

# Análisis de las series de televisión norteamericanas

## El tiempo narrativo en “Cómo conocí a vuestra madre”

### RESUMEN

El trabajo trata del análisis de la serie “Cómo conocí a vuestra madre” centrándolo en el aspecto de la temporalidad y sus numerosos y variados recursos temporales. Aplicamos a las nueve temporadas de la serie, estudios realizados por autores de literatura que pusieron las bases del tiempo narrativo y otros que lo actualizaron al audiovisual para resaltar que la serie intenta en todas sus temporadas ubicar numerosos recursos que hacen de ella un ejemplo perfecto para estudiar el tiempo narrativo, tanto porque aplica de forma ceñida los recursos definidos como porque busca originalidad.

### TRABAJO FIN DE GRADO

Autor: Fanny Chorier

Director: Andrés Peláez Paz

Grado en Comunicación Audiovisual

Curso: 2013/2014– convocatoria: marzo

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. Objetivo	4
2. Método de análisis	4
3. Hipótesis	5
4. Metodología	6
5. Estado de la cuestión	7
6. Contexto televisivo	7
CAPÍTULO 1: EL TIEMPO NARRATIVO EN EL RELATO	9
1.1 La manipulación del orden de los acontecimientos de la historia en el relato	12
1.1.1 Las estructuras no lineales: discordancia entre orden de la historia y orden en el relato	12
1.1.2 Las anacronías en el relato	14
1.1.2.1 Analepsis: saltos temporales hacia el pasado	15
1.1.2.2 Prolepsis: saltos temporales hacia el futuro	19
1.2 Las relaciones entre la duración de la historia y la duración del relato	20
1.2.1 La concordancia con el tiempo equivalente	21
1.2.2 El tiempo reducido en el relato huye de la duración de la historia	21
1.2.3 La expansión temporal del relato distorsiona la duración de la historia	24
1.3 La frecuencia en el relato y sus variantes	27
1.3.1 Equivalencia entre frecuencia del relato y de la historia: el relato anafórico	27
1.3.2 El caso particular del relato anafórico: el relato singulativo	27

1.3.3 El relato redonda la historia con el relato repetitivo	27
1.3.4 El relato busca plasmar el tiempo “imperfecto de indicativo” con el relato iterativo	28
<b>CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DEL TIEMPO NARRATIVO EN LA SERIE “CÓMO CONOCÍ A VUESTRA MADRE”</b>	<b>29</b>
2.1 El juego temporal desde la perspectiva del orden	29
2.1.1 Un doble relato que se basa en la manipulación del tiempo	29
2.1.2 La construcción del capítulo en busca de estructuras originales con el orden protagonista	31
2.1.3 Los <i>flashbacks</i> a nivel de escena	38
2.1.4 Los <i>flashforwards</i> y comentarios del futuro	45
2.2 La equivalencia o manipulación de la duración de la historia	51
2.2.1 El tiempo equivalente y el concepto de simultaneidad	51
2.2.2 El tiempo reducido: resumen, comedia y drama	52
2.2.3 La expansión temporal marcadora de un momento concreto o introductora de intriga	57
2.3 La relación de las dos temporalidades tratada desde la frecuencia	61
2.3.1 El relato anafórico y los rituales	61
2.3.2 El relato repetitivo: aliado del concepto de orden y de la comedia	61
2.3.3 El relato iterativo: cotidianeidad y definición de los personajes	62
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>63</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>65</b>
<b>ANEXO 1</b>	<b>67</b>

## INTRODUCCIÓN

El trabajo realizado es un análisis de las series de televisión norteamericanas. Por la amplitud del tema, hemos elegido un punto definido de análisis y una serie concreta.

### 1. Objetivo

Nuestro objetivo es analizar el tiempo narrativo en la serie “Cómo conocí a vuestra madre” (*How I met your mother*, 2005-2014)<sup>1</sup>, siendo nuestra finalidad resaltar cómo y con qué fines utiliza los recursos del tiempo a lo largo de sus nueve temporadas.

### 2. Método de análisis

Analizamos las nueve temporadas a falta de siete capítulos los cuales no se han emitido ya que la serie finaliza el 31 de marzo 2014. Aplicamos un método de análisis centrándonos en un solo aspecto: el tiempo y buscando su finalidad tanto en la escena en concreto como en la serie en general. Consultamos diferentes métodos de análisis y muchos autores coinciden en que se aplica y entiende el análisis en cada texto audiovisual concreto, es decir que las estrategias narrativas cobran sentido dependiendo del texto. Lo resalta José Luis Sanchez Noriega<sup>2</sup> cuando apunta que el análisis [del filme] siempre es singular y, a pesar de su propensión a la teorización, se construye para práctica concreta (2006:61). Pero también resalta que “cada una de las partes está en función de la totalidad y cada paso o momento es una etapa conducente al resultado final, es decir, las partes o pasos se encuentran interrelacionados. Ello es así, también, en cuanto los elementos formales o estructurales nunca son independientes del contenido narrativo y temático” (2006:61).

Por esta razón, en nuestro caso nos decantamos por un análisis de escenas concretas, entendiéndolas en su propio contexto, y donde destacamos aportaciones específicas. Pero también lo llevamos a un nivel global, para encontrar conclusiones generales y no perder de vista los objetivos marcados por la serie en sus nueve temporadas. Entre estas finalidades encontramos la comedia por su formato de sitcom en particular, y aparte la búsqueda de

---

<sup>1</sup> Serie creada por Cartey Bays y Craig Thomas (2005-2014)

<sup>2</sup> Historiador del cine y audiovisual y crítico cinematográfico español

tramas y la definición y desarrollo de los personajes que aportan conflictos e intriga. Son aspectos comunes a todas las series dirigidas a mantener un interés en el espectador.

El análisis del film se presenta en una doble dialéctica. Por una parte está la tensión entre el análisis concreto y la teorización a partir de los datos, lo que lleva a pensar que, muchas, más que el análisis del filme interesa la formalización de estructuras narrativas, procesos de significación audiovisual o estrategias del discurso (cómo y por qué el filme dice lo que dice): o dicho de otro modo, que los análisis de fragmentos se presentan como ejemplos mostrativos de una elaboración teórica previa o de una intuición que busca su validación en el análisis del texto fílmico. (José Luis Sánchez Noriega, 2006: 60)

Efectivamente, buscamos con este análisis validar unas hipótesis que percibimos que se podrían aplicar a la serie en cuestión y que exponemos a continuación.

### **3. Hipótesis**

Nuestra hipótesis es que la serie “Cómo conocí a vuestra madre” tiene como constante y atractivo el tratamiento del tiempo narrativo. Para definirla mejor exponemos a continuación varias ideas que se relacionan y nos ayudarán después del análisis de estos diferentes puntos o bien a validarla o bien a rechazarla. Por una parte habría que comprobar que la serie aplica de forma repetida los tres conceptos del tiempo narrativo definidos por Genette (1972): orden, duración y frecuencia. En segundo lugar, nos ayudaría confirmar la hipótesis si demostrásemos que estos recursos aplicados a la serie cumplen con varias finalidades relacionadas con la sitcom -principalmente la comedia- y con el formato serial en busca de una audiencia fiel. El desarrollo del personaje -su definición y evolución-, y la búsqueda de intriga en las tramas son los ejemplos de las metas básicas de una serie. El tercer motivo que se suma y ayuda a definir la hipótesis es el uso de los recursos temporales de forma original dirigiéndose a los mismos objetivos comentados antes.

#### 4. Metodología

En este apartado queremos justificar la elección del tema y la organización del trabajo. Elegimos el tiempo por la importancia de su presencia y sus múltiples variantes que hacen atractivo el texto como lo reflejan los autores a continuación. “El tiempo forma parte de los elementos narrativos fundamentales que tiende a la misma finalidad que los demás elementos narrativos puestos en escena a la vez que él” (Sulbarán Piñeiro, 2000: 50). Fernando Canet y Josep Prosper (2009)<sup>3</sup> destacan que “hay una variable que ningún teórico cuestiona, siendo su presencia imprescindible para considerar un texto como narrativo, se trata de la variable *temporal*” (Canet y Prosper, 2009: 19). Y “organizar los eventos en el tiempo es una de las principales características de la historia” (Gerald Prince<sup>4</sup>, 1973: 23). “El tiempo se destaca como una categoría necesaria, un concepto organizativo inherente al relato. Para que exista narratividad, para que acontezca una progresión o cambio de estado, hace falta un desarrollo temporal.” (Mario Rajas<sup>5</sup>, 2011:353). Pero más allá de su aspecto esencial, el tiempo es un elemento muy interesado por su “alto grado manipulable, por su flexibilidad y maleabilidad, por su multiplicidad y complejidad, a la hora de configurar los parámetros narrativos de una película” (Mario Rajas, 2011: 351)

En cuanto a la serie, como comentó José Luis Sánchez Noriega (2006), el análisis del texto fílmico puede ser la búsqueda de la validación de una intuición y nos pareció interesante analizarla para descubrir por una parte si lo que percibíamos -un tratamiento constante del orden- estaba fundado y justificado y si trataba los dos otros conceptos – duración y frecuencia- de forma atractiva. Por otra parte vimos en la aplicación de los recursos temporales -definidos y aplicados desde hace décadas a esta serie-, una forma interesante de actualizar sus usos y funciones a un formato que no es ni literario ni cinematográfico y además con un texto actual.

Nuestro trabajo se divide entonces en dos partes. La primera parte sienta las bases del tiempo narrativo en el relato estudiado inicialmente en la literatura y aplicado al formato audiovisual, es decir que enumeramos y definimos los conceptos que en el capítulo 2 nos encargamos de ilustrar justificando sus usos en el contexto concreto de la serie “Cómo

---

<sup>3</sup> Autores del libro “Narrativa Audiovisual; estrategias y recursos”. (2009) Editorial Síntesis, S.A (Madrid)

<sup>4</sup> Autor del libro “A grammar of story” (1973) Mouton, La Haya

<sup>5</sup> Profesor de la universidad Rey Juan Carlos de Madrid

conocí a vuestra madre”. El segundo capítulo se estructura de la misma forma que el primero es decir tratando los tres conceptos en el mismo orden, por una parte por una mejor claridad pero también por un tema de envergadura, siendo el concepto del orden el más destacado, seguido de la duración y de la frecuencia. Tratamos los conceptos tanto en la estructura de la serie en su totalidad, en la estructura de capítulos como en escenas concretas. Analizamos las nueve temporadas (hasta el capítulo “*Sunrise*”<sup>6</sup> (9x17) emitido el 4 de febrero 2014) enfocando al tiempo narrativo. Por el amplio abanico de recursos presentes en las nueve temporadas estudiadas, realizamos una selección, aún siendo conscientes de que el análisis de los demás ejemplos no tratados en el trabajo, podría aportar elementos nuevos por el hecho de nacer en otro contexto. Pero esta selección está justificada por dos razones de acuerdo con la hipótesis. Queremos demostrar la variedad y la originalidad, a la vez que enumerar las funciones que cumplen y por eso elegimos los recursos más representativos y más originales y cada función está ilustrada con un ejemplo.

## 5. Estado de la cuestión

Hablaremos primero del tratamiento del tiempo narrativo en la historia para entender lo que ya se ha estudiado y hacer nuestras aportaciones. Muchos autores coinciden en las clasificaciones y su interpretación en el texto aunque se aporten algunas variantes ya que es un tema en evolución y aunque las bases siguen siendo las mismas, se buscan nuevas consideraciones de su tratamiento y manipulación. Los estudios de la temporalidad de Tzvetan Todorov<sup>7</sup> (1972) y Gerard Genette<sup>8</sup> (1972) resaltaron en la literatura y sus teorías se pudieron expandir al audiovisual porque seguían valiendo para ese formato, de hecho respetamos y acordamos la clasificación de los recursos del tiempo narrativo de Genette (1972), una línea de estudio poco polémica y en la cual los autores coinciden. Aún así algunos autores como Canet y Prosper (2009), David Bordwell<sup>9</sup> (1995), Jean Kaempfer y Raphael Micheli<sup>10</sup> (2005), Eugenio Sulbarán Piñeiro (2000), André Gaudreault<sup>11</sup> y François

---

<sup>6</sup> Todavía no está adjudicado el título del capítulo en español, por lo tanto sólo lo ponemos en inglés.

<sup>7</sup> Lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario de expresión de origen búlgaro y nacionalidad francesa.

<sup>8</sup> Teórico francés de literatura y poética, uno de los creadores de la Narratología.

<sup>9</sup> Autor y teórico de cine de nacionalidad americana

<sup>10</sup> Profesor y asistente de profesor en la Facultad de Letras de la Universidad de Lausanne (Suiza)

<sup>11</sup> Teórico en estudios cinematográficos, especializado en historia y teoría del cine

Jost<sup>12</sup> (1995) apuntaron algunas incompatibilidades entre la teoría del tiempo narrativo en la literatura y el formato audiovisual y algunas faltas con lo cual actualizaron los estudios.

Por otra parte hay que comentar también que no conseguimos encontrar ningún libro sobre la temporalidad en “Cómo conocí a vuestra madre” sino sólo capítulos de libros donde se menciona brevemente a la serie como un ejemplo y en los cuales se suele comentar principalmente y únicamente el aspecto del *flashback*. El otro formato donde hablan de la serie son blogs que se alejan del nivel académico y se centran principalmente en críticas y no análisis, lo cual no nos sirve como material.

## 6. Contexto televisivo

La serie es un formato concreto con sus propias características y que está hoy en día en pleno auge. En el panorama televisivo actual hay una “evolución que el relato televisivo ha sufrido en la última década larga: sofisticado, innovador, complejo, de largo recorrido y destinado a un espectador educado narratológicamente” (Alberto Nahum García Martínez<sup>13</sup>, 2012: 225). Y esto es así porque como apunta Nahum García Martínez (2012) la rigidez institucional (duración y número de entregas por año regulados) al contrario de lo que pueda parecer, estimula a los creadores. Buscan desarrollar nuevas fórmulas y destacar su creatividad con el objetivo de conseguir el interés del espectador. Por otra parte las series destacan por ser un relato expandido: “un relato con la posibilidad de desenvolverse durante muchísimas horas, lo que además proporciona una densidad argumental inexplorada en las artes” (Nahum García Martínez, 2012: 227). La ficción norteamericana, ha sabido “domesticar el juego con el relato, elevando los experimentos narrativos a la expresión más sofisticada en la cultura popular contemporánea. [Y consecuentemente] la constante ebullición en las formas de contar ha generado un círculo virtuoso: los espectadores están cada vez más educados para enfrentarse a atrevidos puzzles.” (Nahum García Martínez, 2012: 233)

---

<sup>12</sup> Profesor de universidad en ciencias de la información y de la comunicación en Universidad de Paris III

<sup>13</sup> Profesor de Comunicación Audiovisual. Facultad de Comunicación. Universidad de Navarra.



## CAPÍTULO 1: EL TIEMPO NARRATIVO EN EL RELATO

Nuestro trabajo se centra en la temporalidad dentro del relato, por lo tanto nos gustaría antes de tratar de la temporalidad y sus diferentes vertientes, definir el concepto de relato para así entender el tiempo narrativo aplicado a él. Roland Barthes<sup>14</sup> lo define como “un sistema implícito de reglas y unidades, y el modelo común de todas las formas de narración” (Barthes, 1966: 4). “Para Todorov (1970) el relato resulta de la unión de la historia y del discurso” (Sulbarán Piñeiro, 2000: 49). Es de esta idea que parten los autores que trataron de la temporalidad y que citamos en el trabajo.

Ya pasada la segunda mitad del siglo XX, los estructuralistas franceses, como por ejemplo Barthes, Todorov y Genette, retomarían esta distinción formulada inicialmente por los formalistas rusos. Así, Todorov (1972: 157) propone trabajar sobre dos grandes niveles: la historia (histoire) que comprende una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes y el discurso (discours) que abarca los tiempos, los aspectos y los modos del relato. Por tanto, la historia da respuesta a la pregunta ¿qué se narra?, mientras que el discurso responde a cómo es narrada. La primera es el terreno del contenido (significado), el segundo lo es de la forma o del modo de representación (significante). (Canet y Prosper, 2009: 22)

Citamos ahora a Christian Metz (1972)<sup>15</sup>, estudiado por Canet y Prosper (2009), y destacamos un elemento dentro de su clasificación de las características que definen el relato como producto final de un proceso narrativo que tiene como origen los contenidos de una historia:

Todo relato pone en juego dos temporalidades: por una parte la temporalidad de la historia, es decir, el orden cronológico en el que los sucesos ocurren, y [...] la temporalidad que se desarrolla en el discurso y que se plasma en el relato, que puede o no coincidir con la anterior. [...] Según Metz (1972: 38), “una de las funciones de un discurso narrativo es transformar un tiempo, el de la historia, en otro tiempo, el del relato.” (Canet y Prosper, 2009: 23)

---

<sup>14</sup> Crítico literario y semiólogo francés

<sup>15</sup> Teórico francés que trabajaba sobre teoría cinematográfica, lingüística, semiótica, psicoanálisis

Esta transformación del tiempo de la historia en otro tiempo ocurre porque la temporalidad en el relato organiza los elementos de la historia de forma que respondan a la finalidad del texto en concreto como lo explican Kaempfer y Micheli (2005):

Los relatos, efectivamente, no se conforman con recoger los hechos: necesariamente, los dispone, los pone bajo tensión entre un principio y un fin, transformando así la simple sucesión de acontecimientos en una totalidad significativa. [...] Hay que añadir que los relatos no recogen todos los hechos, de hecho, si lo hicieran (y suponiendo que fuera posible), ¿no caerían en la insignificancia? (Kaempfer y Micheli, 2005)<sup>16</sup>

Bordwell (1996) asocia esta transformación a una “manipulación”:

La manipulación temporal (junto con la manipulación espacial) constituye uno de los primeros pasos necesarios en la creación de relatos audiovisuales para poder estructurar un conjunto de datos y darles un sentido concreto. Su función principal es permitir en un relato que la información adquiera un desarrollo propicio según se pretenda relatar de una forma u otra, y contar determinados sucesos o no en un orden establecido, es decir, dependiendo de la estructura temporal se dota de sentido al relato. A través de la manipulación del tiempo y del espacio se manipulan los contenidos de la historia. (Bordwell, 1996: 74)

La historia es la sucesión cronológica de los hechos, por lo tanto el tiempo de la historia corresponde a la linealidad de los sucesos imaginaria o efectivamente ocurridos, en el orden irreversible del antes y el después, mientras que el tiempo del relato se presenta como el del discurso que cuenta la historia. Son dos tiempos distintos puestos en relación gracias a elementos introducidos por Genette (1972): el orden, la duración y la frecuencia:

La realidad de estas dos caras de la temporalidad narrativa permite crear juegos con el tiempo. Nada, en efecto, obliga a los relatos a copiar el tiempo de los relojes. [...] La narratología,

---

<sup>16</sup> El texto del cual se hace referencia no presenta numeración de páginas, dejamos entonces la referencia bibliográfica completa: Kaempfer, J.; Micheli, R.(2005): *La temporalité narrative*. Méthodes et problèmes. Genève. Dpt Français moderne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>

distingue tres tipos de relaciones pertinentes entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia: el orden, la duración y la frecuencia. (Kaempfer y Micheli, 2005)

El tiempo del relato tiene la opción de no respetar el orden de la historia, retrocediendo, o anticipando pero no es sólo una cuestión de orden, sino que se deforma el tiempo, se alarga, se disminuye, se repite o se silencia. Gaudreault y Jost (1995) apuntan que “para informarnos de un hecho determinado, el narrador no está obligado a comenzar por ese hecho y no por otro, ni a relatarlo largamente o, por el contrario, sucintamente, ni a evocarlo en una o más ocasiones.” (Gaudreault y Jost, 1995: 112)

El orden, la duración y la frecuencia buscan entonces crear otro tiempo, diferente al de la historia, el del relato, buscando hacer la historia más atrayente e intrigante y ayudarla a cumplir mejor su función, bien sea dramática, cómica, etc. El primer elemento es el orden que confronta “la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato” (Gaudreault y Jost, 1995: 112). La duración compara “el tiempo que dichos acontecimientos deben tener en la diégesis y el tiempo que tardamos en narrarlos” (Gaudreault y Jost, 1995: 112). Y la frecuencia “estudia el número de veces que tal o cual acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis.” (Gaudreault y Jost, 1995: 112). Estos conceptos aplicables a la literatura, también se pueden poner en práctica en el audiovisual:

Ya que a menudo comprende numerosos relatos, orales o escritos (vehiculados por los rótulos, por voces in u over), el filme puede trabajar la temporalidad de manera parecida, aunque [...] éste se engasta siempre en otra, mucho más manifiesta, la de la banda de imagen. Si queremos estar en condiciones de analizar el conjunto de la red audiovisual, hay que tener en cuenta a la vez el tiempo novelesco y el tiempo cinematográfico.” (Gaudreault y Jost, 1995: 112)

A continuación, definiremos detenidamente los tres conceptos -orden, duración y frecuencia- aplicados a la literatura, y actualizados al audiovisual que amplía y añade algunas características que sólo se aplican a su formato.

## 1.1 La manipulación del orden de los acontecimientos de la historia en el relato

Después de definirlo, trataremos de la variedad de posibilidades que ofrece la manipulación del orden en un relato. Genette (1972) definió al orden como “la relación entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden pseudo-temporal de su disposición en el relato” (Genette, 1972: 78). El cambio del orden de la historia al orden del relato permite maniobra en la estructura del texto audiovisual como lo explicamos en el siguiente apartado.

### 1.1.1 *Las estructuras no lineales: discordancia entre orden de la historia y orden del relato*

Empezamos con una cita de Tubau<sup>17</sup> (2006): “La estructura en tres actos sigue siendo la manera más útil de contarle a alguien un guión y es el lenguaje habitual que se emplea en las reuniones de trabajo, tanto en Hollywood como en cualquier lugar” (Tubau, 2006: 150). Y Tubau (2006) agrega una opinión de Jean Luc Godard<sup>18</sup> “En toda historia debe haber planteamiento, nudo y desenlace, pero no necesariamente en ese orden” (Tubau, 2006: 151). Canet y Prosper (2009) distinguen tres formas básicas de estructura:

La **estructura prospectiva**: “la mirada se dirige hacia delante, hacia el futuro. Todo el interés se centra en lo que está por venir” (Canet y Prosper, 2009: 139). También está conocido como relato lineal donde los acontecimientos se refieren según su orden cronológico natural o relato *Ab- Ovo*. El narrador sitúa como punto de partida del relato el momento de inicio lógico de la acción y, a partir del mismo, el desenvolvimiento de los sucesos responde a un orden cronológico y a un principio de causa-efecto.

La **estructura retrospectiva** es un modelo donde toda la narración cuenta cómo ha ocurrido pero está destinado a acabar como ocurre la primera escena. El final está cerrado desde el comienzo. Se conoce como inversión o relato *In extrema res*.

---

<sup>17</sup> Guionista, director de televisión, profesor de narrativa audiovisual en lugares como la Universidad Carlos III, la Juan Carlos I, la Escuela de Cine y Audiovisual de Madrid (ECAM)

<sup>18</sup> Director de cine franco-suizo. Cultiva un cine creador, vanguardista, pero accesible en su conjunto. Es experimental respecto al montaje considerado clásico. Es uno de los miembros más influyentes de la *nouvelle vague*, a la vez caracterizado por su acidez crítica y por la poesía de sus imágenes.

La mirada se dirige hacia atrás, hacia el pasado mediante el recurso del *flashback* [...] Todo el interés se centra en el pasado de los personajes, en conocer las causas que han provocado la situación presente. [...] Se suelen presentar primero los efectos y luego las causas que lo han provocado. La vuelta atrás se puede articular principalmente siguiendo dos estrategias: mediante un único y continuo *flashback* o mediante la fragmentación de éste y su alternancia con el presente. (Canet y Prosper, 2009: 139).

Y por último el *in media res* es una estrategia mixta que reúne a las dos anteriores:

El relato comienza en plena acción y de inmediato mira hacia atrás, buscando las causas de la situación actual. Una vez realizado el trayecto retrospectivo y tras llegar de nuevo al presente de la narración, al suceso con el que se dio comienzo al relato, la narración continúa hacia delante, mirada prospectiva, con la intención de desvelar el desenlace finalmente. [...] Se despierta en el espectador la curiosidad tanto hacia el pasado, lo que ha sucedido, como hacia el futuro, lo que va a suceder. Esta doble motivación, retrospectiva y prospectiva, tiene a su vez un doble objetivo: desvelar tanto las causas y el desenlace de la secuencia inicial [...] como el planteamiento, desarrollo y desenlace de la historia. (Canet y Prosper, 2009: 139)

Estos tres modelos son los más recurrentes pero Canet y Prosper (2009) proponen otras estructuras no lineales, frutos de la manipulación de la dimensión temporal:

El primer modelo comenta la repetición de un mismo suceso desde diferentes perspectivas. Es una focalización variable de un mismo suceso narrado con diferentes puntos de vista es decir que “el suceso es visitado tantas veces como testimonios de personajes sean propuestos.” (Canet y Prosper, 2009: 147).

El segundo modelo trata de la repetición de una misma línea de acción protagonizada por un único y mismo personaje. “Las diferentes alternativas generadas son fruto del juego creativo que se puede desplegar articulando el modo condicional: podría ser esto o podría ser aquello, lo que podría haber sido y no fue, qué hubiese pasado si en lugar de eso hubiese ocurrido aquello” (Canet y Prosper, 2009: 148). Canet y Prosper (2009) apuntan que por eso hay una necesidad de volver al punto de partida, y a partir de allí sigue el relato pero esa vez con otra alternativa. La nueva versión del destino del personaje depende de sus decisiones o del azar.

Por último la tercera estructura explica las historias contadas al revés. “Lo último que sucede en la historia es lo primero que se narra en el relato y así sucesivamente hasta la finalización del mismo, como rebobinando hacia atrás” (Canet y Prosper, 2009: 152).

Este apartado se ha centrado en el orden tratado como general de la película o del capítulo, es decir en su totalidad, y con el siguiente apartado trataremos del orden, definido y desmenuzado por Genette (1972), aplicado a escenas o acontecimientos puntuales del relato y no sólo en el conjunto de su estructura.

### 1.1.2 *Las anacronías en el relato*

Según Genette (1972) la mayoría de los relatos no respetan el orden cronológico, son anacrónicos, bien porque cuentan antes (en el relato) lo que pasa después (en la historia) – anticipación, prolepsis- o bien porque cuentan después (en el relato) lo que ha pasado antes (en la historia) –retrospección o analepsis-. Canet y Prosper (2009) denominan “estructura *crónica*” cuando sigue rigurosamente el orden de la historia, y “estructura *anacrónica*” cuando se rompe el orden de la historia pero “puede ser reordenada por el espectador gracias a la lógica que existe entre los sucesos” (Canet y Prosper, 2009: 138).

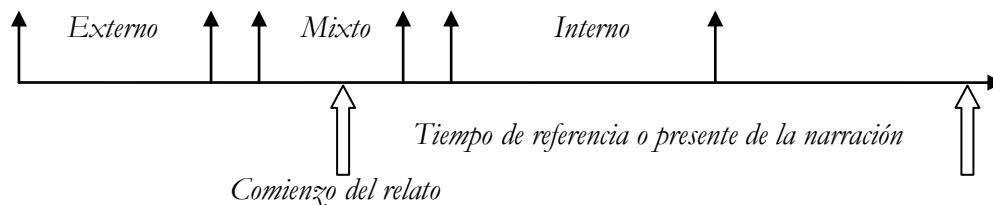
Un relato presenta **sincronía** cuando es lineal y **anacronías** cuando es fragmentado, es decir no lineal. Estas elecciones condicionarán cómo el espectador reciba la información. “Cualquier modificación del orden de los sucesos diegéticos en el relato se articula necesariamente a partir del tiempo de referencia, que permite referirse a un pasado o futuro en relación con un momento determinado” (Canet y Prosper, 2009: 269). Estos autores lo apuntan de la misma forma que Genette (1972): “Una anacronía puede dirigirse, en el pasado o en el futuro, más o menos lejos del momento “presente”, es decir del momento de la historia donde el relato se interrumpió para dejarle paso” (Genette, 1972: 89) En este trabajo, utilizaremos el término “tiempo de referencia”.

### 1.1.2.1 Analepsis: saltos temporales hacia el pasado

La analepsis es también llamada retrospectión o *flashback*. Es una forma de fragmentar la narración ya que la historia que se está contando en el ahora es interrumpida para contar algo que sucedió anteriormente. El presente queda pausado. Se evocan hechos, acontecimientos anteriores, ocurridos antes del momento en que se encuentra el relato.

Para Genette (1972) no todas las vueltas atrás tienen el mismo **alcance**, algunas nos remiten al punto de partida de la historia (internas), y otras más allá (externas). Es la distancia temporal que hay entre el tiempo de referencia y el momento en que tiene lugar la anacronía. Por otra parte, Genette (1972) apunta que los acontecimientos referidos por las analepsis no presentan todos la misma duración: no tienen la misma **amplitud**, es decir el periodo temporal que abarcan las anacronías.

En esta figura se detallan las posibilidades. (Canet y Prosper, 2009: 271)



Y explican que el *flashback* externo comienza y finaliza fuera de los límites del tiempo de referencia. El mixto comienza antes del inicio del tiempo de referencia y finaliza dentro. Y el *flashback* interno comienza y finaliza dentro del tiempo de referencia (Canet y Prosper, 2009: 271).

Kaempfer y Micheli (2005) distinguen varios tipos de analepsis: **completas** y **parciales**. Las parciales son las que no juntan el punto de origen temporal del relato primero.

Todo lo anterior se aplica tanto a la literatura como al audiovisual, pero en el siguiente apartado tratamos del caso particular del *flashback* en el audiovisual. Canet y Prosper (2009) exponen la dificultad del despliegue del orden temporal en la narrativa audiovisual:

En la narrativa audiovisual, como en cualquier otra manifestación artística y cultural donde predomine la imagen, el único tiempo que se puede utilizar para contar una historia es el presente. Y esto es motivado porque la narrativa audiovisual no posee nada parecido a los tiempos gramaticales, es decir, no dispone de mecanismos que puedan indicar su temporalidad, tal y como existen en el lenguaje. Por tanto, se debe recurrir a procedimientos que permitan al espectador deducir los cambios temporales. “Por lo tanto, el único tiempo que se puede utilizar para mostrar una historia es el presente, o más exactamente tal y como indica Zunzunegui (1992: 191) pasado presentificado, independientemente del momento en que se produce el acontecimiento. (Canet y Prosper, 2009: 267,268)

Ese pasado presentificado, “ya no es un recuerdo, es el acto ‘haciéndose” (Mitry, 1978: 158). Para remediar aquello y establecer este tiempo referencia, relato primero que se convierte en el presente de historia, Canet y Prosper (2009) enumeran diferentes procedimientos. O bien la presencia de un narrador extradiegético explícito que establece por tanto un tiempo de referencia: el tiempo desde donde se cuenta la historia, que sirve para situar el resto de tiempos. Otra opción es a través del tiempo diegético de inicio del relato audiovisual, o por último mediante una referencia temporal explícita en la diégesis, cuando a través de algún personaje o situación se indica el tiempo presente que sirve de referencia para el resto de tiempos.

En este apartado, enumeraremos las formas de introducir el *flashback* ya que según Canet y Prosper (2009) “el *flashback* en el relato audiovisual es una convención que necesita una serie de procedimientos para indicar al espectador que hay un cambio en la estructura temporal, que se ha producido un salto hacia atrás con respecto a un momento diegético que sirve como referencia temporal.” (Canet y Prosper, 2009: 276). Los dos autores exponen las variantes más empleadas y reconocibles por el espectador para transmitirle que se va producir un salto temporal al pasado. Es muy frecuente utilizar de forma conjunta varios procedimientos para indicar las alteraciones en el orden temporal.

La primera variante es con un narrador extradiegético. Dentro de esta variable, se proponen dos posibilidades, o bien a través de la voz over o voz fuera de campo no diegética, o bien mediante rótulos que introducen indicaciones temporales. La segunda opción es con la variable de elementos diegéticos, es decir gracias a personajes y escenarios.



Y por último, se podría gracias a elementos formales. Entre otros están los movimientos de cámara, como el travelling de acercamiento al personaje, los encadenados como transición, desenfoces, cambios en la tonalidad del color por ejemplo el uso del blanco y negro, congelación de la imagen, mediante una similitud gráfica entre dos planos. También se usa el sonido no diegético, o cabalgando el sonido a la imagen. (Canet y Prosper, 2009: 276)

Relacionado con los elementos formales comentamos la distinción que hacen Canet y Prosper (2009) en cuanto a las analepsis que se introducen con sucesión o simultaneidad. Hablan de **sucesión** cuando se muestra el *flashback* a través de un cambio entre planos que indica el traslado a un tiempo diegético pasado con respecto al tiempo de referencia. Mientras que en el caso de la **simultaneidad**, se muestran al mismo tiempo el pasado y el presente. Los métodos generales para mostrar un *flashback* con simultaneidad son la pantalla partida mostrando simultáneamente un tiempo presente y un tiempo pasado o mostrar las distintas temporalidades en un mismo plano (Canet y Prosper, 2009: 273).

Por último dentro del apartado de analepsis, Canet y Prosper (2009) distinguen *flashbacks* **subjetivos** y **objetivos**. “El *flashback* es subjetivo cuando se corresponde con el relato de un personaje y objetivo cuando no se corresponde con el relato de ningún personaje.” Los autores resaltan que “la importancia de diferenciarlos radica en que el *flashback* realizado a través de un personaje puede transmitir su particular punto de vista, [...] inclusive introducir datos falsos o que todo sea una mentira” (Canet y Prosper, 2009: 273). Según estos dos autores, hay tres modos de articular un *flashback* subjetivo:

El primero es a través de un narrador intradiegético: un personaje diegético que por relatar un acontecimiento se convierte en un narrador intradiegético. En ese caso o bien lo hace con un relato que no se dirige explícitamente a nadie o dirigido a otros personajes o a través de procesos psicológicos del personaje. El recuerdo del personaje es el más utilizado siendo un mecanismo psicológico que activa y justifica la introducción del *flashback*.

La segunda posibilidad se encuentra en los elementos diegéticos creados por personajes y que informen de hechos pasados (carta, libro,...).

La tercera posibilidad es un *flashback* articulado a través de un narrador extradiegético que, en su momento participó de alguna manera en los acontecimientos que narra.

Canet y Prosper (2009) también se detuvieron sobre la subjetividad del personaje como justificación del desorden temporal en el relato ya que nuestra serie de estudio se inspira en este proceso, teniendo un narrador que lleva la historia y los diferentes saltos en el pasado.

Todo lo narrado procede del mundo interior del personaje, siendo éste el principal responsable de la transmisión de los contenidos de la historia al espectador. La mente de éste, su conciencia, se convierte en el motor principal que organiza los sucesos de la historia en el relato. Por tanto, y como dice Bordwell (1996: 162), la actividad cognitiva del personaje “es un pretexto para un arreglo no cronológico del argumento”. Es decir, el principal responsable de las idas y venidas continuas en el tiempo no es otro que la acción interna del personaje. Sus pensamientos y sus recuerdos son los que provocan y justifican, a la vez, la construcción de la estructura anacrónica. (Canet y Prosper, 2009: 145)

La subjetividad provoca dos tipos de mirada retrospectiva: **la estructura explicativa y la re-interpretativa**. Shlomith Rimmon-Kenan (1983) ve en el uso de la mirada retrospectiva: “una nueva utilización del pasado, reforzando o desarrollándolo sin contradecir o cancelando su significado o, por el contrario, reexaminar el pasado modificándolo, transformándolo o rechazando su significado inicial” (Rimmon-Kenan, 1983: 122).

La explicativa [...] mira hacia el pasado con la intención de conocer o entender mejor el presente narrativo tanto en lo relativo a los sucesos como a los existentes. [...] Y la re-interpretativa sirve para reinterpretar o contradecir lo que ya se sabe, aportando una nueva visión diferente al respecto, provocada por diferentes versiones de distintos personajes o por diferentes versiones de un mismo personaje sobre un mismo suceso, por ejemplo con la madurez (Canet y Prosper, 2009: 146, 147).

Se esbozó antes un apunte sobre el *flashback* subjetivo que quisiéramos desarrollar: su veracidad. La subjetividad del recurso pone en peligro la realidad, pudiendo darle más importancia a la verdad del personaje que a la historia. Canet y Prosper (2009) plantean también el problema de la memoria, tratado también en nuestra serie: “Un *flashback* articulado a partir de un personaje se puede considerar verdadero si no ofrece datos falsos, aunque no llegue a ofrecer toda la información para entender el acontecimiento que relata,

simplemente porque parte de la estrategia narrativa pueda ser que el espectador tenga lagunas sobre los sucesos” (Canet y Prosper, 2009: 275).

#### 1.1.2.2 Prolepsis: saltos temporales hacia el futuro

El relato anticipa un hecho que se situará más tarde en la historia, hablamos también de *flashforward*. “Funcionan como anticipación, predicción, expectativa, futurible, por lo tanto, son ambiguos y no presentan la certeza del pasado.” (Mario Rajas, 2011: 368)

Diciendo ahora, en el relato lo que llegará después, en la historia, la prolepsis provoca un cierto peso de destino. [...] Como en la tragedia, el interés del lector se desplaza: el final de la historia siendo conocido, ya no es el simple deseo de saber lo que pasa a continuación, sino una curiosidad más compleja, y sin duda más melancólica: la de conocer el engranaje inflexible de una intriga de predestinación<sup>19</sup>. (Kaempfer y Micheli, 2005)

También hablamos de **amplitud** y **alcance** con las prolepsis. “Una prolepsis externa nos proyecta fuera del eje temporal que recorrerá el relato original, mientras que la prolepsis interna no hace más que anticipar lo que nos será narrado posteriormente” (Gaudreault y Jost, 1995: 120). Sin embargo “el *flashforward* únicamente puede ser externo si tiene lugar como anticipación o predicción sobre hechos futuros en el relato, siempre que el espectador pueda tener la posibilidad efectiva de saber que esos acontecimientos se producirán” (Canet y Prosper, 2009: 280).

Los *flashforwards* se introducen según Canet y Prosper (2009) a través del lenguaje, bien sea mediante un comentario *over* del narrador extradiegético (sonido *over*), de la predicción de un personaje, de rótulos que indican lo que va a ocurrir o a través de imágenes mostrando los acontecimientos futuros que deben ocurrir respecto al tiempo de referencia.

---

<sup>19</sup> Fórmula aplicada por Todorov en *The poetics of prose* (1977). Ithaca: Cornell University Press

## 1.2 Las relaciones entre la duración de la historia y la duración del relato

Alfred Hitchcock<sup>20</sup> dijo “Si la puesta en escena existe en el cine, o bien es para contraer el tiempo, o bien es para dilatarlo, según nuestras necesidades, a voluntad” (Truffaut, 1974: 255).

La duración es definida por Genette (1972) como la relación entre el tiempo que duran los sucesos de la historia y la extensión del texto (en caso de la literatura, y duración del capítulo en términos de serie), según el tiempo del relato es igual, mayor o menor al tiempo de la historia. Se da el caso del relato **isócrono** cuando la duración de un relato parece ajustarse a la que tendrán los hechos de la historia y si hay variantes de ritmo dentro del relato son “**anisocronías**”. Este último término fue utilizado por Genette (1972) refiriéndose a alteraciones en la duración “real” de los hechos de la historia y define cuatro relaciones entre duración de la historia y del relato: escena, sumario, pausa y elipsis.

Dependiendo en cada momento de los requerimientos narrativos del relato audiovisual, la duración temporal será manipulada según las necesidades narrativas, ya sea para provocar tensión en el espectador y dilatar la finalización de un acontecimiento o simplemente eliminar un fragmento de la historia para hacer avanzar la acción. [...] Hay que señalar que las relaciones temporales de duración tienen unas características muy diferentes entre la narrativa audiovisual y la literaria. Si bien los principios generales son válidos para el análisis y comprensión de todo tipo de relatos, como las diferencias entre orden, duración y frecuencia, las particularidades de la narrativa audiovisual, derivadas del soporte que utiliza, hacen que su empleo tenga necesariamente que basarse en los procedimientos técnicos que constituyen la base de la narración a través de imágenes visuales y auditivas. (Canet y Prosper, 2009: 247)

Por esa misma razón citada anteriormente (la necesidad de diferenciar el trato de la duración en la literatura y en el audiovisual) utilizamos dos clasificaciones: la de Genette (1972) y la de Canet y Prosper (2009). La primera fue aplicada a la literatura y la segunda, más reciente, es más adecuada al audiovisual aunque engloba todos los elementos de la clasificación de Genette (1972). Demuestra que los cuatro conceptos desarrollados por este

---

<sup>20</sup> Director de cine y productor británico.

autor son aplicables al audiovisual. La clasificación de Canet y Prosper (2009) distingue tiempo equivalente, tiempo reducido y expansión temporal. Asociamos para el apartado de duración, las abreviaciones TR para el tiempo del relato y TH para el tiempo de la historia.

### *1.2.1 La concordancia con el tiempo equivalente*

Se presenta esta fórmula cuando la duración del tiempo de la historia (TH) y del tiempo del relato (TR) es la misma. Podemos asemejarla al concepto de escena definido por Genette (1972): “ni aceleración, ni desaceleración, sino una correspondencia entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia” (Genette, 1972: 123). Por tanto: “ $TH=TR$ ” (Genette, 1972: 129). Es “un caso de isocronía en el que se supone que la duración diegética es idéntica a la duración narrativa” (Gaudreault y Jost, 1995: 126). “Para mostrar acontecimientos concretos se suele utilizar el tiempo equivalente con la inclusión de pequeñas elipsis para facilitar transiciones entre plano o no tener que mostrar una acción poco significativa en su totalidad” (Canet y Prosper, 2009: 366). Solemos encontrarlo cuando los personajes dialogan.

### *1.2.2 El tiempo reducido en el relato huye de la duración de la historia*

El tiempo reducido se da cuando la duración del tiempo del relato es menor que la duración del tiempo de la historia. Se incluyen la elipsis y el sumario definidos por Genette (1972), por lo tanto “ $TR<TH$ ” (Genette, 1972: 129).

El tiempo reducido es el más utilizado en la mayor parte de los relatos audiovisuales, tanto por economía narrativa como por motivos dramáticos ya que en ocasiones puede resultar narrativamente interesante como, por ejemplo al ocultar un suceso a través de una elipsis para crear un vacío en la información del espectador y posteriormente darle una sorpresa al cubrir esa laguna. (Canet y Prosper, 2009: 249)

- La elipsis

La elipsis refleja en el relato que ha pasado algún tiempo pero sólo se insinúa, no se cuenta (Genette, 1972: 139). Es un “procedimiento que consiste en suprimir una parte de los acontecimientos de la historia” (Canet y Prosper, 2009: 247). Lo cual podemos expresar así: “TR=0, TH=n” (Genette, 1972: 129). Según se indique o no su duración, la elipsis es o bien determinada o bien no determinada, también llamada “elipsis indefinida”<sup>21</sup>. “Puede ocurrir que, o bien no sea importante informar al espectador, o que una parte de la estrategia narrativa consista en que el espectador no tenga claro el tiempo transcurrido en la elipsis. Por tanto se trataría de un modo de narración más ambiguo” (Canet y Prosper, 2009: 254). Por otra parte, cuando es explícita, está marcada en el texto mientras que cuando es implícita, se deduce del texto.

La elipsis es, sin duda alguna, el procedimiento de manipulación temporal más utilizado en los relatos audiovisuales. [...] Consiste en omitir, en suprimir fragmentos de la historia. Por tanto, donde aparece la elipsis desaparece la historia: la elipsis implica que algo no se muestra. [...] Lo que se ha omitido –el contenido de la elipsis- no tiene por qué carecer de importancia, al contrario. [...] Se puede utilizar para suprimir grandes lapsos de tiempo y permitir que la historia avance, [...]. La duración del acontecimiento en el tiempo del discurso normalmente está determinada por su importancia en el universo diegético. (Canet y Prosper, 2009: 249, 250)

Una de las funciones fundamentales de la elipsis es omitir elementos sin importancia, entonces como dice Jesús García Jiménez<sup>22</sup> (1993) su justificación es de índole lingüística. Este autor resalta otras dos funciones: una de índole dramática -porque en ocasiones hay que ocultar momentos decisivos de la acción hasta llegar al clímax- y otra de índole cultural porque por argumentos éticos, ideológicos, políticos, religiosos, sociales, etc. hay que “omitir la representación de determinados acciones y acontecimientos” (García Jiménez, 1993: 183).

---

<sup>21</sup> Término utilizado por Noel Burch (Burch, 1970: 16) *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos, Madrid.

<sup>22</sup> Teórico de narrativa audiovisual español

- El sumario

Según la definición de Genette (1972) el sumario tiene lugar cuando el relato condensa la historia y en ese caso: “TR<TH” (Genette, 1972: 129). El tiempo del relato es menos extenso que el tiempo de la historia y sirve para la economía narrativa, condensando hechos de la diégesis menos relevantes o reiterativos. “Se hace cargo, resumiendo de manera más o menos sintética, de los momentos de transición e informaciones necesarias a la comprensión de la intriga, preparando así el terreno para las escenas, donde se concentra tradicionalmente todo el interés dramático y patético del relato” (Kaempfer y Micheli, 2005). Para Karel Reisz<sup>23</sup> (1986) la utilización del sumario debe estar justificada por una finalidad dramática. Es “un conjunto de elipsis que consiste en realizar un resumen de una parte de la historia a través de una serie de fragmentos de corta duración. [...] [Lo llaman también] secuencia de montaje o collage. [...] Resume un período temporal donde se desarrollan una serie de sucesos relacionados entre sí.” (Canet y Prosper, 2009: 256).

En el sumario se muestran aquellos acontecimientos que representan la generalidad de lo acontecido. Las distintas partes que componen el sumario están unidas entre sí por elipsis. [...] El sumario tiene una identidad narrativa propia ya que plantea una pequeña historia con una presentación, un desarrollo y un desenlace. Se parte de una situación A en la historia al comienzo del sumario y se llega a una situación B a través de las diferentes transformaciones que tienen lugar durante su desarrollo. [...] [Es] idóneo para conseguir representar un periodo de la historia a través de acciones habituales. [...] Una de las cualidades más importantes del sumario es que permite mostrar acciones habituales para mostrar una variación en la situación de los personajes. Cada acción puede presentar unos matices diferentes con respecto a su predecesora hasta que finalmente se llega a una situación distinta a la de partida, que indica un cambio en los personajes o una variación en un período de la historia que conforma el relato. (Canet y Prosper, 2009: 256-257)

Según Canet y Prosper (2009) el sumario representa sucesos que tienen una duración larga en la historia en un fragmento mucho más reducido del discurso, y da sentido a unos bloques que tendrían poco sentido por sí mismos. Los recursos para marcar el paso de un

---

<sup>23</sup> Director de cine británico de origen checoslovaco

fragmento a otro son barrido de cámara, encadenado o cualquier otro procedimiento de transición entre planos, y música extradiegética.

- La condensación

La condensación es menos frecuente que la elipsis. “No hay un fragmento del acontecer diegético, por pequeño que sea, que es suprimido, tal y como ocurre en la elipsis, sino que se asigna una duración menor en el relato a un acontecimiento que tiene una duración mayor en la historia” (Canet y Prosper, 2009: 260).

- La reducción temporal a través de efectos audiovisuales

Es otra característica que Canet y Prosper (2009) clasifican en el tiempo reducido y que se da cuando unos efectos hacen que se acelere la imagen.

El efecto de aceleración se puede conseguir de muchas maneras: cámara rápida [...], efectos digitales, avance mecánico de un objeto como un reloj, etc. Pero lo importante es la impresión: un acontecimiento o acción sucede y se muestra, a una velocidad mayor que en la realidad diegética de la historia. (Canet y Prosper, 2009: 261)

### 1.2.3 *La expansión temporal del relato distorsiona la duración de la historia*

Ocurre cuando la duración del tiempo del relato es mayor que la duración del tiempo de la historia, es decir “TR>TH” (Genette, 1972: 129). Por lo tanto entraría en este apartado, la pausa definida por Genette (1972).

La pausa, basándose en los estudios de Genette (1972) se definiría como la forma máxima de desaceleración, no pasa nada en cuanto a acción, el texto está dedicado a una descripción. Podríamos definirlo como: “TR=n, TH=0” (Genette, 1972: 129). Un segmento del relato tiene una duración indeterminada mientras el tiempo de la historia es cero. Se detiene la imagen en un fotograma fijo, y se anula el tiempo diegético, acercándose a la sensación de la fotografía. Kaempfer y Micheli (2005) diferencian la pausa descriptiva y



la pausa-comentario que permite al narrador intervenir en su relato, para dar su opinión, juzgar su personaje, o proponer una información sobre un elemento factual o cultural.

- La dilatación

En el estudio narratológico de un filme se puede plantear otra categoría que no sería igual de pertinente si la aplicáramos a lo escritural: la *dilatación*, que correspondería a esas partes del relato en las que el filme muestra cada uno de los componentes de la acción en su desarrollo [...] aunque salpicando su texto narrativo de segmentos descriptivos o comentativos cuyo efecto consiste en alargar indefinidamente el tiempo del relato. Este procedimiento, que se corresponde, aunque en sentido inverso, al del sumario, podría traducirse del modo siguiente:  $TR > TH$ . (Gaudreault y Jost, 1995: 128)

Canet y Prosper (2009) comentan los diferentes usos y funciones de este recurso que consiste en utilizar más tiempo en narrar unos hechos que el que esos hechos ocupan la historia. Esto provoca que se subraye un momento, le dote de intensidad dramática o retrase su desenlace pero no se desarrolla ningún hecho, la historia se detiene. Para los dos autores, los recursos más frecuentes son la cámara lenta, cuando tenemos un montaje cabalgado de una secuencia, o bien unos planos sucesivos que contienen fragmentos correspondientes al mismo tiempo de la historia. La pausa es el extremo de la dilatación. Hay dos tipos: la dilatación por superposición (se repite parte de una acción mostrada) y la dilatación por inserción donde “se muestra una acción que ocurre de forma simultánea a otra ya mostrada, independientemente de donde tenga lugar” (Canet y Prosper, 2009: 262).

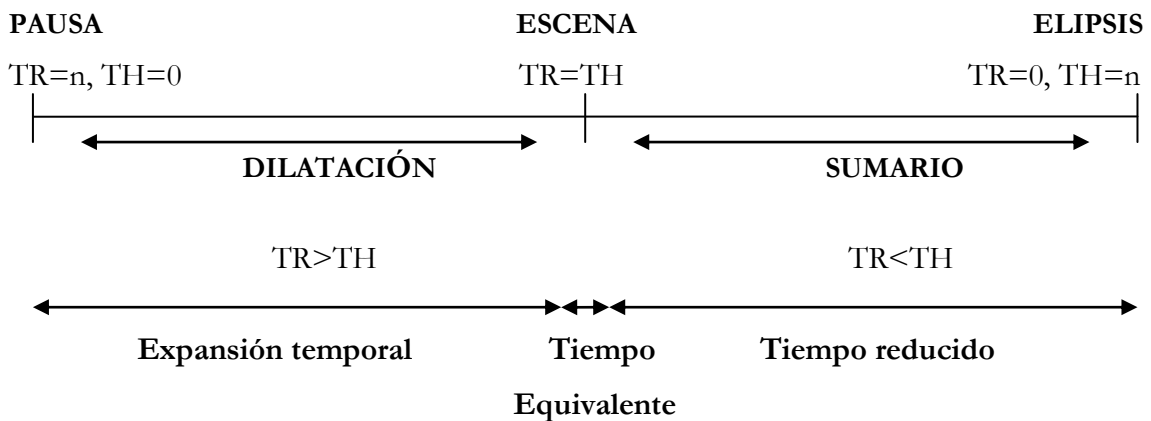
- La ampliación

Según Canet y Prosper (2009), la ampliación es un procedimiento muy frecuente, especialmente en momentos donde se plantean conflictos y está en peligro algún personaje. Comentan que la duración en el discurso es mayor que la que le ha sido asignada en la historia: “Sirven para crear una amenaza y extender su duración. En la historia se da una referencia temporal que implica la posibilidad de que la amenaza se cumpla, pero se necesita tiempo para que los personajes puedan solucionar el conflicto y, al tiempo, crear tensión y ansiedad en el espectador” (Canet y Prosper, 2009: 265).

- Los efectos audiovisuales

Otro procedimiento para crear expansión temporal es recurrir a los efectos audiovisuales para ralentizar o detener (“congelar” en el argot) la imagen. “En la actualidad está experimentando un importante auge, tanto por el desarrollo tecnológico como sobre todo por el intento de mostrar escenas de forma espectacular” (Canet y Prosper, 2009: 266). Entre otros procedimientos para que el tiempo del discurso sea mayor que el tiempo de la historia podemos citar la ralentización.

**Esquema resumen de la duración y sus variantes:**



### 1.3 La frecuencia en el relato y sus variantes

La frecuencia es “la relación establecida entre el número de veces que se evoca tal o cual acontecimiento en el relato y el número de veces que se supone que ocurre en la diégesis” (Gaudreault y Jost, 1995: 130). A continuación, exponemos y desarrollamos las diferentes configuraciones de la frecuencia propuestas por Genette (1972). En este apartado definimos R como relato y H como historia.

#### 1.3.1 *Equivalencia entre frecuencia del relato y frecuencia de la historia: el relato anafórico*

Genette (1972) comenta que en esta variante, se cuentan los hechos el mismo número de veces que han sucedido en la historia, por tanto hay un ajuste entre el relato y la historia, es decir “ $nR/nH$ ” (Genette, 1972: 146). Canet y Prosper (2009) denominan “frecuencia múltiple” cuando “un acontecimiento sucede en varias ocasiones en la historia y se muestra varias veces en el discurso. En este caso puede ocurrir que el número de acontecimientos y representaciones coincida ( $nTH/nTD$ ) o bien que sea desigual en número ( $nTH/mTD$ )” (Canet y Prosper, 2009: 283).

#### 1.3.2 *El caso particular del relato anafórico: el relato singulativo*

Es un término dado por Genette (1972) que se refiere a contar en el relato una vez lo que ha ocurrido una vez en la diégesis, lo que podríamos definir como  $1R/1H$ . “Esta forma de relato, en el que la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado, es, evidentemente, la más común” (Genette, 1972: 146). El singulativo es entonces el caso particular del anafórico de que sólo ha ocurrido una vez.

#### 1.3.3 *El relato redundante la historia con el relato repetitivo*

En el relato repetitivo se cuenta varias veces un acontecimiento que ocurrió una sola vez en la historia, por lo tanto lo podemos definir así  $nR/1H$ . “Las recurrencias del enunciado no responden a ninguna recurrencia de acontecimientos” (Genette, 1972: 147). Se utiliza para subrayar un hecho. O bien se cuenta de la misma forma o puede variar por

ejemplo el estilo, el punto de vista o la voz narrativa y “la repetición puede intervenir de muchas maneras: ya sea para expresar un recuerdo que se va precisando poco a poco [...], una obsesión del héroe [...], una diferencia de punto de vista sobre el hecho narrado” (Gaudreault y Jost, 1995: 131).

Para Canet y Prosper (2009), éste es uno de los procedimientos que permite una mayor riqueza en la dosificación informativa y, a su vez, presenta varias modalidades: de enlace, o bien para presentar una misma acción simple desde otro punto de vista, para exponer diferentes líneas de acción que participan en un mismo suceso, para mostrar un suceso con un mismo planteamiento pero distinto desarrollo o presentar un mismo conjunto de acontecimientos pero distinto desarrollo (Canet y Prosper, 2009: 283-285).

#### 1.3.4 *El relato busca plasmar el tiempo “imperfecto de indicativo” con el relato iterativo*

El relato iterativo relata una vez lo que ha ocurrido muchas veces y se define como  $1R/nH$ . Existe un tiempo particularmente apto para describir esta relación temporal: el imperfecto, que los gramáticos denominan a veces *iterativo* o *frecuentativo*. “Una sola emisión narrativa asume el conjunto de ocurrencias del mismo acontecimiento” (Genette, 1972: 148). Para Gaudreault y Jost (1995) este relato cuenta una vez acontecimientos idénticos que se repiten con frecuencia. Sirve para narrar conductas habituales que indican rasgos permanentes en los personajes. Esta modalidad narrativa permite, como el sumario, de ganar tiempo. “Dado que la imagen no dispone de tiempo gramatical, no es fácil expresar que una acción mostrada en la pantalla vale por muchas acciones similares”. (Gaudreault y Jost, 1995: 132). Así que Gaudreault y Jost (1995) apuntan que se puede entender por la interpretación –mecánica, automática- y gestual del actor o por el diálogo, pero también con el montaje.

## CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DEL TIEMPO NARRATIVO EN LA SERIE “CÓMO CONOCÍ A VUESTRA MADRE”

Antes de empezar con el análisis presentamos la serie. “Cómo conocí a vuestra madre” de título original “*How I Met Your Mother*” es una sitcom estadounidense, creada por Carter Bays y Craig Thomas. Tuvo durante nueve temporadas una entrega de entre 20 y 24 capítulos con una duración de unos 22 minutos. Empezó a emitirse el 19 de septiembre del 2005 y acabará el 31 de marzo del 2014. Su argumento se podría definir así: Ted Mosby hace de protagonista y narrador contando desde el año 2030 a sus dos hijos la historia de cómo conoció a su madre. Aprovecha para contarles anécdotas que vivió con sus amigos antes de que la conociera. Se traslada al 2005, el detonante de la historia: sus dos mejores amigos –Marshall y Lily- deciden casarse y aquello provoca que Ted, soltero empedernido al igual que Barney, decida encontrar al amor de su vida. Al mismo tiempo aparece Robin.

Nuestra finalidad es demostrar que ilustra los diferentes recursos temporales expuestos y definidos anteriormente de forma constante a la vez que original.

### 2.1 El juego temporal desde la perspectiva del orden

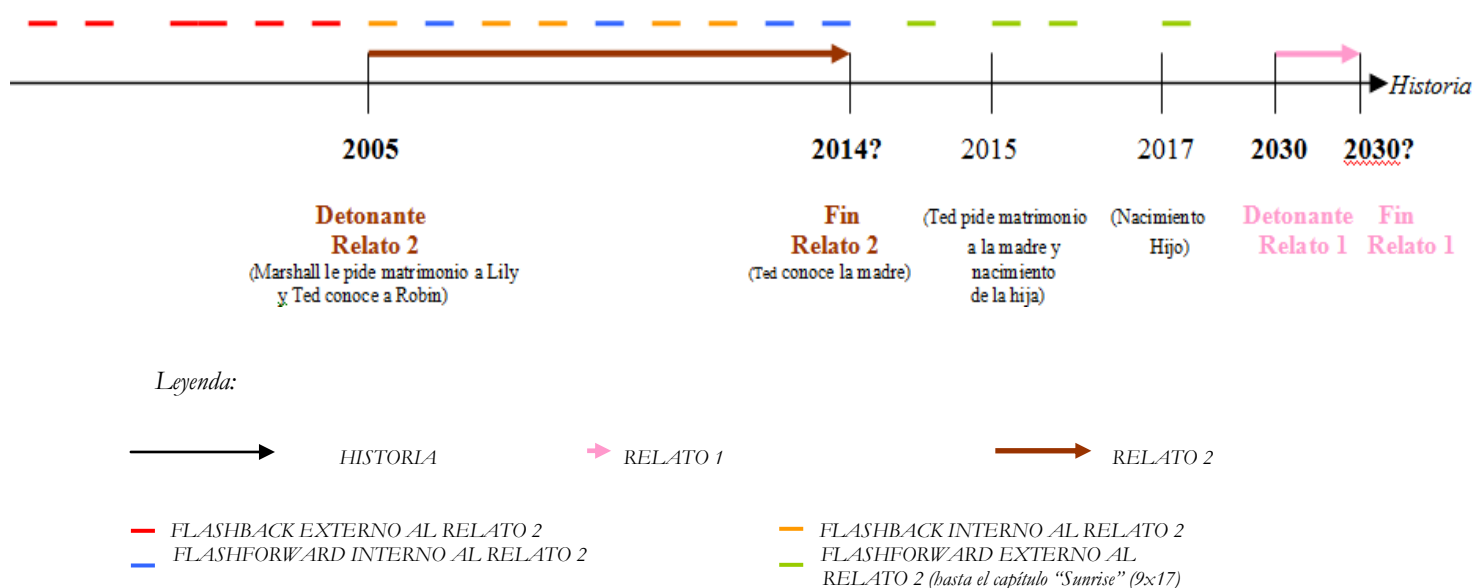
Tratamos de demostrar que “Cómo conocí a vuestra madre” presenta un abanico muy variado de recursos que hacen que el orden de los acontecimientos contados en el relato no coincida con el orden de los acontecimientos de la historia. Con aquello se pretende aportar dinamismo y reforzar la comedia y la intriga, dos de las funciones básicas de esta sitcom.

#### *2.1.1 Un doble relato que se basa en la manipulación del tiempo*

Lo primero que queremos subrayar es que la serie se estructura con un **doble relato**. Efectivamente, el primero es el relato que incluye la historia del Ted 2030 es decir desde donde el Ted 2030 les cuenta a sus hijos la historia de cómo conoció a su madre. Lo denominamos relato 1 y no sabemos sobre qué tramo de tiempo se extiende la historia.

Aunque sí podemos apuntar que en el capítulo “Piloto” (*Pilot*, 1x01)<sup>24</sup>, los hijos van vestido de una forma y en el capítulo “La jirafa púrpura” (*Purple Giraffe*, 1x02) cambian de ropa y será la misma para las nueve temporadas (anexo 1). También cambia el sofá y la disposición de algunas cosas en el salón. Parece como si fuera una tarde aunque acaban siendo nueve temporadas. En el capítulo “¿Por dónde íbamos?” (*Where were we?*, 2x01), la hija de Ted le dice “Parece que llevas un año hablando” y realmente ha pasado una temporada, es decir un año desde el primer capítulo. Este relato pone en evidencia una expansión temporal, utilizando un extenso flashback y vuelve de en vez en cuando al supuesto presente 2030 con un plano subjetivo de Ted donde sus dos hijos están sentados en el sofá escuchando la historia (Anexo 1). Pero es a través de la banda sonora con la constante voz over del Ted 2030 que recordamos el relato 1. Deja algún peso de destino ya que Ted habla de sus amigos como “los tíos” y da a entender que los hijos les tienen cariño, lo cual obliga a que sigan siendo amigos y que Ted tenga dos hijos en 2030. El segundo relato es el que incluye la historia que se extiende del 2005 al 2014, con referencias anteriores y posteriores a este tramo. Los dos relatos presentan **anacronías**, el relato no es lineal, es fragmentado. A continuación presentamos un esquema orientativo (no a escala) de la serie:

### Esquema resumen de las nueve temporadas de “Cómo conocí a vuestra madre”:



<sup>24</sup> El formato de la referencia de los capítulos citados en el trabajo será primero el título en español entre comillas, seguido entre paréntesis del título en inglés, de la temporada al que pertenece el capítulo y del número del capítulo.

El signo “?” al lado de 2014 y 2030 se debe a que no podemos definir el año del final de los relatos porque todavía no ha acabado la serie. No sabemos hasta dónde se extiende la historia contada aunque lo suponemos. Por otra parte sabemos que Ted le pide matrimonio a la madre un año después de conocerla por *flashforwards* de los capítulos “Regresando” (*Coming back*, 9x02) y “El faro” (*The lighthouse*, 9x08). En el capítulo “Reanudar” (*Unpause*, 9x15) hay un *flashforward* de 2017 de la madre que va a dar a luz y sabemos que es el segundo hijo porque Ted está con la hija en brazos. Y en el capítulo “Empieza la trilogía” (*Trilogy time*, 7x20) hay un *flashforward* de 2015 de Ted sosteniendo un bebé que deducimos es su hija. Entonces **todos los *flashbacks* (internos y externos) y *flashforwards* (internos y externos) al relato 2 son *flashbacks* externos al relato 1.**

Por último es importante apuntar que la serie recurre a ***flashbacks* subjetivos** ya que Ted es el principal responsable de la transmisión de los contenidos de la historia al espectador (hablando en primera persona y usando a sus dos hijos como intermediarios). Es la acción interna del personaje, la responsable de las idas y venidas continuas en el tiempo. Sus pensamientos y recuerdos provocan y justifican la construcción de la estructura anacrónica. La mayoría de los capítulos empieza con la voz over de Ted 2030 dirigiéndose a sus hijos y empezando el relato diciendo “Chicos”.

### 2.1.2 La construcción del capítulo en busca de estructuras originales con el orden protagonista

Efectivamente, la serie presenta algunos capítulos cuya estructura es en sí un recurso temporal. Entre ellos encontramos los diferentes tipos de relatos definidos por Canet y Prosper (2009) que ilustramos en primer lugar, y otros ejemplos que demuestran que la serie se ha dedicado a ser original sobre todo en cuanto a orden.

- La estructura retrospectiva: El capítulo “Por supuesto” (*Of Course*, 5x17) empieza con la escena del desenlace de la historia y todo el capítulo se construye de forma a explicarla bajo un formato de testimonio. La primera escena presenta a Barney sentado en un banco empapado y contándole a un policía qué pasó. Después de alternar unos *flashbacks*, volvemos a ver la primera escena pero esa vez justificada por la explicación del personaje.

- La estructura in media res: En el capítulo “El Bro Mitzvah” (*El Bro Mitzvah*, 8x22), la primera escena presenta a Barney sentado en una acera desesperado y la voz over de Ted 2030 dice “Niños, ésta es la historia de la noche en la que la vida de Barney se vino abajo por completo”. Aquello anticipa y a la vez intriga al espectador, que quiere saber tanto qué pasó, como qué va a pasar. Hay un *flashback* con un rótulo “6 horas antes” de cómo Ted y Marshall le raptan para su despedida de soltero y acaba siendo un desastre. Luego vemos de nuevo la escena del principio, y esa vez sigue la escena donde se alternan *flashbacks* de cómo lo prepararon todo, entendemos que ha sido una broma de sus amigos, pero nosotros, al tener el mismo nivel de información que él, nos identificamos con él y vivimos el drama.

- El relato contado al revés: La estructura del capítulo “El penique de la suerte” (*Lucky Penny*, 2x15) se basa en invertir causas-efectos. Efectivamente se muestra primero el efecto (Ted y Robin están a punto de perder su vuelo) y poco a poco van remontando las causas con *flashbacks* de por qué ha pasado. Cada situación está justificada por la anterior en la historia, es decir la posterior en el relato. En algunas escenas se repiten elementos para vincular con la siguiente explicación y demostrar que todo está relacionado. Al final de la discusión hay un resumen en orden cronológico, que confirma la cadena de acontecimientos. La conversación entre Ted y Robin, es decir el momento del “efecto”, aparece varias veces y es la que pone en marcha las vueltas atrás en el tiempo, recordando lo que pasó, cada vez buscando una explicación más lejana en el tiempo, lo cual da ritmo.

- El relato de un mismo suceso desde diferentes perspectivas: En el capítulo “El cenicero de cristal” (*The Ashtray*, 8x17), Ted, Robin y Lily fueron a una exposición en una galería de arte. Primero cuenta Ted cómo fue pero interviene Robin y dice que Ted estaba drogado aquel día y cuenta el *flashback* desde su punto de vista con lo cual cambia la historia con cosas que hace Ted. Cuando acaba, Lily apunta que Robin iba borracha y cuenta su versión de la historia, la más coherente. La comedia proviene del cambio de los acontecimientos según el punto de vista de cada uno influenciado por la droga y el alcohol.

- El relato de una misma línea protagonizada por un mismo personaje: En el capítulo “Shelter Island” (*Shelter Island*, 4x05) Ted y Stella, a punto de casarse, deciden decirles a sus respectivos ex-novios que no pueden participar a su boda. Entonces se congela la imagen y



la voz over de Ted 2030 dice “Chicos, si hubiera dejado a Stella hablar con Robin, toda esta historia tendría un final diferente”, y aparece un plano que sabemos es imaginación de Ted, es decir un “es lo que hubiera pasado” con Ted hablando con Tony (el ex de Stella) y Stella con Robin (la ex de Ted). Entonces dice la voz over de Ted 2030 “Y así es como conocí a vuestra madre” y aparece un plano de dos adolescentes rubios en un sofá, en el año 2030 (calcando el formato que usa Ted para contarles a sus hijos cómo conoció a su madre) y aparece Stella detrás del sofá como si fuera la madre. Pero en ese momento volvemos a la discusión de Ted y Stella, se descongela la imagen y la voz over de Ted 2030 dice “pero no lo hice” y empieza la escena de lo que realmente pasó: Stella volvió con Tony y dejó a Ted, lo cual hace avanzar la trama y da comedia por la comparación de planos del 2030.

Ahora presentamos otros ejemplos de estructura propuestos por la serie, donde la manipulación del tiempo es la protagonista y que demuestra que la serie busca originalidad. Al que más tiempo le ha dedicado la serie en cuanto a estructuras es a la manipulación del orden, aunque vemos también que se suma a ello de vez en cuando la duración.

- Un relato in media res por personaje: El capítulo “La compensación” (*The Over-Correction*, 8x10) empieza con pantalla partida de Ted, Marshall, Robin y Lily escondidos en el piso de Barney, en sitios diferentes. Se muestran *flashbacks*, personaje por personaje, que explican cómo han llegado allí antes de seguir, lo cual aporta ritmo y comedia.

- El relato llevado por otro personaje que no sea Ted: En el capítulo “La crisis de los misiles de Stinson” (*The Stinson Missile Crisis*, 7x04), es Robin desde la consulta del psicólogo quien lleva la historia y da paso a los *flashbacks* justificados por el hecho de que lo está contando a su psicólogo. En el capítulo “Doce mujeres en el estrado” (*Twelve Horny Women*, 8x08) Marshall está en el tribunal, pero el espectador no sabe por qué y dice Marshall a los jueces: “todo comenzó con...” y se alternan *flashbacks* de él con el tribunal.

- El relato con una estructura de montaje alterno original: En el capítulo “La magdalena” (*Cupcake*, 1x16), el relato no alterna dos tramas que parten de un mismo punto, ocurren a la vez y acaban coincidiendo sino que cuentan el punto de partida (llamada de Lily y Marshall), desarrollan una parte (la de Marshall con Ted), muestran el punto de

coincidencia (Ted y Victoria en el restaurante) y antes de que acabe la escena, dejando suspense, vuelven al punto de partida (la llamada), desarrollan la parte de Lily relacionada con Victoria, y vuelven a mostrar la escena de Ted y Victoria y esa vez sigue la historia. Se presenta una dilatación por superposición e por inserción ya que tratan dos tramas simultáneas por separado y vuelven a mostrar algunos planos donde coinciden las tramas.

- La estructura de la fotografía: En el capítulo “Brunch” (*Brunch*, 2x03) tenemos una estructura simétrica. Varias tramas coinciden en el restaurante donde cenan. Empieza con el punto de coincidencia (la cena) y de allí aparecen *flashbacks* de cada parte. Siempre que acaba una parte, se vuelve a la cena, se ve un poco más de los personajes de la parte desarrollada y pasan a otra parte. La estructura es simétrica con la foto hecha en la cena que se descongela, la voz over de Ted 2030 que distribuye el protagonismo, el *flashback*, la cena, y la caída de la camarera. Se busca dinamismo con los tres conceptos mezclados.

- El relato se confunde de personaje: El capítulo “Ted Mosby: arquitecto” (*Ted Mosby: architect*, 2x04) presenta una estructura que se confunde de personaje, mostrando *flashbacks* de Ted con una chica ya que Robin, la novia de Ted en ese momento, cree que la está engañando. Pero se reestablece de quién eran los *flashbacks* en realidad cuando Lily y Robin descubren que Barney se hizo pasar por Ted y se vuelven a ver los *flashbacks* pero esa vez con Barney. La equivocación ayuda a la trama amorosa y aporta suspense.

- El *flashback* dentro del *flashback*: El capítulo “La regla de platino” (*The platinum rule*, 3x11) se construye con los ocho pasos que enumera Barney para demostrarle a Ted que está cometiendo un error, y para ello usa ejemplos que les han pasado a todos, aplicando como recurso un *flashback* dentro de otro *flashback*. Se muestra una escena donde están todos en el piso y Barney utiliza un *flashback* de Robin para avisarle, y dentro de éste a uno de Marshall y Lily, y dentro de éste a uno de Barney, y así con los ocho pasos, siempre con las mismas réplicas, lo cual aporta comedia y anticipa que Ted va a cometer un error aunque le hayan avisado y ayuda a definir al personaje como obstinado.

- El falso montaje alterno: En el capítulo “Tres días de nieve” (*Three days of snow*, 4x13) nos hacen creer (con la voz over de Ted 2030 y el montaje) que la trama de Lily y la trama

de Marshall van a coincidir cuando realmente no ocurre el mismo día. Parece que van a encontrarse en el aeropuerto pero por una tormenta de tres días, no se encuentran como esperábamos, el relato nos engaña y sorprende.

- La estructura que anticipa y marca acontecimientos: En el capítulo “Carreras en el metro” (*Subway Wars*, 6x04) la voz over de Ted 2030 nos anticipa que Robin, quien es canadiense, al final del día habrá hecho las tres cosas que hacen que puede ser una auténtica neoyorkina y el capítulo se construye de forma a demostrar que efectivamente las cumple congelando la imagen cuando llega a hacer las tres cosas de la lista. En el capítulo, están los personajes haciendo una carrera y se congela la imagen de Lily, la voz over de Ted 2030 dice “aquel día necesitaba ganar”, hay un plano con rótulo “¿por qué necesitaba ganar?” y se introduce un *flashback* para explicarlo. Ocurre lo mismo para Robin y Ted. Es una estructura simétrica hasta que la voz over de Ted 2030 diga “en realidad Barney no necesitaba ganar” lo que contrasta con los demás, define el personaje y aporta comedia.

- La estructura personaje por personaje: El capítulo “Falso Positivo” (*False Positive*, 6x12) tiene una estructura que pretende relatar unos mismos acontecimientos pero desde el punto de vista de cada uno. No cambia el sentido de los acontecimientos sino que cada uno lo vive de una forma diferente. El acontecimiento en cuestión es que Lily cree que está embarazada. La estructura es la misma para cada parte que corresponde a cada personaje: son los mismos *flashbacks*, luego se añade una escena que es diferente según el personaje que trata y coinciden en el cine. Según qué parte es, hay planos más cerrados del personaje, sonido off de sus pensamientos y la voz over de Ted 2030 que lo destaca. Con esta estructura se hace un balance de cada personaje y su trama: definiéndoles y contrastándoles.

- La estructura de la llamada: En el capítulo “Oh Cariño” (*Oh Honey*, 6x15), se utiliza una llamada de teléfono para contar una historia con más dinamismo. Marshall está en casa de su infancia y sus amigos le llaman para contarle qué pasó entre Ted y Zoey, que están enamorados el uno del otro pero no se lo confiesan. Hay *flashbacks* que volvemos a ver tal y como son, otros transformados según la versión, y otros que se completan a lo largo de las conversaciones porque Marshall tiene cada vez más información y de varias fuentes.

- El relato “Cómo conocí a vuestro padre”: El capítulo “Sinfonía de luces” (*Symphony of Illumination*, 7x12) se estructura como el capítulo “Piloto” (*Pilot*, 1x01) pero esa vez es Robin la que está en un futuro, frente a dos hijos en un sofá. La voz over de la Robin del futuro dice “Chicos, ¿os he contado alguna vez cómo conocí a vuestro padre? Bueno saltaré simplemente hasta el momento en que le conté que estaba embarazada”. Volvemos al tiempo de referencia del relato 2 y se repite la última escena del capítulo anterior “Hija de rebote” (*Rebound Girl*, 7x11) cuando Robin le dice a Barney que está embarazada. En el capítulo descubre que no puede tener niños, entonces volvemos al plano de los hijos en el sofá y la imagen desaparece (fundido). Pone en evidencia también el uso de *flashforwards* que no se cumplen y aumenta el drama porque el espectador lo había dado por hecho.

- La estructura de las tres salas: El capítulo “Un apicultor en llamas” (*The burning beekeeper*, 7x15) empieza con la voz over de Ted 2030 diciendo “la fiesta de Lily y Marshall tardó sólo 5 minutos en que todo vaya mal” y Ted pone cinco minutos en un minutero para que se caliente el horno y dice la voz over “Voy a contarlo habitación por habitación”. Cuenta primero el salón, luego el comedor y por último la cocina. Se ven escenas repetidas para vincular las tres salas. Es una propuesta de ampliación con expansión temporal dentro del concepto de duración con un minutero que provoca en el espectador la espera inminente de algo malo, sin que los personajes lo sepan, lo que da suspense.

- La estructura de lo imaginado a lo real: En el capítulo “Empieza la trilogía” (*Trilogy time*, 7x20) se propone una estructura original de *flashback* y *flashforward* con saltos de tres años. Efectivamente tenemos un *flashback* de Ted en el 2000 imaginándose cómo será el 2003, entonces vemos cómo fue realmente el 2003 con un rótulo “2003 en la realidad” y desde allí Ted se imagina cómo será el 2006 y así sucesivamente hasta que llega al 2012 (el tiempo de referencia del capítulo) y se imagina el 2015. Al final del capítulo hay un *flashforward* del 2015 con un rótulo “2015 en la realidad” y Ted está con un bebé en sus brazos. Se define cada vez más lo que va a ser de Ted, anticipando el futuro del personaje.

- La estructura de la mentira revelada: El capítulo “Locura mala” (*Bad Crazy*, 8x16) propone una estructura relacionada con los *flashbacks* subjetivos que ponen en peligro la veracidad. Empieza con una escena donde Lily deja a Robin sola unos minutos con Marvin,

el bebé de Lily. Entonces tenemos cinco *flashforwards* de 4, 12, 14, 16 y 17 años después donde Robin cada vez le cuenta más sobre qué pasó aquel día para que al final Lily se entere de que Robin entró en un club de strip tease y dejó a Marvin con Mike Tyson. Cambia totalmente la historia y la exageración aporta comedia. El capítulo muestra simetría con el mismo procedimiento: Robin y Lily tomando el té, en el mismo lugar de la casa, sólo cambian ellas (vestuario y maquillaje que las envejecen), Robin le cuenta más sobre la historia y le promete siempre que no hay más, pero el espectador anticipa que va a haber más *flashforwards* y como sí que los hay, aporta comedia por anticipación.

- El *flashforward* de introducción: el capítulo “La isla de la basura” (*Garbage island*, 6x17) empieza con un *flashforward* del 2021 en el aeropuerto de Hong Kong, donde Ted se reencuentra con la camarera del bar y dice la voz over de Ted 2030: “¿Qué hacía allí? Para eso tenemos una copia de seguridad de unos diez años” e introducen un *flashback* del 2011 (tiempo de referencia en esta temporada). Todo el capítulo se dedica a explicar el encuentro entre la camarera y un chico que Marshall despidió y volvemos al *flashforward* de 2021 y ella está con el chico. El *flashforward* sirve a introducir el presente de referencia con dinamismo.

- La estructura de la temporada 9: Se extiende sobre 48 horas, el fin de semana de la boda de Barney y Robin y cada capítulo empieza con un rótulo que marca una cuenta atrás. Por ejemplo en el capítulo “El relicario” (*The locket*, 9x01): “Viernes, 11AM. 55 horas antes de la boda”. A lo largo de los capítulos se acerca la boda: en el capítulo “Reanudar” (*Unpause*, 9x15): “Domingo, 2:00 AM, 16 horas antes de la boda” y así aumenta el interés del espectador.

- La estructura “Cómo me conoció vuestra madre”: El capítulo “Cómo su madre me conoció” (*How your mother met me*, 9x16) está dedicado a la madre, es decir desde su vida, para presentarla al espectador, saber cómo es y resolver algunas veces que la han mencionado en las nueve temporadas. El título es un juego de palabra con el verdadero título de la serie.

### 2.1.3 Los flashbacks a nivel de escena

La serie usa el recurso del *flashback* continuamente y lo ha intentado tratar bajo muchas formas que desarrollamos en este apartado. El objetivo siempre es acorde con la finalidad de la serie, es decir una función de comedia por la parte de la sitcom, pero también de intriga y por lo tanto de aperturas de tramas apoyadas en unos personajes cuyas personalidades contrastan y permiten la introducción de conflictos y evolución, lo cual es esencial para el formato serial cuyo objetivo es mantener el interés de los espectadores.

Quisiéramos apuntar, en un primer momento, que un recurso muy frecuente en la serie es el uso del *flashback* para contar una historia alternándola con el presente y aportando dinamismo ya que se añaden personajes a los que forman la anécdota. Los que la escuchan, van preguntando y así haciendo el relato más ameno y cómico por que suelen vacilarse entre ellos. El capítulo “El incidente de la piña” (*The pineapple incident*, 1x10) es un ejemplo de los muchos que propone la serie: está Ted en el bar bebiendo mucho, entonces hay un fundido a negro (coherente con la ebriedad), y se despierta en su cama al lado de una chica. Se alternan el relato de la noche de Ted (con *flashbacks* contados en un orden cronológico), con el tiempo de referencia: Ted les cuenta a Marshall y Lily lo que pasó. También intervienen Carl (el camarero), Trudy (la chica que estaba en su cama), y el contestador de Robin. Da más dinamismo que una estructura cronológica porque participan más personajes que si se nos mostrará simplemente a Ted y la chica. Además se introduce el enigma de la piña que encuentra en su mesita de noche por la mañana, que se menciona en diferentes ocasiones (“El triciclo” (*Third Wheel*, 3x03), Mamá y Papá (*Mad and Dad*, 9x10)). Demuestra que se vinculan los recuerdos del personaje a lo largo de las nueve temporadas, dando unión y coherencia a la historia y permite que el espectador se identifique con ellos.

Retomamos a continuación las diferentes características de los *flashbacks* enunciadas en el capítulo 1 y las aplicamos a la serie buscando ejemplos que las ilustren. Lo primero que tratamos es el tema del **alcance**. Efectivamente si consideramos que en el relato 2, el tiempo de referencia se extiende del 2005 al 2014, cualquier *flashback* que ocurra antes del 2005 es externo mientras que cualquier *flashback* que esté incluido dentro de este lapso de tiempo es interno. Podemos definir entonces que todos los *flashbacks* refiriéndose a la

infancia, adolescencia y vida universitaria de los personajes son **externos** y tienen como función presentar el pasado de los personajes para entender cómo son ahora. En el capítulo “Felices para siempre” (*Happily ever after*, 4x06) hay tres *flashbacks* de Robin: su nacimiento, ella con ocho años y otro con catorce años, los tres muestran que ha sido criada y educada como un niño porque su padre quería un hijo, y le afecta en su personalidad de adulta.

Los *flashbacks* externos son parciales porque no se juntan con el punto de origen temporal del relato primero y suelen ser con un alcance de varios años. Pueden tener una función de comedia como en el capítulo “El duelo” (*The duel*, 1x08) cuando se rompe la mesa del salón y aparece un *flashback* del día que Ted y Marshall se mudaron y hablan que falta un tornillo a la mesa. Una información del pasado ayuda a entender el presente.

En cuanto a los *flashbacks* **internos**, la serie tiende a usar ese recurso para dar ritmo y dinamismo a la serie huyendo de un relato lineal y aprovechando para aportar comedia. La serie recurre mucho a los *flashbacks* con un alcance corto, que han ocurrido muy poco antes de que se cuenten y llegan al momento en el que se relatan, es decir que juntan el punto de origen temporal del relato primero, son *flashbacks* completos. Por ejemplo, en el capítulo “Definiciones” (*Definitions*, 5x01) Robin va con un chico a un partido de hockey y le dice ella: “¿Te preguntarás por qué he estado callada toda la noche?” y el chico se sorprende. Aparece entonces un *flashback* con rótulo “30 segundos antes” y vemos a Robin gritando e insultando a los jugadores y árbitros, de forma muy agresiva. El contraste aporta comedia.

Más allá de la comedia, también puede servir a aportar intriga al no presentar los acontecimientos de forma lineal. En el capítulo “El triciclo” (*Third Wheel*, 3x03) Ted llama a Barney y le dice “Estoy a punto de ganar el título” y Barney le contesta “Es imposible, estabas aquí hace menos de media hora”. Entonces hay un *flashback* con rótulo “hace menos de media hora”, se desarrolla la acción y vuelve al momento de la llamada.

Pero también puede hacer referencia a un capítulo anterior y aportar más información. En el capítulo “Platónico” (*Platonish*, 9x09), Barney tiene un *flashback* de cuando conoce a una chica que le hace reflexionar sobre su vida amorosa, y resulta ser la “madre”. En el plano siguiente del *flashback*, Barney está escribiendo “El Robin” en su libro de jugadas con las mujeres, una jugada para pedirle matrimonio a Robin y que aparece en el capítulo “La última jugada 1ª parte” (*The final page parte 1*, 8x11) y “La última jugada 2ª parte” (*The final*

*page part 2*, 8x12). En ese caso el *flashback* cuenta un poco más sobre algo ya visto, activa nuestra memoria y pone intriga de cuando Barney vaya a volver a ver a la “madre”.

La **subjetividad** del *flashback* está relacionada con la función de éste y como vimos puede ser o bien explicativo o bien re-interpretativo. Se utiliza el **explicativo** por ejemplo para explicar la situación de los personajes en un momento concreto. Y así en lugar de contarlo se introduce un *flashback* que lo hace más dinámico. Tal es el caso del capítulo “El jura-hermano” (*The broath*, 7x19) cuando todos cenan en la casa de Quinn, la novia de Barney que les dice que quiere alquilar su piso porque se va a mudar. Entonces se congela la imagen y la voz en over de Ted 2030 dice “las cosas estuvieron tensas entre Robin y yo durante semanas” y aparece un *flashback* de Ted viviendo en una residencia y Robin con su compañera de trabajo que odia: Patrice. Sirve para explicar la situación del momento.

En cuanto a los *flashbacks* **re-interpretativos** presentan una modificación de la percepción que tenemos del *flashback*. Una opción es que este cambio esté provocado por una trampa o broma preparada por un personaje a otro y entonces cuando nos enteramos de que era un montaje, volvemos a ver el *flashback* desde otra perspectiva. En el capítulo “La última jugada primera parte” (*The final page part 1*, 8x11) y “La última jugada, segunda parte” (*The final page part 2*, 8x12) Barney le explica a través de una carta a Robin los quince pasos que preparó para que estén los dos en la azotea y que él le pida matrimonio. Entonces a través de *flashbacks* Barney recuerda escenas vistas en la temporada 8 que realmente él ha provocado para que todo salga así y cambia la opinión que teníamos sobre estas escenas cuando las vimos por primera vez en los capítulos anteriores. En este caso la originalidad viene del hecho de que la trampa englobe varios capítulos cuando la serie mostraba constancia en resolver los “montajes” en el mismo capítulo.

También ocurren cambios de perspectiva cuando **se añaden datos que vienen antes o después del acontecimiento**. Una de las funciones es contribuir a la comedia como en el capítulo “El almuerzo explosivo de albóndigas” (“*The exploding meatball sub*”, 6x20). Ted le comenta a Robin, su compañera de piso en ese momento, a través de un *flashback* que vio a Kevin (novio de Robin) ir en calzoncillos por el piso. Robin le comenta a Kevin que no puede hacerlo pero entonces volvemos a ver el *flashback* desde el punto de vista de Kevin.



Está sentado en el sofá cuando sale Ted de su habitación en bata y Kevin le ve las partes genitales, lo que provoca que se le caiga el café en los pantalones y se los tiene que quitar por que se está quemando. Cambia nuestra perspectiva al tener más datos.

En el capítulo “Pequeña Minnesota” (*Little Minnesota*, 4x11), lo que resalta de este procedimiento es la comedia. Creemos que Barney se ha acostado con Heather, la hermana de Ted, porque cuando llega Lily al despacho de Barney, los dos se están vistiendo. Pero entonces Barney confiesa que le quería tender una trampa a Ted e introducen un *flashback* de la escena anterior pero esa vez vemos un poco antes cuando los dos se quitan la ropa para darle a pensar que se han acostado. Eso demuestra la personalidad retorcida y bromista de Barney, que aprovecha cualquier ocasión para hacer bromas.

Pero aparte de ayudar a definir un personaje, este procedimiento también puede mostrar otra parte de él que contrasta con lo que conocemos. En el capítulo “Despedida de soltero” (*Bachelor party*, 2x19) al final del capítulo reaparece un *flashback* ya visto: están Ted, y Marshall en el bar y al ver que Marshall se pone a llorar porque Lily le ha dejado para irse a San Francisco, Barney se va de la mesa, lo que podríamos pensar lógico por su personalidad y el hecho de que huye de las relaciones y de los problemas que implican, pero más adelante se vuelve a ver la escena como un *flashback*, la historia sigue y vemos a Barney irse a San Francisco a hablar con Lily para que vuelva porque Marshall está muy mal. Cambia la idea que nos hacemos del personaje de Barney y nos sorprende.

El hecho de añadir información puede aumentar la intriga y dramatismo a la trama. En el final del capítulo “La última vez en Nueva-York” (*The last time in Nueva York*, 9x03), están en el fin de semana de la boda de Barney y Robin y Barney le dice a Ted que le vio con Robin en el carrusel. Ted deja caer la botella de whisky porque sabe que Barney vio un momento romántico entre los dos y que Ted sigue enamorado de ella a pesar de que es Barney quién se va a casar con ella. Es un cliffhanger de cómo va a reaccionar Barney aprovechado por el dramatismo de la situación. Es al principio del capítulo “El código roto” (*The broken code*, 9x04) que volvemos a ver el *flashback* del carrusel y se añade el dato de Barney viendo a Ted y Robin de lejos.

También han encontrado otra forma de añadir información y consecuentemente cambiar la perspectiva de un *flashback* a través de los subtítulos. En el capítulo “Cómo conocí a todos los demás” (*How I met everyone else*, 3x05) Barney le pide ayuda a Ted con una

chica sorda y Ted le habla con lengua de señas. Según los subtítulos, Ted está ayudando a Barney. Volvemos al tiempo de referencia y le dice Ted a Barney “Barney, es hora de que lo sepas. Esa historia es algo distinta” y entonces volvemos a ver el *flashback* pero cambian los subtítulos: Ted le dice a la chica “Te está mintiendo. Dale un número falso”. Los *flashbacks* son iguales pero por los subtítulos cambia la historia y aporta comedia.

Otra opción es cuando interviene la instancia narrativa. En el capítulo “Nueva Jersey amor-odio” (*I heart NJ*, 4x03) tenemos un *flashback* de Robin en el baño (lo cual ya vimos como escena muy breve al principio del capítulo donde está al teléfono y se pone contenta). Esa vez en el *flashback* vemos a Robin decir “¿Lo tengo?” (refiriéndose al trabajo), luego deja el móvil y mientras baila pensando que tiene el trabajo se escucha desde el móvil el hombre que le dice que sólo es una audición, un casting, y que habrá otras personas. Se cambia el punto de vista de la escena y aporta comedia también.

Nos gustaría también dedicar unas líneas a un recurso muy frecuente en la serie y que le da más credibilidad a la idea: es el hecho de utilizar **varios flashbacks seguidos** –suelen ser tres-. Sirve por ejemplo a mostrar algo que hacen a menudo, como las “intervenciones” cuando uno hace algo mal, los amigos le avisan y le riñen. Aparecen varias en el capítulo “La intervención” (*Intervention*, 4x04) y otras en capítulos sueltos. Es coherente con el hecho de que es un grupo de amigos que comparte tiempo y tienen confianza entre ellos.

Sirve también para definir la personalidad, un punto de carácter de un personaje. En el capítulo “No es el día del padre” (*Not a father's day*, 4x07) hay tres *flashbacks* de Ted que actúa como un padre y tres *flashbacks* de Robin donde vemos que le dan miedo los niños. A la vez que se definen los personajes, también se presenta contraste entre ellos.

También puede utilizarse para marcar una evolución. En el capítulo “Sonreíd” (*Say cheese*, 5x18) se presentan tres *flashbacks* de Marshall (2005, 2007, 2009) como “limpiador de novias” de Ted es decir consolándolas cuando éste las deja. Como bien dice Marshall, se ha hecho cada vez más cínico. En el primer *flashback* es muy atento, en el segundo empieza a pasar de la chica y en el tercero es agresivo porque está harto y cansado de tener ese papel.

Como bien lo hemos comprobado con los *flashbacks* re-interpretativos, la subjetividad implica algunos problemas, entre otros, **la veracidad**. Efectivamente comprobamos en esta serie que no todos los *flashbacks* son auténticos sino que se introducen algunas veces unas

mentiras, aunque todas, o eso creemos están resueltas por el hecho de que Ted lo cuenta desde un futuro lejano es decir que durante todos estos años se han ido revelando las mentiras, dirigidas la mayoría en que quede mejor el personaje en aquel momento. Ocurre en el capítulo “La primera vez en Nueva-York” (*First time in New York*, 2x12) cuando Ted cuenta con un *flashback* la primera vez que se acostó con una chica. Les vemos a él y a la chica decirse que se quieren, se congela la imagen y la voz en over de Ted 2030 dice “pero no era verdad”, luego ella le pregunta si la llamará, él le dice “si claro que te llamaré”, se congela la imagen y dice la voz en over de Ted 2030 “pero no lo hice”. Más adelante volvemos a ver el *flashback* pero esa vez vemos que los roles estaban invertidos: fue la chica quién actuó como él contó que él actuó. Ted lo contó así para no parecer tan romántico y crédulo. A la vez que lo define, aporta comedia.

Otro inconveniente de la subjetividad es la **memoria del narrador** Ted. El formato siendo el relato de una historia que se extiende sobre 25 años y más a veces con los *flashbacks* externos, es coherente que el personaje tenga algunas lagunas y se olvide de datos. Aunque en ese caso, lo utiliza para aportar dinamismo. En el capítulo “La cabra” (*The goat*, 3x17) dice la voz en over de Ted 2030 “llegamos a mi cumpleaños número 30. La tan inesperada historia de la cabra”. Pasan unas escenas y dice la voz over de Ted 2030: “esperen, la cabra estaba para mi cumpleaños número 32. Perdón, me equivoqué”. Atrasa todavía la historia de la cabra pero es coherente con que la memoria a veces falla.

En el capítulo “La memoria de la sirena” (*The mermaid theory*, 6x11), a Ted 2030 le cuesta recordar una historia de Lily y Barney. Aparecen unas escenas donde las actitudes de los dos no son lógicas y Ted se da cuenta que ha invertido los roles y entonces volvemos a ver las escenas pero esa vez con los roles intercambiados, pero sigue habiendo cosas extrañas y Ted 2030 se rinde y dice “nunca voy a recordar esta historia”. Más adelante en el capítulo lo recuerda añadiendo un dato: Lily está embarazada, y ya todo cobra sentido. Pero la historia siendo posterior al tiempo de referencia de este capítulo, Ted 2030 dice: “Es el final de otra historia, ya llegaremos a ella”. Demuestra que sigue una cronología en su relato.

La serie también tiene intención de acercarse a la realidad en su forma de relatar los acontecimientos, es decir que se acerque a lo que realmente pasa en la realidad cuando se cuentan anécdotas y por eso busca **realismo** y lo hace con procedimientos originales. Uno de los recursos empleados y que también aporta comedia es el *flashback* interrumpido. En el

capítulo “Lo siento, tío” (*Sorry, Bro*, 4x16), están en el bar y Barney quiere contar algo, entonces empieza el *flashback* de qué ha pasado, pero vuelve al presente y le dice Barney a Marshall “dilo tu”, vemos otros pocos segundos de *flashback*, pero Barney interrumpe de nuevo y dice “lo digo yo”, y así seguido, lo que aporta novedad y por lo tanto dinamismo.

En el capítulo “Noche de juegos” (*Game night*, 1x15), están todos en el bar conversando y Robin recuerda una vez que se avergonzó (cuando hacía de reportera y se cayó en el barro) y empieza el *flashback* pero antes de que Robin acabe de contarlo, Ted dice “ya nos lo sabemos”. De hecho nosotros también nos acordamos y nos identificamos con el grupo y hace que la conversación sea más real.

En el capítulo “Oh Cariño” (*Oh Honey*, 6x15) la madre y el hermano de Marshall escuchan las conversaciones de Marshall con sus amigos con otro teléfono dentro de la casa y entonces se enfada Marshall, se entrecortan los *flashbacks*, y se repiten unos segundos para retomar la historia, lo cual es coherente y similar a la realidad.

Busca acercarse a la realidad también cuando utilizan *flashbacks* que se completan con el presente. En el capítulo “46 minutos” (*46 minutes*, 7x14), están en el bar y dice Barney “¿Os acordáis de esta estupenda idea que tuve una vez?”, entonces se introduce un *flashback* de 2005 donde Barney dijo “Vámonos a un club de striptease”. Volvemos al presente y dice Lily “no”. Barney utiliza el pasado para introducir una pregunta en el presente.

Una cosa que da realismo también es que los personajes no se acuerden de lo mismo al mismo tiempo, tal es el caso en el capítulo “Falso positivo” (*False positive*, 6x12) cuando Ted le dice a Robin “¿No te acuerdas de tu propósito de año nuevo?” y entonces hay un *flashback* con un rótulo “1 de enero del 2010” y dice Robin “No voy a volver a beber”. Volvemos al presente y Ted le dice “No, antes de eso”, entonces se introduce otro *flashback* con un rótulo “31 diciembre 2009” y Robin dice “voy a terminar la botella entera esta noche”. Volvemos al presente y dice Ted “Antes de eso” y hay un *flashback* donde Robin dice que quiere ser periodista y éste es el *flashback* al cual se refería Ted. Aprovechan también para introducir comedia.

Otro elemento original es que mientras uno cuenta un recuerdo sigan ocurriendo cosas en el presente. En el capítulo “Espera un momento” (*Wait for it*, 3x01) mientras Barney cuenta su *flashback*, Lily se ha ido al salón y cuando se acaba el *flashback*, Lily ya no está y Marshall, Ted y Barney se sorprenden, igual que nosotros ya que normalmente cuando se introduce un *flashback*, el presente queda pausado.

En el capítulo “La boda” (*The wedding*, 1x12), se congela la imagen de Lily al teléfono y la voz over de Ted 2030 dice “no estaba allí, pero por lo que oí, fue algo como esto” y hay un *flashback* de la discusión de Claudia y Stuart. El narrador marca que no está seguro de qué pasó porque no vivió la historia en primera persona sino que se lo han contado.

Pero también busca realismo haciendo que las temporadas correspondan con los años y de hecho se refuerza cuando en el capítulo “Desastre evitado” (*Disaster averted*, 7x09) se alternan escenas del bar con *flashbacks* de un huracán, con fecha según el rótulo de “26 agosto 2011”. Es una fecha del huracán Irene que ocurrió de verdad.

Por último, un proceso que hemos podido destacar en algunos capítulos y le da dinamismo a la vez que realismo a la historia es el *flashback* común a dos personajes. En el capítulo “Día de acción de tortas” (*Slapsgiving*, 3x09), se alterna el presente del capítulo donde Ted, en el salón cuenta a Marshall y Barney que se acostó la noche anterior con Robin, con el presente donde Robin cuenta lo mismo a Lily en la cocina, con los *flashbacks* del día anterior, que son comunes a los dos porque empieza contando Ted, hay un *flashback* y al volver al presente es el relato de Robin y así seguido.

#### 2.1.4 Los *flashforwards* y comentarios del futuro

Como comentamos antes, hay dos relatos. Desde el relato 1, todo lo que se cuenta es *flashback*, y Ted 2030 hace comentarios desde el futuro que anticipan hechos del relato 2 ya que tiene una visión mucho más amplia y madura de lo que pasa. Pero los *flashforwards* se introducen a partir del tiempo de referencia del relato 2 (2005-2014).

Daremos primero ejemplos de los **comentarios de Ted 2030** que suelen contrastar con lo que pasa o lo que se dice en el tiempo de referencia y aportan comedia. En el capítulo “En el anzuelo” (*Hooked*, 5x16) Ted y Barney están hablando de una chica con quién está saliendo Ted en este momento. Ted en el presente dice “no voy a darme vencido con ella” y dice la voz over de Ted 2030 “Debería haberme dado por vencido con ella”. Ted dice “esta chica es especial” y la voz over de Ted del 2030: “ella fue el diablo”. Ted dice: “las cosas van a funcionar con Tiffany” y la voz over de Ted del 2030: “no, no van a funcionar idiota”. Ted del 2030 se comenta a sí mismo porque ya sabe que va a ocurrir y se arrepiente de actitudes suyas, lo que contribuye a definirle en ese momento y a la comedia.

Pero estos comentarios también pueden aportar intriga. En el capítulo “Corbata de patitos” (*Ducky Tie*, 7x03) Ted cuenta a sus amigos la despedida con Victoria, su ex novia. Pero la voz over de Ted 2030 se dirige a sus hijos y les dice “Chicos, hay una parte que dejé fuera” y entonces vemos más del *flashback* de Ted y Victoria pero esta parte no la contó a sus amigos. Antes de que se vaya, Ted le pregunta a Victoria por qué no ha funcionado lo suyo, y ella le dice que por Robin, y que lo de Robin, Ted y Barney es raro y no funciona. Salimos del *flashback* y dice la voz over “y ella tenía razón, esto no funcionaba pero no nos habíamos dado cuenta todavía”. El todavía marca el hecho de que se darán cuenta en algún momento, y entonces se entreabre una futura trama.

En el capítulo “Estamos empatados” (*Now we're even*, 7x21) hay un procedimiento original: se congela la imagen del hombre de seguridad en la oficina de Robin que dice “vamos a hacernos famosos” y entonces la voz over de Ted 2030 dice “y chicos, si lo hicieron pero ya llegaremos a eso”. Hay unos segundos de silencios y dice la voz over de Ted 2030 “¿saben qué? Probablemente no llegue a ello después. Tenían una canción, no era mala, fin.” Este proceso se distingue del procedimiento normal de que la voz over de Ted 2030 diga “ya llegaremos a ello” y se haga referencia en otro capítulo. La serie intenta romper con sus propias constantes.

Dentro de los *flashforwards* podemos distinguir tres tipos: los que aparecen en un capítulo simplemente con una intención de comedia y contraste con el tiempo de referencia, el segundo tipo son los que se mencionan en un capítulo y se resuelven en otros de forma que el *flashforward* pasa a ser presente (*flashforwards* internos), aportando intriga, y los últimos son los que se han hecho referencia y todavía no se han concluido, es decir cuando faltan sólo 7 capítulos por emitir. Podemos denominarles *flashforwards* externos hasta el momento. Las funciones de este recurso se encuentran entre comedia, intriga sobre tramas e información sobre la madre que obligan a que en algún momento Ted lo explique.

En un primer momento, comentamos los *flashforwards* que se resuelven y adquieren sentido dentro del propio capítulo. En el capítulo “El tren del botellón” (*The drunk train*, 7x16), le dice Marshall a Lily “cuando seamos padres, tendremos que ser un equipo, ¿trato?” y entonces aparece un *flashforward* con un rótulo “8 meses más tarde” donde los dos están en la cama y está llorando un bebé. Lily le dice a Marshall “Es tu turno.

Estuve en un turno por 6 horas seguidas ayer” y le dice Marshall “Dos de estas horas fueron una siesta y lo sabes”, entonces Lily le dice “vamos a la pizarra” y entendemos que llevan la cuenta. Aporta comedia el contraste con lo que dijeron ocho meses antes.

En el capítulo “La teoría de la sirena” (*The mermaid theory*, 6x11) Robin dice: “No quiero saber más de niños” y la voz over de Ted 2030 dice “Claro que Robin finalmente hizo las paces con los niños, y como sabéis, apareció en importantes obras de arte, las vuestras”, y vemos dibujos de los hijos dedicados a Robin. Nos recuerda que Ted está contando la historia a sus hijos y también muestra evolución en el personaje de Robin.

Por otra parte, comentaremos los ***flashforwards* que hacen referencia a capítulos posteriores, escenas que se resuelven en capítulos más adelante**. En el capítulo “Locura mala” (*Bad crazy*, 8x16) están todos en la acera con cosas tiradas, quemadas y la voz over de Ted 2030 dice “pero volvamos atrás” y entonces volvemos al tiempo de referencia del relato. Es un plano que se repite también al final de ese capítulo y es en el capítulo “Fin de semana con Barney” (*Weekend at Barney's*, 8x18) que se da la explicación y entendemos cómo han llegado a esta situación. Estas imágenes llaman la atención y despierta el interés del espectador de cómo han llegado allí.

En el capítulo “Desacuerdo prenupcial” (*The pre-nup*, 8x02) están Barney, Ted y Marshall en el bar y dice Barney “mi vida de soltero es, y siempre será LEGEN-espera-” hay un *flashforward* con un rótulo “un poco más adelante en el camino”, estamos en el despacho de Barney y dice “DARIA. Mi boda será legendaria” y aparece Robin, por lo tanto entendemos que es su novia y se van a casar mientras que en el tiempo de referencia no están juntos. Es un apunte que mantiene la intriga. Se resuelve en la temporada 8 cuando Barney le pide matrimonio. El recurso es original porque el *flashforward* completa la réplica del presente de referencia pero contrastándola, lo cual aporta sorpresa.

Por otra parte, exponemos ***flashforwards* que hacen referencia a la madre** y mantienen la intriga del espectador. Son externos por encontrarse fuera de los límites del tiempo de referencia (2005-2014) hasta el momento emitido (el capítulo “Sunrise” (9x17)). En el capítulo “DJ o banda de rock” (*Band or DJ*, 8x13) hay un *flashforward* interno con rótulo “4 meses más tarde” y Ted se encuentra con Cindy, una chica con quién salió y era compañera de piso de la madre, (hace referencia al capítulo “Chicas o trajes” (*Girls versus*

*Suits*, 5x12) el día que estuvo Ted en el piso de la madre). Y entonces hay un *flashforward* externo hasta la hora dentro del *flashforward* interno ya que este último ya se ha resuelto porque era antes de la boda de Barney y Robin y en el último capítulo emitido ya estamos en el fin de semana de la boda. El *flashforward* dentro del *flashforward* presenta a Robin, en la boda bailando con su padre y la voz over de Ted 2030 dice: “si Barney y Robin hubiesen seguido mi estúpido consejo y hubiesen contratado a una dj, nunca habría conocido a vuestra madre”. Suponemos que este *flashforward* acabará siendo interno ya que es justo el momento donde conoce a la madre.

En el capítulo “Visión de caballero” (*Knight vision*, 9x06) hay un plano de la madre en la estación de tren, donde Ted está leyendo. La estación de tren es una imagen recurrente sobre todo en las últimas temporadas porque es donde se conocieron. Son planos que recuerdan al espectador la finalidad de la serie de que él conozca la madre.

Algunos *flashforwards*, además de añadir intriga y mantener el interés del espectador tienen una función de **comparar un acontecimiento para introducir el tiempo de referencia del capítulo**. En el capítulo “Sin presiones” (*No pressure*, 7x17) la voz over de Ted 2030 dice “Nunca olvidaré la primera vez que le dije te amo a vuestra madre” y se introduce un *flashforward* de Ted con una chica de espalda. En ese momento la voz over de Ted 2030 dice “no se lo había dicho a una chica desde” y volvemos al tiempo de referencia del capítulo “El tren del botellón” (*The Drunk Train*, 7x16) cuando Ted se lo dice a Robin.

También se da en el capítulo “Reanudar” (*Unpause*, 9x15) cuando están Ted y la madre en 2017 en el hotel donde se celebró la boda de Barney y Robin y la madre va a dar a luz, y entonces el plano hace zoom sobre un reloj y se da una sobreimpresión sobre otro reloj con rótulo “actualidad”. Permite comparar dos tiempos con una misma localización y a partir de allí volver a introducir el tiempo de referencia del capítulo.

La temporada 9 siendo la última, tienen que revelar quién es la madre y elementos de su vida juntos. Es la temporada donde más *flashforwards* que hacen referencia a ella hay.

Nos gustaría en este último apartado dedicado al orden, y relacionado con la introducción de anacronías comentar dos posibilidades que hablamos anteriormente: **la sucesión** y la simultaneidad porque la serie presenta unos casos originales de transición.

La **sucesión** se puede ilustrar en un momento donde se siguen diferentes tiempos. Por ejemplo, en el capítulo “Piloto” (*Pilot*, 1x01) todos los personajes dicen muy sorprendidos



“¿qué?” cuando Ted le dice a Robin que está enamorado de ella el día de su primera cita con ella. Hay primero un plano de Ted diciéndole a Robin “Creo que estoy enamorado”, y vemos seguido un plano de la reacción de Marshall, Lily y Barney cuando se lo cuenta Ted en el bar, luego la reacción de los hijos de Ted (en el 2030) y por último la reacción de Robin (en un *flashback* de poco alcance ya que ha pasado hace sólo unas horas). Se está poniendo en evidencia los tres tiempos usados, el año 2030, el tiempo de referencia 2005, y el pasado inmediato al tiempo de referencia, con una misma acción, y de forma casi simultánea, sin necesidad de introducción lo que da mucho ritmo y comedia a la escena.

La serie presenta en el capítulo “Cómo conocí a todos los demás” (*How I met everyone else*, 3x05) un recurso muy original para introducir seguidos *flashbacks* y *flashforwards* sin volver a pasar por el tiempo de referencia. Efectivamente, Ted tiene un *flashback* de él y Lily besándose pero vuelve al presente y Lily lo niega y dice que él se besó con Alexia. Es entonces cuando la voz over de Ted 2030 dice “Hasta nuestro reencuentro del 20º aniversario cuando me encontré con Alexia Leskeys” y entonces vemos el reencuentro, lo cual es *flashforward*. Y de nuevo hay un *flashback* de la fiesta de la universidad, es decir un *flashback* de 20 años antes y volvemos a la fiesta de reencuentro (unos años después) donde se concluye que Ted no besó a Lily. Su memoria le falla a veces y por ser anécdotas se confunde como vimos en un apartado anteriormente pero la originalidad está en que pasamos de un *flashback* a *flashforward* sin incluso pasar por el tiempo de referencia.

Para la transición con **simultaneidad**, por una parte se puede realizar con el recurso de la pantalla partida o mostrar las diferentes temporalidades en un mismo plano. El capítulo “Cita doble” (*Doble date*, 5x02) recurre a las dos técnicas: Ted tiene una cita con una chica con la cual ya tuvo cita siete años antes. La voz over de Ted 2030 dice: “Es la historia de dos citas a ciegas, una en 2009, y otra siete años antes. En todo ese tiempo, mi rutina de cita era más o menos la misma”. Y aparecen varias pantallas partidas que comparan el Ted del 2002 y del 2009. Y en un plano en concreto aparecen Ted y la chica en 2002, y dentro de ese mismo plano se añaden los personajes de Ted y la chica en 2009 que andan justo detrás de ellos.

En el capítulo “Regresando” (*Coming back*, 9x02), Ted está en el bar del hotel del sitio donde Barney y Robin se van a casar, sentado en una mesa y aparecen, con sobreimpresión, Ted y la madre de los hijos de Ted, un año después, y dice el Ted de un año después a la

madre: “Un año atrás estaba sentado aquí, y me hice una promesa, volver un año después y volver contigo”. Es un *flashforward* introducido en el mismo plano que el tiempo de referencia.

En el capítulo “Viajeros del tiempo” (*The time travelers*, 8x20), están Ted y Barney sentados en el bar y aparecen nuevos personajes: “Barney-dentro-de-20-años”, y “Ted-dentro-de-20-años” con los cuales interactúan, va más allá que una simple observación desde el futuro. Luego están Ted-dentro-de-20-horas con resaca y Barney-dentro-de-20-minutos que pasa a ser Barney-dentro-de-20-segundos a lo largo del capítulo que aportan comedia por la originalidad.

En una escena del capítulo “Una semana perfecta” (*Perfect week*, 5x14) se mezcla la sucesión y la simultaneidad. Se introduce un *flashback* de la cita doble de Lily y Marshall con otra pareja y Marshall dice “nuestro cepillo de dientes” refiriéndose a que tienen uno para los dos. Entonces la pareja sorprendida dice “¿nuestro cepillo de dientes?”, justo después viene un plano de Ted en el bar “¿Nuestro cepillo de dientes?” y seguido de un plano de un hombre que le entrevista a Barney “¿Nuestro cepillo de dientes?”. Entonces la pareja pregunta: “Pero ¿un cepillo de dientes?” seguido de un plano de Robin que pregunta “¿que usáis los dos?” y el de la entrevista pregunta “¿cada día?” y dice Lily (en el momento de la cita doble) “¿es eso raro?” y aparece una pantalla partida comparando los cuatro momentos en los que se ha contado la historia: la pareja, Ted, Robin y el hombre de la entrevista y dicen todos a la vez “Muy raro.” Se mezcla la sucesión con una misma réplica, luego diálogos que se completan en diferentes tiempos y espacios y por último la simultaneidad con pantalla partida.

## 2.2 La equivalencia o manipulación de la duración de la historia

Ahora pasamos a tratar el concepto de duración en la serie. Y lo hacemos tratando las tres características propuestas en la clasificación de Canet y Prosper (2009): el tiempo equivalente, reducido y expansión temporal. Aunque la serie presenta muchos recursos de orden, también se luce por el tratamiento de la duración y su búsqueda de originalidad.

### 2.2.1 El tiempo equivalente y el concepto de simultaneidad

Como bien sabemos el tiempo equivalente es uno de los recursos más comunes en cuanto a diálogos. De hecho, a veces se indica explícitamente el tiempo que ha pasado durante un plano como en el capítulo “Tick Tick Tick” (*Tick Tick Tick*, 7x10) cuando Ted dice “da gusta estar sobrio, pero cuánto tiempo llevamos aquí?” y le contesta Kevin “12 segundos” y en el relato también han pasado exactamente 12 segundos. Aparte, la serie utiliza la pantalla partida para aumentar esta sensación de **equivalencia**. En algunas ocasiones, resalta también la **simultaneidad** de diferentes acontecimientos que se cuentan a la vez y no en un montaje alternado que entonces marcaría una expansión temporal. En el capítulo “Camas individuales” (*Twin beds*, 5x21) Ted y Barney llaman a la vez a Robin en una pantalla partida porque la echan de menos. Esta pantalla partida resalta la posición de Robin, en medio de estos dos hombres y aporta intriga a la trama del triángulo amoroso.

No sólo se consigue equivalencia de dos situaciones con pantallas partidas. En el capítulo “Ted Mosby: Arquitecto” (*Ted Mosby: architect*, 2x04) Ted y Robin cuentan su primera discusión y aún así estando en dos sitios diferentes las réplicas se completan: Ted dice: “hace unos meses a mi firma de arquitectos le propusieron diseñar un nuevo edificio” y Robin: “Es un gran rascacielos. Sería un gran proyecto para su firma” y Ted: “y si no lo conseguiríamos podríamos hundirnos.” Y así seguido, como si fuera una sola conversación. Aquello permite ganar tiempo en exponer hechos y aporta por lo tanto ritmo.

En el capítulo “Día de acción de tortas” (*Slapsgiving*, 3x09), tenemos una pantalla partida de Ted/Robin y dicen los dos a la vez “anoche sucedió algo muy raro”. Muestra equivalencia y simultaneidad porque mientras Ted lo cuenta a Barney y Marshall, Robin se lo cuenta a Lily. Después de varios *flashbacks* hay una pantalla partida del salón con Marshall, Ted y Barney arriba y la cocina con Robin y Lily abajo. Y preguntan Marshall,

Barney y Lily a la vez “¿os acostasteis anoche?” Ted dice entonces: “Está claro que debemos ignorar esto.” y Robin: “Está claro que debemos hablar de esto”. Y dicen a la vez en una pantalla partida Ted y Robin “Para salvar la amistad”. Se marca contraste en las reacciones de los dos y por lo tanto comedia, pero sobre todo se busca equivalencia para acreditar que lo están contando a la vez.

A veces la voz over de Ted 2030 falsea un poco los datos de duración, **forzando la simultaneidad** para darle más dramatismo a la situación como en el capítulo “Hija de rebote” (*Rebound girl*, 7x11). Marshall le dice a Robin para consolarla “nadie actúa como un loco”, se congela la imagen y dice la voz over de Ted 2030 “de nuevo para los propósitos de esta historia”, se descongela y aparecen Ted y Barney con un bebé (justo antes estaban hablando de adoptar un niño como una pareja de mejores amigos) y dice Barney gritando “Locura”. El narrador adapta la historia para resaltar comedia y aportar más dinamismo sincronizando acontecimientos cuando en realidad no lo estaban.

### 2.2.2 *El tiempo reducido: resumen, comedia y drama*

Por otra parte el tiempo reducido y sus diferentes variantes cumplen con dos funciones: o bien eliminar los datos sin importancia y hacer que avance la trama o bien crear suspense e intriga cuando el acontecimiento omitido o resumido tiene importancia en el futuro.

- Elipsis

Lo primero que resaltaremos es la elipsis, el elemento más usado dentro del tiempo reducido. Sirve para “saltar del tiempo inútil, o de subrayar, por contraste, la importancia de lo que ha pasado mientras se silenciaba” como apuntaron Kaempfer y Micheli (2005). Muchas elipsis se realizan para poder contar después lo que pasó durante este lapso de tiempo como un *flashback*, y así incumpliendo el orden, dar dinamismo al relato.

En el capítulo “Gaitas” (*Bagpipes*, 5x06) Marshall intenta seguir los consejos de Barney sobre la “sumisión de una mujer en casa” y entonces cuando Lily le dice “Cariño ¿puedes lavar tus platos?” Marshall dice “Me alegro que saques el tema” y entonces se introduce una

elipsis y en el siguiente plano aparece Marshall llamando a la puerta de Ted y preguntándole “¿puedo quedarme a dormir esta noche?”. Esta situación es previsible porque conocemos a los dos personajes y su personalidad: sabemos que Lily tiene mucho carácter y por eso no salió como lo previó Barney. Más adelante en el capítulo se cuenta la discusión entre Lily y Marshall, pero en el momento de la elipsis se busca comedia, no tanto contar qué pasó.

Comentamos ahora las tres índoles estudiadas antes que puede cumplir la elipsis.

La de **índole lingüística** es muy corriente ya que no se puede contar todo porque no todo tiene importancia y se busca evidenciar lo que es lo más útil para la historia y su avance. En el capítulo “Piloto” (*Pilot*, 1x01) constatamos una elipsis lingüística cuando Barney y Ted hablan por teléfono y Barney le dice “encuéntrame en el bar en 15 minutos” porque lo que pasa en estos 15 minutos es ininteresante para la historia. Es una elipsis explícita determinada porque se indica su duración en el discurso.

Podemos ilustrar la **índole dramática** con el capítulo “Tick Tick Tick” (*Tick Tick Tick*, 7x10) donde Barney y Robin se acuestan, engañando entonces a sus respectivas parejas pero deciden decírselo y empezar de nuevo juntos. Robin está en el hospital con Kevin y éste le dice que la quiere mientras que los padres de Nora sorprenden a Nora y entonces les presenta Barney. Robin le dice a Kevin “Mira Kevin, tengo que decirte una cosa” y entonces pasamos a la escena de Barney con Nora donde él le dice “te he engañado” y ella se va. La siguiente escena tiene lugar en el bar, está Barney esperando a que venga Robin para estar con ella pero cuando llega está acompañada de Kevin, y entonces volvemos a ver el momento en que le dice Robin a Kevin: “Tengo que decirte una cosa”, y vemos lo que Kevin le contestó para que al final ella decida quedarse con él. En este caso la elipsis guarda un momento importante para la historia y nos deja creer que Robin también ha dejado a su pareja y que van a estar juntos con Barney, para al final sorprendernos y aportar más drama. Se introduce después lo que se omitió de la elipsis como un *flashback* explicativo.

En cuanto a la de **índole cultural**, se da para censurar por ética, religión o política como es el caso en el capítulo “Noche de juegos” (*Game Night*, 1x15) cuando Victoria, la novia de Ted va a contar una historia pero la voz over de Ted 2030 dice a sus hijos que no les va a contar esta historia. Se introduce entonces una elipsis justificada por el hecho de que Ted lo está relatando a sus hijos y que tiene que censurar algunos datos.

Por otra parte se recurre también a la elipsis para cumplir con la comedia usando los **recursos de exageración y contraste pero introducidos de forma previsible.**

En el capítulo “Vamos” (*Come on*, 1x22): Marshall y Ted hablan de la trompeta azul que Ted robó en un restaurante para regalársela a Robin en su primera cita, y ahora Ted tiene otra cita con ella y Marshall le dice: “¿Cómo lo vas a superar?”. Hay una elipsis y está Ted en el piso de Robin con una orquesta de instrumentos azules. El recurso de la exageración aporta comedia pero es previsible por cómo es Ted de romántico y exagerado. Ocurre lo mismo en el capítulo “Agencia matrimonial” (*Matchmaker*, 1x07) cuando Ted habla de la consejera de consulta de buscar parejas a la cual ha acudido y dice “Tendría que darle unos días”, hay una elipsis y se le ve entrar en la consulta de forma ilegal y el rótulo marca “20 minutos después”. Se muestra aquí con el contraste, la impaciencia y desesperación del personaje en cuanto a la búsqueda del amor.

En el capítulo “El penique de la suerte” (*Lucky Penny*, 2x15) Lily y Robin están acampando de noche delante de una tienda y suena la alarma de un coche. Dice Lily: “Seguro que alguien vendrá a apagarla en cualquier momento”, hay dos elipsis con rótulo “5 horas más tarde” y “3 horas más tarde” pero sigue. Hay contraste entre lo que dice y realmente ocurre aunque es previsible.

La elipsis también se puede presentar como **consecuencia de un estado de embriaguez o un desmayo del personaje.** Tal es el caso en el capítulo “El incidente de la piña” (*The pineapple incident*, 1x10) cuando Ted se emborracha y dice “este cerebro...” y entonces la voz over de Ted 2030 interviene: “y eso es todo lo que tengo, salvo unos recuerdos borrosos. Lo último que recuerdo es despertar el día siguiente” y el siguiente plano es Ted en su cama. La elipsis está de acuerdo con que no recuerda la noche anterior por haber estado ebrio. En el capítulo “¡Lunes! Noche de fútbol” (*Monday Night Football*, 2x14) la escena tiene lugar cuando Ted le dice a Hammond, un empleado “estás despedido”, y le da un ataque al corazón. Tenemos una elipsis con fundido a blanco y el siguiente plano muestra a Hammond en una camilla rodeado de enfermeros. La elipsis es coherente con que está inconsciente durante unos minutos.

Por último quisiéramos dedicar una parte a las elipsis que resaltan por su originalidad. En el capítulo “Gaitas” (*Bagpipes*, 5x06) Lily y Marshall tienen una discusión y se introducen elipsis pero de forma que se van acumulando los personajes en el plano, se mueven y cambian de sitio pero se superponen los personajes y el sonido de las discusiones.

En el capítulo “Shelter Island” (*Shelter Island*, 4x05) Ted está solo, sentado en la cama de la habitación del hotel leyendo la carta de ruptura que le ha escrito Stella. Con un fundido transparente aparece Marshall sentado al lado leyendo la carta, luego Lily sentada también y por último Barney de pie. No les vemos llegar ni preguntar, lo hace más dramático.

En el capítulo “El hombre desnudo” (*The naked man*, 4x09) están todos en el bar enumerando las razones para acostarse con alguien y hay una elipsis con el rótulo “32 razones más tarde”. No es una unidad de tiempo habitual, por lo tanto el rótulo que marca elipsis aporta comedia.

El capítulo “Desilusión” (*Spoiler alert*, 3x08) presenta una cena entre todos donde Ted presenta a una nueva chica, Cathy quién pregunta una cosa a Robin y otra cosa a Lily. Ellas dos le contestan de forma agresiva y enfadada, lo cual no entendemos. Ted, quién tampoco lo entiende se pregunta por qué habrá pasado y sus amigos le dicen que la chica habla mucho. Hay un *flashback* de la cena de Cathy preguntando “¿Qué debería pedir pollo o lasaña?” frase que ya vimos pero entonces, en la escena del principio Robin le contestaba agresiva “Lasaña, sólo elige lasaña” y esa vez vemos cómo Cathy se enrolla hablando, hasta incluyen un fundido transparente para marcar que pasa el tiempo y entonces volvemos a ver a Robin decir “lasaña, sólo coge lasaña” y ahora entendemos su actitud y lo mismo ocurre con Lily. En ese caso la elipsis no estaba puesta en evidencia y es lo que mantuvo el misterio de qué pasaba con la chica. Juegan con el hecho de no marcarla para luego sorprendernos, pero es coherente con la mente de Ted quién no había notado el defecto.

El montaje ayuda también a la sorpresa, como ocurre en el capítulo “El otoño de las rupturas” (*The autumn of break-ups*, 8x05). Victoria, (novia de Ted), le pide cortar la amistad con Robin porque cree que tienen algo más y no lo soporta. Está Ted en el bar y empieza la conversación con Robin, hay un plano de ella, y luego un plano de él donde dice “lo he pensado un montón, no pensaba llegar a esto pero...” y entonces hay un contraplano de Victoria y él le dice que no puede dejar de ver a Robin y Victoria le deja. Choca el cambio de personaje ya que la elipsis no está marcada de forma intencional para sorprender.

En el capítulo “Hija de rebote” (*Rebound girl*, 3x18) Ted está en la consulta de Stella y le pregunta “¿Para ti también pasaron cinco meses?” (se refiere desde que no se acuesta con hombres), hay una elipsis y está Ted en el piso con todos sus amigos y le dicen sorprendidos “¿cinco años?”. Nos imaginamos que él también tuvo una reacción de sorpresa y la elipsis en ese caso permite contestar a una pregunta en otro espacio, otro momento y con otros personajes lo que da dinamismo y comedia.

- Sumario

Ahora trataremos el sumario que se emplea para resumir acontecimientos relacionados entre sí con la intención de demostrar la generalidad o la repetición pero también alguna forma de evolución. En el capítulo “Niños Pequeños” (*Little boys*, 3x04) Robin tiene un sumario con el hijo de su nuevo novio. Robin, definida en toda la serie con poco instinto materno le va cogiendo al niño a lo largo de los diferentes planos y vemos que se establece una buena relación entre los dos, lo que marca una evolución en el personaje.

En el capítulo “Picnic” (*Tailgate*, 7x13) Ted y Barney organizan una fiesta en el piso como si fuera un bar que nunca cierra y muy barato. Pero cada vez es más desastre: la gente rompe cosas, vomita, y tienen que subir el precio de las copas. Se resume la noche gracias a un sumario que da a entender la idea principal: Ted y Barney no pueden con la fiesta.

- Efectos audiovisuales

Por último comentamos la categoría de reducción temporal a través de efectos temporales. En el caso de la serie, el recurso al cual más se ha recurrido es la **aceleración**. En el capítulo “La boda” (*The wedding*, 1x12), ese recurso da comedia. Hay una escena de discusión entre una pareja de amigos de Ted a punto de casarse, que alterna una frase suelta en tiempo equivalente con el efecto de aceleración. Realza que cada vez se alejan más del problema del cual partía la discusión y entran en temas más generales, reprochándose de todo, para concluir con una frase y darle todo el énfasis “¿Sabes qué? Se cancela la boda”.

En el capítulo “¿Quién quiere ser el mejor padrino?” (*Who wants to be a godparent?*, 8x04) también resalta la comedia cuando Lily y Marshall discuten sobre el padrino de Marvin, el



que lo cuidaría si les pasará algo a ellos. Son los rótulos que llevan la comedia definiendo cuánto tiempo estuvieron discutiendo sobre el tema: Marshall propone primero a su madre, se acelera y el rótulo anuncia “45 minutos después”, entonces Lily propone a su madre, se acelera y el rótulo dice “78 minutos después” y Lily propone a su padre, acelera muy poco y el rótulo anuncia “un segundo después” y Lily reconoce: “bien, sí, él está fuera”. No hacía falta mucho tiempo para que lo destaquen y el espectador lo sabe porque le conoce de varios capítulos como un padre poco preocupado.

En el capítulo “Rompehogares” (*Home wreckers*, 5x20) la aceleración llega a introducir un *flashforward* ya que están en la casa que Ted compró y con una aceleración vemos cómo pasa de un desastre a ser la casa donde los hijos están sentados con resalte de la voz over de Ted 2030: “aquella casa es esta casa”. En este caso la aceleración es de gran amplitud.

### 2.2.3 La expansión temporal marcadora de un momento concreto o introductora de intriga

Es la última variante de este concepto, cuyo proceso de distorsión provoca que la duración del relato sea mayor a la de la historia.

- Pausa

La pausa se define por una congelación de imagen y sirve para marcar un momento o para que el narrador opine y comente desde el exterior tanto sobre él, es decir un autoanálisis como sobre sus amigos con madurez ya que han pasado muchos años desde entonces. Puede servir para marcar momentos claves en la serie como en el capítulo “Piloto” (*Pilot*, 1x01) la primera imagen que se congela de la serie es una imagen de Ted en la cocina, reflexionando y viendo su actitud desde el exterior. Justo antes de que se congelara la foto, Ted explica que Marshall le va a pedir matrimonio a Lily, y entonces en el momento de la congelación de la foto, él dice “¿y yo qué?”. Se marca un momento clave en la historia: es el detonante de su búsqueda desesperada de la mujer de su vida.

También sirve para aportar suspense, cuando se relaciona con un nivel de información mayor por parte del espectador que los personajes, aunque en el capítulo “El padrino” (*The*

*best man*, 7x01) juegan con ello. Los personajes están en una boda y dice la voz over de Ted 2030 “la historia de cómo el tío Marshall arruinó la boda de mi amigo Punchy empieza en septiembre 2011”. El espectador está entonces esperando a ver qué va a hacer Marshall para estropearlo. Y durante el capítulo se congela dos veces la imagen de Marshall cuando parece que va a hacer una tontería y dice la voz over de Ted 2030: “Chicos, ¿recordáis que os conté que Marshall había arruinado la boda de Punchy?” y entonces se descongela la imagen y dice la voz over de Ted 2030: “No fue eso”. Le aporta suspense a la escena porque estamos esperando que algo malo ocurra y juegan con el espectador provocándole.

En el caso del capítulo “Despedida de soltero” (*Bachelor party*, 2x19) Robin le compra a Lily un consolador para su fiesta, pero una vez en la fiesta se congela la imagen, la voz over de Ted 2030 dice “No entiendo por qué hizo eso”, se descongela la imagen y Robin cambia la carta de su regalo con otro que tiene el mismo papel de regalo. Sigue la escena, se congela la imagen de la abuela de Lily y dice la voz over de Ted 2030 “Pensaba que le estaba dando a su nieta una máquina de cocer antigua”. Esto añade comedia por el nivel de información que tiene el espectador: sabemos más que los de allí, tenemos la misma información que el personaje Robin, y el espectador empatiza con ella, su estrés y vergüenza a la vez que somos impacientes por descubrir la reacción de los invitados.

Otra función destacada de las pausas es la introducción de *flashbacks*. En el capítulo “El hombre desnudo” (*The naked man*, 4x09) se congela la imagen de Ted metiendo la llave en cerradura de la puerta del piso y dice la voz over del Ted 2030 “Niños, he visto muchas cosas raras entrando en el piso todos estos años” y se introducen *flashbacks* del 26 de noviembre del 2004, del 16 de julio del 2007, del 15 de diciembre del 2006, del 8 de mayo del 2009 y volvemos a la imagen congelada y dice la voz over de Ted 2030 “pero una de las cosas más locas que he visto se produjo cuando era compañero de piso de la tía Robin”, se descongela y sigue la escena. Esta congelación sirve tanto para introducir *flashbacks* de recuerdos como suspense de lo que se va a pasar cuando entre.

En el capítulo “El misterio contra la historia” (*Mystery VS History*, 7x06) Kevin, el novio de Robin empieza a gritar, se congela la imagen y la voz over de Ted 2030 dice “Chicos, en aquel momento Kevin pensó en su anterior regla...” y se introduce un *flashback* ya visto en el bar cuando Kevin dice “Este terapeuta real no se va a arriesgar a molestar a su preciosa novia nueva analizando a sus maravillosos amigos”, y vuelve al piso y la voz over de Ted

2030 apunta “y la tiró por la ventana”, se descongela y Kevin grita “Sois el grupo de personas más co-dependiente, incestuoso y controlador que jamás he conocido”. Es el contraste entre lo que dijo y lo que hace que aporta comedia y la congelación lo enfatiza.

- Efectos audiovisuales

Por otra parte, la expansión temporal también se manifiesta a través del efecto de **ralentización**, con diferentes finalidades. Por ejemplo se introduce tensión en el capítulo “Milagros” (*Miracles*, 3x20) cuando se ralentiza la imagen de Marshall, Lily y Robin corriendo al hospital para ver a Ted que acaba de tener un accidente de coche. Marca un momento dramático que inmediatamente contrastará con el plano de Ted estando bien y bromeando. De forma más ligera pero también para introducir tensión podemos comentar el capítulo “Corbata de patitos” (*Ducky tie*, 7x03) cuando se ralentiza la imagen Barney, quien se había preparado meses para cocinar comida china y conseguir una apuesta con Lily y Marshall, y falla porque a Lily se le ocurre enseñarle el pecho para que no lo consiga.

La otra función que puede cumplir es la comedia por ejemplo con el contraste en el capítulo “Jenkins” (*Jenkins*, 5x13) entre los *flashbacks* del compañero de Marshall haciendo bromas cuando pensábamos que era un hombre y los *flashbacks* que vemos de nuevo cuando nos enteramos que es una mujer: la ralentización marca sensualidad y comedia.

La emoción también es un estado que provoca la ralentización, por ejemplo cuando están con el bebé de Lily y Marshall en el hospital en el capítulo “Código de mago Parte 1” (*The magician’s code Part 1*, 7x23)/“Código de mago Parte 2” (*The magician’s code Part 2*, 7x24).

Por otra parte y de forma original, en el capítulo “Tick Tick Tick” (*Tick Tick Tick*, 7x10) recurren a la droga en la historia para presentar una aumentación de tiempo del relato. Efectivamente, Marshall y Ted están en el estadio y aparece Lily. Ellos, quienes estaban drogados, creen que se han perdido todo el espectáculo pero Lily les dice: “habéis desaparecido menos de dos minutos”. Aparece un vídeo como si fuera de una cámara de seguridad que muestra lo que ha pasado entre los minutos 09:02:08 y 09:02:52, cuando en

el relato daba la impresión de más tiempo y más espacio. Su percepción estaba distorsionada y por lo tanto la nuestra también.

A continuación presentamos ejemplos de **mezcla de efectos visuales**, que demuestran la voluntad de originalidad por parte de la serie. En la primera escena del capítulo “Bofetada a cámara lenta” (*Slapsgiving 3: Slappointment in Slapmarra*, 9x14) vemos cómo la mano de Marshall se va acercando a la cara de Barney, primero con el efecto de ralentización y luego con la combinación de muchos planos de diferentes ángulos que marcan dilatación y destacan todavía más que esta bofetada va a ser impresionante, de hecho dedican todo el capítulo para que Marshall cuente cómo la ha preparado.

En el capítulo “Tick Tick Tick” (*Tick Tick Tick*, 7x10) Barney, quien acaba de dejar a Nora por Robin se da cuenta que Robin no hizo lo mismo con Kevin mientras le había dicho que lo iba a hacer para que estén juntos. Este momento está muy marcado porque vemos a Barney, por una de las primeras veces frágil y sensible, el personaje ha evolucionado. La voz over de Ted 2030 dice “a veces las horas parecen minutos y a veces un solo segundo puede durar una vida entera. Para Barney el segundo interminable fue ese”. Y entonces aparece una ralentización de todos en el bar y un plano concreto de Robin diciéndole que no con la cabeza. Entonces se congela toda la imagen menos el personaje de Barney, poco a poco se descongela y Barney se despide. La ralentización es coherente con la sensación que tiene Barney: se ha parado su mundo, lo cual aporta dramatismo.

En el capítulo “Dowisetrepla” (*Dowisetrepla*, 3x07), se presentan varias escenas de lo que debería haber pasado y de lo que realmente pasó, para ello se repite una frase y luego se cambia tanto la frase como la actitud de los personajes. Lily y Marshall ven un piso y Marshall le dice a la inmobiliaria: “No diga nada. No se preocupe por vender, no podemos pagar este lugar y además apenas empezamos a buscar”, se congela la imagen y dice la voz over de Ted 2030 “es lo que Marshall debería haber dicho”, entonces hay un barrido y un efecto sonoro de rebobinar y Marshall dice “No diga nada. Me encanta. Comprémoslo”. Y se repite ese proceso cinco veces, aumentando cada vez más los problemas de dinero de la pareja. La repetición, la congelación y el efecto de rebobinar resaltan la expansión temporal.

## 2.3 La relación de las dos temporalidades tratada desde la frecuencia

### 2.3.1 *El relato anafórico y los rituales*

En primer lugar apuntamos que el relato singulativo siendo el que respeta la frecuencia de la historia, es el más común. A continuación ilustramos entonces el relato anafórico. En el capítulo “La excursión” (*Field trip*, 7x05) Robin y Kevin desayunaron todos los días de la semana juntos, y se muestran planos de la pizarra con los días escritos, que lo resaltan, por lo tanto 4R, 4H y marca el principio de una trama amorosa. En el capítulo “Cita doble” (*Doble date*, 5x02) la voz over de Ted 2030 dice: “Es la historia de dos citas a ciegas, una en 2009, y otra siete años antes. En todo ese tiempo, mi rutina de cita era más o menos la misma”. Ted tiene un ritual aunque sólo veamos dos de las que ha tenido, sabemos que son muchas más (2R/ n+2H). El derecho de las 5 bofetadas que tiene Marshall hacia Barney crea una cierta trama y una espera de cuándo las va a dar. Los títulos de los capítulos donde aparecen calcan el formato de saga: “*Slapsgiving*” (3x09)<sup>25</sup>; “*Slapsgiving 2: revenge of the slap*” (5x09) y “*Slapsgiving 3: slappointement in Slapmarra*” (9x14).

### 2.3.2 *El relato repetitivo: aliado del concepto de orden y de la comedia*

Este recurso es coherente con el formato basado en el relato de recuerdos. En el capítulo “¡Lunes! Noche de fútbol” (*Monday Night Football*, 2x14) hay *flashbacks* de fiestas ya vistas: Halloween, Thanksgiving, Navidad y es normal que se acuerden de estas ocasiones por ser fiestas celebradas a nivel nacional, igual que tienen rituales como cualquier grupo de amigos que pasa mucho tiempo juntos.

En el capítulo “El salto” (*The leap*, 4x24), la escena tiene lugar en el bar y Robin tiene un *flashback* de cuanto Ted le dijo “creo que estoy enamorado de ti” en su primera cita en el capítulo “Piloto” (*Pilot*, 1x01). Es una escena recordada por todos los personajes muchas veces (en “La primera vez en Nueva York” (*First time in New York*, 2x12), o “La jirafa púrpura” (*Purple giraffe*, 1x02)), que define al personaje de Ted desesperado por enamorarse. Es como un error que alguien hace y se lo recuerdan de vez en cuando aportando comedia.

---

<sup>25</sup> En el caso de estos tres capítulos, dejamos el título en inglés ya que la traducción de los títulos en español no marca la idea de saga.

En el capítulo “El misterio contra la historia” (*Mystery VS History*, 7x06) Kevin, el novio de Robin dice “la única conducta enfermiza que no he visto ha sido la violencia física”. Entonces hay un *flashback* con un montaje de planos de todos los golpes que se dieron en todos estos años. Como elementos de comedia, además de la repetición de gags visuales/físicos (golpes, caídas) se añade contraste entre lo que dice Kevin y lo que hay.

Puede también tener una función dramática. En el capítulo “Tick, Tick, Tick” (*Tick, Tick, Tick*, 7x10), mientras Nora, la novia de Barney le presenta a sus padres, éste está recordando a Robin y su historia y al final decide dejar a Nora. En ese caso la repetición de las imágenes hace avanzar la trama romántica ya que toma una decisión.

Por otra parte, también se presenta el relato repetitivo cuando vemos al *flashforward* de un capítulo convertirse en tiempo de referencia de otro, posterior. En el capítulo “Código de Mago Parte 2” (*The magician’s code Part 2*, 7x24) vemos a Lily en la sala de parto (ya visto en el capítulo “La crisis de los misiles de Stinson” (*The Stinson missile crisis*, 7x04) como *flashforward*). Se resuelve una referencia al futuro hecha anteriormente y pone en evidencia el formato de relato por parte de un narrador que intenta recordar de forma cronológica.

El relato repetitivo también puede ayudar al espectador a recordar tramas o hechos importantes. Por ejemplo el capítulo “Nunca ocurre nada bueno después de las 2 de la mañana” (*Nothing Good Happens After 2 A.M.*, 1x18) empieza igual que acaba el capítulo “La vida entre Gorilas” (*Life among the gorillas*, 1x17) con una llamada de Robin a Ted que pone en evidencia que es un Cliffhanger y que esa trama amorosa no está acabada.

### 2.3.3 El relato iterativo: cotidianeidad y definición de los personajes

En el capítulo “El incidente de la piña” (*The pineapple incident*, 1x10) es la voz over de Ted 2030 quien introduce ese relato cuando dice: “La noche comenzó como cualquier otra”. Se nos muestra una vez en el relato pero ocurrió muchas veces en la historia, de hecho en este caso, casi a diario como nos apunta el narrador, lo cual es coherente ya que son amigos y están mucho juntos. Pero también se utiliza para acontecimientos más puntuales, en el capítulo “La vida entre gorilas” (*Life among the gorillas*, 1x17) Barney le dice a Marshall: “Quieres revisar tu historia una vez mas”. Suponemos que Marshall ha ensayado varias veces antes de la que vemos: aquí es un personaje quien resalta la iteratividad.

## CONCLUSIONES

Para concluir, queremos validar nuestras hipótesis. Efectivamente hemos podido comprobar su aplicación y presentamos a continuación las diferentes conclusiones que sacamos de este análisis.

1. Lo primero que queremos resaltar es que la serie **aplica los diferentes recursos del tiempo narrativo de forma constante y mostrando variedad**. Efectivamente, cada recurso temporal encuentra numerosos ejemplos y aplicaciones dentro de la serie, lo cual demuestra que tiene un gran repertorio. Eso sí tenemos que destacar que no lo hacen de forma equilibrada entre los tres conceptos orden, duración y frecuencia sino que el orden es el concepto más destacado. Lo es tanto en las estructuras de los capítulos como en recursos puntuales dentro del capítulo, y recalamos que el argumento de la serie ya es un recurso de orden en sí mismo. Al contrario la frecuencia es el concepto que menos peso tiene, quitando el relato repetitivo, más destacable por ser empleado en muchas ocasiones para ayudar al concepto de orden al aplicar los *flashbacks* y *flashforwards* o al concepto de duración para subrayar una expansión temporal.

2. La segunda conclusión que sacamos es que los **recursos temporales** ayudan, apoyan, y **refuerzan las finalidades de la sitcom y del formato de la serie en general**. La primera función y la más destacable es la comedia, la cual cumple con las expectativas del espectador en cuanto a sitcom. Hemos ilustrado el efecto de comicidad con casi todos los recursos estudiados. El relato repetitivo y la congelación son dos recursos casi únicamente dedicados al efecto cómico. Luego, la idea de aportar dinamismo y ritmo también se encuentra aplicada en la mayoría de los recursos pero el *flashback* y el tiempo reducido son los más empleados para esta función.

Por otra parte, y de forma más general exponemos las funciones que se relacionan con las ideas principales tratadas por el formato serial en busca de audiencia. El suspense y la intriga encuentran su mayor aplicación en los comentarios de Ted 2030, los *flashforwards*, y gracias a la expansión temporal. En lo que se refiere a la definición de los personajes se hace gracias a *flashbacks*, pero también sumarios y con el concepto de frecuencia en general porque tanto el relato anafórico, repetitivo como iterativo son válidos para mostrarlo. Y

por último, el avance de la trama y la evolución de los personajes se consigue gracias a una mezcla de recursos pero sobre todo a lo largo de las temporadas, es decir que es un proceso que se consigue sobre más tiempo que las funciones comentadas antes que tienen un efecto más bien inmediato. La evolución de las historias y el arco de transformación de sus protagonistas necesitan un procedimiento más lento y ayudado por la mayoría de los recursos. Efectivamente es el conjunto de todos ellos el que cumple con estas finalidades.

3. Por otra parte, la serie **busca con recursos temporales el realismo del formato del relato**. Ciertamente, se preocupa en que el relato parezca coherente y que se acerque a la forma humana de contar anécdotas. Para ello recurren a diferentes tácticas que intentan calcar la forma que tenemos de relatar acontecimientos, tanto con el contenido es decir con el tema de la subjetividad de los flashbacks que implica un problema de veracidad y unas lagunas de memoria, como con las formas de introducirlos.

4. Por último sacamos la conclusión de que además de cumplir con los recursos más comunes, la serie busca la forma, bien mezclando varios recursos, bien dándole un nuevo sentido, de conseguir manifestar **originalidad y novedad en la manipulación del tiempo**. Y lo hace a tres niveles. El primero destaca la originalidad de la estructura de la serie en su totalidad que se basa en la manipulación del tiempo narrativo, ya que el argumento de por sí presenta una transformación del orden de los acontecimientos de la historia partiendo del final, y presentando un doble relato. El segundo nivel es la novedad encontrada en algunas estructuras de capítulos, dirigidas la mayoría a introducir dinamismo deformando el orden de los acontecimientos buscando de esa forma suspense, intriga, sorpresa y comedia. La duración y la frecuencia ayudan al orden a cumplir con estas metas. Y por último a nivel de escena la originalidad realza con la mezcla de recursos de un mismo concepto, por ejemplo utilizando la pausa y la ralentización en una misma escena pero también la mezcla de recursos de diferentes conceptos como lo ilustran muchas veces la mezcla de la pausa de la expansión temporal y el relato repetitivo de la frecuencia. Todos ellos intentando aumentar el efecto buscado y reforzar las metas perseguidas por la serie.



## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS:

- Bremond, Claude (1966): La lógica de los posibles narrativos, en *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Bordwell David y Thompson Kristin (1995) *El arte cinematográfico*. Paidós, Barcelona
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós, Barcelona.
- Canet, Fernando y Prosper, Josep (2009) *Narrativa Audiovisual: estrategias y recursos*. Editorial Síntesis, Madrid
- García Jimenez, Jesús: (1996) *Narrativa Audiovisual*. Editorial Cátedra, Madrid
- García Landa, José Angel. (1998) *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- García Jiménez, Jesús (1993) *Narrativa Audiovisual*. Catédra, Madrid
- Gaudreault, André y Jost, François (1995) *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós, Barcelona
- Genette, Gerard (1972). *Figures III*. Coll Poétique Paris, Editions du Seuil. Trad : *Figuras III* (1989) Lumen, Buenos Aires
- - - (1983) *Nouveau Discours du récit*, Seuil, Coll Poétique, Paris. Trad : *Nuevo discurso del relato* (1998), Catédra, Madrid.
- Metz, Christian, (1972) La gran sintagmática del film narrativo en *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Nahum García Martínez, Alberto. (2012) *Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo*. UTECA, Barcelona.
- Niccolini Silvia (comp.) (1977) *El análisis estructural*. Trad. Beatriz Dorriots. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Prince, Gerald (1973) *A grammar of stories: an introduction*. Mouton, La Haya
- Prósper Ribes, José (2004) *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Rajas, Mario y García García, Francisco (2011) *Narrativas audiovisuales*. Icono 14 Editorial, Madrid
- Reisz, Karel (1986) *Técnica del montaje cinematográfica*. Taurus, Madrid.

- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983) *Narrative fiction: contemporary poetics*. Methuen. Londres.
- Sánchez Noriega, José Luis (2006): *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial, Madrid.
- Todorov, Tzegan (1972) “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Truffaut, François y Scott, Helen (1966) *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*. Trad : Redondo, Ramón G. (1974) *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial, Madrid.
- Tubau, Daniel (2006): *Las paradojas del guionista: reglas y excepciones en la práctica del guión*. Alba, Madrid.
- Zunzunegui, Susana (1992): *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid.

#### ARTÍCULOS:

- Barthes, Roland (1966) : *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communications, volumen 8. n°1, pp 1-55
- Sulbaran Piñeiro, Eugenio (2000): *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa filmica*. (Opción, Maracaibo, Año 16, N° 31, 2000, RB 1228 - V. 12.803).

#### PÁGINAS WEB

- Kaempfer, Jean; Micheli, Raphaël (2005) : *La temporalité narrative*. Méthodes et problèmes. Genève : Département de français moderne.  
<<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>>

#### CAPÍTULOS SERIES

Cómo conocí a vuestra madre (*How I met your mother*) Temporada 1 a 9, (2005-2014), Estados Unidos, CBS [DVD].

**ANEXO 1:** Fotogramas de planos subjetivos de Ted (en el 2030) que ponen en evidencia el relato 1. El primer fotograma corresponde al “Piloto” (*Pilot*, 1x01). Y a partir del capítulo “La jirafa púrpura” (*Purple Giraffe*, 1x02) estarán vestidos y peinados siempre de la misma forma, el sofá es igual y la disposición de las cosas también.

“Piloto” (*Pilot*, 1x01)



“La jirafa púrpura” (*Purple Giraffe*, 1x02)



“¿Por dónde íbamos?” (*Where were we?*, 2x01)



“Espera un momento” (*Wait for it*, 3x01)



“¿Te conozco?” (*Do I know you?*, 4x01)



“Chicas o trajes” (*Girls Versus Suits*, 5x12)



“Días grandiosos” (*Big days*, 6x01)



“El padrino” (*The best man*, 7x01)



“Algo nuevo” (*Something new*, 8x24)



“Sin preguntas” (*No questions asked*, 9x07)

