

# La mirada. Textos sobre cine

Título:

Relato y autor: (con Providence de Resanais como campo de aplicación)

Autor/es:

Requena, Jesús G.

Citar como:

Requena, JG. (1978). Relato y autor: (con Providence de Resanais como campo de aplicación). La mirada. (2):58-64.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41567>

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:



# relato y autor

(con Providence de Resnais como campo de aplicación)

Jesús G. REQUENA

## I RELATO A (B)

1. No es extraño encontrar un relato inscrito en la superficie de otro relato. En cuanto parte de un relato superior, carece de independencia: no es otra cosa que uno de los momentos de su diégesis, su narratividad es subsidiaria de la del relato superior en que se inscribe.

El status de cada uno de estos dos relatos es bien diferente. Su identificación como tales exige miradas emplazadas a niveles distintos. El relato superior (desde ahora relato A) es el "real", constituido como tal por la mirada —o el oído— del espectador "real" (la "realidad" de este espectador posee la contundencia de lo sociológico: suficientemente externa al espacio del relato como para poder actuar frente a él como criterio de "realidad"). En cambio, el segundo relato (desde ahora relato B) no define su identidad de tal en relación directa a la mirada del espectador, sino a través de la legalidad narrativa del relato superior.<sup>(1)</sup>

En resumen: el relato B no es más que un segmento (parcialmente autónomo y por tanto dependiente) del auténtico relato. Sólo es relato en cuanto se le nombra como tal en el interior mismo del relato que lo hace posible.

### Función espectador

2. La existencia de estos segmentos autónomos en el interior de los relatos filmicos es frecuente y de sobra conocida. Varias son las formas en que suele presentarse: flash-back, futurible, sueño, deseo o historia imaginaria. En cualquiera de los casos, el propio film designa a uno o más espectadores para así constituir en relato al segmento en cuestión desde la propia legalidad de su ficción. Da igual que sean varios o uno sólo los personajes que asumiendo el rol de espectadores lo constituyen en relato con su mirada u oído. Puede que un personaje cuente a otro o a otros un recuerdo, una pesadilla o un deseo, pero puede también que se lo cuente a sí mismo; en cualquier caso el relato A constituirá a uno de sus personajes en espectador del relato B. Y será a través de este espectador por donde el espectador "real" (sociológico) accederá al nuevo relato: es decir, situado en su lugar, situándose en el interior de la ficción de A.

### Función narradora

3. Pero la aproximación al complejo de relaciones inherente a un relato A (B), al mismo tiempo que plantea la cuestión de la función espectador, pone sobre el tapete una cuestión paralela y fuertemente complementaria: la de la función narradora.

Sin duda se trata de uno de los eternos problemas del análisis del relato. Plantea directamente la cuestión de la localización de la fuente narradora, es decir, del dónde y del quién de la narración.

En un terreno tan movedizo como éste es crucial apartarse de toda visión humanista (antropologizadora) de la cuestión. Para una visión de este tipo, la función narradora se resuelve necesariamente planteando una falsa pregunta: ¿quién es el narrador? ¿Quién es el sujeto que narra? Abordado así el problema es imposible no deslizarse hasta la pregunta que da sentido a esta problemática en su conjunto: ¿Quién es el autor? ¿Quién es el sujeto creador del relato? En el fondo no se trata más que de una misma pregunta: excepción

(1) Por supuesto, la materialidad bruta del proceso es bien diferente. De pronto el relato A se interrumpe y un segundo relato B ocupa su lugar. Luego retornará el primer relato para cerrar el segundo o se turnarán ambos durante un cierto tiempo. Pero este aparente paralelismo es puramente ficticio, ya que ignora dónde se encuentran las relaciones —diferentes— que constituyen a cada uno de estos relatos. Ignora que el desnivel de las relaciones que sustentan a uno y a otro niegan cualquier paralelismo e imponen entre ellos una jerarquía discursiva.

hecha de un narrador-transmisor que se interfiera en el proceso, narrador y autor se identifican en un mismo sujeto. Nada más y nada menos que el Sujeto del relato.(2)

Sin duda, una problemática de este tipo articula puntillosamente los más habituales temas humanistas. La razón del relato se encuentra fuera (y antes) de sí. Se encuentra precisamente en su Origen (punto potencial que hace todo posible antes de que nada exista); y su Origen no es otro que el Autor, voluntad de creación que hace posible el discurso. La Obra (el relato) es el espacio de poder donde el sujeto se manifiesta como Autor. El relato, por tanto, no puede ser otra cosa que sangre de su sangre hecha celuloide.

4. Como vemos, la entidad del relato está definida en relación a un origen exterior, a una fuente creadora que lo hace posible. Se trata, precisamente, del enfoque opuesto al abordado por nosotros cuando, unas líneas más arriba, hablábamos de la función espectador, de la función constituyente del espectador frente al relato. (Por supuesto, se trataba de un espectador abstracto: la existencia del espectador concreto sólo es necesaria para la constitución **sociológica** del relato).

Pero frente a una problemática de los orígenes no oponemos a una problemática de los efectos. O en otros términos: el relato no es tal ni por tener un autor, ni por ofrecerse a un espectador. El autor —o mejor: él o los trabajadores que han participado en su producción— pertenece a la prehistoria del relato: desempeñó un papel —más o menos significativo, da lo mismo— en su proceso de producción, pero su papel acabó justo allí; en lo que respecta al espectador concreto (sociológico), su lugar es el de la historia social del relato; en ambos casos se trata de aspectos importantes, pero reducir a ellos el análisis del relato conduce precisamente a perder lo que éste tiene de específico, equivale a borrar del mapa de la teoría lo que en un principio se había convertido en el objeto de estudio. Entiéndase bien: si no se sale de esta problemática, de nada sirve oponer una posición materialista a los habituales enfoques idealistas sobre la cuestión: no se logrará otra cosa que caer en el sociologismo más habitual.

El relato no se explica por las condiciones de su producción ni por el proceso de su inserción en lo social. **Y precisamente por ello** la función narradora no se identifica con su agente productor. Porque el relato no es relato **de alguien**, no es narración de un sujeto. Es, por el contrario, un **dispositivo dotado de función narradora**: todo él, en cuanto **relato**, es función narradora. **Y no porque alguien cuente**, sino porque **cuenta**. No es relato de alguien. Es relato.

(Sin duda, la prehistoria del relato, su proceso de producción, no es indiferente a todo ésto; sin duda, el realizador de todo discurso filmico tiene determinadas posibilidades —y en algunos casos considerables— de intervenir sobre el sentido de su producto. Pero en ningún caso es posible determinar el sentido desde la prehistoria de su producción. Además, la complejidad del proceso desborda inevitablemente la voluntad del "autor").

### Como si

5. Así pues, todo relato ejerce —es— su función narrativa. Se trata ahora de constatar en qué medida se plantea esta cuestión para un relato del tipo A (B).

Pero antes debemos avanzar algo más en la caracterización de la estructura compleja A (B). Debemos recordar, en primer lugar que los relatos A y B no son complementarios, sino que el B existe en el interior del A y, por tanto, forma parte de él. Quiere esto decir que B pertenece a —es un momento de— la discursividad de A.

Podría pensarse que siendo esto así resultaría carente de sentido tratar de plantear la relación A-B en el interior de A (B) como una relación entre dos **relatos**. Esto es cierto, pero sólo en parte. Porque si B no es más que un segmento de A, al mismo tiempo actúa, tanto para sí como para A, **como si** fuera un relato **autónomo**.

Debe prestarse mucha atención a este **como sí**. Es necesario hacerlo porque es mucho más que el signo de una apariencia:

a) El segmento B es, ante sí mismo, un relato dotado de su propia función narradora. Para comprobarlo basta con contemplarlo independientemente de A: puede parecerse abierto, incluso truncado, pero no por ello está ausente lo diegético.

b) El segmento B es **nombrado** por el relato A como relato. Detengámonos un momento en esto. A es sin duda un relato. Pero desde su propio interior, desde la legalidad de la ficción que articula, no se reconoce como tal. Siendo representación, sólo puede ser reconocido como tal desde el exterior; desde su interior, por el contrario, la representación sólo se reconoce a sí como nivel de realidad. Y es precisamente desde este punto de vista como A constituye a su segmento autónomo B en relato.

El relato A **designa** al segmento B **como relato**.

Repetimos: el **como sí** no es simple apariencia; por el contrario, **nos encontramos en el terreno de la representación**.

(2) Sería inútil comentar una vez más los estragos que ha causado en la crítica de cine la ideología del relato como prolongación y expresión de su sujeto. Legiones de críticos carentes del menor instrumental teórico de análisis han practicado la más grosera de las fenomenologías: aquella que se aproxima al film para hacer acopio de las "vivencias", de las "constantes" y de las "obsesiones" de su autor.

Para no extendernos sobre esta cuestión nos conformaremos con un sencillo ejemplo de tan rica "metodología": 1. véanse todas o, cuando menos, la mayoría de las películas de un autor dado (Resnais, por ejemplo); 2. extraíganse algunos de los factores de todo tipo más evidentes de cada film (con todo, suelen reducirse a unos pocos: a) factores temáticos, b) tipos de movimientos de cámara, c) "ritmos" más usuales, c) alguna que otra obsesión formal; 3. cójanse varios folios y anótese en cada uno de ellos los factores de cada film señalados en el punto 2.; 4. subráyense los factores que aparecen repetidos en todos los folios; 5. reúnanse estos factores y adérense con buenas cantidades de paja admirativa: se habrá conseguido un profundo estudio sobre Alain Resnais, el cineasta de la forma y el travelling, del tiempo y la memoria, de la realidad que nunca se sabe si es tal o fantasía disfrazada y viceversa, etc. (por otra parte, la plantilla obtenida de factores comunes puede ser aplicada sin más complicaciones a las próximas "obras" del autor en cuestión).

### La figura y la inflexión (Sobredeterminación)

6. Puede decirse que nos encontramos ante una relación de sobredeterminación de A sobre B. Es decir: el relato B se encuentra sobredeterminado por su inscripción en el relato

A. Y, en sentido estricto, su función narradora se halla sobredeterminada por la función narradora de A.

Es necesario insistir de nuevo en el hecho de que es el relato A quien constituye —y nombra— a B como relato. Porque esto plantea dos cuestiones de importancia:

a) La **figura** que nombra: uno de los elementos de la ficción de A (ya sea un personaje o un objeto) constituye al segmento B en relato. Se trata de la **instancia narradora** constituida por A para B. Se trata de un personaje o un objeto (pensemos en el libro que se abre al principio de **Providence** y en el que penetra la cámara a través de un encadenado) presentado como el autor-narrador —o cuando menos el narrador-transmisor— del relato B.

b) La **inflexión** del relato para convertirse a sí mismo en **relato-de-un-relato**, maniobra a través de la cual la representación se permite constituirse en definidora de "realidad" constituyendo como representación (de la representación) a uno de sus segmentos.

Figura e inflexión son los elementos claves que estructuran la relación de A y B. La instancia narradora se encuentra en el punto justo donde se produce la inflexión. Es el vértice sobre el que la representación se desdobra.

Se trata, por lo demás, de una extraña figura: dice verdad, pero no es lo que dice. Dice verdad: afirma que el segmento B es un relato; pero no es lo que dice: a pesar de autotitularse narrador (autor o transmisor) del relato B, de hecho no es más que la figura del desdoblamiento que lo hace posible. Dice que narra el relato B. Pero, ya lo sabemos, el relato B se narra a sí mismo.



Renais y el tiempo. Existe toda una hagiografía, un simple inventariado de simplificaciones, sobre la actuación de la categoría temporal en la obra de Resnais. Lo que modela primordialmente este plano es el tiempo de la representación. Representación de una representación (la que seguirá bajo los auspicios de Clive Langham) o representación de una "realidad" (cuyo modelo reducido puede ser la celebración del 78 aniversario del escritor). Pero también preanuncia en su vetustez (placa semi-descolorida, la hojarasca, etc.) el paso del tiempo real, extrafílmico. Tiempo que activará nuestro imaginario para no hacerlo caer en la amnesia, muy propia, por otra parte, del relato enclaustrado en la memoria.

## II PROVIDENCE

7. Todo lo dicho hasta aquí puede servirnos para orientar una aproximación a **Providence**. Y esto no sólo porque el último film de Resnais responde al esquema A (B), sino también, y sobre todo, porque su mayor interés se encuentra precisamente en el trabajo realizado a través (y en torno a) esta estructura de relato.

### Representación simple/ representación doble

8. Superados los primeros momentos de ambigüedad que abren el film, rápidamente **Providence** explicita los dos principales niveles de representación con los que trabaja:

A. Un viejo, novelista, cercano ya a la muerte, piensa una novela la noche antes de su 78 cumpleaños.

B. El contenido de la novela pensada por el viejo novelista.

Los límites de ambos niveles son definidos con claridad; contra lo que han afirmado algunos críticos empeñados en repetir los fáciles tópicos sobre "lo real y lo imaginario en Resnais", debe afirmarse que el relato A (**Providence**) explicita con claridad lo que es exterior al segmento B (es decir, lo propuesto como "imaginario"). En otros términos: lo real (la representación simple) está nitidamente separado de lo imaginario (la



En el cine de Resnais todo parece estar medido y calculado. No hay excesos, pero tampoco aquellos planos de "engrase", para adornar y hacer llevadera la película. Pocos cineastas mantienen una economía de la representación tan acentuada. En los dos planos aquí reproducidos, el hieratismo de los figurantes redobla su condición de objeto de un decorado. Decorado que, por otra parte, guarda una similitud con el mundo de atmósferas cerradas y simetrías espaciales, tan característico de los relatos de Kafka o las películas de Orson Welles.



representación **doble**, lo propuesto como representación por la representación simple).

Es interesante señalar, en este mismo sentido, que la confusión producida por los breves momentos del comienzo del film en los que no se diferencia con claridad lo que pertenece a B y lo que pertenece a C ( $C = A-B$ ) —y ni siquiera se conoce el status de "realidad" de estos niveles— no responde a una pretendida retórica de autor ni a una fácil metafísica de "lo real y lo imaginario", sino a una típica construcción narrativa que carga lo narrado de connotaciones misteriosas y demiúrgicas cuyo papel consiste en presentar una primera información (de signo fuertemente equívoco, como veremos a continuación) sobre el objeto del film: un proceso de producción de un relato. Lo que decimos queda probado por el propio desenvolvimiento del film: puede afirmarse que **a posteriori** desaparece la ambigüedad sobre el status de "realidad" de las imágenes mostradas al comienzo del film.

#### Autor, Demiurgo

9. **Providence** se abre con unas aproximaciones sucesivas a la figura del demiurgo. Primero unas imágenes nocturnas (travelling hacia delante) de los árboles que rodean su mansión; la puerta de su templo, su escritorio, y, por fin, la voz y la mano del autor. Y con ellas su palabra, "damn, damn, damn!"(3) Comienza el gran ritual demiúrgico. He aquí el segmento B.



Alain Resnais modelando rostros durante el rodaje de Stavisky.

Desde este momento la voz (pero una voz más próxima a la escritura leída que al lenguaje oral) afronta sistemáticamente la textura narrativa de B.

La segunda fase se abre cuando la voz (presencia permanente de la figura en los segmentos de doble representación) define con nitidez el status de cada uno de los niveles de lo narrado: la "realidad" soy yo, afirma la voz, pero al mismo tiempo soy la presencia de lo real en lo irreal; allí donde estoy sin el cuerpo al que pertenezco, ésa es la tierra de lo irreal.

Y, no es casualidad, la voz del Autor es la única voz sin cuerpo a lo largo de todo el film. En otros términos; sólo hay voz en off cuando la voz del Autor se superpone a las imágenes de su relato. En todos los demás casos las palabras surgen de los rostros a los que pertenecen.

### Autor y relato en producción

10. En el vértice del relato A(B) (y aquí comienza la originalidad de **Providence**) se encuentra una figura muy especial: la del **autor**. Si en otras ocasiones este lugar estuvo ocupado por un simple narrador-transmisor, sin más papel que el de hacer posible la inflexión, en ésta, por el contrario, nos encontramos ante una figura propuesta por el relato A como el autor del relato B.

La información de partida es la siguiente:

1. Clive Langham es el **autor** del segmento B.
2. El segmento B es un relato de Clive Langham **en proceso de producción**.

Es interesante resaltar que los segmentos C son **representación simple nunca cuestionada**, es decir, terreno cuya "realidad" no está nunca puesta en duda. No hay en ellos un sólo plano que busque romper la ilusión de realidad o señalar la huella de un autor exterior.

Por el contrario, los segmentos B están siempre explicitados no sólo como **representación doble**, sino también como **representación en proceso de producción** (el texto en off, la artificialidad del escenario, la irrealidad de lo narrado, las correcciones de la narración, todo ello significa en esta dirección).

Así pues, aceptado los niveles de realidad que el film nos propone, nos encontramos ante un Autor y un Relato. Ante un autor en el proceso de producción de un relato. Es precisamente en este terreno donde situamos nuestra lectura del film; precisamente allí donde **Providence** se vertebra como un discurso sobre la relación entre el relato y su Autor. Relación, además, que no consiste en la creación del relato por su autor. Es preciso señalarlo porque uno de los dos términos con los que trabajamos no sólo remite a una problemática que consideramos inaceptable, sino que contiene, tras su cándida apariencia, una definición inequívoca de su relación con el otro término y, por tanto, la pretensión de constituirlo. Se trata del autor. Ya lo hemos dicho: **Autor del relato**, Origen de su posibilidad, Causa de su existencia, Creador de su sentido.

**Providence** no sólo sitúa en su vértice la figura del autor, sino que propone los materiales para su deconstrucción. Para ello establece con nitidez la distancia entre la prehistoria del relato (los trabajos de su producción, la intervención de sus productores) y el presente de su producción de sentido.

### Autor y función narradora

11. A diferencia de los modelos A(B) más típicos, en **Providence** la instancia narradora de B es la figura del autor. No es el sujeto que recuerda, sueña o desea, aunque su relato está entretelado de recuerdos, sueños y deseos. Tampoco es un narrador de su biografía o de su fantasmática, aunque ambas estén presentes en el relato. No se trata de ninguna de estas figuras, porque lo que está puesto en juego en **Providence**, entre otras cosas, es una investigación rigurosa de la instancia narradora. Y para ello era necesario trabajar con la figura límite, la figura que llevara al límite su intervención explícita sobre el relato que nombraba.

Por todo ello, la figura de la inflexión es el autor. Sin duda, recuerdos, sueños y deseos, biografía y fantasmática, todo está presente, pero no en forma inmediata, puesto que no estamos ante el sujeto que recuerda y desea, sino ante el Autor que trabaja a partir de recuerdos y deseos. Biografía y fantasmática no están presentes in-mediatamente, sino tan sólo como referentes lejanos, presentes sólo a través de la mediación de la forma. Pero lo que está en juego en **Providence** no es la elaboración de esta arqueología (aunque haya material suficiente para realizarla); lo que está en juego es **la distancia** entre aquello a lo que estas huellas nos remiten —biografía y fantasmática— y aquello en lo que estas huellas funcionan como signos: un relato; una novela; un discurso objetivado como mercancía potencial. En resumen: la distancia entre el escritor y la escritura, entre el sujeto productor y su relato.

12. El solo enunciado de esta distancia (la distancia impuesta por **la forma**, Clive Langham es perfectamente consciente de ello) rompe todas las ecuaciones impuestas por la noción de Autor, hace imposible la definición que propone de su relación con el relato.

Porqué esta **distancia**, antes que **relación**, es el nombre de un **vacío**. Del vacío que hace imposible pensar el sentido como voluntad de un sujeto.

Y es justo en este terreno donde **Providence** produce al Autor: no como autor del relato B, sino como su producto, pero como un producto tangencial, **como una producción marginal de sentido**. Porque el Autor es devuelto deconstruido y desarticulado, rota su unidad imposible: de hecho no es él lo que se nos devuelve, se nos devuelve tan sólo la posibilidad de su reconstrucción a partir de una aproximación arqueológica al material contenido en el relato.

Y muerto el autor, o cuando menos trazada la impotencia de su relación con el relato, la función narradora se descubre interior al relato, como la demostración definitiva de la autonomía de éste tanto ante su prehistoria como frente a su proyección social.

### Una distancia casi imposible

13. Pero en el vértice de **Providence** no se encuentra tan sólo el Autor. Se encuentra también la Muerte. Y la Muerte hace casi imposible la distancia entre el Autor y el relato. O, en otros términos, hace casi imposible el propio relato, casi al borde de su total desparramiento en arqueología.

El pulso firme con que va desenvolviéndose el relato B en sus primeros momentos inicia enseguida una pendiente hacia su desarticulación definitiva. Lo que está en juego en todo este proceso de desarticulación no es otra cosa que la pervivencia de la **forma**, la posibilidad de pervivencia del relato. En otros términos: está siempre presente la amenaza de disolución del relato en su prehistoria (disolución en el proceso de su producción, en el material arqueológico —biográfico, fantasmático— a partir del cual ha sido producido).

En definitiva, existe relato, pero justo al borde de su descoyuntamiento. En descomposición de la forma, es la propia legalidad del inconsciente la que toma la palabra (y de hecho en los últimos momentos de B es la lógica del inconsciente —desplazamientos, condensaciones, etc.— la que regula el relato). Y justo en este punto, donde pareciera que la **casi** total desaparición de la distancia (entre autor y relato) recompondría el poder del autor sobre su discurso, justo allí, repetimos, la imagen del autor se desmorona para dar paso a una irresuelta maraña de conflictos que posee la rugosidad del propio inconsciente.

### Y un epílogo melodramático

14. De pronto el relato B se detiene y se hace la luz del melodrama. He aquí la "realidad": es el día del 78 aniversario de Clive Langham. Sus hijos acudirán junto a él con sus regalos. Todo parecerá ser menos violento, más al alcance del ciudadano medio, más parecido a las pequeñas tragedias cotidianas. Incluso la identificación con el protagonista logrará ser estridente: ¿cómo no identificarse con ese pobre-digno viejo novelista que ama, aunque también odia,(4) a sus hijos momentos antes de su muerte?

Así, la "realidad" (la representación simple) nos es devuelta como melodrama. Todo parece volver a la normalidad (¿normalidad?, ¿Es qué acaso **Providence** nos había ofrecido en su comienzo tal normalidad?): el relato de Langham acaba de ser codificado como una pesadilla —eso sí, la elegante y retorcida pesadilla de un artista—; esos han sido sus fantasmas, pero Langham es este honorable y malhablado anciano enternecido con sus hijos al borde de la muerte.

Esta es la otra originalidad de **Providence**: B, el relato inscrito en otro relato, la doble representación, la pesadilla, se nos descubre como un nivel de significación que deconstruye e invierte el sentido de la representación simple, de lo propuesto por el film como nivel de "realidad".

... Precisamente por ello, el progresivo oscurecimiento del atardecer, los signos de aproximación de la noche, no sólo funcionan como el anuncio melodramático de la soledad y la muerte del personaje, sino también, y al mismo tiempo, como amenaza del retorno a la tragedia y, justo detrás de ella, en el subsuelo que la hace posible, la presencia de una noche del relato de la que el melodrama no ha sido más que una apariencia vagamente sintomática.

(3) "¡Maldición, maldición, maldición!"

(4) La contradicción amor/odio que en esta ocasión es significada con la verosimilitud cotidiana y dulcificadora del melodrama está presente también en el relato B —sobre todo en su final—, pero sometida allí a una lógica opuesta: la del inconsciente.