contrarréplicas verbales. Interviene siempre una pluralidad de significantes” (García Jiménez, 1993: 227). Citaremos como ejemplos los diálogos de *El crack cero*, a los que se superpone la música alusiva al género negro, o bien en *Ocho apellidos vascos*, cuya melodía asociamos a la comedia y el humor.

No obstante, las funciones del diálogo cinematográfico son comunes a las del texto literario: dar una información, caracterizar a los personajes, hacer avanzar la acción, etc. Por ejemplo, en el tráiler de *La vida secreta de las palabras* la historia se construye en base a esos diálogos:

“HANNA- Soy la enfermera.

JOSEF- ¿Una enfermera? ¿Dónde estoy? ¿Me han trasladado a alguna parte?

HANNA- No, seguimos aquí, en la plataforma”. (0:11-0.21)

Los ágiles diálogos de *Campeones* subrayan por una parte el tono humorístico de la acción y, por otra, la emotividad de la historia, en la que el entrenador se contagia de los valores de sus pupilos:

“JUGADOR- A mí tampoco me gustaría tener un hijo como nosotros.

MARCO- No, perdona, no...

JUGADOR- Pero sí me gustaría tener un padre como tú". (1:28-1:34)

En *Tesis* los diálogos se van impregnando paulatinamente de un contenido más dramático, consecuentemente a lo narrado. Finalmente, en *Muerte de un ciclista* los intercambios verbales subrayan los momentos álgidos de la acción: la revelación de la muerte del ciclista o la acusación del testigo que ha presenciado la escena:

“M^a JOSÉ- Ha muerto.

JUAN- ¿Quién?

M^a JOSÉ- El ciclista”. (0:10-0:12)

Debido a la condensación característica del tráiler, rasgo definitorio de la minificción, y siguiendo la tipología de García Jiménez (1993), en los tráileres no suelen aparecer los diálogos de comportamiento (saludos o despedidas, escenas familiares), pero sí los autoriales, que reflejan la ideología del autor, como en *Remando al viento*, donde los diálogos aluden a los ideales románticos y a la consideración de la escritura como creadora de “monstruos”:

“MARY- Ya sé de qué materia está hecha mi criatura y el espíritu que la mueve. ¿Qué puedo hacer?

BYRON- Si has tenido el poder para escribir sobre nuestro destino debes tener ahora la fuerza para aceptarlo”. (1:12-1:20)

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos considerado el tráiler como una muestra de minificción, puesto que presenta las técnicas características de los microrrelatos: brevedad, fragmentariedad, narratividad, condensación, elipsis y presencia de un receptor activo. El tráiler tiene una doble naturaleza, la de promocionar la película de la que parte y la de crear un texto autónomo con rasgos discursivos diferenciados.

El tráiler, en tanto que texto filmico, posee unas características discursivas que se han puesto de relieve partiendo de un análisis comparativo entre el texto literario y el cinematográfico, señalando en primer lugar los rasgos específicamente filmicos (el montaje, el ritmo, los códigos sonoros y visuales) y a continuación aquellos que comparte con la literatura (el personaje, el cronotopo, el narrador y los diálogos).

La selección de tráileres se ha realizado teniendo en cuenta los criterios cronológicos (desde 1955 hasta 2018), genéricos (cine negro, comedia, cine de época, drama) y de autoría, puesto que los cineastas seleccionados presentan un sello personal que convierte sus creaciones en obras de arte singulares y con entidad propia.

Tras haber analizado los textos filmicos seleccionados podemos concluir que el tráiler es un género propio que, por un lado, muestra la estética y los elementos formales de las minificciones y por otro, basándose en los códigos propios del discurso filmico, construye sus historias mediante técnicas inherentes al séptimo arte, algunas de las cuales son específicas del cine y otras pueden ser consideradas como la traducción a imágenes del texto literario.

En definitiva, la especial semiótica del tráiler radica en la capacidad de sugerencia, en la creación de un “universo breve” lleno de significado, en la multiplicidad de códigos que se aúnan para formar un sentido unitario y en la presentación de un mundo completo de manera fragmentada.

BIBLIOGRAFÍA

- Allan Poe, Edgar (1973), *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial.
- Alonso Fernández, Ana (1997), *Literatura y cine: la relación entre la palabra y la imagen*, Cáceres, ReBross.
- Alonso Fernández, Ana (2004), *Gonzalo Suárez, entre la literatura y el cine*, Barcelona, Reichenberger.
- Andres-Suárez, Irene (2010), *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Cálamo.
- Bettetini, Gianfranco (1984), *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1993), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.

- Calvo Revilla, Ana (2019), "Microrrelatos, microformas literarias y microtextualidades en la red hipermedial", en *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, Madrid: Visor, pp. 9-16.
- Cassetti, Franceso, y Federico Di Chio (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Chion, Michel (1988), *¿Cómo se escribe un guión?*, Madrid, Cátedra.
- Díaz García, Ana Isabel (2017), "Lengua, variación y cultura a través del tráiler cinematográfico", en *Actas del II Encuentro de profesores de español en Sofía*, pp. 88-98.
- Dornalechete Ruiz, Jon (2007), "Definición y naturaleza del tráiler cinematográfico", en *Pensar la publicidad*, Vol.1, n.º 2, pp. 99-116, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKewj2yKzj67rlAhVE5eAKHeRfA4gQFjAAegQIABAB&url=https%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2Fpepu%2Farticle%2Fdownload%2Fpepu0707220099a%2F15662&usq=AOvVaw2t4oG3t5l2iqK0GBtxICtk>
- García Jiménez, Jesús (1993), *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- Genette, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- Koch, Dolores M (2004), "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?", en Francisca Noguero Jiméneez (coord.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Universidad de Salamanca, pp. 45-52.
- Jost, François y André Gaudreault (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- Lagmanovich, David (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- López Gómez, Lidia (2014), "La música en los trailers cinematográficos", en *Síneris*, 17, pp. 1-18.

- Lotman, Yuri (1978), *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Martin, Marcel (1962), *Estética de la expresión cinematográfica*, Madrid, Rialp.
- Martínez García, Susana (2011), “Microrrelato audiovisual: La estética de lo breve como snack cultural”, en *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, 5-4, pp. 945-957.
- Metz, Charles (1971), *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.
- Mitry, Jean (1990), *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid, Akal.
- Otero Reinoso, Elena (2010), *Aplicaciones didácticas del tráiler cinematográfico en la enseñanza de ELE*, Vigo, Universidad de Vigo.
- Pons, Eva (2010), “La narrativa del tráiler cinematográfico”, en Congreso Euro-Iberoamericano de Alfabetización Mediática y Culturas Digitales Sevilla, Universidad de Sevilla, https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/57516/la_narrativa_del_trailer_cinematografico.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Roas, David (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros.
- Rojo, Violeta (2010), “El minicuento, ese (des)generado”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, pp. 241-253.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Santaella Esquinas, María (2016), *El uso del tráiler cinematográfico en el aula de ELE* (Premio de Investigación ASELE), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Taha, Ibrahim (2010), “La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, pp. 255-272.

Voces Fernández, Javier (2015), “Narrativas audiovisuales de ficción: la hibridación transgénica del fenómeno fandom en el tráiler cinematográfico”, en *Anuario de Literatura Comparada*, 5, pp. 85-105.

Zavala, Lauro (2004a), *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento.

Zavala, Lauro (2004b), “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, en *Revista de Literatura*, 66, pp. 5-22.

Zavala, Lauro (2018), “Hacia una preceptiva general de la minificción”, *Microtextualidades*, 4, pp. 117-127.

Relación de tráileres seleccionados:

Muerte de un ciclista (1955), Juan Antonio Bardem:

<https://www.youtube.com/watch?v=bmi2WF0ldfk>

El sur (1983), Víctor Erice

https://www.youtube.com/watch?v=Ox_Vs1T2AWM

El crack (1983), Jose Luis Garci

<https://www.youtube.com/watch?v=y8mYgfkueqI>

El crack cero (2019), José Luis Garci

<https://www.youtube.com/watch?v=ajs5906Izwo>

Remando al viento (1987), Gonzalo Suárez

<https://www.youtube.com/watch?v=92U3orszabY>

Tierra (1996), Julio Medem

<https://www.youtube.com/watch?v=37aQVnY-tEs>

Tesis (1996), Alejandro Amenábar

<https://www.youtube.com/watch?v=ybiMDmzE9GQ&>

La vida secreta de las palabras (2005), Isabel Coixet:
https://www.youtube.com/watch?v=AYHfZ_GOqPw

Lo imposible (2012), José Antonio Bayona
https://www.youtube.com/watch?v=0E_oPirzJKM

Ocho apellidos vascos (2014), Emilio Martínez-Lázaro
<https://www.youtube.com/watch?v=YfopzNHLp4o>

Campeones (2018), Javier Fesser
<https://www.youtube.com/watch?v=bE4cqOyyms8>

Dolor y gloria (2019), Pedro Almodóvar
<https://www.youtube.com/watch?v=K0mGbwHViYk>