

EL HORLA DE JEAN-DANIEL POLLET. UNA NARRACIÓN DE LO EXTRAÑO

Joel MALRIEU

Es frecuente, tanto en literatura como en cine, que se muestre un narrador relatando lo que ha vivido, bien en un pasado más o menos lejano como en la novela autobiográfica, o bien en un pasado próximo como en un diario. En ambos casos, ese mundo narrativo obedece a reglas precisas a las cuales, en un primer visionado, parece responder *El Horla* de J.D. Pollet. Pueden encontrarse fácilmente toda una serie de precedentes a los distintos procedimientos narrativos que aparecen en esta película, incluidos los más extraños: la presencia de una voz en primera persona ya se encontraba en *Le Rideau cramoisi* de Alexandre Astruc, y Billy Wilder ya había puesto en escena, en *Assurance sur la mort*, un relato en *flash-back* grabado en un magnetófono por el narrador. El sistema enunciativo de *Le Horla* de Pollet parece corresponder en ese sentido a las expectativas del espectador. Y sin embargo, es raro que este último no sienta un sentimiento de molestia indefinible, una especie de “no sé que” que crea una vaga turbación en su ánimo. Ocurre de hecho que J.D. Pollet, so pretexto de utilizar modos narrativos más o menos tradicionales, los combina de forma anormal, creando, una tras otra, las más extraordinarias narraciones de lo extraño que existen en el cine.

El estatus del relato en primera persona es por naturaleza diferente en literatura y en cine. El relato literario sosteniéndose por definición únicamente en el texto, hace que sea el estatus del narrador lo único que permite al lector conceder crédito o no a su discurso. Ocurre de un modo completamente diferente en el cine, donde el discurso que el narrador mantiene no es *a priori* cuestionado, puesto que está reforzado por la imagen. Se puede dudar del texto enunciado por el narrador, pero no se duda de la imagen, cuya función es acreditar el texto.

Dicho de otro modo, la imagen está ahí para hacer olvidar al espectador que el texto enunciado en primera persona por un narrador único es tan subjetivo como en literatura. La imagen que se superpone al texto aparece como una prueba de veracidad tan evidente para cada uno, que Hitchcock hace de ella la base de *Grand alibi*.

Por añadidura, la voz en *off* que comenta la imagen nunca se cuestiona, como se constata en los documentales, y desempeña el papel de una autoridad indiscutible en

virtud de un efecto de ilusión que Chris Marker ha sabido poner en evidencia de forma magistral en *L'Ambassade*.

A primera vista, *Le Horla* de Pollet obedece a ese principio. Vemos el personaje grabándose y, regularmente, no lo escuchamos más que con la voz en *off*, como en un documental sobre imanes destinadas a ilustrar o confirmar sus palabras, concediéndole crédito al mismo tiempo.

En cuanto a los planos en los que se ve la cinta magnética reproduciéndose en el interior de la barca, reafirman esta omnisciencia tradicional de la cámara que le proporciona supuesto poder para decidir en todo momento.

Ahora bien, la película de Pollet presenta de hecho una combinación aberrante de los sistemas narrativos, en los cuales las habituales relaciones entre texto e imagen se encuentran totalmente subvertidas. Para comprender esta aberración, en el origen de la confusión de la que hablaremos más adelante, es necesario analizar sucesivamente el estatus del texto y el de la imagen.

En lo que concierne al texto de la película de Pollet, uno queda de entrada sorprendido por su excepcional fidelidad al de Maupassant. Ni que decir tiene que éste último está ampliamente sintetizado, puesto que por definición es imposible reproducirlo integralmente, pero ni una palabra ha sido modificada, a excepción de una fecha, por razones de verosimilitud. A la vez, el público culto, siempre preocupado por la fidelidad de la adaptación de la obra original, tiene tendencia a concentrar su atención en el texto, sin preguntarse necesariamente sobre las condiciones de su enunciación. De algún modo, el respeto al texto de Maupassant sirve de señuelo, dando al espectador la impresión de que todo se presenta con normalidad.

Esta impresión es tanto o más grande, habida cuenta que Pollet respeta también escrupulosamente la linealidad que impone la forma del diario. Los enunciados que se relacionan corresponden a la sucesión cronológica de los hechos. Se está muy lejos de la confusión temporal que introduce el texto en algunas películas de Resnais, por ejemplo.

Más aún, es el texto lo que asegura, por solapamiento, la continuidad de los planos y permite al espectador aceptar la brutalidad del montaje. Pollet practica en efecto sistemáticamente el montaje *corto*, aquí tanto o más violento cuando yuxtapone planos sin relación los unos con los otros, hasta al punto a veces de transgredir todas las reglas establecidas. Es así como se puede ver al personaje salir de una habitación para entrar en otra, mientras que esos dos planos se sitúan cada uno en épocas diferentes, que con la

frase enunciada por el narrador comenzando sobre el primer plano y acabando sobre el segundo, la continuidad aparente parece asegurada, y nadie observa a primera vista la anomalía, aunque el cerebro la perciba inconscientemente.

El hecho de no oír más que una sola voz viene a reforzar la impresión de coherencia del conjunto. Ningún diálogo, ninguna intervención verbal de otro personaje viene a turbar la unidad enunciativa del texto que parece funcionar en la película del mismo modo que en el relato de Maupassant. Finalmente, el carácter esencialmente intradiegético de la música refuerza todavía el efecto de realidad y de homogeneidad del conjunto.

Las cosas se complican sin embargo desde que uno se pregunta por las diferentes fuentes de los enunciados textuales, que se corresponden a temporalidades diferentes, en número de tres. En un primer caso, se ve al personaje grabándose a sí mismo: se asiste al enunciado en pleno desarrollo. En un segundo, se oye en *off* un texto verdaderamente grabado que comenta las imágenes de la escena relacionada. Por último se ve la cinta discurrir y se oye la grabación mientras el magnetófono está en el barco.

Si las cosas quedasen en eso, tendríamos un sistema de narración relativamente clásico, y de cualquier modo sin mayor incoherencia, puesto que puede admitirse que el conjunto del texto corresponde a lo que está grabado, o grabándose, sobre la cinta magnética. Ahora bien, la situación de hecho es mucho más compleja.

Tomemos a título de ejemplo la escena donde el personaje se encuentra en el exterior, cerca del bunker. El texto, perteneciendo a la misma unidad narrativa, parece asegurar la fluidez y la unidad de la secuencia, pero combina de hecho tres modos de enunciación que se excluyen mutuamente de un modo aberrante. En efecto, se ve en primer lugar al personaje expresándose en voz alta, lo que contradice el principio general del texto grabado o en plena grabación, puesto que visiblemente no hay en ese momento ni micrófono ni magnetófono.

En alternancia con esos planos de soliloquio del personaje hay otros en los que solamente oímos lo que corresponde a sus pensamientos, de ahí un reforzamiento de las contradicciones, puesto que el estatus de la cámara, y por tanto del espectador, se ha modificado: éste ya no es el de un simple testigo de un enunciado materialmente expresado, sino que ha penetrado en el espíritu del personaje y capta sus pensamientos.

Y todo eso no impide ese mismo enunciado terminarse en la cinta magnética funcionando en la barca. No solamente hemos pasado a un tiempo de la enunciación diferente, sino peor aun, un enunciado expresado en voz alta en plena naturaleza, o

incluso solamente pensado se revela ahora registrado sobre una cinta magnética que está funcionando en unas condiciones improbables. Los modos de enunciación se combinan siempre excluyéndose de modo incoherente.

Encontramos un ejemplo de este tipo de corto circuito en una de las escenas finales. Estamos en la playa. La cinta magnética discurre sola, lo que constituye una primera aberración. En efecto, no solamente el espectador asocia desde el principio este tipo de secuencia a las vistas en el interior del barco, y así pues en una temporalidad posterior, sino que sobretodo, habría que suponer que el magnetófono ha sido previamente depositado sobre la playa por el personaje, luego puesto en funcionamiento, y que éste se ha alejado de inmediato por razones desconocidas, teniendo que regresar a buscarlo.

Muy lejos de completarse, texto e imagen se excluyen así mutuamente.

Esta misma lógica delirante se encuentra al nivel de la imagen. Al igual que las fuentes de enunciación verbales, las escenas que componen *Le Horla* se reparten en tres grandes categorías, correspondiendo a tres grandes temporalidades: al principio, las imágenes de la barca en medio del mar, con la cinta magnética que corre, situadas en la época más próxima al tiempo del espectador; a continuación las del narrador grabándose, correspondiendo a un pasado un poco más alejado; por fin, los más lejanos muestran al personaje realizando las acciones que relacionará más tarde al pasado.

Ahora bien, esas diferentes categorías de imágenes tienen unos estatus diferentes y su combinación transgrede todas las reglas de la enunciación el cine.

La imagen en el cine puede presentar todas las formas de narración, de la más abiertamente subjetiva a la más “objetiva”.

En algunos casos excepcionales (*La Dame du Lac* de Robert Montgomery, filmado enteramente en cámara subjetiva, o *Rashômon* de Kurosawa donde la misma intriga se encuentra relacionada verbalmente y visualmente de un modo muy diferente por tres narradores sucesivos), el relato, tanto verbal como visual, se encuentra totalmente afectado por la duda.

Otra situación más corriente se traduce por una mezcla más o menos clara entre subjetividad y objetividad: la película se abre bajo la intervención de un narrador, explícitamente presentado como tal, que inicia el relato de su propia historia. Se desvanece muy rápido en tanto que el narrador se convierte en un personaje como los demás, en un *flash back* donde él participa en la acción.

Finalmente, y es el caso más frecuente, la imagen es supuestamente la expresión de una verdad, captada por una cámara omnisciente y omnipresente.

Por definición, esos tres esquemas narrativos se excluyen en una misma película. Ahora bien, al contrario, Pollet los combina en *Le Horla*. Varias secuencias corresponden a la primera situación que hemos evocado, la de una visión subjetiva. Así en la escena en la que el narrador ve, o cree ver, el Horla en el momento de leer. Esta escena está filmada en cámara subjetiva, de modo que, según el principio que define, según Todorov, el género fantástico, es imposible determinar si estamos ante una alucinación por parte del personaje o si lo que vemos está en realidad presente.

Pero lo propio del cine es poder jugar fácilmente con una eventual ambigüedad entre visión subjetiva y visión objetiva. No se necesita más que una escena sea filmada en cámara subjetiva para que se tenga el sentimiento de ver las cosas a través de los ojos del personaje. La secuencia del héroe cogiendo una rosa no está filmada en cámara subjetiva, y sin embargo puede también corresponder a una visión imaginaria del personaje como a una representación de lo real. Por el mismo motivo, todas esas imágenes, encargadas de ilustrar el texto y afirmar su veracidad, son dudosas, tanto o más cuando Pollet recuerda sin cesar que el relato son los hechos de un personaje.

Es a continuación como intervienen la segunda serie de planos, aquellos en los que se ve al personaje grabando, que vienen a complicar la situación.

Por un lado, refuerzan la idea de la subjetividad del discurso. Mostrándonos regularmente a su héroe durante la grabación en lugar de borrarlo como es costumbre en tanto que narrador, Pollet destaca con insistencia el carácter subjetivo de un relato ya ampliamente sujeto a cautela.

Pero por otra parte, esos planos no pueden ser más que el hecho de una cámara todo poderosa y exterior al sujeto. Se puede dudar de la realidad de las imágenes mostrando al personaje cogiendo una rosa, pero no se puede *a priori* cuestionar la de los planos en al que se graba a si mismo.

La película combinaría entonces dos tipos de visiones, una subjetiva y probablemente imaginaria y otra objetiva. En este estado, la situación es desde luego compleja pero no todavía aberrante.

Es entonces cuando intervienen la tercera serie de planos, los de la barca en medio del mar. En una lógica de verosimilitud, esos planos llevan al absurdo el principio de la cámara todo poderosa. En efecto, si el espectador admite fácilmente que la cámara le presenta una barca perdida en medio del mar, le es por el contrario mucho más difícil de

aceptar la idea que se pueda ver y oír un magnetófono que se ha puesto en marcha solo, y en la cual el texto que emite obedece a todas las paradojas e incoherencias que se han visto. De hecho, esas imágenes superpuestas reflejando lo verdadero, se vuelven a su vez, como las demás y como el texto, impregnadas con el sello de la duda.

Además en el fondo nada nos prueba que eso que nosotros creemos cierto desde el principio no es en realidad puramente ficticio. Regresemos a ese sorprendente pregenérico que tiene que desorientar al espectador en lo que no tiene aparentemente de razón de ser y que no se le encuentra ninguna significación particular. Se ve al personaje grabando un texto manuscrito que corrige a medida que lo va grabando. Ahora bien, ese texto está lejos de ser neutro. Está compuesto de fragmentos del relato titulado *Amour*, que figura como por casualidad en el conjunto de la antología a la que *Le Horla* da su título. Esta secuencia incita a pensar que el personaje opera un trabajo de reescritura sobre un texto ficticio de Maupassant. A partir de ahí, nada impide suponer que él realiza un trabajo idéntico sobre el texto de *Le Horla*, dicho de otro modo que el personaje que interpreta Laurent Terzieff no es el supuesto héroe de *Le Horla*, sino un personaje que trabaja en *Le Horla* al igual que trabajaba en *Amour*. En tal caso, solamente las secuencias en las que se le ve grabándose el mismo corresponderían a una realidad, mientras que lo demás, incluidos los planos en la barca, no serían más que pura proyección imaginaria.

Se podría considerar que lo anterior no es más que una hipótesis gratuita si Pollet no hubiese tenido la precaución de introducir en el transcurso de su película una escena extraña a la que sin embargo se presta poca atención. Se ve en ella el personaje de espaldas, entrando en una habitación, y diciendo la siguiente frase: “¿Matarlo, cómo? Dado que no puedo alcanzarlo?”, y a continuación en el mismo plano, se ve repetir esta misma frase, esta vez grabándola, como si grabase sobre un soporte estable (de cinta magnética) una frase que tenía en el ánimo y sobre la que reflexionaba.

Le Horla de Pollet aparece así como una obra tanto o más asombrosa, que responde al menos a dos objetivos muy alejados el uno del otro. Por una parte, la película lleva a cotas extremas la lógica de un cierto cine experimental de los años 1960 del que Resnais y Chris Marker son los más famosos representantes. Por otro, constituye una de las más magistrales adaptaciones de un texto literario en la pantalla, pues el vértigo narrativo que produce es equivalente al que busca Maupassant en su relato. Como decía Jean Renoir, decididamente debe haber algo de cinematográfico en

la escritura de Maupassant para que el cine lo haya plasmado tan a menudo y tan admirablemente.

NOTAS

Acabamos de saber que Jean-Daniel Pollet ha fallecido el 9 de septiembre de 2004. Triste noticia mientras homenajeábamos su película.

Traducción de J.M. Ramos para <http://www.iesxunqueira1.com/maupassant>