

LA RUTA DE LAS VOCES INVISIBLES. VOZ NARRADORA EN EL CINE DE FICCIÓN ESPAÑOL DEL PRIMER FRANQUISMO*

La destacada presencia de las voces narradoras en el cine de ficción español posbélico se corresponde con una práctica que venía dándose también por entonces en otras cinematografías y que debería ponerse en relación con su uso en documentales y noticiarios, por no retrotraernos a antecedentes como la representada por la figura del explicador en el cine silente. A grandes rasgos, la evolución en su uso iría desde una inicial ubicación extradiegética, ejerciendo desde este privilegiado emplazamiento un pleno dominio sobre todo cuanto aparece en campo, hasta la adopción de una progresiva complejidad enunciativa que le llevará a advertir al espectador de lo que va a ver o de lo que ya está viendo, le interpelará como si buscara una respuesta inmediata o intentará provocar su implicación emocional. Aquella complejidad podrá, finalmente, devenir en la presencia de narradores insertados en la ficción, encarnando aquella voz en la figura de un determinado personaje, sea o no el protagonista. Adopte el modo que adopte,

la intervención del narrador nos sitúa claramente en el terreno de una ficción consciente de su estatuto de tal, de una carga de reflexividad y de pensamiento distante respecto de lo que las imágenes muestran, y que, sea por la vía de la nostalgia, de la melancolía o del humor, impregnan un número destacado de los más singulares títulos del primer franquismo.

Abordemos, al menos brevemente, que, desde el punto de vista teórico, la inserción de una voz narradora como destacado elemento que configura el entramado textual plantea cuestiones esenciales de enunciación fílmica. En primer lugar, qué relación se establece entre dicha voz y el sujeto-espectador, de lo cual derivarán otros aspectos igualmente relevantes que conciernen a la organización del relato, como el grado de conocimiento de los hechos que cabe otorgar al espectador o la dosificación de la información que vaya recibiendo. Todo ello confluye, finalmente, en la particular manera en la que se articula el punto de vista, del

que habría que discernir, por su parte, quién muestra lo que vemos, quién lo ve al mismo tiempo que el espectador, quién lo narra y desde qué posición en el relato y, a partir de todo ello, tratar de perfilar la figura de un 'hacedor de las imágenes'. Los estudios literarios han tratado de dar respuesta a algunas de las cuestiones aquí planteadas a partir, fundamentalmente, de los análisis de Gerard Genette, y los estudios fílmicos se han apoyado en ellos y, más concretamente, han empleado el concepto de focalización, de donde parten los planteamientos narratológicos de autores como Tom Gunning, André Gaudreault, François Jost o las aproximaciones a la narración fílmica llevadas a cabo por otro autor de referencia como Seymour Chatman, quien desbrozó el campo de estudio al afirmar: «Las películas son siempre mostradas, mayormente y a veces exclusivamente mostradas, pero en ocasiones son también parcialmente contadas por un narrador o narradores» (VV.AA., 1999: 137). Sobre la intervención de dicho narrador, y respecto de su mayor o menor incidencia sobre la materia narrativa, habrá que tener en cuenta la afirmación de Gerard Genette: «La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados» (GENETTE, 1989: 299). El recorrido analítico que hagamos aquí sobre un corpus representativo de films que adoptan la voz narradora como elemento nuclear del relato se centrará en establecer ese grado de intervención, la particular focalización que opera sobre la materia narrativa y, en definitiva, el modo de organizar el acceso al conocimiento de los hechos narrados y, en consecuencia, a su significado. Todo ello, abordando también el citado recorrido desde una perspectiva histórica que dé cuenta de la evolución que experimenta dicha voz.

La tarea de reconstruir la ruta seguida por esta voz narradora hasta que la encontremos en destacados films del cine español de los cuarenta ha de pasar, en primer lugar, por su presencia en los noticiarios cinematográficos y en los didácticos, persuasivos y politizados documentales de los años treinta. Y habrá que prestar atención, además, a su presencia en los noticiarios y documen-

La tarea de reconstruir la ruta seguida por esta voz narradora hasta que la encontremos en destacados films del cine español de los cuarenta ha de pasar, en primer lugar, por su presencia en los noticiarios cinematográficos y en los didácticos, persuasivos y politizados documentales de los años treinta

tales de la Guerra Civil, que recurrieron al comentario *over* para dotar al *collage* de imágenes propio de estos corpus documentales de su característico tono entre lo informativo y lo propagandístico. La posterior contienda mundial no hará sino reincidir, como es notorio, en análogos usos cinematográficos de las voces de comentario. Y si hablamos de hábitos de consumo, debemos mencionar también las voces acusmáticas de la radio, que prepararon el terreno al futuro espectador del cine sonoro y, más concretamente, al espectador de aquellos films que incorporan estas voces incorpóreas, como han reiterado distintos especialistas, bien quienes abordaron el uso del comentario *over* en el documental clásico o bien aquellos otros que estudiaron la implantación del sonoro. Sería conveniente, también, respecto de la particular relación que se puede establecer con el sujeto-espectador, prestar aquí una mínima atención a ciertos rótulos del cine silente. Bernard P.E.

Bentley, por ejemplo, destacó que en *El golfo* (José de Togores, 1917) los intertítulos guían la respuesta del espectador y que los de *La Casa de la Troya* (Manuel Noriega y Alejandro Pérez Lugín, 1925) destacan por su marcado tono humorístico e irónico (BENTLEY, 2008: 32). En cuanto a noticiarios y documentales, Sarah Kozloff recuerda, citando el testimonio de Lewis Jacobs, que la narración hizo en ellos su aprendizaje antes de que fuera un recurso común en la ficción, y que si su uso no fue habitual antes de 1939 se debió a que todo lo que no fuera voz sincrónica era percibida como fraude y a que no se incorporó del todo hasta que aquel sincronismo no fue aceptado plenamente por el público (KOZLOFF, 1988: 33).

Creado este hábito de uso y recepción, el traslado de esa voz a la ficción se presenta, por tanto, como un natural paso adelante. Ya en los años treinta, la encontraremos en unos pocos casos del cine de Hollywood, tal como documenta Sarah Kozloff (1988: 31), quien menciona títulos como *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), que incorpora dicha voz para reutilizar metraje extraído del original *Frankenstein* (*El doctor Frankenstein*, James Whale, 1931), el cual, además, ya contaba con un personaje-introductor que, apareciendo tras un telón teatral, advertía, simulando dirigirse al patio de butacas y, por tanto, en una admonitoria mirada a cámara, de lo turbadora que podía resultar la historia que comenzaba. También un título anterior, *Forgotten Commandments* [*Mandamientos olvidados*] (Louis J. Gasnier, William Schorr, 1932) utiliza una voz *over* que corresponde al personaje de un sacerdote y que, en un caso similar al anterior, comenta unas imágenes tomadas de *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*,

Cecil B. de Mille, 1923). El hecho de tratarse, en ambos casos, de una particular práctica de apropiación incide en una cuestión nuclear en todo análisis que se haga de la voz *over*: la reflexividad. A su vez, y como abordaremos más en profundidad, la voz *over* implica siempre la distancia propia del pensamiento y del recuerdo.

A esta misma distancia enunciativa que violenta la asentada transparencia narrativa responde el registro paródico que, ya para el caso español, observamos en la serie filmica que Eduardo García Maroto realiza en estos mismos años treinta: *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1935), *...Y ahora... una de ladrones* (1935) y que representa, también, un uso temprano de la voz *over* narradora, salvo el último título. Aquella marca de reflexividad adquiere aquí su grado máximo al adoptar la forma de una evidente autoconsciencia enunciativa en un sugerente juego metacine-matográfico que apela constantemente a la complicidad del espectador.

En las antípodas del humor y la parodia, aquella omnipresente voz de comentario de noticiarios y documentales de la guerra, con su poderoso dominio sobre la banda de imágenes, respecto de la cual mantiene una nítida posición tutelar, orientadora y persuasiva, se trasladará, como hemos avanzado, a la ficción, como así se constata en tantas muestras del cine posbélico. Será en un período de transición, en los momentos inmediatamente posteriores al final de la contienda, cuando comparezca en ese producto híbrido que constituye el cortometraje de Edgar Neville *Vivan los hombres libres* (1939). Aquí, el documento visual de la ya ocupada Barcelona se encadena con breves insertos de recreación dramatizada del horror y la tortura en las checas. La muy marcada intención propagandística se sirve así, ya no solo del carácter probatorio de las imágenes del cual se inviste el documental expositivo en su práctica canónica, sino también de una cierta dimensión emotiva que procede de la lectura, a cargo de esa voz *over* narradora, de las cartas desesperadas de los presos.

Teniendo en cuenta que atravesamos los años de la II Guerra Mundial y los inmediatamente posteriores, Sarah Kozloff destaca que, entrados los años cuarenta, se produce una auténtica avalancha en el uso que se hace de este tipo de voces en el cine de Hollywood de la época (1988: 34), presentes en films de guerra, semi-documentales, el cine negro y, finalmente, la adaptación literaria, en lo que representa sin duda una traslación lógica de la novela al film. Dos celebrados films de este periodo, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y *Ser o no ser* (To Be or Not To Be, Ernst Lubitsch, 1942) recurren a la voz *over* de inicio, un narrador extradiegético que, desde esta posición exterior a la materia de lo narrado, responde a la necesidad de explicar, contextualizar y enmarcar la historia en las concretas coordenadas espacio-temporales que corresponden, por supuesto, a la guerra mundial, de igual modo que esta misma voz de comentario figura en noticiarios y documentales que informan del conflicto. Y de igual modo, por cierto, en el film de Curtiz se utilizan los socorridos mapas animados.

Itinerarios de la voz *over* a través del cine español

En los citados títulos de Curtiz y de Lubitsch, la guerra figuraba como referencia primera que sostenía el relato y, a su vez, se desplegaba desde la intervención de una voz narradora que anclaba las imágenes y fijaba los significados. En nuestro país, la huella indeleble del penoso trance de la guerra bien pudiera contemplarse en esa voz *over* narradora que, habiendo acompañado a tantos films del período bélico, se traslada a numerosas ficciones de los años cuarenta y permanece, también con relevantes variaciones, en las décadas

siguientes. Un primer acercamiento a este hecho lo encontramos en las investigaciones de Castro de Paz, quien advierte que esta voz parece posarse, «pronta pero dolorida», sobre la ficción desde los noticiarios bélicos. De ello hablará el citado autor al analizar *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942, rodada en 1941): «narrado a modo de fábula por una *voice over* externa a la diégesis. [...] Dicha posición llamativa y auditivamente demiúrgica del apacible y didáctico narrador extradiegético envuelve y acolcha un discurso de auténtica ferocidad crítica». (CASTRO DE PAZ, 2013: 103). Al no asumir realidades incontrovertibles del cine de la época (lo militar, lo religioso, lo histórico), el film requiere de una complicidad diferente por parte del sujeto-espectador, a quien se le solicita la comprensión de las equilibradas dosis de melancolía y humor negro. Y deberá hacerse cargo, a su vez, del tratamiento del tema sobre el que gravita toda la peripecia del protagonista, la decisión de suicidarse; un tratamiento, si no banal, sí desprovisto del grave dramatismo que cabría suponerle y que incorpora, a su vez, una cierta crítica, entre amarga y amable, tan propia de Fernández Flórez, el autor adaptado. La voz narradora es, entonces, ese elemento que conduce una realidad gris y mediocre, la de la posguerra, hacia los terrenos de la fábula, hacia un cierto

Figura 1. *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942)



grado de irrealidad, de intemporalidad, que amortiguará lo que, finalmente, no puede dejar de ser visible: las vidas precarias, la lucha por el sustento diario en un ambiente duro y hostil y, también, la posible realización de fantasías salvadoras como el ascenso social por medio del matrimonio.

Y si hablamos de fábula, entendida aquí según los parámetros literarios, como «género narrativo-didáctico con fines ejemplarizantes» (PLATAS, 2004: 305), aquella voz narradora tendría también otra función que cumplir en el caso concreto del cine histórico del franquismo: «Un didactismo interesado y manipulador aprovechando el general desconocimiento histórico. Para ello se

produce un uso y abuso de la voz *over* en las aperturas y cierres de los films» (MONTERDE, 2007: 93).

Su carácter demiúrgico y omnisciente, lo inapelable de sus afirmaciones y el control que ejerce sobre los personajes y sus destinos son algunos de los atributos de esta voz *over* que se vierte sobre lo mostrado, principalmente en la apertura de los relatos. Estilema habitual en numerosos films del primer franquismo, no solo parece cumplir una función evidente de situar e introducir la historia, sino que también se adivina en ella una cierta labor de contención, de dominio y sujeción, tratando de amortiguar la dura realidad de su tiempo que, se quiera o no y pese a todo el complaciente discurso que pueda derivarse de las palabras del narrador, acabará por emerger y hacer visible el rastro dejado por la experiencia de la guerra.

Si iniciábamos nuestro trabajo con la consideración de la voz narradora como elemento de continuidad entre noticieros y ficción, instalados ya plenamente

en la posguerra habría que mencionar la larga sombra del NO-DO. Su presencia ininterrumpida durante tantos años en las salas de exhibición parece contaminar determinadas ficciones cuyo uso de la voz *over* imita, reproduce o recrea



Figura 2. *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949)

la del noticiero oficial, acercándose así a aquella «tendencia a la artificiosidad, a emplear un tono rimbombante y ampuloso absolutamente huer» (TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA, 2001: 120). Esta *colonización* de determinados films a cargo del NO-DO se observa, por ejemplo, en la voz *over* con la que arranca *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) y que retoma lo tantas veces escuchado en estos años respecto de la cuestión militar (el cumplimiento del deber, la defensa de la patria...). De qué se habla aquí, está claro, no suscita ninguna sorpresa, tratándose de este film, pero sí merecería destacarse la voz impostada, el tono de gravedad y trascendencia, la rigurosa seriedad que se busca transmitir con esta particular modulación de la voz, en contraste con la ironía, los dobles sentidos o la apelación a la complicidad del espectador de otros títulos que abordaremos más adelante. Igual modulación se dará, por ejemplo, en *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) o en *La familia Vila* (Ignacio F. Iquino, 1950), por referirnos ahora al

otro universo semántico, lo religioso y los valores de la familia tradicional, que conformaron la etapa franquista.

El uso de las voces narradoras, por otro lado, denota también la voluntad de poner en imágenes una representación autoconsciente, otorgando una presencia elocuente a los agentes que intervienen en la comunicación filmica, de modo que se traslada la reflexividad al propio sujeto-espectador, a quien se le invita de un modo más o menos explícito a participar de todo cuanto se va a mostrar y narrar. Y como todo es cuestión de grado, siguiendo la cita traída aquí de Genette, aquella autoconsciencia evoluciona hacia mayores cuotas de intervención sobre lo narrado y sobre el destinatario de lo narrado. Y esa evolución, para el caso del cine español posbélico, puede seguir, a grandes rasgos, dos caminos posibles: el narrador homodiegético, protagonista en los hechos que narra (y que vive, y el texto filmico muestra), y el narrador heterodiegético que, sin abandonar su emplazamiento en el exterior del universo narrativo, posee el poder de intervenir directamente sobre lo sucedido en el interior del relato, por el contacto que establece bien hacia el ámbito de la ficción, en su comunicación directa con los personajes, o bien hacia el de la recepción, con apelaciones directas al espectador; en fin, por su capacidad para someter el flujo de las imágenes a su voluntad.

Como ejemplo paradigmático de narrador homodiegético, y por ser un título de referencia con el que medir lo que se hará aquí en estos años, conviene mencionar *Rebeca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940). Como es notorio, la voz narradora que asignamos a la protagonista femenina comparece desde el

interior del relato e incide de un modo destacado en la experiencia del espectador por cuanto genera los consabidos mecanismos de identificación sustentados en la subjetivación de la percepción. La ya citada Kozloff dirá que esta voz está tan inscrita en el film que parece generada no solo por lo que ella ve, sino también por lo que nosotros, espectadores, estamos viendo (1988: 45). Será esta subjetivación la que provoque una singular controversia crítica con motivo del, por otra parte, exitoso estreno en España. Tal como lo estudió en su día Fernando González, fue calificado en aquel momento de «pérdida sugestión cinematográfica» (2003: 74-93), pues la atmósfera creada parecía surgir directamente de los personajes y ello era considerado, como recoge el propio González de un artículo de Gómez Tello en *Primer Plano*, herético y materialista. Con todo, aquella controversia se extiende, en general, al por aquel entonces considerado excesivo recurso a la subjetividad, más allá de su expresión a través de la voz. Frente a ello, un cine como el de Rafael Gil, en estrecha colaboración con el director de fotografía, Alfredo Fraile, y el decorador, Enrique Alarcón, representaría una posible vía española a través de films que, en palabras de Castro de Paz, «serán cuidadosos en lo plástico y orfebrescos en su elevado concepto de la atmósfera» (2007: 92). En su opinión, se dispondría entonces de una planificación casi siempre mostrativa y omnisciente, tratando de introducir la subjetividad del personaje sin recurrir (o no demasiado) al ortodoxo punto de vista subjetivo para no caer en el «psicodrama moralmente reprochable» (CASTRO DE PAZ, 2007: 92). La creación de una determinada atmósfera se hará depender, de este modo, del trabajo sobre la puesta en escena, sobre los decorados, las luces y las sombras esbatimentadas. Así lo han estudiado también, entre otros y desde diferentes enfoques, autores como Rubio Munt (2001: 144-145).

El modelo de narración de *Rebeca* lo encontramos en *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949),



Figura 3. *Cerca de la ciudad* (Luis Lucía, 1952)

como ya advirtió Sánchez-Biosca (2006: 160). En ambos casos, el relato se inicia con un *travelling* de aproximación en cámara subjetiva hacia unas ruinas, hacia un lugar que guarda la memoria de la muerte. En ambos films, la voz narradora, que procede del interior de la narración, activa el recuerdo de un suceso del pasado y explicita los sentimientos que este pro-

pérdida que acarrea el recuerdo de la guerra, la cual comparece aquí, más bien, como alegoría numantina que acaba promoviendo «una perspectiva conciliadora determinada por la solidaria alianza entre complejos personajes que luchan conjuntamente contra un enemigo invisible en un trágico conflicto que nadie parece comprender» (GÓMEZ BECEIRO, 2013: 103).

Su carácter demiúrgico y omnisciente, lo inapelable de sus afirmaciones y el control que ejerce sobre los personajes y sus destinos son algunos de los atributos de esta voz *over* que se vierte sobre lo mostrado, principalmente en la apertura de los relatos

duce. No siendo la expresión filmica de un sueño, como en el acercamiento a Manderley, la secuencia arranca del plano detalle de unas manos que cortan unas flores, que luego figuran en primer término cuando se inicia el movimiento hacia el santuario. Es esta también una voz dolorida que, a la vez que simula amparar un aparente alegato de franquismo nacional-católico, expresa, sobre todo, el sentimiento de

Este narrador homodiegético de una parte importante de los films de Ruiz Castillo adopta formas más complejas en títulos como *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947), donde, en la célebre secuencia final, comparece en pantalla el destinatario del relato, que no es otro que el propio Pío Baroja, cuya novela se adapta. La comunicación con ese *otro* exterior a la diégesis donde se sitúa el sujeto-espectador figura también en el plano inicial



Figura 4. *Nadie lo sabrá* (Ramón Torrado, 1953)

en el que Shanti, con el pelo encanecido, mira a cámara y comienza el relato de su historia. Que la focalización narrativa se haga depender de un personaje ya lo constató Juan Miguel Company en una breve pero reveladora aproximación al cine español de los años cuarenta, el cual «[...] va a proponer una continua fluctuación entre el punto de vista narrativo y el de los personajes que en ella participan

cada no solo por la precariedad material, sino también por la vileza moral del tráfico ilegal de medicamentos básicos. En *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952), otro retrato demoleedor del Madrid de la posguerra, encontramos asimismo el sujeto que escucha para luego narrar lo escuchado: «Acepté la invitación de aquel desconocido. Él me relató todo esto que acabáis de ver».

Como ejemplo paradigmático de narrador homodiegético, por ser un título de referencia con el que medir lo que se hará aquí en estos años, conviene mencionar *Rebeca*

en cuya articulación reside gran parte de la riqueza textual de los films» (1997: 10).

Esta enunciación compleja que incorpora la figura del narratorio y que, por tanto, incluye a sendos interlocutores en el universo diegético, quién relata y quién escucha, lo encontramos en un film posterior del mismo Ruiz Castillo, *El guardián del paraíso* (1952), recreación del Madrid de la posguerra que acumula personajes, situaciones y ambientes propios de la veta sainetesca del cine español y que, en definitiva, ofrece un cuadro veraz de una posguerra mar-

Un film posterior de Ruiz Castillo, *Dos caminos* (1954), recurre también a una voz narradora que focaliza la trama en los personajes principales del film, dando paso a sendos *flashbacks* para retomar el tema de la posible reconciliación, sugerida en los valores de rectificación, redención o compasión hacia los vencidos.

Avanzado el período posbélico, se propondrá un mayor grado de intervención sobre lo narrado a través de los recursos vinculados a la estrategia enunciativa, reforzando así lo ya dicho

sobre la puesta en evidencia de una representación autoconsciente. Además, aquel punto de partida que situábamos en el documental y el noticiario se evidencia en un film como *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952). La primera intervención de la voz narradora es ya contundente: «Nuestro primer propósito: realizar un documental sobre Madrid». Aunque la voz se mantenga en el espacio *off*, la presencia en campo del equipo de rodaje reafirma el carácter irónico, paródico y autoconsciente del discurso fílmico. Comparecen aquí, burlescamente, ciertos tópicos cinematográficos de la época: locución que imita las voces del NO-DO, composición de planos oblicuos para llamar la atención de los certámenes internacionales, la atención puesta en las clases y barrios populares con la intención de «inventar de nuevo el neorrealismo», realizar una película con toros para que parezca más española y la moda de hacer películas de curas. Finalmente se hará esto último. También se mantendrá el propósito de realizar un documental sobre Madrid, si bien será un Madrid bien distinto del que aparecía en el NO-DO. La cámara había seguido por el centro de la capital al cura en su viaje hacia el barrio de la periferia, hacia ese espacio de la ficción situado «cerca de la ciudad», como si, efectivamente, se intentara una aproximación neorrealista al ambiente social de este espacio en concreto, aunque, obviamente, toda la materia narrativa se organiza desde los códigos del cine clerical. Los títulos de crédito marcarán esa frontera entre la intención inicial de elaborar un documental del tipo de las sinfonías urbanas y una construcción ficticia que se inicia tras haberse introducido en el cinturón suburbano, donde el deterioro social generalizado, ejemplificado en la delincuencia juvenil o la ausencia de los padres (por estar en la cárcel) de la dura posguerra solo encuentra solución a través de la labor asistencial que pone en marcha el cura. Aquella frontera marca también el abandono de la voz narradora. El personaje del párroco se constituye

aquí como sujeto actante que traspasa esta frontera, yendo de un modelo fílmico (documental y sinfonía urbana) al otro (ficción clerical). El traslado a este otro lado de la frontera supone, finalmente, que se abandone aquella estricta focalización, explícitamente señalada por la voz narradora en el seguimiento que se hace de los personajes y acompañado con el contraplano que muestra al supuesto equipo de rodaje, para dar paso a una mayor liberación de la mirada a través de una enunciación omnisciente.

También en *Nadie lo sabrá* (Ramón Torrado, 1953) tiene lugar una análoga ruptura de la transparencia clásica que, sin violentar en nada el flujo natural del relato, se produce a través de la elocuente presencia de la instancia enunciativa. El film, que también se construye sobre el humor y la parodia que le proporciona la voz *over*, se inicia con los recurrentes planos generales de Madrid, con esa angulación cenital que permitirá descender desde las alturas a este omnisciente y demiúrgico narrador para adentrarse en el bullicio de la capital y buscar al protagonista en los barrios populares. Y le buscará interpe-lando a otros personajes que, al mirar a un lado de la cámara para responder, evitando el objetivo, incorporan al universo de la ficción a este narrador invisible. Se diferenciaría así de aquel otro narrador que interpela al personaje interpretado por José Luis López Vázquez en *Se vende un tranvía* (Luis García Berlanga, 1959), personaje que sí mira a cámara y establece, por tanto, un estatuto de ficción de muy distinta naturaleza al incidir en la autorreferencialidad, asumiendo así una ficción consciente de sí misma. En el film de Torrado, su intervención sobre el desarrollo de la trama será tal que esta voz incitará al personaje a cometer el robo que cambiará el curso de su vida. Gente común, barrios populares, la lucha diaria por

mejorar de condición: aspectos sociales todos ellos presentes en otro título, *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1956), con el que guarda más que razonables parecidos en el relato de los avatares de su protagonista. También aquí la voz *over* que introduce y enmarca lo narrado pareciera establecer una distancia burlona sobre lo que, en definitiva, es la toma en consideración del robo y la estafa como legítimos recursos para combatir la opresión de lo cotidiano en una sociedad mezquina e insolidaria.

También en *Nadie lo sabrá* tiene lugar una análoga ruptura de la transparencia clásica que, sin violentar en nada el flujo natural del relato, se produce a través de la elocuente presencia de la instancia enunciativa

El mayor grado de intervención sobre lo narrado se produce en otros usos de la voz narradora, diferentes entre sí pero iguales en lo que tienen de dejar al descubierto el aparato enunciativo. Aquella voz que, como hemos expuesto, explicaba, persuadía o arengaba en los films de la guerra, se mantiene en numerosas y relevantes ficciones del período posbélico, actuando sobre realidades que nos hablan de carestía, de fraude o de especulación. En fecha tan reciente como 1944, unos cuantos años antes, por tanto, que los últimos títulos citados, en *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1944), la voz narradora se introduce por completo en el espacio de la diégesis, si bien en una dimensión diferente a la de la propia historia, y toma el cuerpo de un anciano que encarna nada menos que al Destino, el cual, a modo de *guionista* insertado, guía las vidas de los otros personajes e incluso les permite decidir libremente en un momento dado, como han destacado Castro de Paz y

Paz Otero, para quienes, con ello, «de forma simbólica el Destino corta los hilos que tutelan los movimientos del protagonista de su fábula» (2011: 109).

Por su parte, el narrador de *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1957) es ya no solo una voz, sino también un sujeto-actante que, al igual que en el film anterior, conduce la comunicación fílmica directamente del ámbito de la enunciación al de la recepción, como elocuentemente se manifiesta a través de este dirigirse al espectador para introducir cada uno de los episodios. Lo irónico, que ya figura en el título, es que esta figura añadirá a la función de narrador la de personaje-víctima en la última de las historias.

Como ejemplo último de lo que ha pretendido ser una muestra significativa de aquellos títulos del cine español posbélico sostenidos sobre la presencia de una voz narradora, no cabe sino concluir con *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), donde, en primer lugar, comprobamos de nuevo lo funcional que resulta dicha voz para la puesta en imágenes de una fábula o cuento moral, que, conviene destacar, nos coloca de nuevo ante las ilusiones y las esperanzas de gente humilde que trata de salir adelante en la dura realidad de aquella mitad de siglo. Aquí, como ha sido sobradamente analizado, la voz *over* no se limita a introducir la historia que comienza. Tendrá también la capacidad para manipular a su conveniencia lo mostrado, por ejemplo mediante el congelado de la imagen, o para introducirse en los sueños de los personajes de ficción y permitir el acceso del espectador a ellos.

El significativo uso de las voces narradoras en el cine español de posguerra ha venido demostrando, en definitiva, que la ficción retomó de noticiarios y documentales un recurso expresivo que, a la par que en sí mismo aludía, en cierto modo, a la experiencia traumática de la guerra, también suponía una

audaz fórmula de relación con el universo de lo narrado y con el espectador al que se dirige. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+i «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

Bibliografía

- BENTLEY, Bernard E.P. (2008). *A Companion to Spanish Cinema*. Woodbridge: Tamesis.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2007). Cuerpo(s) para nuestras letras. Rafael Gil y CIFESA (1940-1947). En J. L. CASTRO DE PAZ (coord.), *Rafael Gil y CIFESA* (pp. 53-109). Madrid: Filmoteca Española / ICAA.
- (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PAZ OTERO, Héctor (2011). *El destino se disculpa* y la estilización fantástica, costumbrista y reflexiva de Sáenz de Heredia y Fernández Flórez. En J. NIETO FERRANDO y J. L. CASTRO DE PAZ (coord.), *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (pp. 105-114). Valencia: Filmoteca.
- COMPANY, Juan Miguel (1997). *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*. Valencia: Eutopías / Episteme.
- GENETTE, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GÓMEZ BECEIRO, Fernando (2013). Deconstrucción y ocaso del “cine de cruzada”. Desde la ruinas de un legendario santuario castrense: *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949). En J. PÉREZ PERUCHA y A. RUBIO ALCOVER (eds.), *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español: Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (pp. 97-109). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- GONZÁLEZ, Fernando (2003). *El clavo* de Rafael Gil en la búsqueda de un modelo para el cine español. *Archivos de la Filmoteca*, 45, 74-93.
- KOZLOFF, Sara (1988). *Invisible Storytellers. Voice Over Narration in American Fiction Film*. Los Angeles: University of California Press.
- MONTERDE, José Enrique (2007). Un modelo de reapropiación nacional. El cine histórico. En N. BERTHIER y J-C SÉGIN (coord.), *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.
- RUBIO MUNT, José Luis (2001). Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía de la primera generación de posguerra: el caso de Alfredo Fraile. En VV.AA., *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (pp. 137-156). Madrid: AECH / Cuadernos de la Academia.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2001). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- VV.AA. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

Fernando Redondo Neira [Camporrapado, A Coruña, 1971] es licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco y doctor por la Universidad de Santiago de Compostela, donde actualmente es profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Pertenece a la Asociación Española de Historiadores del Cine y a la Asociación Galega de Investigadores da Comunicación. Es autor del libro *Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos trinta* y coordinador del volumen *Ciudadanía y Documental*.