

Teresa Imizcoz et al.

Quien cuenta la historia

Estudios sobre el narrador en los relatos de  
ficción y no ficción

Ediciones Eunote, Pamplona, 1999

## CAPÍTULO II

*El narrador en el cine.*  
*Análisis de Sospechosos habituales*

Efrén Cuevas

El narrador en los relatos cinematográficos presenta unos rasgos propios derivados del carácter audiovisual de estos relatos. En el presente capítulo se aborda este asunto, con una primera parte de carácter teórico, en la que se exponen los conceptos básicos, dedicando una especial atención al estudio de la narración delegada, a partir de la metodología desarrollada por Gerard Genette para la literatura. En la segunda parte del capítulo se analiza esta cuestión en la película *Sospechosos habituales*, un relato muy adecuado para poner a prueba la metodología propuesta, pues su intrincada presentación narrativa reclama un análisis pormenorizado que dé cuenta de las estrategias empleadas en su construcción.

### 1. Conceptos y tipología

La figura del narrador, ya de por sí compleja en el ámbito literario, presenta aún mayores dificultades cuando se estudia en los relatos cinematográficos. En literatura se puede discutir el modo de relacionar la figura del narrador con otras instancias —el autor real y el autor implícito, habitualmente—, pero no se suele cuestionar la presencia y utilidad analítica de esta figura. A esto contribuye también el hecho de que en el ámbito literario se cuente con un único registro —el texto escrito— para determinar la presencia del narrador y su función en el relato. En cine, sin embargo, los registros expresivos se agrupan en torno a cinco áreas —palabras, ruidos, música, texto escrito, imágenes—, por lo que nos encontramos con un medio mucho más complejo en lo que se refiere a sus canales de expresión y a su interrelación.

### 1.1. Corrientes de estudio del narrador cinematográfico

Teniendo en cuenta esta premisa, cabe afirmar que el debate en el ámbito cinematográfico se ha centrado en dilucidar si este tipo de relatos cuenta con una instancia narrativa, productora del texto, como ocurre en literatura, y, en ese caso, cuáles son sus marcas identificadoras. Siguiendo la exposición de Robert Burgoyne, se pueden señalar tres caminos o enfoques que han intentado dar respuesta a esta cuestión: la lingüística estructuralista y sus aplicaciones cinematográficas, los enfoques cognitivos y la narratología formal<sup>1</sup>.

La tradición de la lingüística estructural se empezó a interesar por las cuestiones de la enunciación, desde donde Emile Benveniste (1966: 237-250) planteó su distinción entre historia y discurso. Según este autor, se calificará como "historia" a aquel mensaje en donde no se perciben las marcas de la enunciación y como "discurso" a aquel en donde sí se perciben. A partir de estos postulados, autores como Christian Metz (1976), Raymond Bellour (1977) o Stephen Heath (1981: 19-75) estudiaron, de modos diferentes pero cercanos, los relatos cinematográficos —en especial dentro del cine clásico— en cuanto discursos cuyas marcas de la enunciación se habían ocultado para que el espectador se sintiera como instancia productora del filme. No se trataba, por tanto, de una discusión específica acerca del narrador en el cine, si bien su noción de discurso llevaba pareja la presencia de un enunciador, que en los relatos fílmicos clásicos pretendía pasar oculto.

Un segundo grupo de autores, entre los que destacan David Bordwell ([1985] 1995) y Edward Branigan (1984 y 1992), han desarrollado, por su parte, un importante trabajo en el estudio del cine como medio narrativo, a partir de los postulados de los formalistas rusos y de la psicología cognitiva. El rasgo que más les distancia de los otros enfoques reside en la consideración de los relatos cinematográficos como narraciones en las que no comparece de modo habitual la figura de un narrador como instancia productora del discurso. Sería el propio espectador quien construye esa "narración" a partir de las claves que proporciona la película, por lo que no resultaría necesaria la introducción de una nueva instancia en el proceso narrativo que lo venga a complicar innecesariamente.

<sup>1</sup> Cfr. Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1992), pp. 105-118.

En un tercer bloque se puede agrupar a una serie de estudiosos que se han preocupado por dar una solución al problema del narrador en el cine a partir de los desarrollos que ha experimentado la narratología en el ámbito literario. Todos ellos vienen a coincidir en su reivindicación de la figura del narrador, como una necesidad lógica en el proceso narrativo que articula los diferentes relatos audiovisuales. Los trabajos de Chatman, Gaudreault, Gunning o Burgoyne apuntan en esta dirección, con resultados diversos que convergen en su defensa del carácter diferenciado del narrador cinematográfico.

Seymour Chatman (1990: 124-138) parte de una comprensión del fenómeno narrativo como proceso comunicativo, en el que no se entiende la existencia de un mensaje sin la de un emisor, que en el caso de las narraciones corresponde al narrador. La novedad que presenta el cine, continúa Chatman, reside en el hecho de que este narrador —que él llama *cinematic narrator*— es más complejo que el literario, pues utiliza los canales auditivos y visuales que el medio pone a su disposición: puesta en escena, montaje, música, diálogos, voz en *off*, etc. Para este autor, por tanto, la actividad del narrador cinematográfico abarca todos estos aspectos, rechazando así una posible identificación reduccionista de la instancia narrativa con las voces en *off* que evocan de un modo más directo a los narradores literarios.

En la misma línea se sitúa Tom Gunning (1991: 10-25), quien defiende la existencia de una instancia narrativa como canalizadora y jerarquizadora de todo el material que el cine "muestra". Esa instancia sería responsable de la transformación de esos elementos de carácter mimético-fotográfico en un discurso narrativo, mediante un proceso de "narrativización", que Gunning señala como característico del medio fílmico. Gunning menciona además los tres campos en los que, a su entender, se inscribe esa tarea organizativa de la instancia narrativa: lo profílmico (lo que se encuentra delante de la cámara: intérpretes, decorados, iluminación, etc.), la imagen encuadrada y el montaje.

Este esfuerzo por delimitar las áreas en las que se concreta la actividad del narrador cinematográfico define también en parte el trabajo de André Gaudreault (1984 y 1988). Este autor plantea una comprensión de los relatos audiovisuales como resultado de dos capas superpuestas de narratividad, que denomina "mostración" y "narración". La primera haría referencia directa a lo fotografiado, a la constitución de cada plano, y la segunda recogería la articulación de dichos planos, es decir, el proceso de

montaje. Estas dos etapas, que Gaudreault llega a atribuir a diferentes instancias –mostrador y narrador–, estarían regidas por una instancia global, que denomina “meganarrador” o “narrador fundamental”<sup>2</sup>.

Burgoyne (1990) recoge esa misma idea y amplía el abanico terminológico, al denominar “narrador impersonal” a la instancia narrativa primera<sup>3</sup>. En la línea de lo expuesto hasta aquí, defiende la necesidad de esa instancia narrativa para el cine, apoyándose para su argumentación en la teoría de la narración impersonal, que Marie-Laure Ryan (1981) ha formulado para el ámbito literario. Según esta teoría, todo relato cuenta con una instancia narrativa de carácter impersonal que cumple dos funciones: crear el mundo de ficción de ese relato e informar sobre él como si de hecho tuviese una existencia autónoma. Esto es compatible con la aparición de “narradores personales”, personajes que únicamente informan sobre ese mundo de ficción, pero a los que jamás se les concede la atribución creadora. De este modo, mientras la instancia narrativa impersonal nunca puede mentir, pues es la creadora de ese universo, el narrador personal puede distorsionar la “verdad”, tanto con las palabras como con las imágenes, y necesita de una instancia superior a él que autentifique su relato.

En el presente trabajo nos sumamos a esta corriente en donde vienen a coincidir la mayoría de los estudiosos sobre narrativa fílmica, que defiende la necesidad de ese narrador –al que aquí nos referiremos habi-

<sup>2</sup> Cfr. A. Gaudreault y François JOST (1990), pp. 63-64; y A. Gaudreault (1988), pp. 147-160. El empleo de un término nuevo y más específico para referirse a la instancia narrativa responsable del relato cinematográfico en su conjunto no es algo nuevo ni extraño en los estudios narrativos sobre este medio, justificado por la necesidad de distinguir esta instancia de su homónimo literario y de los posibles narradores delegados presentes en el interior del filme. El propio Gaudreault recoge expresiones similares de otros autores, como la Albert Laffay (1966: 83), uno de los pioneros en los estudios narrativos sobre cine, que ya se refería en sus escritos a esta instancia narrativa fílmica con el término de *grand imagier*; o la de André Gardiès (1993: 120-123), que denomina a esta instancia primera *enonciateur*, de la que hace depender tres subinstancias: *monstrateur*, *narrateur* y *partiteur*.

<sup>3</sup> Burgoyne vuelve sobre el tema en *New Vocabularies in Film Semiotics...* (1992: 103), en donde habla de “extradiegetic narration” y utiliza los adjetivos “external” y “cinematic” como prácticamente sinónimos de “narrador impersonal”. Aquí se evitará el uso de los dos primeros términos, pues pueden resultar equívocos al compararlos con los que se propondrán para los narradores delegados, que se estudiarán a continuación. En cuanto a “cinematic”, se prescinde también de su uso, pues su traducción literal al castellano no es factible.

tualmente con el término de “meganarrador” – en cuanto que responsable del relato fílmico. Se trata, como ya se ha señalado, de una instancia que resulta responsable de los diferentes registros expresivos presentes en un relato cinematográfico, no equiparable, por tanto, con ningún registro específico, como podría pensarse al considerar el papel de las voces en *off*, que tanto parecen recordar al narrador literario. No obstante, este recurso de la voz en *off* remite de un modo directo al estudio de la narración delegada, que merece atención particular dada su importancia a la hora de analizar la estructura narrativa de un relato fílmico.

## 1.2. Narración delegada

Como se ha señalado al referirse a las tesis de autores como Gunning y Chatman, la instancia narrativa primera está organizando todos los elementos expresivos del relato fílmico, por lo que se presenta más como un concepto teórico necesario para explicar el proceso narrativo que como un instrumento utilizable en el análisis específico de las estrategias narrativas de un relato. Conserva, sin embargo, interés en este contexto la figura de los narradores delegados, a causa de las variantes que introduce en los relatos cinematográficos. La aparición de estos narradores, que se hacen presentes en el relato a través de la palabra, plantea combinaciones narrativas inexistentes en el texto literario –con las consiguientes cuestiones asociadas a la fiabilidad y a la ironía resultantes de esa narración delegada–, que requieren un análisis más detallado.

El término propuesto por Gaudreault para la denominación de esta figura –“narradores delegados”<sup>4</sup>– recoge con claridad su rasgo más característico: el ejercicio de una función delegada por el meganarrador. Esta subordinación puede no resultar clara en un principio, pues ya sea un narrador personaje o una voz en *off* no asociable a ningún personaje, su aparición parece reclamar siempre el poder narrativo que habíamos asociado a la instancia narrativa primera o meganarrador. Sin embargo, no se debe olvidar que en cine nos encontramos, en palabras de Gaudreault (1988: 183-184), con un texto polifónico, en donde el meganarrador sólo ha delegado uno de los registros, el verbal, a ese narrador delegado.

<sup>4</sup> Cfr. A. Gaudreault y F. Jost ([1990] 1995), pp. 57-62, y A. Gaudreault (1988), pp. 173-185. Gaudreault también utilizará como sinónimos de este concepto los términos *subnarradores* y *narradores segundos*.

El aparente control del relato por parte de este narrador delegado no tiene posible parangón con el caso literario, en el que un narrador principal puede ceder su función a otro personaje, que se apropia del único registro expresivo, el texto escrito, para su narración delegada, suplantando por completo al primero. En cine no se da esa suplantación, aún cuando la voz –en *off* o no– del narrador delegado introduzca explícitamente escenas que muestran audiovisualmente sus memorias o experiencias (lo que François Jost denomina “audiovisualización” o “transemiotización”<sup>5</sup>). Su autoridad narrativa siempre estará en función de la actividad rectora del meganarrador, que puede refrendar esa narración delegada, cuestionarla o ampliarla más allá de las posibilidades conoscitivas del narrador delegado.

David A. Black (1986: 22-24) abunda sobre esa idea, a partir de un esquema basado, al igual que Gaudreault, en la metodología que Genette ([1972] 1989 y [1983] 1998) ha desarrollado para los relatos literarios. Así, este autor aporta una interesante explicación a la posible colisión entre esa primera instancia narrativa, que él llama *intrinsic narrator*, y la actividad narrativa delegada de algún personaje de la historia (*invoking narrator*, de acuerdo con su terminología). Según él, este tipo de fragmentos que son introducidos y parecen depender de un personaje narrador son calificables como “relatos pseudodiegéticos”. Se trataría de escenas promovidas por la narración verbal de un personaje (*invoking narrator*), que, al adoptar un formato audiovisual, son asumidas por el *intrinsic narrator*. Este se apropia de ese material de carácter metadiegético en su origen y lo presenta como si estuviese situado en el nivel intradiegético.

### 1.3. Tipología de narradores delegados

Para la clasificación y estudio de los narradores delegados, la terminología que Genette ([1972] 1989) propone en su estudio de los narradores literarios resulta muy eficaz, dada la aparente similitud que inicialmente presentan los narradores delegados en cine y los narradores

<sup>5</sup> Cfr. A. Gaudreault y F. Jost ([1990] 1995), p. 54. Gaudreault también se refiere al mismo proceso con el término “transvisualización” (cfr. p. 60). Este concepto es estudiado también con detalle por este autor en *Du Littéraire au Filmique...* (1988: 173-185). La única excepción que Gaudreault señala a esta situación se podría plantear cuando el *narrador delegado* asume la responsabilidad de todos los registros expresivos y se pone a “hablar cine”, como ocurre, por ejemplo, en el fragmento documental al comienzo de *Citizen Kane* (cfr. Gaudreault y Jost, [1990] 1995: 62).

literarios. Genette distingue dos categorías como paso previo en su clasificación de los narradores en literatura. En primer lugar se refiere a los niveles narrativos, que divide en tres tipos: nivel extradiegético (desde donde la instancia narrativa primera narra lo que es el relato marco o relato primario); nivel diegético o intradiegético (en donde se incluyen los acontecimientos de la historia misma así como la posible instancia narrativa de un relato segundo, si existiese); y nivel metadiegético (en donde se incluirían los acontecimientos del relato segundo).

En su aplicación a los narradores delegados cinematográficos, hablaremos de “narrador extradiegético” cuando se trate literalmente de una voz en *off* –o sea, sin un origen visible en la pantalla– que se dirige (explícita o implícitamente) al espectador; y con independencia de que esa voz en *off* corresponda o no a un personaje del relato, asunto que pertenece a la segunda categoría genettiana. Hablaremos de “narrador intradiegético” cuando el origen de esa narración delegada no sea en *off*, sino que se encuentre en algún acto de habla de un personaje que está interviniendo en el relato y que por lo tanto no se dirige al espectador, sino a otro personaje de ese mismo universo diegético (aunque luego esa narración delegada dé paso a una escena en otro lugar y tiempo y la voz de ese personaje continúe en *off*).

Esta división presenta algunos problemas en casos fronterizos que se pueden encontrar rastreando la historia del cine. Un caso extremo e interesante se plantea en *Carta a tres esposas* (*A Letter to Three Wives*, 1948). Este relato de apariencia convencional, producido en el Hollywood clásico, arranca con la narración en *off* (extradiegética) de un supuesto personaje femenino que sólo tendrá presencia sonora en el relato. Su voz en *off* irá presentando a las otras tres protagonistas, llegando a comentar sus diálogos y a dirigirse al espectador de un modo explícito, reivindicando de este modo un protagonismo que dota a su narración de un peculiar carácter intradiegético. Este se ve reforzado con un guiño visual que, a modo de cierre del relato, se observa en la escena final, cuando su presencia sonora adquiere consistencia espacial, como mujer invisible que de repente tira una copa de la mesa en la que estaban el resto de los personajes.

En este contexto de fronteras difusas, cabe situar también los casos en los que las vueltas al pasado son introducidas no por voces en *off*, sino por cartas o libros. Así ocurre en *Mi pie izquierdo* (*My Left Foot*, 1989), película estructurada en amplios *flashbacks*, que tienen su justificación cuando la enfermera que cuida del protagonista comienza a hojear el libro

autobiográfico que éste ha escrito. Cabría hablar entonces de narración delegada de carácter intradiegético si se toma el libro como instancia narrativa interna al relato, equiparable a la narración del protagonista. La película *Lo que queda del día* (*The Remains of the Day*, 1993) resulta un buen ejemplo de un uso eficaz y creativo de vueltas al pasado introducidas por cartas, recurso que se convierte en el eje estructurador de todo el relato. Las cartas que se envían entre los dos personajes protagonistas son leídas en *off* por el remitente, si bien esa narración se justifica con frecuencia porque el destinatario está leyendo “visualmente” esa misma carta. Parece factible tomar como instancia narrativa delegada la propia carta, de carácter intradiegético, que adquiere presencia sonora en *off* como recurso más eficaz para transmitir esa información al espectador.

La segunda categoría que Genette propone hace referencia a la persona gramatical. Genette se muestra contrario a la distinción entre relatos en primera persona y en tercera persona, por las contradicciones que a veces presenta, y defiende en su lugar una clasificación que distingue dos nuevos tipos: “narradores heterodiegéticos”, si están ausentes de la historia que cuentan, o sea, si no son personajes de la misma; y “narradores homodiegéticos”, si están presentes en la historia que cuentan. En este último caso, la posibilidad más frecuente es que sean protagonistas de esa historia (con lo que se les denominaría, según Genette, “autodiegéticos”), aunque también pueden ser personajes testigos u observadores. Así ocurre, por ejemplo, con el personaje interpretado por Morgan Freeman en *Cadena perpetua* (*The Shawshank Redemption*, 1994), que relata en *off* la historia del protagonista del relato, el joven banquero interpretado por Tim Robbins.

A partir de estas dos categorías resultan, por tanto, cuatro tipos de narradores, en una tipología que trasladamos ahora al estudio de los narradores delegados en los relatos cinematográficos y que se puede resumir gráficamente así:

*Nivel narrativo*

relación con la historia	narrador <i>extraheterodiegético</i>	narrador <i>intraheterodiegético</i>
	narrador <i>extrahomodiegético</i>	narrador <i>intrahomodiegético</i>

Según este esquema, el primer tipo de narrador delegado es el *narrador extra-heterodiegético*, aquel que narra desde fuera –en *off*– una historia en la que no está presente. Es la figura más cercana al narrador omnisciente de la literatura, aspecto que en películas como *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, 1993) se subraya explícitamente, reforzando así el carácter de adaptación literaria de la historia. Su aparición resulta quizá más frecuente en la parte inicial de los relatos fílmicos, pudiendo desaparecer durante el resto del relato, como de hecho ocurre, por ejemplo, en *Río salvaje* (*Wild River*, 1960).

En segundo lugar aparecen los *narradores extra-homodiegéticos*, aquellos que narran desde fuera una historia en la que participan como personajes. Su voz aparece, por tanto, siempre en *off* y nunca originada por actos de habla del personaje desde dentro de la diégesis. Es un caso más frecuente que el antes descrito –encontrable en relatos tan dispares como *El sur* (1983) o *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990)–, pues resulta muy eficaz para involucrarnos en la vida del personaje-narrador. Su carácter extradiegético le asimila bastante a los narradores extra-heterodiegéticos en cuanto a grado de fiabilidad, como se verá más adelante.

En tercer lugar se encuentran los *narradores intra-homodiegéticos*: un personaje de la propia historia se constituye en narrador, desde dentro de la diégesis, de una historia en la que él está presente. Habitualmente suele ser el protagonista del relato el que asume este tipo de narración delegada, para recuperar hechos pasados que afectan a la trama, pero esto no excluye, como es lógico, el que algún otro personaje se pueda constituir en narrador delegado intra-homodiegético. En *El compromiso* (*The Arrangement*, 1969), por ejemplo, tanto el protagonista como varios personajes secundarios son utilizados como narradores intra-homodiegéticos en diferentes escenas en donde se recuperan hechos del pasado.

En este tipo de narración delegada intra-homodiegética también cabe incluir –aunque no es frecuente encontrarlo en los autores aquí mencionados– otros dos modos de narración delegada, siempre que se tome este concepto en un sentido amplio, más allá del caso habitual en el que un personaje comienza a narrar un suceso para luego dar paso a una “audiovisualización” de su narración. El primero modo recogería la situación en la que un personaje relata de modo oral una historia, sin necesidad de que se produzca la correspondiente “audiovisualización” de esa historia<sup>6</sup>. El se-

<sup>6</sup> A este tipo de situación parece referirse André Gaudreault, cuando reformula en un artículo posterior (1997) el análisis de los narradores de *Ciudadano Kane* que



undo se refiere a los *flashbacks* que se hacen depender de un modo claro de la actividad rememorativa de algún personaje, aun cuando no haya sido introducido explícitamente por sus palabras, como se puede observar, por ejemplo, en *Julia* (1977).

El cuarto y último tipo de narración delegada es el de los *narradores intra-heterodieéticos*, personajes de la propia historia que cuentan otra historia en la que no están presentes. Se trata de la situación más inusual, pues la economía del relato cinematográfico no deja cabida habitualmente para narraciones delegadas que traten asuntos completamente ajenos a los personajes del relato marco.

Esta tipología, que deriva directamente de la terminología propuesta por Genette, es recogida y contrastada por Sarah Kozloff (1988), que aborda esta cuestión desde la perspectiva específica de un estudio de la voz en *off* (*voice-over narration*) en el cine estadounidense. Al tomar como objeto de estudio un recurso delimitable empíricamente y no una figura narrativa, las propuestas de Kozloff difieren ligeramente de lo aquí expuesto, aun cuando los conceptos de narración delegada y *voice-over narration* cubran campos casi similares<sup>7</sup>. Su clasificación de las voces en *off* pretende simplificar ligeramente la terminología genettiana, sin tampoco alejarse en exceso de las propuestas del estudioso francés. Así, en vez de narradores extra/intradieéticos, propone hablar de *framed* y *embedded narrators*, traducible como “narradores marco” y “narradores enmarcados”, términos más comprensibles, gracias a su evidente referencia visual<sup>8</sup>. Ko-

había realizado en *El relato cinematográfico* ([1990] 1995), proponiendo una tipología ligeramente diferente. En ese contexto, Gaudreault contrapone una “delegación narrativa polifónica” (cuando la narración delegada es acompañada de imágenes y sonidos de lo narrado) con una “delegación narrativa monódica”, “aquella en la que un narrador cuenta verbalmente” (1997: 138). Aunque este autor no desarrolla estos términos con sistematicidad, su propuesta parece ir orientada en el sentido aquí apuntado.

<sup>7</sup> Las diferencias entre ambos conceptos podrían limitarse al caso ya mencionado, en el que el relato es contado no en *off*, sino a través de un diálogo, con un personaje-narrador que emplea exclusivamente el registro verbal, sin recurrir a una audiovisualización de ese relato. Al ceñir su estudio al fenómeno mayoritario –narración en *off*–, deja al margen, por tanto, a esos *narradores delegados* que no cambian el registro para contar sus relatos de carácter *metadieético*.

<sup>8</sup> Cfr. S. Kozloff (1988), pp. 42-49. En este sentido se puede afirmar que su sistema no está muy alejado de algunas propuestas recientes de Umberto Eco para el ámbito iterario (1995: 17-25).

loff admite, sin embargo, la mejora que introduce Genette al hablar de narradores homodieéticos y heterodieéticos, en vez de la terminología más usual de narradores en primera y tercera persona<sup>9</sup>.

#### 1.4. Fiabilidad e ironía en los narradores delegados

El estudio de esta tipología apunta ya hacia la principal novedad que presentan los narradores delegados fílmicos, derivada del hecho, antes mencionado, de hallarse en un medio que cuenta con dos canales principales –el sonoro y el visual– para su actividad narradora, a diferencia de la literatura, que cuenta con el lenguaje escrito como único registro expresivo. Ese doble registro del medio fílmico deja abierta una amplia gama de posibilidades combinatorias, que van desde las connotaciones literarias de los subnarradores de carácter extra-heterodieético, hasta las contradicciones que puede plantear la banda visual frente a un narrador intra-homodieético no fidedigno.

El caso más sencillo, el de los narradores extra-heterodieéticos, no suele plantear muchos problemas, pues su voz en *off* se asume fácilmente como un registro más del meganarrador, reforzado además por los rasgos de omnisciencia con que se suele presentar. Si esa voz en *off* corresponde, sin embargo, a un narrador extra-homodieético –o sea, un personaje que habla como narrador en *off* desde fuera del relato–, su presencia suele connotar de un modo mucho más claro el relato, pues el registro verbal se tiende a utilizar en este caso para introducirnos en el mundo interior de ese personaje (protagonista o testigo), aportando información difícilmente comunicable con las imágenes y reforzando la focalización del relato a través de ese personaje.

En el caso de los narradores delegados intradieéticos –personajes que narran una historia desde dentro del relato marco–, sus relatos secundos rara vez se reducen a una narración oral en presente, en formato conversacional o monologado. La convención habitual, como ya se apuntaba antes, es que esos relatos comiencen con el personaje narrando el comienzo de la historia, para pasar a continuación a una puesta en escena de carácter fílmico –la “audiovisualización” de la que hablaba Jost–,

<sup>9</sup> Cfr., por ejemplo, pp. 72 y 74. El reconocimiento de la terminología de Genette no lleva a Kozloff, sin embargo, a cambiar los títulos de sus capítulos (“First-Person Narrators” y “Third-Person Narrators”) y, de hecho, tiende a utilizar ambas parejas de términos como sinónimos.

situada ya en el nivel metadieético, en donde la presencia de la narración en *off* de ese personaje suele ser bastante esporádica. Películas tan conocidas como *Titanic* (1997) o *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) están construidas a partir de este tipo de presentación narrativa.

En estos casos conviene advertir que una vez trasvasado el relato a ese nivel metadieético, es frecuente que el relato segundo se distancie del narrador delegado que lo originó, proporcionando más información de la que éste podría conocer, fenómeno que hace patente la toma del control narrativo por parte del meganarrador. En cualquier caso, estos narradores intradieéticos no cuentan de por sí con la fiabilidad que se concede a los narradores extradieéticos. Las imágenes y palabras que se presentan en función de su relato, deben, por tanto, resultar autenticadas por el meganarrador, asunto con el que la película puede jugar para crear efectos irónicos o provocar hipótesis falsas que más tarde se verán rectificadas.

La ironía resultante de la introducción de una voz en *off* en el relato cinematográfico es estudiada con detalle por Kozloff (1988: 102-126), quien plantea tres modos de combinar la voz en *off* con la presentación escénica (audio-visual): puede superponerse, al modo de un narrador que lee en *off* un texto escrito; puede resultar complementaria, con ambos elementos aportando información de un modo coordinado; y, finalmente, pueden resultar dispares, incluso contradictorios.

Esa posible disparidad que plantea Kozloff aporta variables específicas al medio cinematográfico que amplían de modos diversos la capacidad de ironía de un relato fílmico. De este modo, cabe la presencia de un narrador en *off* que no sea personaje (extra-heterodieético) de carácter irónico, que se sitúe en una posición cercana a la que el espectador atribuye a la instancia productora del relato, como comentarista irónico de las imágenes que se contemplan en el filme.

Si se trata de narradores delegados extra-homodieéticos, las variaciones son aún mayores. Estos narradores, como ya se apuntó, suelen gozar de fiabilidad por parte del espectador, pues siguen hablando “desde fuera”, si bien su narración puede cubrir un amplio abanico de posibilidades. Por un lado se pueden dar casos en los que son utilizados principalmente para suministrar de un modo objetivista la información necesaria para el seguimiento de la trama. Así ocurre en *El sur*, en donde la protagonista aparece desde casi el inicio como narradora en *off* de su propia historia, con un tono a la vez distanciado e intimista, ajeno a cualquier uso irónico de este recurso. Un caso intermedio podría ser el comienzo de

*Quién ama a Gilbert Grape* (*What's Eating Gilbert Grape*, 1993), en donde la voz en *off* del protagonista va describiendo los lugares y personajes de esta historia. El tono aparentemente objetivo de su narración comienza a adquirir sesgos irónicos al confrontarse con las imágenes de los miembros de su familia, en especial con su madre, ironía que la misma narración en *off* se encarga de subrayar hacia el final de esa secuencia inicial.

En el otro extremo de ese abanico se encontraría un uso explícitamente irónico de este tipo de narración delegada. El modo más habitual de conseguir esa ironía arranca del propio discurso del narrador-personaje, que aporta una lectura de carácter irónico a unas imágenes carentes de ese tipo de connotación. Un ejemplo clásico de este uso se puede ver en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1952), película que además cuenta con la peculiaridad de comenzar su narración en *off* en tercera persona, para cambiar a la primera persona en cuanto se traslada al pasado y aparece el protagonista trabajando en su apartamento. Esta combinación puede invertirse, y darse el caso de que sean las imágenes las que comenten irónicamente una narración en *off* aparentemente ingenua, pero que resulta desmentida por la banda visual. El conocido cortometraje *Aquel ritmillo* (1996) juega con este efecto desde su comienzo, al hacernos escuchar las gestas que el protagonista cuenta en *off*, mientras se le ve viejo y nada heroico en las imágenes. Otra variación posible, aún más extrema, es la que se encuentra en el comienzo de *My family* (1995). El relato arranca con acontecimientos ocurridos en el pasado, visualizados mientras se escucha la correspondiente narración en *off* con carácter aparentemente informativo, hasta que se presencia el asesinato de uno de los personajes, para a continuación conocer por el narrador que en realidad nunca ocurrió así. El personaje-narrador se ha convertido por momentos en meganarrador, dueño y señor del relato audiovisual al completo, de nuevo con una clara finalidad irónica.

Los narradores delegados intra-homodieéticos presentan variaciones específicas, pues su carácter interno al relato hace que deban ganarse la confianza del espectador de un modo más explícito, dado que su simple aparición no es suficiente para concederles fiabilidad. Su narración debe ser “autenticada” por el meganarrador, como ya se ha mencionado y como de hecho sucede habitualmente. No obstante, se pueden señalar dos casos en los que no ocurre de ese modo.

En primer lugar, estos narradores-personajes intradieéticos pueden engañar al espectador. Ocurre siempre que se contemplan unas imágenes

nes/sonidos en función de la narración (intradiegética) de un personaje, que *a posteriori* se demuestran falsas (resultan desmentidas por el conjunto del relato, que controla el meganarrador). El carácter de verdad que el espectador concede habitualmente a la imagen no es aplicable a esta situación, pues su origen no se encuentra en el meganarrador, sino en un personaje de la historia. Este es el caso muy citado de *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, 1950), que cuenta con un *flashback* provocado por la narración de un personaje, que luego resulta ser falso. Lo mismo ocurre en relatos basados en una focalización interna múltiple, en donde varios personajes reconstruyen el mismo hecho de un modo diferente, como es el caso de *Ojos de Serpiente* (*Snake Eyes*, 1998) o *En honor a la verdad* (*Courage Under Fire*, 1996).

Una segunda variación se puede encontrar cuando la narración intradiegética de un personaje resulta desmentida (por el meganarrador) mientras se está produciendo, al contraponer esa narración verbal a imágenes y sonidos que la contradicen. Se trata de un fenómeno similar al comentado en *Aquel ritmillo*. Las imágenes/sonidos diegéticos vuelven a recuperar su carácter "verdadero", al independizarse del narrador-personaje y rectificar su narración, habitualmente con intención irónica. La película *Forrest Gump* (1994) está construida sobre este recurso, con ese relato ingenuo del protagonista, que no se entera de lo que realmente pasa alrededor suyo, lo que le hace espectador inmune de todas las convulsiones que va sufriendo la sociedad estadounidense de las últimas décadas.

## 2. Caso de estudio: *Sospechosos habituales*

*Sospechosos habituales* (*Usual Suspects*, 1995) se presenta ante el espectador como un filme en donde el papel de un personaje narrador, Verbal Kint, resulta fundamental en la articulación de una estructura narrativa de una evidente complejidad, a través de la cual se accede a un relato heredero de los rasgos más clásicos del cine negro, a los que da un nuevo giro, actualizando sus personajes, su ambientación y su presentación narrativa<sup>10</sup>.

Interesa ahora estudiar cómo se plantea esa estructura narrativa y qué papel juega el personaje de Verbal Kint en cuanto narrador delegado

<sup>10</sup> Al final de este trabajo se adjunta una ficha técnica de la película, con los nombres de los actores y de los personajes a quienes interpretan.

de este relato. Para ello, analizaremos en primer lugar la temporalidad narrativa, para luego pasar a un estudio conjunto de la focalización y la narración delegada. Seguimos así la propuesta de Genette ([1972] 1989), quien al tomar como premisa la analogía entre relato y verbo, divide el estudio de los relatos en tres apartados –tiempo, modo y voz–, en correspondencia con los aspectos de la forma verbal<sup>11</sup>. Se pretende así poder aportar una explicación coherente del papel del narrador delegado, pues éste no se entiende cabalmente si no se le sitúa en relación con la estructura temporal del relato y con la cuestión de la focalización, especialmente en un caso como éste en el que la narración delegada recae sobre un personaje del relato.

Para una ubicación rápida de las referencias a *Sospechosos habituales*, se ha dividido el relato en 38 segmentos (cuya relación se adjunta al final de este capítulo), siguiendo un criterio meramente práctico, que estructura el relato en partes que se suelen corresponder con un mismo espacio y tiempo y unos mismos personajes<sup>12</sup>. Además se ha realizado un desglose

<sup>11</sup> Resulta fácil descubrir que el aspecto del tiempo se corresponde con el estudio de la temporalidad narrativa y el de la voz con el del narrador. El otro aspecto, el modo, presenta una mayor complicación, pues Genette estudia ahí dos cuestiones: focalización y distancia. Aquí prescindiremos del estudio de la "distancia", pues ese asunto conduce a Genette al debate sobre el carácter mimético o diegético –de acuerdo con la terminología platónica– de la narración; un debate al que tampoco es ajeno el cine, pero que se encauza por unos derroteros muy específicos en el medio literario, en su articulación de los "relatos de palabras" y "relatos de acontecimientos", que remite a asuntos de limitada aplicabilidad analítica al trasladarse al medio cinematográfico.

La *focalización*, sin embargo, se ha convertido en un asunto central en la bibliografía sobre narratología fílmica, como demuestran los estudios publicados sobre este asunto en la última década, entre los que destaca especialmente los trabajos de François Jost. Cfr., además de los dos libros ya citados, los artículos "Narration(s): en deçà et au-delà" (1983), "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation" (1984) y "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore" (1985).

<sup>12</sup> Al realizar esa división, hemos preferido hablar de "segmentos", por resultar un concepto menos manido que "secuencias" o "escenas", términos estos que también emplearemos, pero en su acepción más estandarizada en la industria, que se suele referir a una secuencia como un conjunto homogéneo de escenas. Aunque el término "segmento" sea menos habitual, se puede encontrar en diversos estudiosos, desde que Christian Metz (1966: 120-124) lo propusiera –con una pretensión de sistematicidad que aquí no perseguimos– en su "gran sintagmática". Desde entonces



por planos<sup>13</sup>, citado aquí por el número del plano entre paréntesis, para una referencia exacta de los acontecimientos narrativos que se irán analizando, desglose que no se incluye en este libro por falta de espacio<sup>14</sup>.

### 2.1. Temporalidad narrativa

La estructura temporal de *Sospechosos habituales* se aleja claramente de una presentación lineal de la historia. Sin embargo, como señala Quim Casas<sup>15</sup>, tras la apariencia laberíntica de *Sospechosos habituales*, se descubre una relativa sencillez en la presentación temporal, pues de hecho alterna entre dos tiempos, uno pasado y otro presente, pero sin romper la linealidad temporal dentro de cada uno de ellos. Dos tiempos que constituirán, por así decirlo, dos tramas: una en el presente, articulada en torno al interrogatorio que el policía Dave Kujan hace a Verbal Kint en la comisaría; y otra en el pasado, basada en la narración delegada de Verbal, y que ocupa desde la detención de los sospechosos, seis semanas antes, hasta la explo-

lo podemos encontrar en autores como Raymond Bellour, que recoge el trabajo de Metz y lo matiza en *L'analyse du film* (1979: 247-270); Jenaro Talens, en *El ojo tachado* (1986); o Brian McFarlane, en *Novel into Film, An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996). Un concepto afín –segmentación– es utilizado también en numerosas propuestas de análisis fílmico, como en Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, ([1988] 1993: 63-70); Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico* (1991: 72-75); o Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film* ([1990] 1994: 32-44).

<sup>13</sup> La elaboración del desglose por planos y los primeros análisis de esta película han sido posibles gracias a la valiosa colaboración de Marta Artica y Antonio Campoy.

<sup>14</sup> El desglose por planos se ha hecho a partir de la versión comercializada en vídeo en España, que tiene una duración de 101 minutos, incluyendo los títulos de crédito iniciales y finales. Para distinguir la cita de un segmento de la de un plano, mencionaremos siempre la palabra “segmento” cuando así se trate, mientras que para los planos sólo citaremos su número entre paréntesis.

La conveniencia del empleo del plano –fragmento entre dos cortes– como elemento de referencia para el desglose de una película ha generado cierto debate, en el que no resulta pertinente adentrarse ahora. Para una buena síntesis de esta cuestión, cfr. el texto ya citado de J. Aumont y M. Marie ([1988] 1993: 58-59, 62-63); y el libro de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* ([1983] 1985: 37-43).

<sup>15</sup> Cfr. Q. Casas, “Sospechosos habituales. El temor de Dios”, *Dirigido*, nº 239, octubre 1995, p. 11.

sión del barco, escena en la que coincide el final de la trama del pasado y el inicio de la del presente<sup>16</sup>.

No obstante, esa impresión de laberinto temporal que presenta *Sospechosos habituales* no es del todo gratuita. Una muestra de ello la encontramos tras concluir la secuencia inicial de los títulos de crédito. Ahí, sobre un fondo negro se lee el primero de los tres rótulos escritos que existen en este filme: “San Pedro, California. Last night” (1). El espectador es sorprendido con un texto que le refiere a una noche anterior respecto a un presente que todavía no ha podido contemplar, y al que se tardará en llegar aún catorce minutos. Esa aparente paradoja se puede interpretar como un primer indicio de que el espectador se adentra en un relato singular, que le va a ir conduciendo a través de innumerables pistas falsas, retando su capacidad de construir un relato con sentido. Ese rótulo sería la primera de las pistas falsas, porque en sentido estricto el relato no se encuentra en ninguna noche “anterior”, pues no ha habido nada antes, sino en el comienzo de la trama del presente, la que lleva desde la explosión del barco hasta la salida de Verbal de la comisaría.

Al margen de este asunto, *Sospechosos habituales* se puede explicar desde el punto de vista temporal, como ya se ha dicho, siguiendo dos tramas principales. La trama del presente comienza con la explosión del barco, con la que arranca el relato (segmento 1, planos 2-36). Tras esa secuencia, se muestra un extraño plano (37), en lo que parece ser el primer interrogatorio que hicieron a Verbal Kint, tras el cual logró inmunidad completa a cambio de un cargo menor de posesión de armas. El plano resulta confuso de por sí, por su situación en el relato, pues apenas se sabe nada sobre la historia ni los personajes y además Verbal está fuertemente iluminado, por lo que su rostro está sobreexpuesto y apenas se distinguen sus rasgos. No obstante, este plano es importante, pues aquí arranca la narración delegada que Verbal realiza en la primera parte del relato (hasta el segmento 5). Temporalmente habría que situar este acontecimiento, por tanto, en la trama del presente, ordenado cronológicamente dentro de esa trama, tras la explosión del barco y antes de que llegue Dave Kujan.

Después de la vuelta al pasado provocada por la narración de Verbal, el relato vuelve al presente en el segmento 6, en una escena en la que se

<sup>16</sup> Al final del capítulo se adjunta un gráfico en el que se representa la estructura temporal de la película.

ve a los policías recogiendo los cadáveres junto al barco quemado y a un agente del FBI, Jack Baer, que aparece para investigar lo ocurrido. El relato se preocupa en ese momento de volver a ubicarnos, con el empleo del tercer y último rótulo: "San Pedro, California. Present Day" (141).

Tras una transición de un avión aterrizando, se pasa a la siguiente escena (segmento 7), en la que el relato se introduce en la comisaría de San Pedro, a donde acaba de llegar Dave Kujan desde Nueva York para interrogar a Verbal Kint. Este interrogatorio dará lugar a la segunda serie de vueltas al pasado, que nos llevarán ya hasta el final del relato, que termina con la conclusión de este interrogatorio y la marcha de Verbal de la comisaría. Esta trama va avanzando, por tanto, a lo largo de los segmentos 9, 15, 17, 22, 26, 28, 32, 34, 36 y 38.

No obstante, antes de que Dave Kujan y Verbal Kint se encuentren, el relato se traslada a un nuevo espacio, el hospital en el que es ingresado el otro superviviente de la explosión además de Verbal Kint (segmento 8). Allí llega Jack Baer con la intención de interrogarle, tarea difícil pues sólo habla húngaro y está gravemente herido. En el hospital transcurrirán otras tres escenas (segmentos 16, 25 y 37), que forman una tercera subtrama, cuya función principal en la economía del relato es proporcionar al espectador el retrato de Keyser Soze. Se establece así un montaje alternado entre el hospital y la comisaría, utilizado de un modo muy convencional pero eficaz. Mientras se advierte cómo Keyser Soze se va convirtiendo en el protagonista real pero misterioso del interrogatorio de Kujan a Verbal, se hace saber que existe un personaje, el moribundo, que afirma haber visto a Soze y que comienza a aportar los datos necesarios para que una policía construya un retrato robot.

Frente a este tiempo presente, el relato se traslada al pasado, siguiendo también una progresión cronológica ordenada, que aporta una reconstrucción de las seis semanas anteriores, siempre de acuerdo con la narración de Verbal Kint. Esta reconstrucción comienza en el segmento 2, en la brillante escena de la detención de los cinco sospechosos, y sigue sin solución de continuidad hasta su encuentro en la celda, tras ser interrogados (segmentos 3, 4 y 5). Este proceso se interrumpe sin más explicación, para introducirnos a Dave Kujan y su encuentro con Verbal en la comisaría. El relato volverá al pasado justo en el momento en que los cinco sospechosos son liberados (segmento 10) —muy probablemente el mis-

mo día en que ha tenido lugar la conversación en la celda—, esta vez a instancias de la pregunta que Kujan le hace a Verbal<sup>17</sup>.

El relato del pasado continúa a partir de entonces justificado por el interrogatorio de Kujan a Verbal. De este modo, el espectador conoce en primer lugar lo que ocurre desde que salen de la cárcel, dan el golpe al servicio de taxis, hasta que se van a Los Ángeles (segmentos 10-14); luego le sigue el encuentro con el tasador, el atraco al supuesto joyero y el reencuentro con el tasador (segmentos 18-20), la reunión con Kobayashi (segmento 23), el descubrimiento del cadáver de Flenster (segmento 27), el intento de asesinato de Kobayashi (segmento 29); e inmediatamente después la preparación y ataque al barco (segmentos 30, 31, 33 y 35). Este ataque, interrumpido un par de veces, termina con una repetición del asesinato de Keaton por parte de Keyser Soze (segmento 35), con una puesta en escena relativamente similar a la que ya se presenció en el inicio de la película. En esta segunda ocasión, apenas se aporta información nueva, excepto la aparición de Verbal Kint como observador de los hechos, asunto sobre el que se volverá en el último epígrafe. La repetición narrativa no aporta, sin embargo, nuevos datos sobre la identidad de Keyser Soze, quien vuelve a aparecer con el mismo carácter enigmático, como un personaje sin rostro<sup>18</sup>.

Esta secuencialidad cronológica en la recuperación del pasado contiene una excepción importante en el segmento 24. Ahí Verbal Kint le cuenta a Kujan la leyenda sobre el origen de Keyser Soze. Continuando con la estrategia empleada en el resto del relato, se produce una audiovisualización de esa historia, que nos traslada a Turquía, a un tiempo sin determinar, pero lejano en un número considerable de años. Esta excep-

<sup>17</sup> Así, las vueltas al pasado provocadas por este interrogatorio reanudan la reconstrucción del pasado justo en el momento en que lo habíamos dejado en el segmento 5, aportando una continuidad que la lógica de los hechos tampoco exigía. Es cierto que esa coincidencia temporal podría venir justificada por el hecho de que la detención y el interrogatorio eran asuntos conocidos por Kujan. Aún con todo, esta coincidencia, más que responder a una necesidad de la lógica interna de los hechos, parece apuntar mejor a la pretensión de hacer asequible la reconstrucción de los hechos pasados para el espectador, prueba clara de que el aparente laberinto se vuelve camino sencillo en lo que a la temporalidad se refiere.

<sup>18</sup> J. P. Telotte (1998) realiza un interesante estudio del personaje de Keyser Soze, subrayando precisamente su carácter enigmático, tan ajeno a las convenciones narrativas habituales, pero heredero en parte de la ambigüedad típica de los personajes del cine negro clásico.

ción, que rompe el marco temporal delimitado por las seis semanas, es señalado con claridad por el relato, a través de una ralentización de la imagen y una sobreexposición de lo filmado. Se consigue así un efecto de irrealidad que se corresponde adecuadamente con el carácter de leyenda de lo contado, y que contribuye también a distinguirlo de las demás vueltas al pasado de esta parte del relato.

*Sospechosos habituales* se cierra con dos secuencias fundamentales para la comprensión del relato. En la primera (segmento 36), Dave Kujan recapitula todo lo acontecido, bajo la hipótesis de que Keyser Soze es Keaton, forzando a que Verbal lo reconozca y admita la falsedad de su narración delegada, que excusaba por completo a Keaton de la construcción de esa trama. Cuando el relato ha convencido al espectador de la coherencia interna de esa tesis y todo parece concluir, tiene lugar la sorprendente secuencia (segmento 38) en la que Verbal abandona la comisaría mientras Dave se da cuenta del engaño e intenta en vano volver a encontrarle.

Ambas secuencias están construidas con un claro efecto de sumario narrativo, resuelto con una extremada eficacia y un alambicamiento expresivo en el que se ponen al límite las capacidades narrativas del medio audiovisual. La reconstrucción que hace Kujan (segmento 36) tiene como hilo conductor fundamental su propia narración verbal, apoyada por rápidas vueltas al pasado, bien repetitivas bien completivas. De este modo, la argumentación de Kujan es reforzada por la fuerza persuasiva que aporta la imagen, con toda su carga de verosimilitud. Especialmente ilustrativo es el plano 995, en el que se proporciona por fin un primer plano de Keyser Soze, reconocible por el vestuario –personaje con abrigo y sombrero, apuntando con una pistola–, con las facciones de Keaton. Aunque es evidente la dependencia de estas imágenes respecto al discurso de Kujan, el espectador se ve arrastrado hacia el punto de vista del policía sin cuestionar su argumentación, reafirmada además por la confesión de Verbal, que por primera vez admite que su relato fue engañoso.

En la última secuencia (segmento 38) se consigue un efecto de sumario más espectacular aún, pues se prescinde de una narración verbal como la del segmento 36, y se opta por una vertiginosa reconstrucción de los hechos a partir de un montaje visual y sonoro que refleja con un ritmo y eficacia sorprendentes el proceso mental de Dave Kujan. Los planos se suceden con trepidación, combinando presente y pasado, con un ritmo similar a la anterior recapitulación de Kujan (con una duración media de tres segundos por plano), pero complicados en esta ocasión con un elaborado montaje sonoro, en el que se recupera casi al mismo ritmo frases cla-

res del relato pronunciadas principalmente por Kujan y Verbal. La reconstrucción que había hecho Kujan resulta así completamente desautorizada, hasta llegar a incluir dos planos del rostro de Keyser Soze (1076 y 1077) con las facciones aparentemente de Verbal Kint, aunque de un modo tan fugaz que apenas es perceptible.

Finaliza aquí el análisis de la temporalidad narrativa en *Sospechosos habituales*, toda vez que ya se ha obtenido un cuadro suficientemente claro de la estructura temporal de este relato, que servirá de seguro andamiaje para abordar el estudio de la focalización y la narración delegada. Como resultado más inmediato de este análisis, cabe afirmar que la presentación temporal de la película resulta relativamente asequible (con la excepción ya mencionada de la secuencia final, de una extraordinaria complejidad en su combinación de los distintos recursos temporales). La estructura global de la temporalidad del relato, articulada en torno a las dos tramas del presente y del pasado, no representa por tanto el principal reto de *Sospechosos habituales*. Serán las cuestiones relacionadas con la focalización y la narración delegada las que planteen los problemas más relevantes de este análisis, pues remitirán de un modo más directo a la cuestión de la verdad narrativa de lo contado, asunto que terminará configurándose como fundamental en este filme.

## 2.2. Focalización y narración delegada

Al adentrarse de un modo más explícito en el objetivo principal de este estudio –la narración delegada en *Sospechosos habituales*–, parece conveniente apoyarse también en un análisis de la focalización, aunque sin ánimo de exhaustividad, pues se trata de un aspecto que no ha sido desarrollado en la parte metodológica y tampoco se ha propuesto como objetivo de este estudio<sup>19</sup>. La ventaja que puede proporcionar el análisis conjunto de ambas cuestiones es fácil de entender si se tiene en cuenta

<sup>19</sup> Para un acercamiento a la cuestión de la focalización en el cine, se puede consultar A. Gaudreault y F. Jost ([1990] 1995). En síntesis, para nuestro análisis utilizaremos las dos opciones más frecuentes en un relato cinematográfico: a) que no se encuentre focalizado a través de ningún personaje –focalización cero o no focalización–, en cuyo caso el meganarrador aparece como responsable directo de esa parte del relato; b) que el relato esté focalizado “internamente” a través de un personaje (focalización fija) o de varios personajes (variable), con la posible variante de que un mismo acontecimiento esté focalizado a través de diferentes personajes (focalización interna múltiple).

que la focalización –término que Genette ([1972] 1989) propone para matizar lo que se suele entender por “punto de vista”– remite en esta película de un modo muy patente al estudio de la narración delegada. Si al estudiar la focalización se pretende responder a la cuestión de a través de quién se ve, se percibe o se conoce lo que pasa en la historia, resulta evidente que en *Sospechosos habituales* esta cuestión va unida indisolublemente al estudio de la narración delegada, al depender la mayoría del relato de un personaje narrador, que no sólo “cuenta” una historia, sino que es co-protagonista de la historia contada por él.

*Sospechosos habituales* comienza con una secuencia –el asesinato de Keaton por un disparo de Keyser Soze y la posterior explosión del barco– en la que se puede hablar de ausencia de focalización, no sólo por encontrarse desligada en su origen narrativo de la narración delegada de algún personaje, sino por su propia planificación. Además es necesario destacar que esta secuencia es la única ocurrida antes de la detención de Verbal Kint que no es conocida a través de su narración delegada, lo cual permite atribuirle directamente a la responsabilidad del meganarrador. Esta dependencia del meganarrador le aporta una fiabilidad que facilitará la comprensión del relato, una vez que se descubra la falsedad de la narración de Verbal.

El segmento 2 comienza con el plano en el que Verbal está declarando ante dos funcionarios del Estado de California (37). Ahí arranca la narración que Verbal hace de los hechos del pasado, con la referencia temporal explícita –“todo empezó hace seis semanas...”– que da paso a la primera vuelta al pasado, en la que se muestran los hechos que tienen lugar desde la detención de los cinco sospechosos hasta su conversación en la celda (segmentos 2-5). La voz en *off* de Verbal va guiando al espectador a lo largo de esos hechos, con apariciones no muy frecuentes, pero bastante significativas<sup>20</sup>.

La introducción de esa narración delegada de Verbal Kint tiene lugar, como ya se señalaba en el epígrafe anterior, de un modo relativamente peculiar, pues el absoluto desconocimiento del personaje que habla, junto con la dificultad para identificarle debido a la sobreexposición visual de su rostro, hace que su voz resulte difícil de asociar con el acto específico del personaje declarando ante los interrogadores. Esta presen-

<sup>20</sup> Se oirá su voz en *off* en su primera aparición en pantalla (62), al concluir la rueda de reconocimiento (68), presentando a cada interrogado (69, 71, 75, 77), y al final de la conversación en la cárcel (134-139).

tación y el propio tono distanciado y frío hace pensar al espectador en una narración de carácter extrahomodiegético, ajena a los elementos de la diégesis que se advierten en ese plano<sup>21</sup>. Sin embargo, un análisis más atento revela que se trata de hecho de una narración intrahomodiegética, realizada por Verbal ante dos personas desconocidas, en lo que sería el primer interrogatorio previo a la llegada de Dave Kujan. Este carácter confuso del tipo de narración delegada de Verbal Kint en esta primera parte (segmentos 2-5) se acentúa por el hecho de que sus posteriores intervenciones serán siempre en *off*, sin volver en ninguna ocasión al espacio en el que está teniendo lugar supuestamente esa declaración y manteniendo un tono flemático extraño en un interrogatorio policial.

La segunda vez que se oye la voz en *off* de Verbal Kint (62) constituye de hecho la presentación del personaje. Sobre una panorámica vertical que comienza en sus pies, subrayando su carácter de “tullido”, y que llega hasta su rostro, se escucha la voz de Verbal identificándose con ese personaje. Sus palabras y el tono que emplea refuerza la impresión de estar escuchando una narración delegada extrahomodiegética, lo que dota al relato de Verbal Kint de una mayor fiabilidad frente al espectador.

Esa fiabilidad resulta reforzada también por el carácter omnisciente de la narración delegada en esta parte inicial, con un tono explícitamente valorativo muy característico. Verbal introduce a cada uno de los otros cuatro personajes y facilita las pistas necesarias para plantear las preguntas básicas que harán arrancar el suspense: quiénes son estos personajes, por qué están ahí y, sobre todo, para qué. Esta pretensión de omnisciencia de su narración en *off* aporta a estas escenas una apariencia de no focalización, reforzada además por los rápidos cambios de escenarios y por la ausencia de un personaje común a todos esos espacios. Las detenciones de los cinco sospechosos y los interrogatorios posteriores son el mejor ejemplo de una secuencia planteada bajo la batuta de ese narrador delegado con apariencia de meganarrador que es Verbal Kint.

<sup>21</sup> Esta impresión se refuerza si confrontamos esta escena en el guión original, en donde este arranque de la narración de Verbal iba en *off* sobre un plano en negro. Por el modo en que finalmente se resolvió, parece claro que se ha querido mantener el espíritu de esa idea, pues se impide el fácil reconocimiento del personaje que habla, aunque se evite la voz en *off* sobre negro. El guión original revisado (no la versión final) se puede consultar en Internet en la siguiente dirección: [www.globalserve.net/%7Engi/usual/script.html](http://www.globalserve.net/%7Engi/usual/script.html)

El cierre de esta parte, con la voz en *off* de Verbal concluyendo lo visto hasta entonces (final de segmento 5), confirma su aparente carácter extradiegético y contradice su presentación narrativa en el segmento 2, pues Verbal termina valorando para el espectador lo ocurrido, desde un “ahora” posterior al presente del relato y desestimando a los policías como posibles narratarios: “Y así fue como empezó. A los cinco nos habían detenido con falsas acusaciones para que nos presionasen unos imbéciles. Lo que los polis no sabían entonces y yo sí sé ahora es que aquellos hombres no se dejarían doblegar. Nunca se rendirían. Nunca se inclinarían ante nadie..., ante nadie”<sup>22</sup> (136-138).

Ese reposicionamiento de la narración en *off* de Verbal otorga a esta primera parte (segmentos 2-5) un estatuto narrativo peculiar, pues el relato termina despreocupándose de justificar la elección de este personaje como narrador delegado, algo que sí hará a partir de ahora, cuando Dave Kujan comience a interrogarle. De ahí que esta parte inicial adquiera un cierto carácter de prólogo, antes de introducimos en el duelo Verbal-Kujan sobre el que gira el resto del relato; prólogo que se justificaría porque esos hechos —detención, interrogatorio y liberación— son conocidos por ambos personajes.

Una vez que el comisario Dave Kujan entra en escena y comienza a interrogar a Verbal, el relato se construye en torno a las diferentes versiones de los protagonistas principales. Por un lado está la versión que cuenta Verbal Kint, recuperada a través de los *flashbacks*; por otro, la historia que Dave Kujan pretende reconstruir a partir de lo que él sabe y de lo que Verbal le va contando; y finalmente, el testimonio del moribundo del hospital, del que se obtienen dos datos fundamentales: la ausencia de cocaína en el barco y el rostro de Keyser Soze. Las tres versiones se entrecruzan, planteando al espectador un rompecabezas cuyas piezas no acaban de encajar, hasta que al final se proporciona la solución.

A la pregunta acerca de qué ocurrió en las últimas seis semanas, el espectador recibe tres respuestas. Una, la del moribundo, reducida en su ámbito de conocimiento, pero fidedigna. Otra, la de Verbal Kint, de apariencia omnisciente, pero cuestionada abiertamente por Dave Kujan y rectificada al final por el meganarrador. Y una tercera, la de Kujan, trans-

<sup>22</sup> “And that was how it began. The five of us brought in on a trumped-up charge to be leaned on by half-wits. What the cops never figured out, and what I know now, was that these men would never break, never lie down, never bend over for anybody. ... Anybody”.

parente en su transmisión de conocimientos al espectador, pero limitada y finalmente rectificada por el meganarrador. El auténtico reto que se le plantea al espectador no se encuentra, por tanto, en la reconstrucción de la estructura temporal, sino en conseguir entrecruzar estas versiones, para dar con una reconstrucción objetiva de lo ocurrido, una vez que el marco temporal resulta compartido sin mayores problemas por los implicados en esta trama.

Desde la llegada de Kujan, ese marco temporal vuelve a estructurarse en torno a una serie de vueltas al pasado que abarcarán hasta el final del relato y en las que la presencia de Verbal como narrador delegado resulta menos intrusiva que en la parte anterior. El relato muestra ahora a Verbal Kint recapitulando los acontecimientos en presente, para dar paso rápidamente a su audiovisualización, lo que le sitúa claramente como narrador delegado intrahomodiegético. En toda esta parte, la aparición en *off* de Verbal será relativamente esporádica y siempre justificada por su diálogo con Kujan<sup>23</sup>.

Existe una escena más en la que también se escucha su narración en *off*, pero que presenta diferencias reseñables respecto de las anteriores: el relato de los orígenes de Keyser Soze en Turquía (segmento 24). La principal diferencia (al margen de los efectos de ralentización y sobreexposición) radica en el carácter de la imagen, que se presenta claramente como mera ilustradora de un relato básicamente oral. Este carácter de narración oral es subrayado por el propio relato, que intercala en tres ocasiones a Verbal en la comisaría mientras le cuenta la historia a Kujan (604, 607 y 622-624). El cambio temporal y espacial que supone esta subnarración, así como su carácter de leyenda, la diferencian claramente del resto de narraciones delegadas y la acercan a una narración de carácter intraheterodiegético, pues esa historia parece tener vida propia con independencia del resto del relato. Este rasgo es reforzado además por el propio Verbal Kint, en la medida en que se presenta como mero transmisor de una leyenda, con una austeridad en la narración que excluye las habituales valoraciones con las que había impregnado hasta ahora las demás historias en las que él sí aparecía como personaje. Este tipo de narración delegada resulta aún más evidente si se compara con la focalización de esa vuelta al pasa-

<sup>23</sup> Su voz sólo reaparecerá en *off* una vez situados en el pasado en los segmentos 12 y 18. En el primero aparece para contextualizar el golpe al “servicio de taxis” (273-280) y explicar su resultado (328-331); y en el segmento 18 para abrir y cerrar la escena en la que se encuentran con el tasador en Los Ángeles (393 y 419).

do. Verbal sigue siendo el narrador delegado –quien cuenta la historia–, pero ésta es vista –focalizada– a través de Keyser Soze, incluso desde el punto de vista de las posiciones físicas de la cámara, con una planificación que mantiene oculto para el espectador el rostro de Soze.

Excepto este relativo paréntesis, el resto de los *flashbacks* no presentan una marcada focalización interna, si bien es evidente el protagonismo de Keaton y Verbal Kint en todos ellos. Más bien cabría hablar de ausencia de focalización en la medida en que se trata de un relato coral, en el que el protagonista es un grupo humano. Este carácter no focalizado destaca más a medida que avanza la trama y es más evidente en el intento de asesinato de Kobayashi (29) y en la preparación y ataque al barco (segmentos 30, 31, 33 y 35).

En estas últimas escenas, el relato se desmarca además de la justificación intradiegetica que supone el Verbal narrador a la hora de reconstruir el pasado, recurso que había respetado hasta ese momento con bastante rigor. Ahora el meganarrador se hace cargo del relato, proporcionando al espectador más información de la que podría conocer Verbal (siempre de acuerdo con la posición que asume en su narración delegada), pues ninguno de los participantes en el asalto del barco sobrevivió para contárselo. Se dota así de mayor suspense y espectacularidad a esta secuencia, pues si hubiera que ceñirse a la posición que la narración delegada le confiere a Verbal en el asalto, la secuencia quedaría reducida a su mínima expresión. *Sospechosos habituales* participa así de un recurso habitual en relatos contruidos a partir de la narración delegada de un personaje –como ya se apuntó en la parte metodológica–, por el que el meganarrador asume el control de las vueltas al pasado proporcionando al espectador más información de la que se podría conocer si se mantuviese a ese personaje como única fuente de conocimiento<sup>24</sup>.

No obstante, este recurso plantea un problema si se tiene en cuenta que la coherencia del relato se basa en la verosimilitud con la que Verbal construye su narración delegada, que hasta el momento ha sido casi in-

<sup>24</sup> Se trata, en definitiva, de primar la posición del espectador ideal –bajo cuyo criterio rector se organiza convencionalmente la construcción de los relatos audiovisuales–, al que se le sitúa en el mejor lugar posible para la comprensión de la historia, aún a costa de forzar la coherencia de los presupuestos narrativos de ese relato. Sobre la figura de ese espectador ideal y su correspondiente concepción del montaje, véase Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 125-140.

contestable y que de repente es ignorada abiertamente. El principal obstáculo se encuentra en el segmento 33, pues hasta ese momento (segmento 31), aunque los planos no respondían al punto de vista de Verbal, no se había añadido ninguna información relevante para la resolución de los enigmas planteados. El segmento 33 viene precedido por la confirmación policial de que el trato del barco no era sobre drogas, sino sobre un hombre, Arturo Márquez, que estaba dispuesto a delatar a Soze. Con ese nuevo dato, Kujan reanuda su interrogatorio a Verbal, lo que provoca un nuevo *flashback* en el que, además de seguir a Keaton y McManus, el relato conduce al espectador hasta un camarote en el que está encerrado Márquez, a punto de ser asesinado por Soze aparentemente. De este modo, el relato resuelve el enigma sobre Márquez, respondiendo así a la curiosidad que la pregunta de Kujan ha provocado, pero ignorando a Verbal como narrador delegado y violando por tanto la estrategia narrativa planteada hasta ese momento<sup>25</sup>.

El resto de la información que proporcionan los segmentos 33 y 35 responde también a una toma del control por parte del meganarrador, aunque los datos más relevantes de esa parte –muerte de McManus y Keaton, y explosión del barco– son conocidos por todos, por lo que esa variación ya no tiene tanta relevancia. Además, cuando ya hacia el final se vuelve a observar la muerte de Keaton, el relato tiende a focalizarlo a través de Verbal, llegando a adoptar su posición visual como fuente de conocimiento de lo que está ocurriendo en el barco (925 y 927). Esta relativa limitación de conocimiento respecto al modo empleado para contar el resto del ataque al barco no resulta incómoda para el espectador, pues esta escena ya había sido vista con más detalle al inicio del relato (segmento 1).

La resolución del relato (segmentos 36-38) se mantiene en los estándares del género del suspense, pues proporciona las claves suficientes para descifrar los enigmas principales, si bien son presentadas con un recargamiento del discurso novedoso dentro de la tradición genérica del cine negro. Como ya se explicó, el segmento 36 proporciona una versión de los hechos focalizada a través de Dave Kujan, apoyada por primera vez por

<sup>25</sup> Vista esta escena en un segundo visionado, cabría una interpretación ligeramente diferente, pues entonces ya sabemos que Verbal es Soze y por lo tanto sí conocía lo que le ocurrió a Marquez. Verbal/Soze se lo estaría contando directamente al espectador, ignorando a Kujan como narrario y rompiendo de todos modos el pacto establecido hasta entonces.



*lashbacks* visuales que responden a su punto de vista. Verbal, continuando con su relato interesado, se pliega a esa versión, que refuerza la caracterización de perdedor que ha estado construyendo hasta ese momento.

Sin embargo, el segmento 38 cierra el relato con un montaje a tres bandas en el que el meganarrador se hace presente de un modo muy notorio. A través de un montaje alternado se muestra a Verbal yéndose de la comisaría y a Dave Kujan descubriendo el engaño de Verbal, al caer en la cuenta de que su relato ha tomado numerosos elementos del propio despacho en el que hablaban. Ese descubrimiento es mostrado a través de una rápida sucesión de *flashbacks* sonoros y visuales que subrayan su focalización interna, recogiendo de un modo sumario el proceso mental de Kujan<sup>26</sup>. Cuando éste sale corriendo, se añade un tercer personaje a ese cruce de acontecimientos: Jack Bear, que se fija en el fax que está llegando del hospital, con el retrato robot de Keyser Soze/Verbal Kint. El relato se cierra, por tanto, con una doble respuesta a la pregunta de quién es Keyser Soze: primero desautoriza la tesis de que sea Keaton, mantenida por Kujan, y luego muestra visualmente –por primera vez tras casi cien minutos– sus rasgos físicos.

En un nuevo guiño que confirma la rica textura significativa de *Sospechosos habituales*, el meganarrador ofrece al comienzo de esta secuencia el punto de arranque explícito a partir del cual Kujan –y con él los espectadores– debe replantearse el relato completo. Con Verbal ya ausente, Kujan le reprocha a su colega Jeff Rabin el desorden de su despacho, ante lo cual éste le responde: “Sí, pero todo tiene un sistema, Dave. Si lo miras de cerca no tiene sentido. Tienes que darle cierta perspectiva, ¿sabes?”<sup>27</sup> (1039). En esta respuesta de Rabin se encuentra la clave bajo la cual el espectador deberá contemplar la película por segunda vez, dada la imposibilidad de conseguir la necesaria perspectiva en un primer visionado. Se confirma así la idea de que *Sospechosos habituales* está realizada para ser vista dos veces, si no de hecho, sí al menos mentalmente, pues su final

<sup>26</sup> La focalización interna presente en esta recapitulación de Kujan tiene al menos una excepción: el momento en que la cámara se acerca a la taza de café rota (1094) y nos revela su marca: “Kobayashi Porcelain” (1096), mientras escuchamos en *off* “Soy el señor Kobayashi”. Se trata de una clara paralepsis, un exceso de información respecto del tipo de focalización dominante en esta escena.

<sup>27</sup> “It’s got it’s own system though. It all makes sense when you look at it right. You just have to step back from it, you know?”.

obliga al espectador a volver a mirar, desde la distancia, todo lo ocurrido, para que por fin comience a tener sentido.

El meganarrador vuelve a hacerse patente en la escena final, ya en el exterior de la comisaría, al forzar un reencuentro visual de los dos tramas principales de este segmento final. El espacio fílmico está ligeramente forzado para que la cámara pueda realizar una panorámica desde Verbal yéndose en coche, hasta Kujan en el exterior de la comisaría, buscando en vano a Verbal (1113). El meganarrador se posiciona claramente junto a Verbal, en un recurso visual cargado de ironía, al subrayar de nuevo la incapacidad de Kujan de mirar el espacio con perspectiva, para así poder darse cuenta de por dónde se le escapa Keyser Soze.

Este posicionamiento del meganarrador queda reforzado por el cierre del relato, ya con un claro carácter extradiegético, a modo de epílogo. Con Kujan buscando todavía a Verbal (1113) se escucha de nuevo una frase que el propio Verbal había pronunciado para introducir su relato sobre Soze (591), y que ahora se revela como otra de las claves para la comprensión del relato: “El mejor truco que el diablo inventó fue convencer al mundo de que no existía”<sup>28</sup>. Es entonces cuando Verbal se hace presente en un primer plano sin contexto espacial específico, para despedirse del espectador con dos palabras –“y así...” (1114)–, completadas en *off* tras fundir la imagen a negro: “...desaparece” (1115). Este sorprendente cierre parece apuntar a una identificación entre Verbal Kint y la instancia narrativa primera o meganarrador, al presentarnos a Verbal como dueño y señor del relato, con poder para aparecer, despedirse y cerrar el relato con un fundido a negro. En realidad constituye un reforzamiento de esa posición dominante que el relato siempre ha concedido a Verbal Kint, y que se ha mantenido oculta al espectador hasta el final. Pero este asunto conduce ya a la manipulación de la historia por parte del personaje de Verbal, aspecto que se aborda en el siguiente epígrafe.

### 2.3. Verdad y mentira narrativas en *Sospechosos habituales*

La ruptura de sentido que provoca el descubrimiento de la verdadera condición de Verbal Kint y que obliga al espectador a realizar una revisión completa del relato supone el rasgo más característico de *Sospechosos ha-*

<sup>28</sup> “The greatest trick the Devil ever pulled was convincing the world he didn’t exist”.

bituales. Hasta ese momento se podía sospechar que la narración delegada de Verbal podía estar manipulada, pero la guía que proporcionaba Dave Kujan servía como orientación segura entre el laberinto narrativo de la historia. Al descubrir que también Kujan ha sido engañado, las coordenadas que el espectador había ido construyendo pacientemente, como si de una elaborada tela de araña se tratase, se derrumban repentinamente, incapaces ya de dotar de coherencia al relato. Se percibe entonces que se ha sido víctima de un narrador delegado manipulador hasta el extremo, apoyado por la connivencia del meganarrador, que le ha dejado hacer a sus anchas sin facilitar apenas una pista que permitiera desconfiar de su narración, haciendo esperar al espectador hasta el mismo final para destruirle su frágil telaraña. La última aparición de Verbal, antes comentada, parece en este sentido una clara invitación a volver a recorrer los vericuetos narrativos de *Sospechosos habituales*, hasta lograr recomponer su trama de enigmas y conjeturas.

El engaño del personaje narrador que articula este relato ha resultado eficaz gracias sobre todo a dos recursos. El primero sería la propia caracterización del personaje de Verbal Kint, cuestión ajena en sentido estricto a la construcción narrativa del relato, pero relevante para el asunto aquí tratado. La caracterización de Verbal como un tullido, como el más inofensivo de los cinco sospechosos, le proporciona ante el espectador una valiosa coartada para alejar toda sospecha no sólo sobre su posible identificación como Keyser Soze, sino también sobre la hipotética manipulación de lo narrado. Esta caracterización comienza a construirse en el relato desde la presentación que Verbal hace de sí mismo, al final de la secuencia de las detenciones. Se contempla ahí a un personaje con problemas motrices, que se presenta en *off* perplejo ante el hecho de encontrarse junto a delincuentes de mucho más calibre que él: "No tenía sentido que yo estuviera allí, porque aquellos tipos eran secuestradores muy duros. Pero allí estaba yo"<sup>29</sup> (62). El resto de las apariciones de Verbal en su narración delegada no hacen más que reforzar su carácter de desaventajado en capacidad física, intelectual y de liderazgo<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> "It didn't make sense that I be there. I mean these guys were hard-core hijackers, but there I was".

<sup>30</sup> Ejemplo extremo de esta manipulación puede ser el breve diálogo que mantiene con Kobayashi en la sala de billar (segmento 23): cuando éste afirma trabajar para Keyser Soze, sus compañeros reaccionan con perplejidad; no así Verbal, que pregunta con ingenuidad "¿Quién es Keyser Soze?" (523), a lo que Kobayashi le res-

Esta caracterización de perdedor es reforzada además por Dave Kujan, que entra en ese juego y lo subraya, hasta llegar a utilizarlo como arma de presión en su interrogatorio. En la parte final de ese interrogatorio, ese enfoque se hace explícito, cuando Verbal se pregunta perplejo por qué él —un tullido y un estúpido— es el que ha quedado vivo. Kujan acepta esa versión que Verbal le ofrece y la refuerza en su respuesta, desde su aparente posición de superioridad: "Porque usted es un tullido, Verbal, porque es estúpido, porque es usted el más débil"<sup>31</sup> (1011-1012). Verbal apura ese fingimiento al ceder ante Kujan y terminar confesando que mintió sobre el golpe al servicio de taxis para favorecer a Keaton. Se produce así la victoria aparente del policía, en un cierre en falso que retiene a Kujan —y a los espectadores con él— en la versión que Verbal ha ido construyendo con destreza.

Esa posición de inferioridad en su caracterización como personaje contrasta con los poderes narrativos que le otorga el meganarrador para reconstruir el pasado, en lo que constituye el segundo recurso que ayuda a completar el engaño narrativo que vertebra todo el filme. Todos los *flashbacks* responden con fidelidad a los propósitos manipuladores del narrador delegado, sin mostrar ningún resquicio o contraste que le haga perder fiabilidad. Esto se entiende en la primera parte de esa recapitulación, que depende exclusivamente de la narración delegada de apariencia extradiegética de Verbal. Pero sorprende más a partir de la aparición de Kujan como interrogador, pues precisamente su función es descubrir la verdad y la mentira en el relato de Verbal. Kujan fracasa claramente en ese intento, pues sólo logra en una ocasión que Verbal confiese haber mentido —en relación con el golpe al servicio de taxis—, confesión que tras la secuencia final también queda en entredicho.

Esa secuencia final (segmento 38) desautoriza la fiabilidad de la narración delegada de Verbal Kint y, por consiguiente, también invalida la

ponde: "A juzgar por el repentino cambio de actitud, Sr. Kint, apuesto a que el resto de sus socios pueden decírselo" (525).

Otro momento similar tiene lugar cuando Kujan le ofrece protección si testifica y Verbal se ríe de ese ofrecimiento y de la posibilidad de que la policía llegue a coger a Soze: "You think you can catch Keyser Soze? You think a guy like that comes this close to getting fingered and sticks his head out? If he comes up for anything, it will be to get rid of me. After that, my guess is you'll never hear from him again" (segmento 36).

<sup>31</sup> "Because you're a cripple, Verbal. Because you're stupid. Because you were weaker than them".

versión de Dave Kujan, en la medida en que se apoyaba en el testimonio de Verbal. De este modo, el espectador se ve obligado a buscar una nueva formulación del rompecabezas narrativo, toda vez que el meganarrador ha desautorizado tanto la versión de Kujan como la de Verbal. Se necesitará por tanto volver a rastrear el relato para confrontar la narración de Verbal con las pistas que ha proporcionado esta última secuencia y con los hechos conocidos exclusivamente a través de los policías.

Ese rastreo y confrontación de versiones enseña que la estructura temporal básica de lo narrado en *Sospechosos habituales* no resulta cuestionada por el meganarrador en la secuencia final. Un primer indicio de esto reside en el hecho de que esa estructura temporal está señalizada por tres textos escritos que resulta fácil asociar al meganarrador, al menos en los segmentos 1 y 6, que no dependen directamente de la narración de Verbal. El tercer texto, que indica la vuelta al pasado de seis semanas, forma ya parte de la narración delegada de Verbal. No obstante, ese dato será confirmado por Kujan en el segmento 17 (384), cuando le dice a Verbal que hace seis semanas recibió una llamada anónima que permitió localizar a Keaton en un restaurante, como se había visto en el segmento 2 (51-61).

Más complicada se muestra la tarea de precisar hasta qué punto ha estado engañando la narración delegada de Verbal Kint en su reconstrucción de esas seis semanas. Es evidente que ha engañado en un punto básico, que es su identidad. Este engaño es reforzado a lo largo de toda la narración delegada, hasta el extremo ya apuntado de presentarse a sí mismo completamente ignorante de la existencia de Soze, en su primer encuentro con Kobayashi (523). En este sentido, la escena en la que relata la leyenda sobre la época turca de Soze (segmento 24) adquiere un carácter aún más ambiguo, pues además de tratarse de hechos que nadie ha podido comprobar, se descubre ahora que su narrador es también su protagonista, por lo que ha podido construir esa leyenda a su antojo.

Al margen del asunto de su identidad, no resulta fácil establecer una relación exacta de mentiras y verdades en el resto de su narración delegada. El meganarrador permite, a través del punto de vista de Kujan, descubrir los numerosos elementos que Verbal ha tomado del despacho, como punto de partida para desconfiar de esa subnarración. Pero esos datos resultan insuficientes para esta tarea, pues no ayudan a aclarar el estatuto epistemológico de bastantes de los acontecimientos incluidos en la narración de Verbal.

Una cierta reconstrucción de los hechos puede ser realizada, no obstante, a partir sobre todo de los datos que se van conociendo directamente a través de los policías. Esta fuente de información se presenta al espectador como completamente fidedigna, aunque muy incompleta, pues el peso de la reconstrucción del pasado ha recaído a lo largo del relato básicamente sobre Verbal Kint.

A partir de esa fuente policial, se puede suponer que las detenciones y los interrogatorios de los cinco sospechosos sí tuvieron lugar, pues Kujan admite esa parte del relato y pregunta a Verbal qué pasó después de los interrogatorios (segmento 9). La conversación en la celda (segmento 5), narrada por Verbal también en esa parte, pasa a formar parte de esos tramos del relato cuya veracidad queda sin responder, pues uno de los puntos centrales del engaño reside en la relación entre Keaton y Verbal/Soze, que comienza justo en esta escena. En ese mismo sentido no se puede afirmar nada específico de los segmentos 10 (salida de la cárcel), 11 (discusión entre Verbal y Keaton) y 14 (partida de Nueva York y "despedida" de Edie). El golpe al servicio de taxis, que Verbal narra en el segmento 12, parece ser admitido por Kujan en su conversación con Verbal, por lo que no hay motivo para dudar de él.

El tramo que resulta más oscuro es el que abarca desde ese golpe hasta el ataque al barco. Se trata de acontecimientos cuya única fuente de conocimiento es Verbal Kint, completamente ignorados por la policía. Al no haber manera de confrontar la narración de Verbal, poco se puede afirmar. Desde el punto de vista de la lógica de la trama, cabría otorgarle cierta fiabilidad, pues no resulta completamente incoherente que Verbal/Soze se involucrara personalmente en ese complicado plan para asegurarse de su ejecución. Entre otros asuntos, así se explicaría el hecho de que Kobayashi les pueda seguir hasta Los Ángeles y pueda conocer los preparativos de su asesinato y evitarlo contando con Edie Finnegan como escudo. Pero eso no aclara otros muchos aspectos, en especial lo relacionado con el propio personaje de Verbal Kint, pues tal y como es presentado en esa narración delegada, Verbal no podría tener pasado conocido por los otros cuatro sospechosos ni por la policía —algo poco verosímil— para que Soze pudiese adoptar esa personalidad sin riesgos<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> De hecho, en la escena de la cárcel, Keaton afirma conocerle ya, lo cual muestra la poca consistencia que tiene todo el relato de la relación entre Verbal y Keaton, pues no resulta verosímil que Soze estuviera recorriendo cárceles por delitos menores como Verbal Kint para dotar de un pasado a ese personaje.

Esta parte de la narración resulta además levemente desautorizada por el meganarrador en el segmento 38, al revelar que los nombres de Redfoot y Kobayashi han sido inventados por Verbal<sup>33</sup>. Esta revelación no deslegitima la narración de Verbal por completo, pues bien podía haber puesto nombres falsos a personajes reales, como de hecho ocurre con el personaje llamado Kobayashi, que aparece al final en coche para recogerle (1112). Con todo, en el contexto del proceso de reevaluación del relato, este tipo de desmentidos, aunque de carácter menor, contribuye eficazmente a sembrar serias dudas sobre la veracidad de los acontecimientos narrados.

El ataque al barco es un dato indiscutible, pues de ahí arrancan todas las investigaciones. Como ya se apuntó en el epígrafe anterior, al encontrarse Verbal aparentemente en inferioridad de condiciones para conocer lo que sucedió dentro del barco, el meganarrador se hace cargo de esta parte y confirma que el objetivo real del ataque era Márquez. La información relevante de esta parte llega, por tanto, a través del meganarrador en el *flashback*, y en el presente a través de las investigaciones policiales, que descubren el cadáver de Márquez y elaboran sus propias hipótesis. De ahí que la narración delegada de Verbal pase a un segundo plano en cuanto instancia narrativa de estos acontecimientos.

Entre las hipótesis elaboradas por la policía, la principal es la sostenida por Kujan acerca de la identificación de Keaton con Keyser Soze. El espectador le llega a conceder cierto crédito a esta versión, a pesar de que el inicio del relato la contradice abiertamente, pues allí ha quedado claro que Keyser Soze asesina a Keaton; asunto reforzado además por tratarse de una escena independiente de la narración delegada de Verbal y por lo tanto digna de confianza. La desorientación del espectador respecto a ese dato incontestable se puede atribuir a la situación de la escena, tan inicial que se termina perdiendo entre el laberinto de enigmas que recubre este filme.

Cabría también la posibilidad extrema de admitir que ni la primera (segmento 1) ni la segunda ocasión (segmento 33 y 35) en la que se

<sup>33</sup> La falsedad del nombre "Redfoot" es revelada cuando Kujan lo descubre en el tablón del despacho, en una lista en la que aparece junto a otros nombres (1061). El origen del nombre "Kobayashi" —un fabricante de porcelana— es conocido (como ya se explicó en la nota 26) al margen incluso del proceso de recapitulación de Kujan, en lo que supone la intromisión más explícita del meganarrador en esta secuencia.

muestra cómo Keaton es asesinado merecen la confianza del espectador. La segunda, porque en principio depende de la narración delegada de Verbal. Y la primera, porque la peculiar puesta en escena utilizada para concluir la remite explícitamente a la planificación utilizada en la rememoración que hace Verbal de ese momento (segmento 35). En efecto, al finalizar la primera secuencia la cámara muestra un especial interés en unas cajas y unas maromas apiladas en el muelle (planos 34 y 36), apuntando hacia un lugar que luego la narración delegada de Verbal señalará como su escondrijo desde donde observó lo ocurrido. Esta coincidencia podría llevar a pensar que también esa primera secuencia (segmento 1) estaría dependiendo de la narración de Verbal. Sin embargo, esta interpretación parece demasiado extrema. Más bien habría que considerarla como una de esas pistas falsas de las que ya se ha hablado, extraña por lo patente que resulta su pretensión de engañar y más en una película como ésta, que logrará mantenerse lejos de recursos con un carácter tan equívoco. Por lo demás tampoco esta discusión haría tambalearse el sentido global del relato, pues el meganarrador se preocupa de cerrarlo con claridad, no dejando lugar a dudas de que Keaton no es Keyser Soze y que por lo tanto en este aspecto tanto la primera secuencia como su repetición dentro de la subnarración de Verbal son dignas de confianza.

En su conjunto, cabe decir, por tanto, que la reevaluación de lo narrado por Verbal Kint muestra una cierta coherencia, aunque el relato no arroja apenas luz sobre la veracidad de la mayoría de los acontecimientos recogidos en los diferentes *flashbacks*. Especialmente oscura resulta la parte que va desde la salida de la cárcel hasta el ataque al barco, en donde lo contado queda bajo una interrogante a la que no se logra dar respuesta, produciendo una frustración en ese espectador convencional, que está habituado a saberlo todo y que cuando parece haberlo conseguido, descubre que ha sido atrapado en una red de incertidumbres de la que no logrará liberarse.

Concluye aquí el análisis del papel del narrador en *Sospechosos habituales*. Se trata, como es evidente, de un caso extremo, en la medida en que este relato está construido casi por completo a partir de la narración delegada de un personaje protagonista que no resulta fiable. Pero precisamente lo extremado del planteamiento ha permitido poner a prueba un enfoque analítico que en casos como éste demuestra sus virtualidades y su capacidad para esclarecer estructuras narrativas de una incuestionable complejidad para el espectador ordinario. Tras esa labor de esclarecimiento, queda aún más patente el buen hacer de los realizadores de *Sospe-*

chosos habituales, que han sabido tejer una intrincada trama de relaciones y puntos de vista, con una maestría que pone en evidencia que el cine está siempre reinventándose.

### Bibliografía

- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel Marie y Marc VERNET (1985): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona (1ª ed. francesa: *Esthétique du film*, Ed. Fernand Nathan, París, 1983).
- AUMONT, Jacques y Michel MARIE (1993): *Análisis del film*, Paidós, Barcelona (1ª ed. francesa: *L'analyse des films*, Editions Nathan, París, 1988).
- BELLOUR, Raymond (1977): "Hitchcock: The Enunciator", *Camera Obscura*, 2, otoño, pp. 66-91.
- BELLOUR, Raymond (1979): *L'analyse du film*, Albatros, París.
- BENVENISTE, Emile (1966): *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París.
- BLACK, David A. (1986): "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema", *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, pp. 19-26.
- BORDWELL, David (1995): *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Madrid (1ª ed. inglesa: *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1985).
- BRANIGAN, Edward (1984): *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers, Berlín y Nueva York.
- BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, Londres y Nueva York.
- BURGOYNE, Robert (1990): "The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration", *Journal of Film and Video*, vol. 42, nº 1, pp. 3-16.
- CARMONA, Ramón (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid.
- CASETTI, Francesco y Federico DI CHIO (1994): *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona (1ª ed. italiana: *Analisi del film*, Bompiani, 1990, Milán).
- CHATMAN, Seymour (1990): *Coming to Terms*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York.
- ECO, Umberto (1995): *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press.
- GARDIÉS, André (1993): *Le récit filmique*, Hachette, París.
- GAUDREAU, André (1984): "Narration et monstration au cinéma", *Hors Cadre*, nº 2, pp. 87-98.
- GAUDREAU, André (1988): *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, Meridiens-Klincksieck, París.
- GAUDREAU, André (1997): "Sistema del relato de un filme con narrador verbal: *Citizen Kane* de Orson Welles", *Archivos de la Filmoteca*, nº 27, octubre, pp. 129-141.
- GAUDREAU, André y François JOST (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Madrid (1ª ed. francesa: *Le récit cinématographique*, Nathan, París, 1990).
- GENETTE, Gérard (1989): "Discurso del relato", *Figuras III*, Lumen, Barcelona, pp. 75-327. (1ª ed. francesa: "Discours du récit", en *Figures III*, Editions du Seuil, París, 1972).
- GENETTE, Gérard (1998): *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid (1ª ed. francesa: *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, París, 1983).
- GUNNING, Tom (1991): *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago.
- HEATH, Stephen (1981): *Questions of Cinema*, MacMillan Press, Londres.
- JOST, François (1983): "Narration(s): en deçà et au-delà", *Communications*, nº 38, pp. 192-212.
- JOST, François (1984): "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors Cadre*, nº 2, pp. 67-86.
- JOST, François (1985): "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore", *Iris*, vol. 3, nº 1.
- JOST, François (1989): *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, 2ª ed. revisada y aumentada, Presses Universitaires de Lyon (1ª ed.: 1987).
- KOZLOFF, Sarah (1988): *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles.
- LAFFAY, Albert (1966): *Lógica del cine. Creación y espectáculo*, Labor, Barcelona (1ª ed. en francés: *Logique du Cinéma. Création et spectacle*, Masson, París, 1964).
- MCFARLANE, Brian (1996): *Novel into Film, An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford.
- METZ, Christian (1966): "Le grande syntagmatique du film narratif", *Communications*, nº 8, pp. 120-124.
- METZ, Christian (1976): "History/Discourse: Note on Two Vouyerisms", *Edinburgh 76 Magazine*, pp. 21-25.
- RYAN, Marie-Laure (1981): "The Pragmatics of Personal and Impersonal Narration", *Poetics*, 10, pp. 517-539.
- STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1992): *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Routledge, Londres y Nueva York. Traducido al castellano en Paidós (1999).
- TALENS, Jenaro (1986): *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid.
- TELOTTE, J. P. (1998): "Rounding Up *The Usual Suspects*. The Comforts of Character and Neo-Noir", *Film Quarterly*, vol. 51, nº 4, verano, pp. 12-20.

## SOSPECHOSOS HABITUALES

Desglose por segmentos<sup>4</sup>

1. Alguien quema el barco (1'50")
2. Detención de sospechosos habituales (4'40") - *curativa*
3. Rueda de reconocimiento (7'30")
4. Interrogatorio (9'00")
5. Conversación en la celda (11'25")
5. Cadáveres en el barco (16'00")
7. Dave llega a la comisaría (17'00")
3. Policía llega a hospital donde está el quemado (19'20")
9. Verbal en comisaría. Dave comienza a interrogarlo (20'30")
10. Salen de la celda. Keaton con Edie (24'45")
11. Verbal y Keaton discuten (27'00")
12. El mejor servicio de taxis (29'45")
13. Conversación en el almacén (33'00")
14. "Despedida" de Edie (34'30")
15. Comisaría: Verbal y Dave (35'40")
16. Interrogan al húngaro quemado (37'40")
17. Comisaría: Verbal y Dave (39'30")
18. Encuentro con el tasador en Los Ángeles (41'00")
19. Atraco al joyero (44'10")
20. Examen del botín: no joyas, sino droga (46'15")
21. Reencuentro con el tasador (46'40")
22. Comisaría: Verbal y Dave (48'20")
23. Billar. Llega abogado Kobayashi (49'30")
24. Comisaría. Verbal habla de Keyser Soze (56'30")
25. Húngaro en hospital (61'30")
26. Comisaría: Verbal y Dave (61'50")
27. Descubrimiento del cadáver de Flenster (62'15")
28. Comisaría: Verbal y Dave (64'00")
29. Ataque a Kobayashi (64'35")
30. Muelles: el grupo planea el ataque (70'00")
31. Ataque al barco (71'00")
32. Comisaría: Verbal y Dave (79'00")
33. Continúa el ataque al barco (80'15")
34. Comisaría: Verbal y Dave (86'10")
35. Final del ataque. Soze mata a Keaton (87'20")
36. Comisaría: Dave recapitula su versión (88'40")
37. Hospital (93'30")
38. Comisaría. Verbal se va. Dave descubre la verdad (93'50")

<sup>4</sup> En cursiva, los segmentos que corresponden a *flashbacks*.

## SOSPECHOSOS HABITUALES

Ficha técnica

Estados Unidos, 1995

Productores: Michael McDonnell y Bryan Singer

Director: Bryan Singer

Guionista: Christopher McQuarrie (I)

Música: John Ottman

Dirección de fotografía: Tom Sigel

Montaje: John Ottman

Diseño de producción: Howard Cummings

Dirección artística: David Lazan

Decorados: Sara Andrews

Vestuario: Louise Mingenbach

Reparto

Stephen Baldwin .... Michael McManus

Gabriel Byrne .... Dean Keaton

Benicio Del Toro .... Fred Fenster

Kevin Pollak .... Todd Hockney

Kevin Spacey .... Verbal Kint

Chazz Palminteri ... Dave Kujan

Pete Postlethwaite .... Kobayashi

Suzy Amis .... Edie Finneran

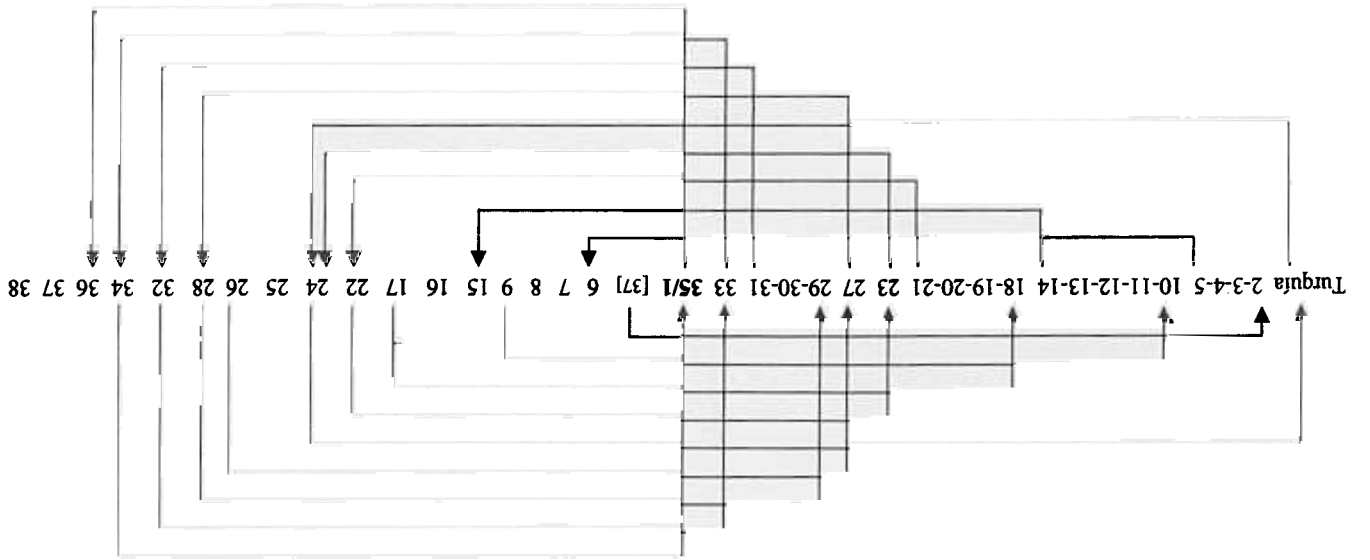
Giancarlo Esposito .... Jack Baer

Dan Hedaya .... Jeff Rabin



### Temporalidad narrativa en *Sospechosos habituales*

(ordenación según el desglóse por segmentos, colocados siguiendo su secuencia cronológica)



Hay dos excepciones a esa ordenación según los segmentos: "Turquia", que se refiere a la vuelta al pasado del segmento 24; y el plano 37, con el que comienza el segmento 2, que se ha colocado entre corchetes y en un tamaño menor.

