

## Crisis y reconstrucción “narrativa” en *El compromiso* (1969)

Efrén Cuevas Álvarez

Referencia: Cuevas Álvarez, Efrén, “Crisis y reconstrucción ‘narrativa’ en *El compromiso* (1969)”, *Themata*, n. 22, 1999, pp. 59-65.

Al estudiar el universo de ficción definido por las películas dirigidas por Elia Kazan, se descubre la centralidad del tratamiento de la identidad en su dimensión narrativa, tal y como ha sido tematizada en el ámbito filosófico por pensadores como Hannah Arendt, Alasdair MacIntyre o Paul Ricoeur<sup>1</sup>. La presente comunicación pretende dar cuenta de este tratamiento de la identidad narrativa en uno de los filmes en donde este asunto resulta más meridiano: *El compromiso*, escrito, dirigido y producido por Elia Kazan en 1969, a partir de la novela que él mismo había escrito en 1967.

Tras una breve introducción en donde se repasa la filmografía de Kazan a la luz de esta clave interpretativa, el artículo se divide en tres partes, que responden al esquema de análisis propuesto desde la narratología literaria por Gerard Genette<sup>2</sup>. La aplicación de este esquema —que nos llevará a un estudio de la narración delegada, la temporalidad y la focalización— no pretende agotar las posibilidades analíticas de esa metodología (algo por otra parte imposible debido a las dimensiones del trabajo), sino proporcionar un recorrido que haga más patente la articulación de ese universo diegético en torno a la cuestión de la identidad narrativa.

### 1. La identidad narrativa como clave de interpretación de la filmografía de Elia Kazan

Esta comprensión de la identidad en su dimensión narrativa —identidad lograda en la medida en que uno consigue articular una historia coherente de su propio itinerario— comparece como uno de los aspectos temáticos más nucleares en un número muy significativo de las películas dirigidas por Elia Kazan, sobre todo en los relatos de *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954), *Al este del Edén* (*East of Eden*, 1955) y *El compromiso* (*The Arrangement*, 1969). En estos filmes se parte de una situación de fragmentación narrativa, percibida de un modo más o menos progresivo, a partir de una reevaluación y recapitulación del pasado. Esa recapitulación, que amenaza con paralizar al protagonista, suele terminar en una reconstrucción de la identidad, en términos de ubicación y/o reconocimiento.

Sobre este modelo que se encuentra muy bien recogido en los tres filmes mencionados, la filmografía de Kazan presenta variaciones interesantes. En cuanto resoluciones positivas, pero diferentes, cabe señalar a *Río salvaje* (*Wild River*, 1960) y

---

<sup>1</sup> Cfr. Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993 (1ª ed. inglesa: *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958); Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona, 1987 (1ª ed. inglesa: *After Virtue*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 1984); y Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1996 (1ª ed. francesa: *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, París, 1990).

<sup>2</sup> Cfr. Gerard Genette, Gerard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989 (1ª ed. francesa: *Figures III*, Editions du Seuil, París, 1972); y *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, París, 1983.

*America, America* (1963). Estos dos relatos constituyen variaciones sobre el modelo anterior, en la medida en que la identidad se fundamenta sobre un lugar -la isla de la anciana protagonista, en el primer caso; los Estados Unidos, en el segundo-, más que sobre el reconocimiento de los otros.

Otra variación presente en la filmografía kazaniana se descubre en aquellos relatos que resuelven de un modo negativo las crisis de identidad de sus protagonistas, como ocurre en *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) y en *Un rostro en la multitud* (*A Face in the Crowd*, 1957). Se trata de una variante sobre un planteamiento similar: personajes en crisis que no consiguen articular una historia con sentido de su propia trayectoria y que terminan refugiándose en la locura.

## 2. Análisis de *El compromiso*

Vista la filmografía de Elia Kazan a la luz de la identidad narrativa, la película *El compromiso* destaca como el ejemplo más acabado de este planteamiento. En este filme se recogen asuntos que ya se plantean con anterioridad, sobre todo en *Al este del Edén*, pero que ahora cobran una mayor relevancia, debido en parte en la presentación narrativa mucho más elaborada de este relato.

### 2.1. Narración delegada

El papel del narrador, tan central en la literatura, cuenta en cine con su correlato aparentemente más cercano en esos narradores en off —narradores delegados<sup>3</sup>— que en ocasiones sirven como conductores del relato, ya sean o no personajes de la propia historia. El análisis de esta figura en la filmografía de Kazan resulta especialmente fecundo en el estudio de *El compromiso*, pues su protagonista, Eddie Anderson, se constituye de un modo muy explícito en narrador delegado de su propia historia. Ese planteamiento —ya presente en *La ley del silencio* y *Al este del Edén*— nos remite directamente a una comprensión en términos narrativos de su proceso de crisis de identidad, en cuanto que recoge la búsqueda de una narración coherente de su vida, que le lleva a recapitular su pasado hasta encontrar una respuesta cabal a sus interrogantes.

Este proceso, no obstante, no arranca justo en el inicio de la película. *El compromiso* comienza con una imagen de equilibrio, mostrándonos el comienzo anodino de un día en la casa de los Anderson. Esa situación de estabilidad es rota bruscamente con el inesperado intento de suicidio de Eddie Anderson, cuando ese mismo día se dirigía a su trabajo. Se destapa así la auténtica situación de este personaje, aparentemente triunfador, pero desquiciado en su interior por los “compromisos” a los que había llegado para mantener su actual posición. Esto le produce tal tensión que termina por empujarle al suicidio, proceso explicable en términos de identidad narrativa (parafraseando a Alasdair MacIntyre<sup>4</sup>), pues Eddie intenta suicidarse al darse cuenta de que la narración de su vida se ha vuelto ininteligible.

---

<sup>3</sup> El concepto de “narrador delegado” está tomado de André Gaudreault. Cfr. A. Gaudreault y F. Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Madrid, 1995, pp. 57-62. (1ª ed. francesa: *Le récit cinématographique*, Nathan, París, 1990); y A. Gaudreault, *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, Meridiens-Klincksieck, París, 1988, pp. 173-185.

<sup>4</sup> Dice MacIntyre que “cuando alguien se lamenta —como hacen los que intentan suicidarse o se suicidan— de que sus vidas carecen de significado, a menudo y quizá típicamente lamentan que la narración de su vida se ha vuelto ininteligible para ellos, que carece de cualquier meta, de cualquier movimiento hacia un clímax o un telos” (A. MacIntyre, *Tras la virtud*, op. cit., p. 268). Como es evidente, MacIntyre no se está

Esa obturación de sentido ya está incoada en el modo en que Eddie Anderson es caracterizado -con más claridad en la novela que en la película-, como un personaje con tres nombres, que vienen a designar tres identidades superpuestas que no acaban de encajar: Evangelous Armes, el emigrante griego temeroso de su padre; Evans Arness, el escritor; y Eddie Anderson, el publicista triunfador. La esquizofrenia que le caracteriza nos coloca frente a un proceso de fingimiento que va carcomiendo su estabilidad interior, situación similar, aunque más agudizada, a la de otros personajes kazanianos: el Terry Malloy de *La ley del silencio*, el Cal Trask de *Al este del Edén* o el Stavros de *América, América*. Es la misma idea que recoge el propio Elia Kazan para caracterizar a este personaje en cuanto prototipo de inarticulación:

Su carácter dividido, el “auto-dividido”, es clásico. El quiere el éxito, pero también quiere ser un rebelde. Aspira a ser un auténtico americano y, sin embargo, es inevitablemente un extraño [*outsider*]. (...) Quiere la seguridad doméstica y quiere ser sexualmente libre. Quiere ser capaz de adaptarse a cada situación y quiere ser coherente consigo mismo. Tiene dos carreras impulsadas simultáneamente. Y tiene tres nombres, uno diferente para cada lado de sí mismo.<sup>5</sup>

Tras el intento frustrado de suicidio, Eddie Anderson comienza a recapitular su vida, mostrándonos a través de *flashbacks* su faceta como publicista en ascenso y la relación con su mujer Florence y con su amante Gwen. Se trata de un proceso que el propio Eddie Anderson plantea casi literalmente en términos de identidad narrativa, cuando se pregunta a sí mismo en presencia de Florence: “¿Puede un hombre de cuarenta y cuatro años que no se gusta a sí mismo volver para atrás y empezar de nuevo? Ese es el argumento de este Auténtico Romance, mi querida lectora”<sup>6</sup>. Este proceso, que abarca sobre todo los primeros 38 minutos de película, se ve complicado en la parte media de la película con la introducción de una subtrama que aborda la relación con su padre, y que constituirá el hilo conductor que hará avanzar el relato, hasta cerrarlo con la escena del enterramiento del padre.

Nos encontramos por tanto con una situación que nos remite directamente al planteamiento de la identidad narrativa que sugiere MacIntyre, cuando afirma que “sólo puedo contestar a la pregunta ¿qué voy a hacer? si puedo contestar a la pregunta previa ¿de qué historia o historias me encuentro formando parte?”<sup>7</sup>. En esta última pregunta se sumerge nuestro protagonista a lo largo del relato, incapaz de darle una respuesta eficaz, pues pretende formar parte de historias que finalmente se tornan incompatibles: la de su mujer Florence y la de su amante Gwen; la de su anciano padre y la del nuevo Eddie Anderson.

Este proceso se encamina hacia su resolución cuando aparece un *alter ego* del protagonista (a partir del minuto 93), recurso que Kazan emplea para mostrar el debate interior del protagonista de un modo más afín al medio cinematográfico. Este *alter ego*

---

refiriendo al ámbito diegético que se configura en el universo de ficción de un relato como *The Arrangement*, sino al libre actuar humano.

<sup>5</sup> E. Kazan, carta a Michel Ciment (1969), recogida en M. Ciment (ed.), *An American Odyssey*, op. cit., p. 126.

<sup>6</sup> En inglés dice así: “Can a forty-four year old man who doesn’t like himself go back and start again? That’s the plot of this True Romance, my faithful reader”.

<sup>7</sup> A. MacIntyre, *Tras la virtud*, op. cit, p. 266.

de Eddie Anderson aparece en un momento en que el protagonista de *El compromiso* se había quedado sólo, abandonado por su mujer, su amante y su padre, en una situación de aparente bloqueo. El *alter ego* se convierte aquí en “nuevo” narrador delegado de la vida de Eddie Anderson, que recapitula de un modo sumario frente a un Eddie que pasa a ocupar la posición de narratario delegado, inerte y mudo ante la avalancha verbal de este personaje imaginario. El *alter ego* de Eddie realiza aquí una revisión de la trayectoria del protagonista, de acuerdo con la versión del Eddie anterior al intento de suicidio, en la que será la última oportunidad que Eddie da a su anterior yo para aportar razones en defensa de aquel modo de vida. El intento resultará inútil y acabará con el “asesinato” de ese *alter ego* por parte del Eddie Anderson “real”.

Se cierra así el largo y complejo proceso de recapitulación que Eddie había estado llevando a cabo, que ha contado con *subnarratarios* dentro de la diégesis –como su mujer Florence, en la primera parte de la película–, pero que con frecuencia se ha tenido a sí mismo como *subnarratario*, ya sea por tratarse de recapitulaciones de carácter reflexivo o por ser unos personajes imaginados por Eddie los que se dirigían a él como *pseudo-narradores delegados*. Kazan logra de este modo enfatizar el proceso de reconstrucción narrativa de la trayectoria del protagonista, forzando al máximo las capacidades del medio fílmico y poniendo en primer plano esa interpretación de la crisis de identidad de Eddie Anderson en términos narrativos.

## 2.2. Temporalidad narrativa

La estructuración de *El compromiso* en torno a ese proceso de recapitulación del protagonista implica una estructura narrativa compleja desde el punto de vista de la temporalidad. Nos encontramos así con una secuencia temporal ajena a la linealidad temporal habitual en el cine narrativo, que sorprende aún más si tenemos en cuenta que se trata de una película comercial realizada a finales de los años sesenta. De ahí que un estudio de la temporalidad narrativa en *El compromiso* destaque la importancia que adquiere la recuperación y reevaluación del pasado en el proceso de refundación de la identidad de los personajes protagonistas.

Se trata de un asunto que ya se puede observar en filmes más clásicos de Kazan, en donde recurre a *analepsis* o vueltas al pasado de carácter verbal, centradas en un acontecimiento puntual –como ocurre en *La ley del silencio* y *Al este del Edén*– que se constituye en asunto clave para la reevaluación de ese pasado. Más tarde, en los años sesenta, Kazan introducirá una mayor diversidad en la estructura temporal de sus filmes, a través del recurso a los *flashbacks*, tímidamente en *America, America* y con una complejidad sin precedentes en *El compromiso*.

La primera parte de *El compromiso* (desde el inicio hasta el minuto 38) será la que cuente con una estructura temporal más compleja, al servicio de la recapitulación del último año de la vida de Eddie Anderson. La larga recapitulación de ese último año ha servido para mostrar las crecientes dificultades que tiene éste para sincerarse con su esposa. La necesidad de mantener tramas paralelas pero inconexas ha hecho que Eddie se haya acostumbrado a vivir con diversas máscaras, según se trate de las relaciones profesionales, las matrimoniales, el trato con sus padres (que aparecerá más tarde), o con su amante, Gwen. Se trata, por tanto, del caso más extremo de personaje kasaniano sumergido en un proceso de fingimiento, del cual lucha por salir tras la crisis de su intento de suicidio.

Para mostrar esa lucha, Kazan utiliza las ventajas que le proporciona el medio audiovisual como soporte narrativo. Primero será a través de esa disparidad entre el relato oral de Eddie a su mujer y lo mostrado a través de *flashbacks*, dependientes del recuerdo del propio Eddie; y luego será a través de esa recapitulación del pasado que viene justificada por la interpelación imaginaria de Gwen. Se establece así, de una manera clara, dos niveles en la narración: por un lado un relato “objetivo”, que cualquier personaje de la diégesis podría percibir, ver u oír; y por otro lado, un relato “subjetivo”, que nos traslada al mundo interior de Eddie y que nos muestra la auténtica realidad de lo ocurrido en ese tiempo pasado. Se visualiza de este modo la lucha del protagonista por acomodar su experiencia subjetiva con la imagen externa que tienen de él sus seres más cercanos, en este caso su esposa.

Este proceso de examen del pasado se complica con la aparición del padre de Eddie Anderson en el desarrollo de la trama. A raíz de una grave recaída del anciano, Eddie se traslada a Nueva York para estar junto a él. La película emplea la mayoría de su parte media en presentarnos la relación del protagonista con su padre, a la vez que va introduciendo las distintas reacciones de Florence y Gwen frente a los nuevos acontecimientos. En este proceso vuelven a cobrar protagonismo los saltos temporales, con *flashbacks* de carácter más puntual, pero claves para la comprensión del alcance de esa relación paterno-filial en la nueva etapa que el protagonista está emprendiendo.

El personaje del padre supone para Eddie Anderson una pieza más para encajar en el puzzle que está intentando recomponer. Eddie quiere ofrecerle lo mejor en esa etapa terminal de su vida, a pesar de que las propias conversaciones y los *flashbacks* de su juventud nos muestran la responsabilidad que su progenitor ha tenido en la mentira sobre la que Eddie ha ido construyendo su vida. Esto provoca una tensión tremenda en el protagonista de *The Arrangement*, pues al mismo tiempo que rechaza los valores que representa su padre, se resiste a abandonarlo a su suerte.

Se plantea así una dicotomía similar a la que se encuentra en *Al este del Edén*, y en menor medida en otros relatos como *La ley del silencio*, *Esplendor en la hierba* o *America, America*: el dilema entre el padre en cuanto origen o raíz de la propia identidad –algo dado, necesario y no rechazable en cuanto que origen– y los valores o modelos que ese padre propone o tiene previsto para su hijo, que son rechazados por éste. Este dilema se ve agudizado por la forma en que Kazan caracteriza habitualmente a los padres en estos relatos, con un carácter autoritario y fuerte, que provoca sentimientos contrapuestos en los hijos, entre la admiración y el desprecio, la compasión y el rechazo.

La parte final de *El compromiso* (93’-125’) nos ofrece una nueva recapitulación, pero esta vez de carácter interno. El espectador ya ha recorrido junto con el protagonista los distintos itinerarios en conflicto que Eddie Anderson intenta transitar y ahora va a contemplar un singular resumen a partir del cual el protagonista debe decidir su nuevo itinerario. Eso explica que la estructura temporal del relato se vuelva de nuevo muy alambicada, al servicio de esa recapitulación de los momentos más significativos de la vida del protagonista, bien sean extraídos del pasado recuperado en el relato o del presente del propio relato.

En buena medida esta parte final está al servicio de la evaluación comparativa de Florence, la mujer del protagonista, y Gwen, la amante de Eddie. Dos modelos que son ahora condensados con rapidez, en una particular combinación narrativa en la que se vuelve a utilizar los *flashbacks*, esta vez de carácter interno y repetitivo, consiguiendo un novedoso efecto de sumario, de reevaluación de lo contado en un momento anterior

del relato. Se vuelve así a poner en evidencia la inarticulación que ha presidido la vida de Eddie Anderson hasta el momento, incapaz de lograr un ensamblaje con sentido de las distintas fuerzas que reclaman su atención.

Este será el último momento de parálisis, pues el relato nos muestra la resolución del conflicto con la eficacia habitual del clímax o resolución dramática final: tras un último intento de reconciliación entre Eddie y Florence, ésta le abandona definitivamente y sólo Gwen vuelve para sacarle de la apatía vital en la que se había abandonado.

### 2.3. Focalización

La focalización nos remite a la cuestión que con frecuencia se suele denominar “punto de vista”: a través de quién vemos o conocemos la historia, asunto que de ordinario se realiza a través de uno o varios personajes (focalización interna, en terminología de Genette). Los relatos de Kazan no son excepción, pues se encuentran habitualmente focalizados a través del protagonista masculino. Algo más característico de buena parte de estos relatos es el énfasis creciente que se pone en esa focalización interna, justificada por la centralidad de las crisis de identidad que atraviesan sus protagonistas, como se puede observar por ejemplo en *Un tranvía llamado deseo*, *La ley del silencio*, *Al este del Edén* o *América, América*.

La novedad de *The Arrangement* reside en la radicalidad con la que Kazan aborda este nuevo intento, abandonando la mayor flexibilidad que poseían esos otros relatos a la hora de situar el foco de la historia y encauzando el caudal informativo de manera casi sistemática a través del protagonista del filme, Eddie Anderson, en torno al cual giran las relaciones que establecen los demás personajes. Además, Kazan no repara ahora en medios y estrategias de subjetivización del relato –a través del empleo de *flashbacks* y de las proyecciones imaginarias del protagonista (la Gwen imaginada y el *alter ego*)– para acceder al complejo mundo interior de Eddie Anderson, introduciendo en el relato una fuerte subjetivización a la hora de rescatar y comunicar el contenido de esta historia.

Desde este punto de vista, se puede afirmar que la ventaja de conocimiento que posee el protagonista de *El compromiso* refuerza la percepción de su crisis de identidad, algo que también se observa en otros relatos de Kazan como *La ley del silencio* o *Al este del Edén*. Esta percepción se traduce habitualmente en perplejidad –y aparente parálisis–, al enfrentarse a encrucijadas en las que los protagonistas de estos relatos tienen que optar entre sistemas de valores contrapuestos, encarnados por diferentes personajes de cada relato: Terry, entre Edie y su hermano Charlie (en *La ley del silencio*); Cal, entre su padre y su madre (en *Al este del Edén*); y en el caso de *El compromiso*, Eddie, entre Florence y Gwen.

Los retos a esa focalización dominante del protagonista masculino vendrán principalmente por su contraposición con los sistemas de valores encarnados por los otros personajes, como ocurre con Johnny Friendly en *La ley del silencio*. Con frecuencia, la principal instancia alternativa de focalización reside en el personaje femenino principal –Edie en *La ley del silencio*, Abra en *Al este del Edén*, Carol en *Río salvaje*, Gwen en *El compromiso*–, que se involucra en la vida del protagonista, cuestionando su conformismo y aportándole modelos alternativos para salir de la crisis,

constituyéndose así en auténticas “coautoras” de la vida de estos hombres<sup>8</sup>. De ahí que el reto planteado por estos personajes femeninos no pretenda destruir al protagonista, sino conseguir su reconstrucción interior, pues está movido habitualmente por una relación de enamoramiento.

La relación de enamoramiento –tan evidente en películas como *La ley del silencio*, *Al este del Edén* y *Río salvaje*– no resulta sin embargo tan protagonista en *El compromiso*. En este relato se parte de unas relaciones amorosas ya constituidas e interrumpidas con posterioridad (aunque en el caso de su esposa se mantengan las apariencias formales), que además resultan antagónicas entre sí. De ahí que la intervención de Florence y Gwen en el relato se sitúa no tanto en función de la atracción amorosa, sino de la capacidad de comprensión del itinerario de refundación de la identidad de Eddie Anderson. Esto lleva a que al final sea Gwen el personaje dominante en este universo, pues ella es la única que consigue mantenerse al lado de Eddie a través de todas las vicisitudes de ese itinerario.

Aún con ese matiz diferente, sí que cabe señalar que Gwen desempeña un papel muy similar al que desempeñaba, por ejemplo, la protagonista femenina en *La ley del silencio*, al situarse en abierta oposición a la visión conformista de Eddie Anderson, actitud que resulta fundamental para que éste se decida a cambiar de rumbo vital. Como ocurría en *La ley del silencio*, también en *El compromiso* las crisis que se producen en la relación entre Eddie y Gwen terminan resultando transitorias y el relato se cierra con ambos embarcados en un proyecto común.

La imagen final de *El compromiso*, con todos los personajes principales reunidos en torno al féretro del padre, pero agrupados de un modo diferente (Eddie con Gwen, Florence con su abogado), nos devuelve a una situación de estabilidad, en lo que constituye un final cerrado convencional. Eddie Anderson ha conseguido reconstruir su vida, tras reevaluar su pasado y establecer las nuevas coordenadas que van a regir su futuro, las historias en las que va a tomar parte a partir de ese momento. Sin duda, *El compromiso* se presenta, por tanto, como un ejemplo paradigmático de una crisis de identidad entendida y resuelta a partir de su comprensión en términos narrativos.

---

<sup>8</sup> El concepto de “coautor/a” es apuntado con acierto por A. MacIntyre en *Tras la virtud* (op. cit., p. 263). Jacinto Chozza glosa esa misma idea cuando habla de los “apuntadores”, aquellos que nos van diciendo lo que hay que hacer “quizá porque conocen al personaje, porque ya lo han representado o lo han visto representar a otros” (“La dualidad personal. Autor y actor”, *Themata*, nº 13, 1995, p. 115).