

Cine experimental

Título:

El relato en primera persona

Autor/es:

Torrella, Jose

Citar como:

Torrella, J. (1946). El relato en primera persona. Cine experimental. (11):200-203.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42758>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



FilmoTeca
de Catalunya

EL RELATO EN PRIMERA PERSONA

POR

JOSE TORRELLA

José Torrella nos ofrece sus atinadas reflexiones sobre la actual modalidad en el relato cinematográfico y su relación con el literario. Tema, por otra parte, permanente y siempre sugestivo.

"Anoché soñé..." Estamos perdiendo la cuenta de las películas que se inician con cualquier variante del "Anoché soñé", rebequino, con voz en "off" o sin ella. La famosa película de Hitchcock no descubrió el procedimiento, ciertamente; lo que hizo fué escamotear la imagen del narrador y suplirla por el magnífico "travelling" a través del parque abandonado de Manderley, ilustrativo de su referencia oral.

Hay un antecedente que no me atrevo a declarar como el primero en cronología; pero al que sí debemos asignar una primacía honorífica. Es el de *Variété*, de Dupont, uno de los títulos rutilantes del cine clásico, descubridor del subjetivismo en el cine, introductor de la cámara tomavistas en las interioridades, si no del alma —que esta batalla aun no ha sido satisfactoriamente ganada por el cine—, cuando menos de los sentidos. El relato del drama contenido en

"Rebeca", de Hitchcock



la película *Variété* nos fué narrado en primera persona por su protagonista, a cargo éste del entonces gran actor Emil Jannings. La imagen se abre sobre su espalda —espalda numerada de presidiario; primera espalda expresiva del cine— en otro "travelling" perfecto de sentido cinematográfico a través de un corredor por el que dos guardias le conducen a declaración. Siempre de espaldas a la cámara, el presidiario, encorvado y cano, penetra en una pieza donde le aguardan los jueces. Se sienta ante ellos, y sin recurrir a la voz en "off", porque entonces el cine no disponía de otra voz que sus imágenes, el ex trapecista empieza su minuciosa declaración, su historia pasional, en que le conocemos vigoroso y joven y vemos su rostro abierto a la sensualidad.

De entonces acá, en cine mudo y en cine sonoro, infinidad de películas nos han sido narradas, intencionalmente, por pura fórmula las más de las veces, en primera persona, arrancando por su final —o, para hablar con más exactitud, por su "post-final"—, al que habremos de volver, infaliblemente, a la postre del relato.

Este procedimiento es uno de los numerosos diezmos que el cine paga a otras formas de arte. En este caso, a la novela. Encontraríamos infinidad de ejemplos, sobre todo en la novela moderna, de narración en primera persona. Las peculiaridades del arte novelístico se prestan de manera admirable a esta fórmula, que para el teatro, en cambio, es totalmente inadaptable. El análisis, la introspección, el soliloquio mental, el recuerdo, la íntima reacción ante determinados sucesos, personas o lugares, encuentran amplio espacio vital en el fluir de la pluma morosa del novelista. Muchas veces éste no hace más que resolver, total o parcialmente, por medio del relato subjetivo de su criatura literaria, su propio subjetivismo. Tal vez peque de exagerado si llego a afirmar que la fórmula subjetiva debería ser considerada como ideal para la novela. Con la narración en tercera persona nos hallamos ante una omnisciencia completamente convencional. Y, en cuanto a las descripciones del paisaje y del ambiente que rodea a los personajes, en su forma objetiva, se nos anto-

jan a veces innecesarios, entorpecedores de la acción y del ritmo, y no podemos atribuirles, en semejantes casos, otro mérito que el de puro alarde literario. Mientras que en la narración subjetiva las descripciones, por serlo también, lejos de separarnos del personaje nos ayudan a acercarnos a él, a introducirnos en sus anímicamente reconducidas.

Si en teatro no puede pensarse en esa fórmula personal, en el cine, en cambio, que tiene características comunes a la novela, cabe su adopción. Pero no puede olvidarse que el cine se produce en un ángulo estético al que convergen, desde dos puntos equidistantes, teatro y novela, y que si el cine se hermana con la novela en cuanto a ausencia de trabas de tiempo y lugar, a potencialidad ambiental y otros rasgos, en cambio le une al teatro su limitación extensiva y su poder de síntesis —tanto en la acción como en los caracteres—, en contraposición a la tendencia analítica de la novela. En razón a esa equidistancia, el relato personal ha de ser usado en cine con mesura y tiento. Y hay que tener presente que su aplicación resulta aquí mucho más difícil que en la novela; dificultad que la mayor parte de realizadores se saltan a la torera.

En efecto, casi todos los films que han pretendido ser narrados en primera persona no han pasado de anteponer al simple relato normal, objetivo, un modo de prólogo o introducción que despierte en el espectador el interés que el proceso cronológico del asunto tardaría en levantar, y que, al mismo tiempo, confiera a la película cierto aire grandilocuente muy a propósito para impresionar a los públicos ingenuos. Todas las biografías, reales —*Edison, el hombre*— o ficticias —*Adiós, Mr. Chips*—, empiezan con el héroe encanecido que desgrana la historia de su vida ante un auditorio juvenil. En estos casos se busca también el efectismo de la caracterización por el contraste brusco con la aparición del héroe en su máxima juventud o adolescencia; efectismo que se diluiría si se empezara por ésta y se siguiera paulatinamente la evolución física del personaje.

Y casi siempre, entrada la acción, el autor se olvida de que es el propio protagonista quien la narra. Y el film pierde todo asomo de subjetivismo. Podría incluso amputársele su arranque y su epílogo y no se perjudicaría la esencia de la obra. En todo caso,



si la voz en "off" viene a recordarnos con sus intermitencias la fórmula original, no es más que para comodidad del realizador, que se vale de ella como sencillísimo puente en las transiciones de tiempo y de acción.

Todos esos realizadores y guionistas olvidan, por desconocimiento o por pereza, el modelo cumbre del género: *Variété*. Dupont no se limitó al arranque —por aquellas fechas original y, ya por esta virtud, meritorio— del protagonista contando su propio drama; hizo, además, por recordar esta premisa en el decurso del film, y así vivimos todo el drama a través del prisma subjetivo del narrador. Y ello sin necesidad de que su voz en "off" nos lo recordara de vez en cuando, convirtiendo a la imagen en simple ilustración. La cámara, cuando era necesario, suplía al narrador, posando su objetivo donde se posaban sus ojos turbios de pasión —el semidesnudismo de la acobracista, el torso vulgar de la esposa, el rival temeroso en lo alto del trapecio, el vacío de la pista— y trasluciendo su íntimo sentir.

La misma *Rebeca* constituye, en la etapa sonora, otro buen ejemplo de narración subjetiva. Aunque con auxilio de distinta técnica expresiva, puesto que la sonoridad no se introdujo en vano en el cine, asistimos también al drama desde el pequeño y zozobranter ángulo de la protagonista. El mismo misterio rodea ante ella, como ante nosotros, a las figuras con las que debe enfrentarse —presentes, como el esposo y el ama de llaves, o ausentes, como Rebeca—; el ambiente de *Manderley* le asfixia y nos asfixia. Otro ejemplo a tener en cuenta es *Lydia*, de Duvivier. Las figuras masculinas que se suceden en el calendario pasional de la protagonista son un tanto vagas, des-



"Un tiro en reserva", de Renato Castellani

dibujadas, y no sabemos de ellas más que lo conocido por Lydia.

Además de ese desenfoque narrativo —que a veces puede llegar hasta la deformación de la realidad, como en el recuerdo del primer vals de *Carnet de baile*—, olvidan los autores y realizadores de muchos films descritos en primera persona la limitación de elementos narrativos que esto implica. Renunciar a la narración objetiva, digamos normal, de un asunto, supone renunciar a la cómoda omnisciencia del autor. El protagonista no es omnisciente y no puede haber visto ni oído los acontecimientos y conversaciones en los que no ha estado presente. No recuerdo si *Variété* y *Rebeca*, los dos ejemplos que mayormente he usado hasta ahora, cayeron en ligeras distracciones de ésta que debería ser implacable norma de los films explicados en primera persona. En todo caso, debería perdonárseles en gracia a su bien lograda subjetividad moral, ya que no totalmente física. Quienes no lo olvidan nunca, desde luego, son los novelistas. Tal incongruencia sería inadmisibles de todo punto en una novela. Y he aquí que me pregunto por qué no lo es igualmente en el cine.

Tenemos un ejemplo bueno en este sentido: *Un tiro en reserva*, película italiana de Renato Castellani. La línea narrativa sufre una cisura a mitad del relato, correspondiendo a una laguna existente en el conocimiento que de los hechos tiene el narrador. Efectismo deliberado o no, el cambio de giro en la narración comunica novedad e interés al relato y se ajusta a un rigor lógico que deberíamos exigir siempre.

Faltas a ese rigor las encontramos en películas que, aparte tal convencionalismo indebidamente admitido, reúnen excelentes cualidades. Un caso reciente es el de *El cielo y tú*, de Litvak, cuya trama aparece explicada por la protagonista a sus nuevas alumnas de francés en el primer día de clase, en un por cierto sugestivo arranque de película. Hay algunas, poquisimas, escenas entre el matrimonio ducal a las que la institutriz, encarnada por Bette Davis, no está presente, y que, sin embargo, narra en el curso de su relato. Como, asimismo, el detalle de la sirvienta enviando por correo a su señora los recortes de periódico en que se calumnia al duque y a la institutriz.

Dentro de la producción española tenemos el caso de incongruencia mayúscula registrado en la película *El fantasma y doña Juanita*. Esta emotiva realización de Rafael Gil cayó en el error de querer ser narrada en primera persona. Doña Juanita cuenta a su sobrina, para que le sirva de ejemplo, su fantasmal amor con el payaso de circo que se hizo pasar por contable del mismo a los ojos de la muchacha y de su dignísimo padre, y que pereció en el incendio del circo. El entierro, en una inolvidable secuencia, pasa por delante mismo de la ventana de Juanita sin ella sospechar que sea el de su amado. Y las investigaciones llevadas a cabo son infructíferas, por cuanto se pregunta por un señor que fué administrador del circo y nadie ha oído hablar de él. Juanita llega, con el tiempo, a dudar de si su amado existió de verdad o fué no más que un fantasma de su imaginación. Fijémonos bien: es imprescindible, para ese vago



"Lydia", de Duvivier

final poético del drama de Juanita, que ella no hubiese llegado a descubrir la verdad acerca de su amado. Luego, si Juanita ignora toda su vida que aquél fué un ínfimo payaso de circo, ¿cómo puede describirlo como tal a su sobrina y cómo puede contarle con lujo de detalles los esfuerzos que tuvo que desplegar el muchacho para no ser descubierto y su escapatoria con la mona a través de la feria? Se comprende que el preámbulo fué añadido al asunto para poder dar a la cinta un final feliz casando, ya que no a Doña Juanita, a su joven sobrina, encarnada por la misma actriz —delicada actriz— Mary Delgado. En atención a esa premisa comercial, de seguro impuesta a Rafael Gil, puede únicamente perdonársele tamaña incongruencia.

Y, como final, citaré un ejemplo absurdo de película iniciada con el relato en primera persona: *Laura*, de Preminger. La voz en "off" del escritor, que fué el mentor de Laura y que había llegado a atentar contra su vida, se encarga de introducirnos en el asunto para dejarnos después en manos del detective, a través de cuya labor policial acabaremos por encontrar el cabo al ovillo. Pero el inspector no conoce la vida de Laura —los espectadores tampoco—, y otra vez hay que echar mano del periodista para que nos la explique. La voz en "off" vuelve a tener su juego, hasta que la aparición en escena de la propia Laura, en un golpe de efecto muy bien preparado, nos libera de ella.

Quiero dejar bien sentado, como conclusión a este pequeño estudio, que son dos las características exigidas por el relato en primera persona: a) Subje-

tivismo. b) Limitación de conocimientos por parte del sujeto narrador. La primera de ellas es de naturaleza psíquica y podemos dejar de exigirla en temas no psicológicos —frívolos o de acción—, y hasta en ellos si los personajes aparecen objetivamente bien dibujados. Y del mismo modo que puede hacerse una película narrada en primera persona, pero sin cariz subjetivo —que es difícil no lo tenga, más o menos pronunciadamente—, puede el autor, y esto igual en cine que en novela, proyectar su enfoque subjetivo sobre determinado personaje —eje de la acción— dentro de un relato en tercera persona, e incluso puede alternar ese enfoque subjetivo entre varios o todos los personajes de la acción, indistintamente, cosa muy corriente en la novela. (Hay momentos del más puro subjetivismo en el concierto de Charles Laughton en *Seis destinos*, sin ser esta película narrada en primera persona. Y nótese que con ésta van tres las referencias a Julien Duvivier, con lo cual se demuestra que este realizador tiene un acusado perfil subjetivista y que, además, lleva cierta preocupación de índole literaria a todos sus films.) Esto quiere decir que el subjetivismo narrativo no necesita forzosamente del "yo" narrador. Ahora bien: si el sujeto narrador puede olvidar su condición psíquica, no puede hacer igual con su naturaleza física. Y es preciso que le exijamos un conocimiento cabal de lo que nos cuenta. Si la trayectoria del argumento no lo permite, cabe una solución sencillísima: prescindir del relato en primera persona —fórmula accesoria, por lo externa— y desarrollarlo impersonalmente.