UNIVERSITAT DE BARCELONA

Cinegrafías

La influencia de los modos de representación cinematográficos en la narrativa española del siglo XX

Ignacio Caamaño Guerrero

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA



Cinegrafías

La influencia de los modos de representación cinematográficos en la narrativa española del siglo XX

Ignacio Caamaño Guerrero

Tesis doctoral

2024

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Cinegrafías

La influencia de los modos de representación cinematográficos en la narrativa española del siglo XX

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

IGNACIO CAAMAÑO GUERRERO

DIRECTORA

Dra. Raquel Velázquez Velázquez

TUTOR

Dr. Bernat Castany Prado

PROGRAMA DE DOCTORADO

Estudios Lingüísticos, Literarios Y Culturales

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Tradición y Originalidad en la Literatura Española e Hispanoamericana

Departamento de Filología Hispánica

Facultad de Filología

2024

A Xavi, por empujarme al vacío;

a mi abuelo por darme libros;

y a mi madre, por convertirlos en alas

Índice

ÍNDICE **5**

AGRADECIMIENTOS **11**

RESUMEN **13**

1. INTRODUCCIÓN **15**

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA **21**

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN **25**

3.1. LOS ORÍGENES TEATRALES DEL CINE NARRATIVO 26

3.1.1. La creación del Film d'Art *27*

3.2. LA DECLARACIÓN DEL CINE COMO ARTE 30

3.2.1. El cine como síntesis de todas las artes *34*

3.2.2. El cine comienza a narrar *36*

3.2.3. En pos de la especificidad cinematográfica *38*

3.3. LA LLEGADA DEL CINE A ESPAÑA 41

3.3.1. «Cine de presentación» y «cine de representación» *43*

3.4. CINE VERSUS TEATRO 45

3.5. LA GENERACIÓN DE LOS NACIDOS CON EL CINE 53

3.5.1. La introducción de las vanguardias en España *53*

3.5.2. Las ideas vanguardistas sobre el cine *55*

3.6. EL FORMALISMO RUSO Y SERGEI M. EISENSTEIN 60

3.6.1. Eisenstein: un cineasta teórico *63*

3.7. LAS TEORÍAS PRECINEMA 67

3.7.1. Las teorías precinema en España *69*

3.8. LAS TEORÍAS REALISTAS DE POSGUERRA: MAGNY Y BAZIN 77

3.9. UN CAMBIO DE PARADIGMA: LOS ESTUDIOS SEMIÓTICOS 95

3.9.1. La comparación intersemiótica entre cine y literatura *95*

3.9.2. Los estudios interdisciplinarios anglosajones *97*

3.9.3. Un ejemplo de reflexión intersemiótica en España *102*

3.10. LOS ESTUDIOS NARRATOLÓGICOS 106

3.10.1. La narratología comparada *107*

3.10.2. Seymour Chatman. Historia y discurso *114*

4. LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICOS **135**

4.1. EL MODO DE REPRESENTACIÓN PRIMITIVO (M.R.P.) 152

4.2. El Modo de Representación Institucional (M.R.I.) 159
4.3. El Modo de Representación Alternativo (M.R.A.) 171
4.4. El Modo de Representación Moderno (M.R.M.) 190

5. LAS RELACIONES ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA 211

5.1. La impronta de la tradición artística en el cine 212
5.2. La práctica de las adaptaciones cinematográficas 216
5.3. La huella de la literatura en la configuración del cine clásico 225
5.3.1. El principio de unidad 227
5.3.2. Caracterización de los personajes 227
5.3.3. El sistema de continuidad 229
5.3.4. El montaje como unificador del espacio 231
5.3.5. La llegada del sonoro 235
5.4. El influjo de la literatura en los modos rupturistas 238
5.5. La influencia del cine en la literatura 244
5.5.1. Teatro y poesía 248
5.5.2. Establecimiento de un modelo para el análisis 249

6. DE LA LINTERNA MÁGICA AL CINE: LA VISUALIDAD EN LA NOVELA 255

6.1. Primeras menciones al cinematógrafo en la novela española 260
6.2. El cine primitivo en la novela española 263
6.3. La influencia del M.R.P. en las *Sonatas* de Valle-Inclán 271
6.3.1. La historia de las Sonatas: los personajes y el escenario 272
6.3.2. La relación del discurso en las Sonatas con el cine primitivo 282

7. LA INFLUENCIA DEL M.R.I. EN LA NARRATIVA. CARMEN LAFORET 293

7.1. El cine institucional en el plano de la historia 294
7.1.1. Sucesos relacionados con el cine 294
7.1.2. Los personajes y el star-system 302
7.1.3. El filtro cinematográfico 306
7.1.4. La planificación cinematográfica como creadora del espacio literario 311
7.2. El cine institucional en el plano del discurso 316
7.2.1. Flashback y elipsis 317
7.2.2. Montaje paralelo 320
7.2.3. Sobreimpresión y pantalla partida 321
7.2.4. Guion 323
7.3. La influencia del M.R.I. en *Tres pasos fuera del tiempo* 325
7.3.1. La trilogía 327
7.4. Influencia del cine en el plano de la historia 331

7.4.1. Los códigos genéricos del cine negro *333*
7.4.2. El cine como cantera de personajes de espíritu libre *340*
7.4.3. El filtro cinematográfico *342*
7.4.4. Planos de detalle, contraluces y claroscuros *345*
7.5. El influjo del cine en el tiempo del discurso 351
7.5.1. La construcción narrativa mediante el uso de flashbacks *352*
7.5.2. La duración y la frecuencia temporales *357*
7.6. Sobreimpresiones y secuencias de montaje 359
7.7. Cine y memoria 365

8. INFLUENCIA DEL M.R.A. EN LA NARRATIVA. ROSA CHACEL 381

8.1. El cine vanguardista en el plano de la historia 386
8.1.1. Disolución de la trama *387*
8.1.2. Producción y exhibición cinematográficas *389*
8.1.3. Existentes: personajes y espacio *393*
8.1.3.1. Iconos de la modernidad: cómicos del cine y estrellas femeninas 395
8.1.3.2. Culto al objeto 404
8.1.3.3. La microscopia del gesto 408
8.1.3.4. Movilidad de la cámara y filtro cinematográfico 411
8.2. El cine vanguardista en el plano del discurso 417
8.2.1. Montaje: ritmo y découpage. El ejemplo de Francisco Ayala *417*
8.2.2. La cinematografía del tiempo: Azorín y la vanguardia narrativa *421*
8.2.2.1. Orden, frecuencia y duración 428
8.3. La influencia del M.R.A. en «Chinina Migone» y *Estación. Ida y vuelta* 433
8.4. El influjo del cine vanguardista en la trama y los personajes chacelianos 440
8.4.1. La indefinición de los personajes *441*
8.4.2. Harold Lloyd, un icono de la modernidad *448*
8.4.3. La fragmentación y la gestualidad del cuerpo femenino *449*
8.4.4. El culto al objeto y el juego del claroscuro *451*
8.5. El perspectivismo cinematográfico 453
8.5.1. La estructura espaciotemporal a través del montaje *456*

9. INFLUENCIA DEL M.R.M. EN LA NARRATIVA. CARMEN MARTÍN GAITE 461

9.1. El cine moderno en el plano de la historia 471
9.1.1. La atención al ambiente desde el compromiso social *473*
9.1.2. Finales abiertos y narración episódica *479*
9.1.3. Personajes populares y coralidad *481*
9.1.4. El protagonismo de los niños *483*
9.1.5. El objetivismo cinematográfico *488*

9.1.6. La planificación como creadora de un espacio continuo 496

9.2. TÉCNICAS DE MONTAJE Y TIEMPO DEL DISCURSO 504

9.3. EL M.R.M. EN *EL BALNEARIO* Y *ENTRE VISILLOS*, DE MARTÍN GAITE 509

9.3.1. La huella del neorrealismo italiano en las tramas gaitianas 513

9.3.2. Personajes antiheroicos 519

9.3.3. Un cierto objetivismo. La mirada tras los visillos 524

9.3.4. La planificación como creadora del espacio 535

9.3.5. El montaje 537

9.3.6. El tiempo del discurso 539

10. JUAN MARSÉ, UN ESCRITOR QUE PIENSA EN IMÁGENES 543

10.1. CROMOS, «AVENTIS», RELATOS Y GUIONES CINEMATOGRÁFICOS 551

10.1.1. Los cromos, una colección particular 551

10.1.2. Las aventis 556

10.1.3. Del relato cinematográfico al guion 561

10.1.4. Unos diálogos de cine 565

10.2. REFERENCIAS Y TRAMAS HOLLYWOODIENSES 568

10.3. UNA ATMÓSFERA DE CINE DE GÉNERO 585

10.4. PERSONAJES MITIFICADORES 598

10.5. EL FILTRO CINEMATOGRÁFICO 612

10.6. LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA COMO CREADORA DEL ESPACIO LITERARIO 619

10.6.1. Escala o tamaño del plano 619

10.6.2. La posición de la cámara: planos picados y contrapicados 632

10.6.3. Grado, clase y zona de iluminación 638

10.6.4. Profundidad de campo y efecto de desenfoque 644

10.6.5. Movilidad de la cámara 647

10.7. LA TRANSPARENCIA DEL DISCURSO MARSEANO 654

10.7.1. Montaje de escenas y secuencias 655

10.7.2. Montaje alterno 657

10.7.3. Cambios en el filtro a través del montaje 659

10.8. EL TIEMPO DEL DISCURSO 663

10.8.1. El orden: flashforwards y flashbacks 663

10.8.1.1. **Flashbacks señalados por marcas tipográficas** 663

10.8.1.2. **Flashbacks no señalados mediante marcas tipográficas** 666

10.8.1.3. **Flashbacks dentro de otros flashbacks** 671

10.8.1.4. **Fusión de los canales visuales o auditivos** 673

10.8.1.5. **Flashforwards** 679

10.8.2. Duración: resumen, elipsis, ralentí, pausa 681

10.8.3. Frecuencia 688

10.9. MARSÉ Y LA MODERNIDAD CINEMATOGRÁFICA 690
10.9.1. Estampas neorrealistas 693
10.9.2. La máscara y la verdad revelada 700

11. TRAS EL FIN DEL CINE MODERNO 705

12. CONCLUSIONES 713

12.1. DE LA IMAGEN-EN-MOVIMIENTO A LA IMAGEN MOVIMIENTO 715
12.2. MARSÉ Y LA GRAN FORMA DE LA IMAGEN-ACCIÓN 719
12.3. LAFORET Y LA RUPTURA DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO 723
12.4. CHACEL Y LA IMAGEN-MOVIMIENTO 725
12.5. MARTÍN GAITE Y LA IMAGEN-TIEMPO 729
12.6. SEMEJANZAS, DIVERGENCIAS Y CONTAMINACIONES 734

BIBLIOGRAFÍA 741

Agradecimientos

Durante la elaboración de esta tesis, resonaban en mi mente estas palabras de François Truffaut: «El rodaje de una película puede compararse con un trayecto en diligencia por el Oeste. Al principio todos esperan hacer un viaje estupendo, pero pronto empiezan a preguntarse si llegarán algún día a su destino». A las dificultades inherentes a la realización de una tesis, como los problemas de acceso de determinadas fuentes y la necesidad de mantener un trabajo constante, riguroso y coherente, se sumaron otros propios de un mundo cambiante. Una pandemia mundial, acompañada de un duro confinamiento y, en el caso concreto de Ecuador, una declaración de estado de excepción, diversos toques de queda o incluso frecuentes cortes de luz debidos a la sequía, complicaron aún más el proceso. En este contexto, fue fundamental el apoyo de quienes han contribuido de manera significativa a que esta investigación llegue a su final.

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora de tesis, Dra. Raquel Velázquez Velázquez, por su diestra orientación, su paciencia inagotable y su apoyo constante a lo largo de todo este proceso. Su compromiso con mi desarrollo académico, en particular, y con la excelencia académica, en general, ha sido verdaderamente inspirador. Desde el inicio, su guía experta y sus perspicaces comentarios han iluminado mi camino. Sus valiosas sugerencias y críticas constructivas han sido fundamentales para dar forma a mi trabajo y llevarlo a un nivel superior. El éxito de esta tesis no solo representa un logro personal, sino también un testimonio de su extraordinaria dirección.

Agradezco también a todos los profesores y compañeros que han compartido sus conocimientos y experiencias conmigo durante estos años. Sus enseñanzas han sido una fuente inestimable de inspiración y han contribuido en gran medida al desarrollo de este proyecto de investigación.

Por último, quiero dar las gracias a mi familia por su apoyo constante y su comprensión durante todo este proceso. Su aliento y sus palabras de ánimo han sido mi mayor motivación en los momentos difíciles. Y, entre los ausentes, a mi abuelo, quien me

abrió su biblioteca y me mostró su amor a los libros; y a mi madre, quien, además de abonar ese cariño, me acercó al cine. Finalmente, quiero dedicar este trabajo a Xavi, sin cuyo impulso jamás hubiera emprendido este viaje, y cuyo apoyo, comprensión y paciencia han sido cruciales para llevar este proyecto a buen puerto.

Confío en que aquellos que se sumerjan en esta investigación tengan presente la siguiente sentencia borgiana: «El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio».

Resumen

Esta investigación aborda, desde una perspectiva narratológica basada en los trabajos de Seymour Chatman, la influencia de los modos de representación cinematográficos (primitivo, institucional, alternativo y moderno) en la narrativa española del siglo XX. Para analizar este tema, se ha escogido un autor representativo por cada uno de los cuatro modos contemplados (respectivamente, Ramón Mª del Valle-Inclán, Carmen Laforet, Rosa Chacel y Carmen Martín Gaite), y se han seleccionado, de entre sus obras, aquellas que evidencian la influencia específica de cada uno de estos modos. La investigación se completa con un estudio de caso que contempla el análisis de la obra narrativa completa de Juan Marsé.

La investigación identifica patrones comunes de influencia dentro de generaciones y grupos literarios, atiende al contexto histórico y concluye con una reflexión, planteada desde la filosofía del cine de Gilles Deleuze, sobre la contribución de los modos de representación a la configuración de una nueva concepción espaciotemporal de los narradores analizados. Asimismo, se establece un modelo metodológico que permite abordar futuras investigaciones.

En definitiva, la investigación pretende aportar orden y profundidad a un campo de estudio, en general poco explorado, y abre nuevas perspectivas analíticas para comprender las complejas relaciones entre cine y literatura.

Palabras clave: cine, literatura, modos de representación, narrativa, narratología, Valle-Inclán, Laforet, Chacel, Martín Gaite, Marsé, Chatman, Deleuze.

Abstract

This research addresses, from a narratological perspective based on the works of Seymour Chatman, the influence of cinematographic modes of representation (primitive, institutional, alternative, and modern) on 20th-century Spanish narrative. To analyze this topic, a representative author has been chosen for each of the four modes considered (respectively, Ramón Mª del Valle-Inclán, Carmen Laforet, Rosa Chacel, and Carmen Martín Gaite), and from among their works, those that demonstrate the specific influence of each of these modes have been selected. The

research is complemented by a case study that considers Juan Marsé's complete narrative.

The research identifies common patterns of influence within generations and literary groups, considers the historical context, and concludes with a reflection, framed from Gilles Deleuze's philosophy of cinema, on the contribution of modes of representation to shaping a new spatiotemporal conception of the analyzed narrators. Furthermore, a methodological model is established to address future research.

Ultimately, the research aims to bring order and depth to a field of study that is generally underexplored, and opens up new analytical perspectives to understand the complex relationships between cinema and literature.

Keywords: cinema, literature, modes of representation, narrative, narratology, Valle-Inclán, Laforet, Chacel, Martín Gaite, Marsé, Chatman, Deleuze.

1. Introducción

Esta investigación surge de la necesidad de explorar, en la narración literaria, la influencia de la «cinegrafía», un término que ha sido empleado por distintos escritores, a partir de las vanguardias de los años veinte, para referirse, al conjunto de técnicas, específicamente cinematográficas, que configuran la escritura fílmica[1]. Guillermo de Torre titula con el término de «cinegrafía» la segunda parte de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925); mientras que Antonio Espina lo utiliza para subrayar el influyente papel del cine como eje de la vida cultural y social en la época: «Todas las artes, en mayor o menor grado (y pudiera decirse: todas las manifestaciones de la vida), obedecen en algún aspecto a la gravitación de la cinegrafía. El novelista moderno incorpora a su técnica gran parte de la técnica del cineasta» (Espina, 1928a, p. 1). El profesor Rafael Utrera también se sirve del concepto de cinegrafía para referirse al conjunto de técnicas cinematográficas (soluciones visuales, efectos de cinematismo, elipsis, ralentí, *travelling*, *tempo*) en las que Azorín basó su experimentación literaria (Utrera, 2011, p. 22). Este es el sentido con el que lo empleamos aquí, si bien recurriendo al plural, pues, a nuestro juicio, no hay una única cinegrafía, sino tantas como modos de representación cinematográficos.

El momento histórico para emprender esta investigación es oportuno. La llegada del nuevo siglo ha traído consigo cambios notables en la industria cinematográfica, tanto en la producción, con la adopción de la imagen digital, como en la distribución y exhibición de películas, con la proliferación de plataformas digitales. Estos cambios han llevado a algunos a proclamar la muerte del cine[2]. Volver la mirada al siglo XX, ya bien entrado el siglo XXI, otorga la necesaria perspectiva histórica para comprender los distintos modos de representación cinematográficos y su influencia en la literatura en

[1] Los teóricos franceses de vanguardia introdujeron el concepto de *cinégraphie* para referirse al orden rítmico o estructural de la fotogenia en una película (Rotha, 1999, p. 54).

[2] La discusión sobre la muerte del cine, presente a lo largo de prácticamente toda su historia, arrecia con el fin de siglo. La muerte del cine (y de la cinefilia) fue decretada, por ejemplo, por la ensayista Susan Sontag en el artículo «The Decay of Cinema»: «If cinephilia is dead, then movies are dead too… no matter how many movies, even very good ones, go on being made. If cinema can be resurrected, it will only be through the birth of a new kind of cine-love» («Si la cinefilia está muerta, entonces también lo están las películas... no importa cuántas películas, incluso muy buenas, se sigan haciendo. Si el cine puede ser resucitado, solo será a través del nacimiento de un nuevo tipo de amor al cine») (Sontag, 1996, párr. 11). Para una visión más completa, véase el artículo «Un repaso teórico (exhaustivo o no) al debate de la 'muerte del cine' en el cine contemporáneo» (2014), del profesor José Miguel Santa Cruz.

un período, ya clausurado, en el que la primacía del cine parece incontestable. En España, además, los estudios monográficos dedicados a la influencia del cine en la narrativa son escasos. Como afirma el investigador Domingo Ródenas, al afrontar este estudio interdisciplinar desde el ámbito académico, se ha privilegiado el análisis de la influencia del texto en la imagen, quedando el otro sentido de la relación cine-literatura relegado a un segundo plano. Es decir, las migraciones de la literatura al cine han sido objeto de interés para los teóricos del cine; sin embargo, las del cine a la literatura no han despertado el interés de una crítica literaria poco propensa a explorar fuera de su dominio (Ródenas de Moya, 2009, p. 105).

Si bien las monografías son escasas, los artículos que se han escrito al respecto son abundantes, aunque normalmente, dadas las restricciones de espacio, se han limitado a apuntar un camino en el que no se ha profundizado, por lo que se destaca la necesidad de un texto que articule las distintas manifestaciones en las que se presenta la influencia del cine en la narrativa española. Tampoco son abundantes los trabajos en los que el estudio se enfoque desde la teoría cinematográfica o desde una filosofía del cine, como la propuesta por Gilles Deleuze en los años ochenta[3]. Es importante dar un paso atrás para abordar esas reflexiones, que pueden ayudar a reemprender el camino con bríos renovados. Por otro lado, no existe tampoco un método de análisis que pueda servir como guía para analizar los aspectos en los que el lenguaje cinematográfico condiciona la obra de los distintos autores. Esta carencia resulta más llamativa si tenemos en cuenta que, con el cambio de siglo, tanto desde los estudios literarios como desde los cinematográficos se ha subrayado la importante huella que la aparición del cine ha dejado en la narrativa. Jorge Urrutia, catedrático de literatura, llega a plantear que la distinción entre literatura anterior y posterior al cine es equivalente a la diferenciación entre literatura oral (que considera «pre-literatura») y escrita. Esta afirmación se fundamenta en la idea de que el cine ha introducido cambios significativos en los modos de concepción del mundo y de la realidad, unos cambios de los que los escritores fueron conscientes desde muy temprano. Las

[3] Deleuze desarrolla su filosofía del cine en dos obras: *Cinéma 1. L'image-mouvement* (*Les Éditions de Minuit,* 1983) y *Cinéma 2. L'image-temps* (*Les Éditions de Minuit,* 1985). Las respectivas traducciones al español son *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1* (Paidós, 1983) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Paidós, 1987).

variaciones que estos cambios provocan respecto a la literatura anterior son tantas, que, según Urrutia, resulta lícito hablar de «post-literatura» (Urrutia, 2000, p. 15). En el ámbito de los estudios cinematográficos, el profesor Josep Maria Català se refiere al «fenómeno vampirizador» que el cine ha ejercido sobre el universo literario y propone un acercamiento cinematográfico a las novelas, con el fin de explorar el espacio en que ambos medios entran en contacto. Català sugiere que, desde hace más de un siglo, la narración literaria ha incorporado funciones de la imagen que amplían las instancias narrativas del texto, por lo que parece llegado el momento en que en lugar de preguntarnos en qué medida el plano se parece al enunciado, podemos formular la pregunta inversa: «¿en qué medida un enunciado se parece a un plano?» (Català, 2000, p. 110-114).

En este sentido, mi formación académica me permite afrontar este reto con cierta ventaja, pues tras una primera licenciatura en Comunicación Audiovisual, cursé una segunda en Humanidades tras la que realicé una maestría en Literatura. Se han ido sucediendo y complementando, en mi formación, los estudios relacionados con la teoría y estética cinematográficas, con la filosofía y, finalmente, con la literatura. Considero que esta perspectiva múltiple enriquecerá mi aproximación a las relaciones entre dos disciplinas artísticas que han constituido mis dos grandes pasiones, por lo que mi mirada hacia ambas no privilegia una sobre la otra y mis conocimientos en el ámbito cinematográfico suplen una carencia que, a juzgar por las palabras de Jorge Urrutia[4] y, más recientemente, Vicente Sánchez-Biosca, ha estado presente, con las consabidas excepciones[5], en muchas de las aproximaciones anteriores:

> La historiografía literaria se limita a menudo a levantar acta de las referencias desde el lado escrito, demostrando su desconocimiento de las particularidades del

[4] Urrutia fue el primero en señalar que los intentos de localizar elementos composicionales cinematográficos en obras literarias no partieron nunca de una base comparativa: «Para comparar dos objetos debemos, primero, conocerlos a fondo. Sería discutible afirmar si poseíamos o no, cuando los distintos trabajos citados se escribieron, un exacto conocimiento del hecho literario, pero resulta indudable que el hecho cinematográfico era un desconocido. Nunca hubo, por parte de los críticos, una intención de determinar qué comparaban» (Urrutia, 1977, p. 34).

[5] Son ejemplares, entre otras, las aproximaciones de Luis Miguel Fernández en *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* (Universidade de Santiago de Compostela, 1992); y la de Domingo Ródenas de Moya en el artículo «Cita de ensueño: el cine y la literatura nueva de los años veinte», incluido en Gómez Blanco, C.J. (Ed.). *Literatura y cine: perspectivas semióticas: actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica* (Universidade da Coruña, 1997).

> cinematógrafo. En otras palabras […] no es cuestión tanto de constatar la influencia del cine como tal en los escritores de vanguardia españoles, como de precisar el tipo de cine de que se trata en cada caso, así como las escuelas cinematográficas particulares que les marcaron, sus preferencias y las diferencias que se advierten entre los distintos poetas y narradores hispánicos hacia el nuevo arte. Hay que tomar el toro por los cuernos y practicar el comparatismo, en lugar de regocijarse en una mirada extranjera y siempre exótica ante el nuevo arte (Sánchez-Biosca, 1998b, p. 402).

Por otro lado, la selección de los autores estudiados (Ramón Mª del Valle-Inclán, Rosa Chacel, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaite y Juan Marsé) parte de una triple consideración: las declaraciones de los propios escritores reconociendo la influencia del cine en su narrativa; la existencia y el alcance de estudios previos en los que se destaque este vínculo; sus relaciones con el medio cinematográfico. Este último aspecto ha quedado, con frecuencia, olvidado, pues, como apunta el investigador José María Paz Gago, muy pocos historiadores de la novela española han dado la debida importancia a la experiencia cinematográfica de los escritores, o lo han hecho de manera superficial, limitada o anecdótica. En su opinión, cualquier investigación histórica seria sobre la narrativa contemporánea española debe tomar en cuenta el cine como un elemento estructural y funcional de manera sistemática, reconociéndolo como un factor determinante (Paz Gago, 1999, p. 209). En cualquier caso, convendrá, desde luego, ser muy prudentes al afirmar la influencia de procedimientos cinematográficos en las novelas estudiadas. La profesora Carmen Peña-Ardid se pregunta qué garantías existen de que se interprete correctamente una determinada obra o estructura literaria cuando se considera que está «influida» por el cine. En el caso de las referencias fílmicas, «es bastante probable el acierto crítico», pero sugiere, como Paz Gago, investigar «los contactos directos o indirectos que dicho escritor tuvo con el cine o con los cultivadores de ese arte, las opiniones y ensayos que pudo dedicar al tema, su educación cinematográfica, o su conocimiento técnico y estético del medio» (Peña-Ardid, 1992, p. 110). Asimismo, se ha intentado mantener la paridad de género, pues la influencia del cine en la obra de las narradoras españolas ha sido estudiada en un grado mucho menor que la de sus homólogos masculinos.

Asimismo, como recomienda Urrutia (1984, p. 37), se presta especial atención a los distintos contextos en que se producen las obras. Es necesario, por tanto, considerar a qué modos de representación (primitivo, institucional, alternativo y moderno) podían acceder los escritores estudiados en su contexto histórico. En «Sobre la evolución literaria» (1926), el formalista ruso Yuri Tinianov ya señalaba la tendencia, en el estudio de la literatura y sobre todo desde su enfoque occidental, a aislar la serie literaria de su contexto más amplio, ignorando las influencias sociales, culturales y existenciales que influyen en la producción y recepción de la literatura. Este enfoque parcial conduce a una comprensión limitada y distorsionada de la evolución literaria (Tinianov, 1978, p. 89). Esto es aplicable al texto fílmico, que también establece una relación dialéctica con el contexto histórico, como bien han señalado distintos autores, desde teóricos del cine como Noël Burch y David Bordwell hasta historiadores del cine como Francesco Casetti o Robert Stam, pasando por figuras de la semiótica como Gianfranco Bettetini[6]. El historiador del cine Tom Gunning lo resume así: «es indispensable abordar una historia del cine que tenga en cuenta las discontinuidades en el desarrollo del estilo, las fisuras en el aparente monolitismo de la práctica fílmica, los rodeos y paradas en la evolución del cine» (Gunning, 1989, p. 100). Por ello, resulta imprescindible discernir entre los distintos modos de representación cinematográfica –donde operan procesos históricos, económicos e ideológicos, entre otros– con el fin de lograr una correcta comprensión de la influencia del cine en la narrativa española. Solo así comprenderemos los motivos que empujan a los escritores a adoptar determinadas técnicas de origen cinematográfico.

[6] Los estudios referidos son los siguientes: *El tragaluz del infinito* (Ediciones Cátedra, 1987), de Noël Burch, cuya traducción al español se publica antes que el original francés, *La lucarne de l'infini* (Nathan, 1991); *Making Meaning* (Harvard University Press, 1989), de David Bordwell; *Teorie del cinema 1945–1990* (Bompiani, 1994), de Francesco Casetti, traducido por Cátedra como *Teorías del cine. 1945-1990* (2005); *Film Theory: An Introduction* (Blackwell, 2000), de Robert Stam, publicado en español como *Teorías del cine. Una introducción* (Paidós, 2001); y *La conversazione audiovisiva* (1984), de Gianfranco Bettetini, traducido como *La conversación audiovisual* (Cátedra, 1996).

2. Objetivos y metodología

Esta investigación tiene como propósito analizar las complejas relaciones entre cine y literatura a través de un enfoque narratológico basado en los trabajos de Seymour Chatman. Su objetivo principal es examinar cómo los modos de representación cinematográfica inciden en la narrativa española del siglo XX. Se trata de precisar dicha impronta, a partir de las particularidades formales que presenta cada modo de representación. No nos proponemos simplemente recopilar todas las posibles influencias que acusan los escritores estudiados tanto en el plano de la historia (en temas, configuración de personajes, etc.) como del discurso (construcción temporal a partir del montaje), sino entender por qué motivo se dan esas influencias y qué objetivos persiguen los autores al recurrir a ellas.

De este objetivo principal se desprenden una serie de objetivos secundarios. En primer lugar, se plantea la búsqueda de patrones comunes de influencia de un modo de representación cinematográfico determinado dentro de un mismo grupo literario o generación.

En segundo lugar, se pretende establecer un modelo metodológico que permita identificar y comprender, de forma adecuada, las influencias del lenguaje cinematográfico en la literatura. Dicho modelo se configura a partir del esquema de los elementos constituyentes de cada una de las dos partes en que se divide la narración (historia y discurso), tanto literaria como cinematográfica, propuesto por el narratólogo Seymour Chatman. Se emplea además el contraste comparativo entre dichos elementos y sus equivalentes dentro de cada uno de los modos de representación estudiados. La finalidad es proporcionar una base sólida para futuras investigaciones interdisciplinares en el ámbito de los discursos fílmicos y literarios.

Como apunta el historiador del cine Tom Gunning, incluso dentro del movimiento estructuralista ha habido una creciente preocupación por los peligros implicados en encerrar herméticamente el texto y un reconocimiento de que su forma de operar implica una referencia fuera de sí mismo a procesos de enunciación y recepción (Gunning, 1991, p. 4). En este sentido, el análisis a partir de los modos de representación cinematográficos proporciona resultados más precisos, pues se

considera el contexto histórico en el que se produce esta influencia, que se debe, además de a factores narrativos, a determinaciones sociológicas, políticas e ideológicas, entre otras. La combinación de herramientas proporcionadas por la narratología y la teoría cinematográfica permite, por tanto, una aproximación rigurosa para comprender cómo los elementos cinematográficos presentes en los filmes afectan la narrativa de los escritores. Asimismo, se pretende entender de qué manera la experiencia como espectadores de los literatos influye en su concepción del tiempo y el espacio narrativos, que es, en definitiva, una manera de conocer su obra con mayor profundidad. Se establece así otro objetivo, que consiste en determinar, a partir de la influencia que los escritores reciben del cine, las motivaciones más allá de lo narrativo que configuran su universo literario.

El análisis de las influencias del cine en la novela en el marco de la literatura comparada requiere el empleo de una metodología rigurosa y coherente que impida caer en aproximaciones impresionistas o superficiales. La metodología empleada será la propia de una investigación documental realizada mediante la consulta de estudios bibliográficos y el análisis crítico e interdisciplinar de fuentes documentales. Coincidimos con el planteamiento metodológico de José María Paz Gago (2004a, p. 205), quien considera que la estrategia más efectiva y apropiada para evaluar la validez de los argumentos planteados es el contraste continuo entre modelos teóricos y análisis textuales, pues implica un intercambio constante de datos, hipótesis, análisis y deducciones que constituye la esencia de cualquier trabajo científico riguroso. Para ello se ha recurrido a textos relacionados con la teoría cinematográfica, con la narratología comparada o con la filosofía del cine para establecer una base teórica que permita analizar con exactitud las obras seleccionadas.

El estudio se centra en el siglo XX, en el que el cine se constituyó como el medio artístico predominante. Dada la amplitud del período analizado resulta imprescindible delimitar el objeto de investigación, por lo que se ha seleccionado, en primer lugar, un escritor o escritora para cada modo de representación; y dentro de la obra narrativa del autor escogido, una breve selección de sus narraciones que sean representativas de la influencia del cine en su obra. Finalmente, se procede a un estudio de caso, con

el análisis de la influencia del cine en toda la obra narrativa del que probablemente es el autor paradigmático entre los que reciben su influjo: Juan Marsé.

Para llevar a cabo esta investigación se han analizado las diferentes corrientes críticas que han estudiado las relaciones entre literatura y cine, desde los primeros estudios que plantean la especificidad del cine y su independencia respecto al teatro y la novela, hasta los estudios semióticos y narratológicos, pasando por las ya descartadas teorías del precinema y los estudios teóricos formalistas y realistas (capítulo tres).

Se estudian las características definitorias de cada uno de los modos de representación que se trabajan, partiendo del análisis de diferentes teóricos del cine que han desgranado los rasgos distintivos de cada uno de ellos (capítulo cuatro). Esta aproximación diacrónica permite, como indica David Bordwell, revelar ciertos cambios y alternativas formales dentro de la historia de la narrativa fílmica (Bordwell, 1996, p. 150).

Se analizan la influencia de la tradición artística en el cine y la práctica de las adaptaciones cinematográficas para, finalmente, entrar en detalle en la influencia de la literatura en la configuración de cada uno de los distintos modos de representación (capítulo cinco). Este análisis permite discernir qué aspectos de la narración cinematográfica tienen origen literario y cuáles son específicamente cinematográficos.

Se ha decidido estudiar la influencia de cada uno de los cuatro modos de representación cinematográficos (primitivo, institucional, alternativo y moderno) en sendos autores, a partir de una selección de su obra, pues consideramos que el espacio más fructífero para desarrollar el modelo de análisis que se propone en esta investigación parte de la lectura detallada de los textos. Se presentan, en primer lugar, los capítulos dedicados al proceso de institucionalización del cine (capítulos seis y siete), para continuar con los modos de representación que suponen una ruptura del modelo institucional (capítulos ocho y nueve). Cada uno de estos capítulos se divide en dos grandes bloques. El primero consiste en un análisis de la influencia del modo de representación correspondiente en la narrativa de una serie de autores contemporáneos a su período de vigencia, con el fin de determinar claves

interpretativas que se aplicarán en la segunda parte del capítulo, dedicada al estudio de las obras concretas del autor o autora seleccionado.

El estudio de caso ocupa el capítulo décimo, y se concluye la investigación analizando los resultados obtenidos a la luz de la filosofía del cine planteada por Gilles Deleuze.

En resumen, esta tesis responde a la voluntad de poner cierto orden en un campo que, por lo general, ha sido deficientemente analizado. Una vez establecida una estructura que facilite el análisis, se abriría un abanico de posibilidades enorme y se podrían abordar, con mayores garantías, los estudios de grupos generacionales o autores concretos con mayor profundidad. En nuestro caso, analizaremos solamente una pequeña selección de escritores y escritoras que sirvan para trazar unas primeras guías sobre las cuales puedan discurrir análisis posteriores. Se busca, en definitiva, abrir nuevas perspectivas analíticas que permitan comprender las complejas relaciones entre cine y literatura, evitando caer en interpretaciones preconcebidas y aprovechando las herramientas proporcionadas por la narratología y el estudio de modos de representación para llevar a cabo un análisis riguroso y enriquecedor que permita comprender cómo las artes visuales pueden permeabilizar las de expresión literarias.

Por lo que se refiere a cuestiones de forma, en una tesis como la presente, en que se citan continuamente títulos de películas, estrenadas o no en España, se ha preferido, cuando se cita un filme por primera vez, utilizar el nombre en castellano (si aparece como estrenada en España en el catálogo del ICAA) y entre paréntesis el título original. A partir de la segunda cita, uso solo el título en castellano. En caso de que no se haya estrenado en España, empleo solo el título original. Asimismo, en la transcripción de las citas que recorren esta tesis se ha optado por actualizar la ortografía de acuerdo con la normativa actual.

3. Estado de la cuestión

La importancia del cine como fenómeno cultural, histórico y social a lo largo del siglo XX está fuera de toda duda; no en vano el siglo pasado es conocido como el «siglo del cine»[7]. Las discusiones en torno al medio cinematográfico se centran, al menos hasta la Segunda Guerra Mundial, en tres aspectos: su naturaleza artística, la especificidad de sus elementos estéticos y la existencia de un lenguaje propiamente cinematográfico. Estas discusiones se producen una vez superada una primera etapa en que el invento es considerado una atracción de feria y comienza a configurarse como un dispositivo narrativo. Así, a los pocos años de su invención, los primeros teóricos del cine se refieren ya al nuevo medio como el «séptimo arte», que es síntesis de todas las anteriores. Además, el reconocimiento de que el cine está provisto de un lenguaje propio abre la puerta al estudio de su relación con las otras artes, y muy especialmente con la literatura. Sin embargo, la investigación interdisciplinar tarda unos años en acometerse de forma científica. Será la semiótica la disciplina idónea para explorar las influencias que cine y literatura ejercen entre sí, como apunta Darío Villanueva: «en la Semiótica, entendida como teoría general de los signos, puede buscar el comparatista los instrumentos metodológicos y la precisión conceptual que precisa» (Villanueva, 1994b, p. 107). Es imprescindible, para los propósitos de esta investigación, describir el recorrido que realiza el cine desde sus primeros pasos como ingenio científico y atracción de feria, pasando por su reconocimiento como arte con capacidad de influencia sobre otras expresiones artísticas, y, entre estas, de forma más concreta sobre la novela, hasta su incorporación a las investigaciones de raíz semiótica en el marco de la narratología comparada. Estudiaremos, por tanto, los primeros pasos del cine como medio narrativo, las circunstancias de su llegada a España y el debate sobre su relación con el teatro, así como el entusiasmo que despierta en los movimientos vanguardistas europeos. Finalmente, recorreremos los distintos intentos de realizar una aproximación científica al estudio de las relaciones del cine con la literatura, desde el formalismo ruso hasta los estudios narratológicos.

[7] Se han referido al siglo XX como el «siglo del cine» desde el poeta canario Agustín Espinosa en las páginas de *La Gaceta Literaria* (15 de junio de 1931) hasta el escritor Guillermo Cabrera Infante en una entrevista realizada por Rafael Utrera en 1987 (Utrera, 2001c, p. 60). En 1995 el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona organizó una exposición titulada *El segle del cinema / El siglo del cine* con motivo del centenario del cine.

3.1. Los orígenes teatrales del cine narrativo

Es bien sabido que el cinematógrafo nace en 1895 de la mano de los hermanos Auguste y Louis Lumière como una conquista científica[8]: la consecución de la imagen fotográfica en movimiento. Su invención culmina una búsqueda que para muchos estudiosos se remonta a las pinturas rupestres[9]. El nuevo invento es acogido, en un primer momento, como una curiosidad y progresivamente se irá convirtiendo en una nueva forma de espectáculo. El interés que despierta en algunos literatos en estos primeros años da lugar a manifestaciones de toda índole. En 1896 el escritor Maksim Gorky firma una reseña con sus impresiones tras asistir a una de las primeras sesiones cinematográficas en el Festival de Nizhni-Novgorod en Rusia:

> La noche pasada estuve en el Reino de las sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas –la tierra, los árboles, la gente y el aire– están imbuidas allí de un gris monótono […] No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso […] La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras (Gorky, 1981, pp. 17-18).

Todo el texto revive el espanto que producen en Gorky las imágenes proyectadas, lo que no es óbice para que prediga la importancia científica del invento, pues «no hay duda de que la tiene y probablemente será útil a los fines generales de la ciencia, es decir mejorar la vida del hombre y desarrollar su pensamiento» (Gorky, 1981, p. 20). Si bien Gorky no vaticina sus posibilidades narrativas, sí vislumbra la proliferación de imágenes «picantes» en el futuro.

Tras el éxito de las primeras representaciones públicas, los Lumière deciden explotar su vertiente documental enviando operadores por todo el mundo con el propósito de filmar «vistas fotográficas animadas»[10]: «abrir sus objetivos al mundo» fue la consigna que los hermanos dan a sus operadores a principios de 1896 (Sadoul, 1946, p. 298).

[8] Los Lumière, «científicos de severa estirpe positivista» (Gubern, 2014, p. 43), dirigían junto a su padre una fábrica de productos fotográficos en Lyon. Los hermanos desarrollaron su aparato (que servía a la vez como cámara, proyector e impresora) a partir del sistema de arrastre de la película con el que contaba el kinetoscopio de Edison. Para realizar un recorrido por los ingenios que a lo largo del siglo XIX contribuyeron a la invención del cine –del diorama de Daguerre al kinetoscopio pasando por el estereoscopio de Wheatstone–, véase el primer capítulo de *El tragaluz del infinito* (1999) de Noël Burch.

[9] El crítico Ricciotto Canudo establece la relación de las pinturas rupestres con el cine en «Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo» (1908); y tras él, muchos otros, entre los que destacan Benjamin B. Hampton (1931), Joaquín de Entrambasaguas (1954), José Montero Padilla (2003) o Román Gubern (2014).

[10] Así nombraba Louis Lumière sus películas.

Resulta curioso que los Lumière no se planteen en absoluto explorar las posibilidades narrativas de su invento, aun cuando habían filmado la primera ficción cinematográfica, *El regador regado* (*L'Arroseur arrosé*, 1895)[11]. En cualquier caso, Louis Lumière, en su última entrevista concedida a Georges Sadoul, sostiene que sus trabajos fueron de investigación técnica, no de puesta en escena (Lumière, 1948, p. 4). A pesar del éxito inicial, esta apuesta por la mera representación técnica supone que, una vez superada la novedad –después de dieciocho meses–, el público empiece a alejarse del cinematógrafo. La fórmula, puramente demostrativa, de las fotografías animadas que duran un minuto, y cuyo arte se limita a la elección del tema, al encuadre y la iluminación, lleva al cine a un callejón sin salida. Para salir de él, el filme debe aprender a contar una historia, empleando los recursos de un arte vecino: el teatro (Sadoul, 1991, p. 21).

3.1.1. La creación del *Film d'Art*

La operación para superar esta crisis de público consiste en intentar inocular al cine el prestigio del que gozaba el teatro, con el fin de atraer al mismo público. Para ello, Paul Laffitte, banquero, financiero y editor, funda, el 28 de febrero de 1908, la productora Le Film d'Art y la dirige junto a Charles Le Bargy (miembro de la Comédie-Française[12]) y Henri Lavedan (miembro de la Academia Francesa). En el acto de constitución de la sociedad se anuncia su ambicioso proyecto que implica la producción de escenas basadas en guiones creados por autores contemporáneos, con la colaboración de artistas reconocidos. (Albera y Gili, 2001, p. 59). Paralelamente, Pierre Decourcelle y Eugène Guggenheim, dos renombrados dramaturgos, planean una operación similar. Su objetivo es adaptar, componer y representar obras literarias y dramáticas, tanto en Francia como en el extranjero, mediante medios cinematográficos, fotográficos y fonográficos. Esta adaptación incluye obras de autores franceses o extranjeros, ya sean

[11] *El regador regado* formó parte de la serie de cortometrajes que se proyectaron en la primera sesión comercial de cine celebrada el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Grand Café en París y es la primera película en la que se emplea un argumento. El cortometraje es la primera adaptación de la historia del cine de una tira cómica, como explica el historiador Georges Sadoul (1991, p. 18).

[12] La Comédie Française, apodada la Casa de Molière, es una compañía de teatro fundada por Louis XIV en 1680. Con sede en el Palais-Royal de París, es el teatro nacional de Francia y cuenta con una compañía estable de actores que representa un repertorio que combina obras clásicas y contemporáneas.

fallecidos o vivos (Moustacchi y Salmon, 2012, p. 100)[13]. Para llevarla a cabo acuden a los hermanos Saul y Georges Merzbach, banqueros vinculados a la productora Pathé. El 23 de marzo de 1908, unas semanas después de la fundación de Le Film d'Art, se depositan los estatutos de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.). La sociedad queda definitivamente constituida el 17 de junio. A finales de septiembre se estrena su primera producción: *L'Arlésienne*, dirigida por Albert Capellani y basada en la novela homónima de Alphonse Daudet, publicada en 1869 (Meusy, 1995, pp. 8-10). Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de la S.C.A.G.L., Le Film d'Art se configura como el modelo que alcanza mayor repercusión[14].

El primer proyecto de Le Film d'Art es *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du Duc de Guise*, 1908), drama histórico escrito por Lavedan y dirigido por Le Bargy y André Calmettes (otro miembro de la Comédie-Française). El filme tiene un marcado carácter teatral, principalmente debido al elenco, formado por actores de la Comédie-Française, y al diseño de los decorados. Pero, además de ser la primera película de la historia para la que se compone expresamente la música de acompañamiento, a cargo del renombrado Camille Saint-Saëns, el guion de Lavedan se esfuerza por crear una continuidad entre los seis cuadros que lo componen, alejando al filme del aislamiento entre cuadros característico del cine primitivo[15]. La película se estrena el 17 de noviembre de 1908 y cumple los objetivos que Le Film d'Art se había propuesto:

> Estreno de campanillas […]. Y en la pantalla de la sala Charras el cine se transfigura, como por efecto de magia, en arte respetable y públicamente reconocido. […] La gente puesta en pie aplaude, como si estuviera en el teatro. Vítores. La película ha causado sensación: *el cine ya es un arte* (Gubern, 2014, pp. 59-60).

Este es el primer paso para que el cine despierte el interés como objeto de estudio académico: la transición de ser considerado atracción de feria a objeto artístico. Se trata de un movimiento estratégico que persigue enriquecer los contenidos

[13] Alain Carou señala que se podría identificar la empresa Film d'Art con el teatro burgués y sus eternos artificios, mientras que la S.C.A.G.L. representaría una tendencia naturalista más o menos fiel a las enseñanzas de André Antoine (Carou, 2008, p. 16).

[14] El propio Charles Pathé, tras el estreno de *El asesinato del duque de Guisa,* les espeta a los hermanos Laffitte, sus rivales: «Ah Messieurs, vous êtes plus fort que nous» («Ah, señores, ustedes son más fuertes que nosotros») (Meusy, 2002, p. 233). (La traducción es mía, como todas las siguientes a no ser que se indique lo contrario).

[15] El guion original de la película fue publicado en el nº 15 de *La Revue du cinéma* (julio de 1948).

cinematográficos para ganarse al público burgués y superar una situación de crisis económica consigue dotar al cine del suficiente prestigio para que se empiece a considerar digno de estudio. Dicho prestigio surge gracias a la incorporación de profesionales de la cultura (actores, escritores, escenógrafos, compositores) que legitiman el medio y contribuyen a su reconocimiento como expresión artística.

El cine artístico de Le Film d'Art y la S.C.A.G.L. consolidan un modelo teatral que está presente en el cine primitivo desde sus inicios. Este modelo se caracteriza por adoptar un encuadre cinematográfico que se corresponde con el punto de vista del espectador teatral y, en consecuencia, se limita a reproducir un plano fijo que mantiene una distancia constante entre la cámara y el escenario. Se crea así un espacio fílmico plano visualmente. Además, la imitación del teatro condiciona otros aspectos: la actuación gesticulante y exagerada de los actores, que se colocan frente a la cámara como cuadros vivientes; la iluminación, uniforme y vertical; el vestuario, exagerado y esquemático, para permitir la rápida identificación del personaje dentro del conjunto; y la escenografía, que emplea telones de fondo pintados.

Paradójicamente, será el cine artístico que imita modelos teatrales el que conduzca a la crítica, encabezada por Ricciotto Canudo, a considerar el cine como un arte. Cuando los movimientos vanguardistas comiencen a mostrar interés por el cine, en la década de los veinte, abogarán por un cine que recupere su especificidad, alejándose de este modelo teatral.

3.2. La declaración del cine como arte

La operación «Film d'Art» tiene repercusión inmediata. Unos días después del estreno de *El asesinato del duque de Guisa* Adolphe Brisson publica en *Le Temps* una crítica en la que señala: «ce travail d'épuration est un travail d'art» (Brisson, 1908, p. 4)[16]. En la misma línea de reconocimiento de las cualidades artísticas del cine, Edmond Benoît-Lévy, abogado y gerente de la sala Omnia-Pathé, también escribe una reseña del estreno en la que afirma: «Voilà le cinéma entré résolument dans la voie artistique qui nous est chère, celle où il sera le grand éducateur du peuple et lui communiquera l'étincelle sacrée du beau…» (Albera y Gili, 2001, p. 159)[17]. Pero por el interés de sus argumentos y su repercusión, cabe destacar el artículo «Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo», publicado el 25 de noviembre de 1908 por el crítico italiano Ricciotto Canudo en *Il nuovo Giornale ilustrato* de Florencia. Recién llegado de París, donde estaba afincado, Canudo da cuenta en dicho artículo de la existencia de la S.C.A.G.L. y Le Film d'Art y del estreno del filme producido por esta última (Canudo, 2011, p. 40).

A lo largo del artículo, Canudo considera el cinematógrafo como un nuevo arte que está naciendo (el sexto[18]) y desarrolla una posición teórica al respecto. Para el crítico, el cine todavía no ha alcanzado la categoría de arte porque su forma de reproducir la realidad, como sucede con la fotografía, es la de la imitación cuando, para ser arte, debería realizar una interpretación plástica del asunto representado (Canudo, 2011, p. 37). Por este motivo el crítico no considera que el cine sea todavía un arte en 1908, pues se limita a copiar la realidad, pero carece de la visión del artista. Aquí Canudo recoge una idea de Émile Zola, quien, ante los reproches que se les hacían a los escritores naturalistas por «querer ser únicamente fotógrafos de la realidad», defiende «la acción del temperamento o de la expresión personal en el trabajo artístico» y afirma que para que una obra de arte sea tal «los hechos deben ser organizados de una manera particular» (Zola, 1975, p. 31). Sin embargo, continúa Canudo, cuando alcance la categoría de arte, el cine sintetizará todas las artes de la antigüedad clásica,

[16] «Este trabajo de purificación es un trabajo de arte».

[17] «Aquí el cine ha entrado decididamente en el camino artístico que valoramos, aquel en el que se convertirá en el gran educador del pueblo y le transmitirá la chispa sagrada de la belleza...».

[18] Canudo olvida la danza en este artículo y en su reelaboración en francés titulada «La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe», publicada en la revista *Les Entretiens idéalistes* el 25 de octubre de 1911. A partir de 1921 ya se refiere al cine como «séptimo arte».

pues concilia las artes cuyo dominio es el espacio (las artes plásticas: arquitectura, escultura y pintura) con aquellas cuyo dominio es el tiempo (las artes rítmicas: música y poesía)[19]. Según argumenta Canudo, esta fusión de las artes se da también en el teatro, aunque la desventaja de este estriba en que su representación es efímera (Canudo, 2011, p. 36). Y, en clara referencia a las propuestas de Le film d'Art y la S.C.A.G.L., añade que son estas productoras las que están intentando conducir al cinematógrafo hacia esa vía artística.

Canudo dedica la segunda parte del artículo a desgranar la modernidad del cinematógrafo, que, a su juicio, tiene dos dimensiones: una simbólica y otra real. La simbólica viene determinada, en primer lugar, por la velocidad, sobre todo en los gestos de los personajes, aunque también en el movimiento de las imágenes y la rapidez de la representación; y, en segundo lugar, por la destrucción simbólica de las distancias, ya que el cine ofrece la visión de países lejanos y expresiones humanas desconocidas. En cuanto a la dimensión real, Canudo se refiere a la capacidad del cine para interesar al público moderno, hastiado del teatro «del eterno adulterio» burgués. Estas dos dimensiones de la modernidad del cinematógrafo, la velocidad y el alejamiento del teatro burgués, vinculan a Canudo con el movimiento futurista[20].

El futurismo italiano, con Filippo Tommaso Marinetti al frente, es el primer movimiento artístico que incluye el cine en sus planteamientos estéticos. En septiembre de 1916 los futuristas publican el manifiesto «La Cinematografia futurista» en la revista *L'Italia futurista*, donde, además de considerar el cine un arte en sí mismo, abogan por «liberar al cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de *un nuevo arte* inmensamente más amplio y más ágil que todas las ya existentes» (Marinetti *et al.,* 1993, p. 21). Y, si bien comparten con Canudo la fascinación por la velocidad, no coinciden en su postura respecto a la operación que

[19] Como señala la profesora Daniela Angelucci, aquí se reanuda la famosa distinción, que se remonta al *Laocoonte* (1766) por G.E. Lessing, entre artes que se extienden en el espacio y las artes que desarrollan a lo largo del tiempo (Angelucci, 2011, p. 32).

[20] Movimiento artístico italiano que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX, el cual rechazaba lo tradicional al tiempo que abogaba por lo tecnológico y lo industrial. Aunque el movimiento consideraba que el cine era la forma artística moderna que mejor expresaba este punto de vista, solo se hicieron unas pocas obras en este medio. Las pocas películas del movimiento enfatizaban la naturaleza visionaria y la tecnología del cine en sí, restando importancia a la realidad y mostrando conceptos visuales y efectos especiales asombrosos o novedosos, como sucede en *Pérfido encanto* (*Perfido incanto*, 1918), del director Giulio Bragaglia (Konigsberg, 2004, pp. 239-240).

estaban llevando a cabo Le Film d'Art y la S.C.A.G.L.: «el cinematógrafo, nacido hace pocos años puede parecer ya futurista, es decir, desprovisto de pasado y libre de tradiciones: en realidad, al surgir como *teatro sin palabras*, ha heredado la basura más tradicional del teatro literario» (Marinetti *et al.*, 1993, p. 21).

Paralelamente a la publicación de dicho manifiesto, los futuristas Arnaldo Ginna y Lucio Venna (como asistente) realizan un filme, *Vita futurista* (1916), hoy perdido. Se conoce parte del contenido del filme gracias a que se conservan algunos fotogramas aislados y a que en octubre de 1916 (es decir, un mes después de la publicación del manifiesto «La Cinematografia futurista») se publica, también en *L'Italia futurista*, el artículo «Algunas partes del filme *Vita futurista*». En dicho texto se exponen nueve puntos que se corresponden con nueve secuencias de un filme que se rodó sin guion. Entre ellas, destacan: vida futurista (cómo duerme un futurista); búsquedas de inspiración (drama de objetos) –Marinetti y Settimelli se acercan con todas las precauciones a objetos extrañamente yuxtapuestos para verlos desde una nueva perspectiva–. Ungari expresa sus sensaciones con gestos, Chiti las suyas, dibujando– y trabajo futurista (pinturas ideal y externamente deformadas –Balla se enamora y se casa con una silla, nace un taburete) (*Alcune parti del film Vita futurista,* 1916, p. 4).

Ese mismo año Antonio Giulio Bragaglia dirige *Thaïs* (1917), el único largometraje futurista que se conserva[21]. La película es un melodrama desaforado, en el que la protagonista es Thaïs, una *femme fatale* que seduce al conde de San Remo, objeto amoroso de su amiga. El filme, de poco más de media hora, está narrado de forma convencional y es en la última parte –durante el delirio culpable de Thaïs– donde surgen destellos futuristas, principalmente en los decorados, diseñados por el también futurista Enrico Prampolini, de líneas angulosas y formas geométricas, y en el uso rítmico del montaje.

La discusión sobre estética cinematográfica no se da únicamente en Francia y en Italia. En Estados Unidos, la otra gran potencia cinematográfica antes de la Primera Guerra

[21] Bragaglia filmó otros tres filmes de carácter futurista, hoy perdidos: el cortometraje *Un dramma nell'Olimpo* (1917) y los largometrajes *Il mio cadavere* (1917) y la ya citada *Pérfido encanto* (1918).

Mundial[22], surge una serie de aportaciones teóricas de entre las que destacan dos: *El arte de la imagen en movimiento* (*The Art of the Moving Picture,* 1915), del poeta Vachel Lindsay, y *El cine: un estudio psicológico* (*The Photoplay: A Psychological Study,* 1916), del psicólogo de origen prusiano Hugo Münsterberg.

Lindsay es el primer norteamericano que publica una teoría del cine. En su trabajo reconoce el cine como arte y desarrolla la idea de que el nuevo medio posee un lenguaje jeroglífico universal. Sin embargo, antes de abordar la relación entre las imágenes cinematográficas y los jeroglíficos, explica que esta aproximación ha sido calificada de «vuelo fantasioso más que de argumento serio» y deja al criterio del lector el rechazo de dicho veredicto (Lindsay, 1915, p. 171). De hecho, su contribución es excesivamente intuitiva y no tiene la solidez teórica de la de Canudo, lo que ha llevado al historiador del cine James Monaco a calificarla como ingenua y simplista, aunque perspicaz (Monaco, 2000, p. 391); y al teórico del cine Robert Stam a tildar sus argumentos de extravagantes, si bien reconoce que anticipa una serie de corrientes posteriores. Para Stam, la fascinación de Lindsay con la analogía entre el cine y el jeroglífico prefigura tanto a Eisenstein como a Christian Metz, y su visión de Thomas Edison como «nuevo Gutenberg» anticipa las tesis de McLuhan sobre los nuevos medios y la «aldea global». Además, cuando Lindsay sugiere que los espectadores deberían hablar durante las proyecciones está anticipando la idea brechtiana del «teatro de fumadores» y del «teatro de interrupciones» (Stam, 2001, pp. 44).

Por su parte, Münsterberg aborda el cine como un fenómeno tanto estético como psicológico en el que es considerado el primer estudio de carácter científico relacionado con el cine. Además de contemplar el cine como una narración y un arte, centra parte de su estudio en las diferencias entre el teatro y el cine y en la autonomía estética de este. Münsterberg, al contrario de lo que opinan los futuristas italianos, sostiene que el cine se aleja del teatro ya que está liberado de las formas físicas de espacio, tiempo y causalidad y se ajusta al libre juego de nuestras experiencias mentales (Münsterberg, 1916, p. 190). Stam considera a Münsterberg, como padre

[22] Mientras que Francia sigue siendo el país con mayor volumen de producción (hasta el estallido de la guerra), el cine estadounidense posee el más vasto mercado de exhibición del mundo, con cerca de diez mil salas (Gubern, 2014, p. 57).

espiritual de varias corrientes teóricas del cine, como aquellas relacionadas con el espectador activo y la teoría de la recepción de los años ochenta (Stam, 2001, p. 46).

3.2.1. El cine como síntesis de todas las artes

A pesar de la aparición de esta cierta cantidad de trabajos teóricos, la discusión sobre si el cine es o no arte sigue vigente en Europa[23]. El lingüista Roman Jakobson lo rememora así: «Me acuerdo de ciertas discusiones muy vivas [...] en el Círculo Lingüístico de Moscú, en 1919, sobre la cuestión de saber si el cine es o no arte» (Jakobson citado por Puyal, 2011, p. 416). También el cineasta Jean Epstein se interroga, en 1923, sobre la condición del cine, cuestionándose si es realmente un arte, o quizás algo menos que eso, o si es simplemente un lenguaje de imágenes, comparándolo con los jeroglíficos del antiguo Egipto (Epstein, 1974, p. 138).

Tras el paréntesis que supone la Primera Guerra Mundial, en la que combate con el bando francés, Canudo retoma sus reflexiones en torno al séptimo arte. En esos años el cine había alcanzado un alto grado de madurez con el estreno de películas de la envergadura de *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone; o *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation,* 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance,* 1916), ambas dirigidas por D. W. Griffith. Esta consolidación del medio cinematográfico permite que Canudo afirme, ya sin reparos, que el cine es un arte, el séptimo, que cierra la brecha entre las «Artes del Tiempo» y las «Artes del Espacio» (Canudo, 1920, p. 58). Sus ideas sobre el cine cristalizan definitivamente en 1922, año en el que Canudo explica su «teoría de las siete artes» en el «Congrès Interstellaire», organizado por el poeta Pierre Bourgeois entre el 17 y el 20 de abril en Bruselas. La celebración del congreso propicia la fundación de la revista *7 arts* (Marneffe, 2007, p. 246), cuyo número inaugural aparece en mayo. Es en esta revista donde Canudo publica, el 23 de noviembre de 1922, su teoría del cine como fusión de todas las artes en su artículo «Les sept arts». Dicho texto es difundido de nuevo en 1923 en Francia bajo el título «Manifeste des Sept

[23] La discusión sobre la categoría artística del cine llega incluso a la novela. En 1912, Ramón Pérez de Ayala escribe en *Troteras y danzaderas*: «Después de esto se entabló una discusión acerca de si el cinematógrafo es arte o no. Los pareceres se dividían. Unos aseguraban que en corto plazo absorbería al teatro. Otros sostenían que eran dos cosas diferentes, sin concomitancia ninguna» (Pérez de Ayala, 1920, p. 316).

Arts». Este es el texto de Canudo más mencionado por la crítica[24]. La «teoría de las siete artes», ya esbozada en su artículo de 1908, distingue dos artes fundamentales que engloban a las demás: la arquitectura –arte de las formas plásticas, espaciales– y la música –arte de las formas temporales, rítmicas–. De la primera surgen dos artes complementarias (la pintura y la escultura) y de la segunda, otras dos (la poesía y la danza). El cine es el arte de síntesis total de todas ellas: «Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes […] El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica» (Canudo, 1993, pp. 16-18)[25]. La repercusión del manifiesto de Canudo y la popularidad que alcanza el marbete «séptimo arte» quedan patentes en estas palabras de su amigo Vicente Blasco Ibáñez: «esta invención suya, que nadie puede disputar, ha dado la vuelta al mundo, y en todos los países designan con tal nombre a la producción cinematográfica» (Blasco Ibáñez, 1933, p. 161).

Otros críticos, escritores y cineastas suscriben la teoría del cine como síntesis de todas las artes[26]. En España, el escritor César M. Arconada comparte también las ideas de Canudo: «Desde luego es el arte por antonomasia. Es todas las artes juntas, la poesía, la literatura, la música, la arquitectura, la pintura. En esa síntesis está precisamente su eficacia y, a la vez, su grandeza» (Arconada, 1929, p. 4).

Para el historiador Guido Aristarco, la importancia de Canudo no se reduce al «Manifiesto de las siete artes», que considera superado, sino a su intuición de algunos

[24] El «Manifiesto de las Siete Artes» aparece en 1923 en el nº 2 de la revista *Gazzette des sept arts*. Entre la crítica española es relativamente común afirmar que Canudo lo escribe en 1911 y que se publica en 1914. Romaguera y Alsina (1993, p. 14) señalan que «su interés por el recién nacido arte del cine le llevó a escribir en 1911 el 'Manifiesto de las Siete Artes', texto que se publicó inicialmente en enero de 1914». Tanto Peña-Ardid (1992, p. 57) como Domínguez, Saussy y Villanueva (2016, p. 159) datan asimismo el manifiesto en 1911. Gustavo Nanclares (2010, p. 20), siguiendo a Romaguera y Alsina, señala también 1914 como el año de la publicación de dicho manifiesto. Parece que el origen del error está en que se toma como referencia la traducción al francés del artículo «Trionfo del cinematografo» (1908), publicada en *Les Entretiens Idéalistes* el 25 de octubre de 1911 con el título «La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe».

[25] Cabe recordar que en «Trionfo del cinematografo» (1908) Canudo había afirmado que el teatro había logrado esta síntesis entre artes, aunque consideraba que esta conciliación era efímera dado que la plástica teatral se identifica con las de los actores, por lo que siempre es diversa (Canudo, 2011, p. 36).

[26] El crítico Léon Moussinac (1946, p. 10) señala en *Naissance du cinéma* (1925), que «à la vérité, il procède de tous ces arts. Puissante synthèse» («En verdad, procede de todas esos artes. Poderosa síntesis»); mientras que el director impresionista Abel Gance afirma que un gran film es un «carrefour des arts» («encrucijada de las artes») (Gance, 1927, p. 102).

principios esenciales. Así, cuando Canudo entiende el ritmo como un «juego de planos», lo que está haciendo es anticipar lo que más tarde será denominado como «específicamente cinematográfico», es decir, el montaje (Aristarco, 1968, pp. 116-117). Jorge Urrutia, por su parte, apunta que la teoría de Canudo coincide, «aunque no se exprese en términos de lingüística», con la de semiólogos como Emilio Garroni y Christian Metz, entre otros, en el sentido de que «lo que caracteriza propiamente cada una de las artes (y al cine entre ellas) es cierta combinación de varios códigos: lo *específico* de un arte es, por tanto, lo *heterogéneo*». Urrutia descarta como carentes de sentido «los razonamientos sobre si el cine es un arte o un lenguaje (el arte es siempre un lenguaje) a que se libran diversos autores, como Gilbert Cohen-Séat, Marcel Martin, Jean Mitry, entre otros» (Urrutia, 1976, p. 39). Por otro lado, señala que la teoría de la síntesis de las artes que defiende Eisenstein es muy próxima a la de Canudo. Según Eisenstein existe una jerarquización de las artes, siendo el cine el arte superior que comienza «allí donde las demás acaban» y que las contiene y sintetiza (Urrutia, 1976, p. 74).

De forma paralela a las reflexiones de Canudo, empiezan a surgir en Francia voces que proclaman, como hicieron antes los futuristas italianos, la independencia del cine respecto a las demás artes, haciendo hincapié en la especificidad del medio cinematográfico. Estas voces pertenecen principalmente a otro movimiento de vanguardia, el impresionismo cinematográfico francés, que surge tras el fin de la Primera Guerra Mundial y se extiende hasta la llegada del cine sonoro.

3.2.2. El cine comienza a narrar

La exploración de las posibilidades narrativas del cinematógrafo, ya intuidas por los ingleses William Paul y H. G. Wells[27], llega unos meses después de su invención de la mano de Alice Guy Blaché y Georges Méliès[28]. Guy, secretaria en la compañía de material óptico y fotográfico de Léon Gaumont, asiste junto a su jefe a la primera

[27] Ambos registraron la patente de una idea en 1894: «telling stories by means of moving pictures» («contar historias mediante imágenes en movimiento»). Su idea surge, por tanto, antes de que se proporcionaran los medios prácticos para hacer que las imágenes se movieran de manera adecuada y elocuente (Montagu, 1964, p. 34).

[28] Tanto Guy como Méliès cosecharon, durante los primeros años del cine mudo, un enorme éxito. Guy dirigió aproximadamente 1000 películas y produjo muchas más. Tras abandonar la productora de Gaumont y trasladarse a Estados Unidos, fundó su propia productora (Solax) y construyó un estudio cinematográfico en Fort Lee (New Jersey). Méliès dirigió cerca de 600 filmes, y, como Guy, fundó un estudio (en su propiedad de Montreuil) y una productora (Star Film).

demostración privada del cinematógrafo el 22 de marzo de 1895 en la Sociedad para el Desarrollo de la Industria Nacional de París. Convencida de las posibilidades que ofrece el nuevo medio, persuade a Gaumont para que le permita usar una cámara de la compañía y dirigir una película, para la que cuenta con un elenco formado por amigos que, como ella, son actores teatrales aficionados. Así, escribe, produce y dirige *El hada de las coles* (*La fée aux choux*, 1896), una de las primeras películas de ficción de la historia[29]. Por su parte, Georges Méliès, director del teatro Robert-Houdin, una sala parisiense dedicada a la prestidigitación y el ilusionismo, tras asistir a la primera sesión comercial del 28 de diciembre de 1895, intenta comprar un cinematógrafo a Louis Lumière, quien declina la oferta pues le interesa explotarlo él mismo (Sadoul, 1946, p. 238). Poco después, Méliès compra un teatrógrafo[30] al inventor inglés Robert William Paul y, tras realizar diversas mejoras en el aparato, empieza a experimentar con los trucajes cinematográficos, dirigiendo una serie de «cuadros» de raigambre teatral y vocación ilusionista, que le proporcionan un enorme éxito. Como sostiene el historiador Georges Sadoul, si con Lumière, la fotografía animada se había convertido en un medio de reproducción, Georges Méliès lo convirtió en un medio de expresión (Sadoul, 1946, p. 312). De forma similar, el semiólogo Christian Metz señala que la gran transformación narrativa que lleva de Lumière a Méliès, supone el paso del cinematógrafo al cine (Metz, 1974, pp. 152-153). Resulta significativo que tanto Guy como Méliès acudan a la representación teatral como inspiración para sus experimentos narrativos. Tal y como explica Louis Lumière a Sadoul, las aplicaciones del cinematógrafo se dirigen cada vez más hacia el teatro y la puesta en escena. Por esta razón, se vieron obligados a abandonar esta forma de explotación para la cual no estaban preparados (Sadoul, 1947, p. 78). El terreno abandonado por los Lumière es rápidamente ocupado por dos productoras cinematográficas: Gaumont y Pathé. La expansión del cine narrativo es veloz, lo que permite que el cine se convierta en una industria, y Francia en la primera potencia cinematográfica del mundo:

[29] El filme narra una historia maravillosa en la que un hada, usando su magia, extrae bebés de las coles.

[30] Proyector, diseñado en Inglaterra en 1896 por R. W. Paul, que descendía en última instancia del kinetoscopio de Edison y de la cámara portátil inventada por Paul en colaboración con Birt Acres (Konigsberg, 2004, p. 532).

> Estimulado por las exigencias del mercado, Gaumont amplió su producción y su negocio (que pasó de un volumen de 300.000 francos en 1904 a 30 millones en 1914) […] antes de la Primera Guerra Mundial el 80 % de los aparatos de proyección en uso en los países europeos eran de la marca Pathé. En su momento de apogeo, Pathé suministraba a los Estados Unidos más películas que todas las casas americanas juntas (Gubern, 2014, p. 49).

No obstante, la industria cinematográfica francesa se sume en otra crisis de pérdida de público en 1907. Tras el interés general que despierta en sus inicios, el público se cansa de la repetición de asuntos, melodramas o payasadas, y las películas se muestran incapaces de mostrar evolución o progreso dramático. Esto supone, además, el desprecio de los intelectuales, con lo que el cine pasa a ser una diversión plebeya (Gubern, 2014, pp. 57-58).

3.2.3. En pos de la especificidad cinematográfica

Los impresionistas, además de desarrollar un estilo cinematográfico en los filmes que dirigen, teorizan sobre la naturaleza del cine. Los representantes más sobresalientes del movimiento son Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel l'Herbier y Jean Epstein. Juntos, con Delluc al frente, crean las condiciones para expandir un tipo de cine, de vocación minoritaria y elitista, a través de la publicación de sus textos y la fundación de revistas cinematográficas y cineclubs. Delluc funda el semanario *Le journal du ciné-club* en 1920 y, tras su cierre, la revista *Cinéa* en 1921, que cuenta con cineastas impresionistas como Dulac y Epstein en su comité de redacción. En cuanto a los cineclubs, Delluc organiza el Ciné-Club de France en 1920 y un año más tarde, Canudo, que no forma parte de los impresionistas pero es cercano al futurismo y al cubismo, creará Le Club des Amis du Septième Art, más conocido como CASA.

En sus ensayos, estos autores reivindican el alejamiento del cine del modelo teatral que promulgaba el Film d'Art y la exploración de su propia esencia. Delluc, en *Photogénie* (1920), encuentra la especificidad cinematográfica en la fotogenia, que define como el conjunto de elementos que conforman el filme y que son imprescindibles para considerarlo una obra artística. Son los elementos relacionados con la puesta en escena (la máscara o gesto que adoptan los intérpretes, el vestuario, los decorados, la iluminación) y los logrados mediante el montaje (la cadencia o ritmo

de las imágenes). Epstein retoma el concepto de fotogenia en 1924, a la que considera como el proceso por el que la reproducción cinematográfica revela la cualidad moral de objetos y personas. Todo aspecto que no sea potenciado por las imágenes en movimiento no es «fotogénico», no pertenece al arte cinematográfico. Además, señala que con la fotogenia nace la idea del «cinéma-art» y termina definiendo así la «indefinible» fotogenia: «la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture; l'élément spécifique de cet art» (Epstein, 1974, p. 145)[31]. En definitiva, para Epstein, la fotogenia es la expresión más pura del cine (Epstein, 1924, p. 6). La directora y crítica Germaine Dulac participa también de esta defensa de la especificidad del cine, desligando su condición artística de su relación con el resto de las artes. La cineasta defiende que cuando el cine se limita a ser una imagen animada que refleja expresiones de otras artes (como la literatura, la música, la escultura, la pintura, etc.), entonces no es un arte. Sin embargo, en su esencia misma, sí lo es y uno muy grande (Dulac, 1927, p. 30).

En su defensa del cine puro, Dulac critica que el cine de los orígenes, en aras del entretenimiento, se acercara al teatro, algo que ya habían denunciado Delluc y Epstein unos años antes. Para Delluc, el error del cine radicaba en emplear el proceso teatral y todas las inferioridades de la ilusión escénica (Delluc, 1920, p. 90), mientras que Epstein consideraba el teatro fotografiado un «cisma»: «Ce n'était pas ça. C'en était même le contraire» (Epstein, 1921b, p. 29)[32]. Ese mismo año Epstein declaraba que tanto la literatura moderna como el cine eran enemigos del teatro (Epstein, 1921a, p. 170). Dulac profundiza en esta denuncia cuando se lamenta de que, después de haber sido puramente experimentado, el cine entrara en el dominio del movimiento ficcional de la narración (Dulac, 1927, p. 34). La directora introduce aquí otro de los temas de debate que ocupará a los teóricos del cine: la necesidad de que el cine se libere de la narratividad para recuperar su pureza esencial. En definitiva, tal y como explica el cineasta Marcel L'Herbier, los impresionistas franceses, a pesar de sus diferencias estéticas, comparten un nexo común: la búsqueda de la especificidad (L'Herbier, 1968, p. 29). La postura de la vanguardia cinematográfica francesa queda clara: rechazo de la

[31] «La fotogenia es al cine lo que el color es a la pintura, el volumen a la escultura; el elemento específico de este arte».
[32] «No era eso. Era incluso todo lo contrario».

narratividad y de la influencia teatral en el cine y defensa de la especificidad cinematográfica. En la búsqueda de su esencia, que los vanguardistas sitúan en la escurridiza fotogenia, el cine debe abrazar sus cualidades plásticas, rítmicas, líricas y ensoñadoras.

Dos son los factores que conducen al fin del movimiento: el escaso éxito comercial de sus costosos filmes y la incorporación del sonido a partir de 1927. El surrealista André Breton calificó el cine sonoro como una regresión desoladora hacia el teatro (Virmaux y Virmaux, 1976, p. 84), pues, efectivamente, la nueva tecnología propició un retorno del cine a la teatralidad tan denostada por las vanguardias cinematográficas. En cualquier caso, todas estas discusiones (la naturaleza artística del cine, su relación con el teatro, su especificidad, el concepto de fotogenia) se desarrollan también a nivel europeo. Tal y como apunta el historiador Dudley Andrew, la cantidad de revistas dedicadas a la teoría cinematográfica hacia 1929 indica que el cine es definitivamente percibido como una forma artística y hacia 1935 se da por descontado «en casi todos los círculos cultos que el cine era un arte, independiente de las otras artes» (Andrew, 1993, pp. 39-40). En España, el debate se centra especialmente en la relación entre cine y teatro, sobre todo hasta los años veinte. Son los vanguardistas españoles los que recogen muchas de las ideas de los impresionistas franceses.

3.3. La llegada del cine a España

Antes de analizar cómo se produjo en España el debate en torno a la naturaleza del cine y su relación con el teatro, es conveniente dedicar unas líneas a la llegada del cinematógrafo. En mayo de 1896, cinco meses después de su primera proyección pública, el nuevo invento llega a España con dos exhibiciones: la primera proyección de fotografías animadas mediante un animatógrafo la ofrece el exhibidor ambulante Erwin Rousby en el Circo de Parish de Madrid el 11 de mayo. Por su parte, Alexander Promio, representante de los Lumière en Madrid, ofrece una primera proyección del cinematógrafo el 15 de mayo en el Hotel Rusia (Fernández Hoya, 2011, pp. 122-123). En un primer momento, el invento es recibido con interés, hasta el punto de que a los pocos días del estreno asisten a una sesión la reina regente, María Cristina de Habsburgo, y su hijo, el futuro Alfonso XIII. Sin embargo, la pérdida de la novedad produce insatisfacción; las «gentes de buen gusto» optan por buscar otros alicientes, por lo que el cinematógrafo pasa a ser negocio de barraca de feria. Además, hasta 1905, la producción cinematográfica española apenas existe. A partir de ese año la producción aumenta, pero la industria sigue siendo débil y se ve sumida en continuas crisis[33] (Gubern, 2015a, p. 12). Esto explica que no sean principalmente los cineastas los que discutan sobre la naturaleza del cine, como en Francia, sino los escritores e intelectuales. Sin embargo, en un primer momento, estos muestran indiferencia ante la aparición del invento-espectáculo (Utrera, 2001b, pp. 23-24). Sin la intención de ser exhaustivos, exploremos algunos ejemplos ilustrativos de la atmósfera del momento respecto al cine. Vicente Blasco Ibáñez se hace eco de este desinterés en el prólogo de *El paraíso de las mujeres*:

> Dentro de un siglo las gentes se asombrarán tal vez al enterarse de que hubo escritores que presenciaron el nacimiento de la cinematografía y no hicieron caso de ella, apreciándola como una diversión pueril y frívola, buena únicamente para el vulgo ignorante (Blasco Ibáñez, 1922a, p. 8).

[33] José María García Escudero, quien fue director general de Cinematografía y Teatro en los períodos comprendidos entre 1951-1952 y 1962-1967, resume así la historia del cine español: «Hasta 1939 no hay cine español: ni material, ni técnicamente (entiéndase, aclaro ahora: había 'películas'; 'cine', no). En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria» (García Escudero, 1962, p. 21).

Cabe señalar, sin embargo, que Miguel de Unamuno había hecho referencia al kinetoscopio[34] en su ensayo «La regeneración del teatro español» (1896), donde refiere la capacidad del nuevo invento de engendrar «con maravillosa verdad la impresión de tal movimiento, impresión psíquicamente más real que cada una de las instantáneas». Unamuno se muestra ambivalente ante el kinetoscopio y la fotografía, pues opina que «las instantáneas son de poderoso auxilio para el pintor, como datos componentes y fuente de estudios, y como gimnasia para educar la vista y corregir ilusiones ópticas», aunque considera que el «fotografismo» extiende su influencia a todo arte, «pues por todas partes va haciendo estragos el pseudo-impresionismo y la condenada instantánea» (Unamuno, 1896, p. 19)[35]. El escritor, al considerar la influencia del «fotografismo» está anticipando la influencia del cine en las artes, lo que obligará a estas a redefinirse[36]. Tal y como señala el crítico François Albèra «la nueva invención técnica fascina y asusta: ¿hay que verlo como medio de reproducción y de difusión como la máquina de escribir o el telescopio, o es un arte?» (Albèra, 1998, p. 23). El ensayo de Unamuno, además de poner en evidencia que la crisis del modelo teatral naturalista es anterior a la llegada del cinematógrafo, repasa los males del teatro español. Entre estos, el autor destaca que «el género grande vive divorciado del pueblo, sin penetrar en su vida dramática, atento a esas casuísticas del adulterio que aquí a nadie interesan de veras y que son de torpe importación» (Unamuno, 1896, p. 14). En este sentido, el diagnóstico de Unamuno coincide con el que formula Canudo en 1908 en «Trionfo del cinematografo», donde el crítico italiano sostiene que el público moderno se refugia en el cine hastiado del teatro «del eterno adulterio» burgués.

[34] El kinetógrafo era la cámara desarrollada en los laboratorios de Edison para hacer tiras cortas de película para la máquina de visionado individual llamada kinetoscopio (Konigsberg, 2004, p. 282).

[35] El ensayo, publicado en la revista *La España moderna,* fue escrito poco antes de la popularización del cinematógrafo, como él mismo aclara en una revisión posterior del texto (Unamuno, 1958, p. 345).

[36] En 1913 la influencia del cinematógrafo sobre determinados autores teatrales es ya una realidad. Unamuno escribe en «De vuelta del teatro. (Impresiones del espectáculo)» publicado en *El Imparcial*: «Sé de algunos autores dramáticos que se lamentan de que el cinematógrafo haya quitado no poco público al teatro, y ello es natural. Entre los que así se lamentan, de seguro que hay más de uno que han contribuido a ello, acostumbrando al público a un género dramático cinematográfico o pantomímico» (Unamuno, 1913, p. 3).

3.3.1. «Cine de presentación» y «cine de representación»

Tendrán que pasar unos pocos años, durante los cuales el cinematógrafo consolida una doble vertiente de práctica fílmica –el cine narrativo y el de atracciones–, para que escritores y críticos comiencen a prestarle verdadera atención[37]. La escritora Emilia Pardo Bazán ya se hacía eco de esta distinción: «Hay en los *cines* dos elementos. Uno realista, otro de falsedad y ficción. El primero me es simpático; el segundo no puede menos de infundirme cierto desdén» (Pardo Bazán, 1908, p. 794)[38]. Además, en el mismo artículo, reconoce que el cine puede responder a una estética:

> Confesaré que las películas limitadas a reproducir espectáculos y cuadros de la naturaleza y la realidad, me gustan muchísimo. La agitación magnífica del mar, […] el avance y paso de un tren, los efectos de países nevados, de patinaje […], donde se ve que la escena ha sido sorprendida y no preparada […], son hasta bellos, con la sencilla e intensa belleza de la verdad. Y he aquí cómo las teorías ortodoxas de estética pueden aplicarse hasta a los cinematógrafos (Pardo Bazán, 1908, p. 794).

Esta doble vertiente de la que habla Pardo Bazán se corresponde con lo que el profesor Jorge Urrutia denomina «cine de presentación» y «cine de representación». En el primero, que es el que realizan los hermanos Lumière, «lo que importa es el registro de distintas actividades y estas suceden en un espacio que la cámara solo alcanza a cubrir parcialmente». Se trata de un cine con vocación testimonial. Por tanto, en el texto fílmico no se inscribe, de forma evidente, la elaboración previa del material que va a registrarse (Urrutia, 2007, pp. 153-154). Es lógico que Pardo Bazán, defensora del movimiento naturalista en España, prefiera este tipo de cine, dada su vocación realista. El cine de representación, cuyo máximo exponente es el cine de Méliès, «ha construido previamente un espacio en virtud del encuadre de la cámara y los límites de la imagen. Toda la acción se localizará en dicho espacio», por lo que se puede afirmar

[37] Rafael Utrera realiza una importante labor de recopilación de menciones al cinematógrafo entre los autores contemporáneos al nacimiento del nuevo arte en *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo* (2001a) y *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico* (2001b). Entre sus aportaciones al estudio de las relaciones entre cine y literatura en España, el propio autor destaca la constatación del escaso interés por el cine que muestran los poetas modernistas (exceptuando a Manuel Machado) y la aproximación de los escritores del 98 al cine en cuanto fenómeno (ya sea para posicionarse a favor o en contra) a través de artículos periodísticos o de la inserción en su obra.

[38] Recientemente, José María Paz Gago ha publicado un artículo en el que explica el progresivo cambio de opinión de Pardo Bazán respecto al cine: «De molesto fastidio a distracción favorita. Emilia Pardo Bazán ante el cinematógrafo» (2021).

que «se ordena en virtud de modos teatrales». Es un cine de ficción, que permite inferir la manipulación del material antes de la filmación (Urrutia, 2007, pp. 153-155). Pero las conexiones del cine de representación con la literatura no se limitan a un modo de representación de inspiración teatral, sino que también se incorporan argumentos de origen literario, mediante la adaptación de obras narrativas y dramáticas. El artículo de Pardo Bazán se publica, además, en un contexto en el que la irrupción del cine comienza a agitar el debate sobre la crisis de la representación teatral. Este debate condiciona, sin duda, la percepción de que la primera generación de escritores que se enfrenta al cinematógrafo tiene del invento. Es importante recordar que el cine en estos momentos se encuentra en una fase primitiva, por lo que la experiencia cinematográfica en estos primeros tiempos dista mucho de la que tendrán los espectadores una vez se haya institucionalizado como modo de representación. Esto sin duda influye en la opinión peyorativa que los escritores tienen del cine narrativo, cuyas comedias y dramas «sin palabras»[39] no pueden competir con la hondura de una representación teatral y justifica que, por el contrario, muestren interés por el cine de presentación, que consideran como un simple entretenimiento o espectáculo de feria, sin vínculos con la literatura. Es decir, los escritores muestran interés por un cine en el que los objetos y los hechos filmados son puestos en evidencia, mientras que rechazan el cine de representación en el que lo filmado aparece simbolizado. Este es el motivo por el que algunos escritores, si bien no reconocen el cine como medio de expresión artístico, sí valoran sus posibilidades en el plano documental o como instrumento educativo. Es el caso de Unamuno (1916), Ramón Pérez de Ayala (1927) o Antonio Machado en *Juan de Mairena* (1936)[40].

[39] Durante el período primitivo las películas narrativas –menos numerosas que las no narrativas– imitaban los usos teatrales del momento. Estos filmes intentaban captar el interés del público mediante comedias y melodramas sencillos, temas tópicos, lugares exóticos, trucos y efectos (Thompson, 1997a, p. 171).

[40] En su artículo, Unamuno destaca la capacidad del cine para desentumecer «la córnea imaginación de nuestro público», despertando el interés estético por espectáculos como la tauromaquia (Unamuno, 1916, p. 1). Pérez de Ayala afirma que con el cinematógrafo «el hombre se ha fabricado un ojo, como el de Dios, que todo lo ve». Y, aunque no lo considera una manifestación artística, sí aprecia su condición científica, «de carácter elemental, informativa y pedagógica» (Pérez de Ayala, 1966, p. 598). Una opinión similar sostiene Machado, quien, a través de su heterónimo Juan de Mairena, rechaza la condición artística del cine, pero defiende su valor como vehículo de cultura y de medio para su difusión. Machado aprecia asimismo el valor documental del cine: «Y ya es bastante que podamos ver en Chipiona las

3.4. Cine versus teatro

Un año después de la publicación del artículo de Pardo Bazán, Jacinto Benavente escribe sobre la competencia que el cine comenzaba a suponer para el teatro*:*

> Y no obstante, si queremos que el teatro no acabe por ser, como lleva camino, un competidor con desventaja del cinematógrafo, en donde todo entre por los ojos de la cara, sin que voluntad ni entendimiento ni imaginación del espectador tengan que poner nada, es preciso que pidamos al público algún esfuerzo mental, siquiera sea de imaginación, que es el menos penoso (Benavente, 1909, pp. 109-110).

Benavente, cuyos comentarios respecto al cinematógrafo son siempre elogiosos, apuesta por fomentar los elementos escenográficos espectaculares para superar la crisis de representación teatral: «Aún no hemos visto por aquí ninguno de esos *trucs* de maquinaria, de iluminación o de decorado que bastan para el éxito de una obra. Nadie sabe lo que uno de estos efectos escénicos puede ahorrar de literatura» (Benavente, 1909, p. 88). Resulta curioso que, como señala Pérez Bowie (2004a, p. 57), el representante más señero del naturalismo escénico eluda, en sus declaraciones, la responsabilidad que había ostentado en la supervivencia de dicho modelo y justifique su adhesión al mismo por imposiciones comerciales, por la pobreza de los medios escénicos o las exigencias de un público de gusto degenerado.

En mayo de 1913, Ramiro de Maeztu publica «El problema del cine», artículo donde comparte las opiniones de Pardo Bazán en relación con el cine de presentación: «El cine no se puede defender como espectáculo sino en cuanto nos muestra paisajes, ciudades, sucesos del día o en cuanto enseña, por ejemplo, la vida y la evolución de las plantas y de algunos animales» (de Maeztu, 1913, p. 3). En cuanto al cine de representación, Maeztu critica los intentos de adaptación de obras literarias que se están llevando a cabo en toda Europa inspirados por el *Film d'Art* francés[41]:

---

cataratas del Niágara, los barcos del canal de Suez, la pesca del atún en las almadrabas de Huelva» (Machado, 1968, p. 13).

[41] También en España se intenta replicar la fórmula del *Film d'Art* a finales de ese mismo año, con la fundación en Barcelona, el 5 de diciembre, de la productora Barcinógrafo. Sin embargo, tras algunas adaptaciones cinematográficas de obras prestigiosas que fracasan en taquilla, la productora cambia de rumbo en otoño de 1915 y se reorienta hacia producciones de carácter más popular. Más adelante, el vanguardista Guillermo de Torre calificará el «filme de arte» como «ese engendro apiadablemente cómico» (de Torre, 1930, p. 7).

> No se engañe el lector discreto que haya visto y gustado en un «cine» la representación de una obra que fue de arte. […] Lo que haya gustado al lector discreto que conocía ya la obra original es lo que el lector pone —sus propios recuerdos— al verla en el «cine». En cambio, para el público que no conoce la obra original, lo mismo le da ver en el «cine» una obra de Shakespeare […] que un drama de bandidos, violaciones y bombas de dinamita. No verá en ella más que la humanidad despojada de la palabra y degradada a puro movimiento animal (de Maeztu, 1913, p. 3).

Maeztu reconoce, sin embargo, que las películas narrativas son las que permiten sobrevivir económicamente al cine, aunque considera que estos dramas y comedias «son malos por naturaleza»:

> ¿Qué nos muestra el «cine» en esas comedias y dramas? Sencillamente acciones humanas sin palabras. Pero esta frase encierra una contradicción intrínseca. No hay acciones humanas sin palabra. […] Si despojamos de la palabra a las acciones humanas quedan reducidas a meros afectos, a mero movimiento, ¿Qué hace entonces el «cine»? Presentarnos la figura humana entregada a los afectos, sin la palabra que los subyuga, que los humaniza (de Maeztu, 1913, p. 3).

Con estas palabras Maeztu introduce en el debate[42] uno de los elementos distintivos en ese momento entre cine y teatro: este posee la palabra. Pérez Galdós también hace referencia a la palabra. Se muestra, sin embargo, más conciliador que aquel, y aboga por un entendimiento entre ambos medios:

> pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico, sin que este, poseedor de la palabra pierda nada con la colaboración del elemento mímico y la exuberancia descriptiva de lugares geográficos, visión rápida que no cabe en la estrecha medida de lo literario (Pérez Galdós, 1913, p. 2).

Por tanto, la aparición del cine –silente– contribuye a que se revalorice la palabra –que no palabrería[43]– en el teatro. Ramón Pérez de Ayala pone de manifiesto, en una serie

[42] Para profundizar en el debate que se establece en torno a las relaciones entre cine y teatro en el contexto español, véase Pérez Bowie, José Antonio (2004b). *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936*).

[43] Manuel Machado achaca el éxito del cinematógrafo y su victoria sobre el teatro a dos aspectos: la acción constante y la ausencia de palabras (Machado, 1917, p. 2).

de artículos que publica a lo largo de 1914, que el auge del cine supone «un renacimiento para el arte teatral» (Pérez de Ayala, 1914a, p.5), pues, gracias al cine, el teatro futuro vivirá un proceso de purificación (Pérez de Ayala, 1914b, p. 8). Para el escritor llegará un día en que se representarán obras «cuyo valor resida en la sustancia inmarcesible del alma humana, o en la virtud sensible de la palabra, que es imagen y rostro del alma» (Pérez de Ayala, 1914c, p. 6). Sus ideas respecto a la competencia entre cine y teatro cristalizan en un artículo, «La reteatralización», publicado en 1915. Pérez de Ayala toma el concepto de «reteatralización» del crítico inglés Huntly Carter[44], quien la define como la unión orgánica de seis elementos: «la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador»[45]. La fórmula de reteatralización propuesta por Pérez de Ayala consiste en recuperar la palabra pero sin renunciar a determinados hallazgos expresivos que se relacionan con lo espectacular[46] (Pérez de Ayala, 1915, p. 4). Se trata, por tanto, de una combinación entre lo que denomina arte dramático (el texto) y el arte teatral (la representación). No obstante, algunos autores, como Unamuno, consideran que esos elementos espectaculares deben quedar relegados al cine, permitiendo al teatro recuperar su primitiva desnudez. El escritor bilbaíno ya se había pronunciado sobre la capacidad del cine para influir sobre el género teatral[47], pero es en el «Exordio» a su obra *Fedra* donde reconoce que esa influencia puede ser positiva para el teatro: «El éxito del cinematógrafo creo que acabará por influir favorablemente en el arte dramático, haciéndole volver a este a su primitiva severidad de desnudez clásica y dejando para aquel otro todo lo que es ornamentación escénica» (Unamuno, 1918, p. 12).

[44] Es el crítico alemán Georg Fuchs el primero en utilizar el lema «Rethéatraliser le théâtre» (en francés en el original) para compartir sus propuestas para liberar al teatro del yugo de la literatura en *Die Revolution des Theaters* (Fuchs, 1909, p. XII).

[45] La traducción es del propio Pérez de Ayala (1915, p. 4).

[46] El crítico Edward Gordon Craig ya consideró, en 1905, el arte del teatro como «síntesis de todos los elementos que componen este conjunto: de acción, que es el espíritu de la representación; de palabras, que forman el cuerpo del texto; de líneas y de color, que son el corazón de la escenografía; de ritmo, que es la esencia de la danza» (Gordon Craig, 1987, p. 184). Por su parte, el hispanista Dru Dougherty afirma que «valorar la puesta en escena como clave de la teatralidad fue una idea que Marinetti lanzó en sus manifiestos futuristas, y que Pérez de Ayala apoyó al pedir una reteatralización del teatro» (Dougherty, 2001, p. 18).

[47] En los ya citados «La regeneración del teatro español» (1896), donde habla de la influencia del «fotografismo» en el teatro, y «De vuelta del teatro. Impresiones del espectáculo» (1913).

Dentro de la discusión sobre la reteatralización, cobra especial relevancia un artículo en dos partes que Ortega y Gasset publica en referencia a una representación de la compañía teatral soviética El Murciélago. En consonancia con las propuestas de reteatralización, Ortega asegura que el espectáculo ruso es «el resultado a que se llega cuando el viejo arte escénico es sometido a una radical depuración» (Ortega y Gasset, 1921, p. 3). Mientras que en la obra teatral al uso «todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura», en el nuevo teatro «todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa». Y concluye señalando que es preciso «que la obra escénica consista primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en la escena» (Ortega y Gasset, 1921, p. 3). En definitiva, Ortega apuesta, dentro de este proceso de renovación teatral, por el espectáculo por encima del texto, lo que provocará la inmediata respuesta de Unamuno en un artículo titulado «Teatro y cine» (1921). Unamuno discrepa totalmente de las ideas defendidas por Ortega, al que acusa de estar bajo el influjo de las doctrinas del filósofo alemán Oswald Spengler[48] cuando afirma que ya no se pueden escribir buenas novelas o grandes dramas y que el teatro espectacular –«cinematográfico»–, es el único arte que tiene futuro. Para Unamuno, por el contrario, «va a ser la reacción contra el exceso del cine y de lo cinematográfico lo que va a resucitar el drama, el drama hablado, aquel en que lo esencial es lo que se dice, la palabra» (Unamuno, 1958, p. 526).

Se contraponen, por tanto, dos concepciones distintas del teatro. Unamuno defiende precisamente ese teatro «al uso» que Ortega rechaza, un teatro que permite ser leído:

> No voy casi nunca al teatro. Cuando un drama o comedia alcanza gran éxito y es muy celebrado, lo leo pero no voy a verlo representar. Acaso así se me escape alguna parte de su efecto, mas en cambio puedo detenerme en cada pasaje lo que se me antoje, interrumpirlo, releerlo. Así es que para mí la literatura dramática es, ante todo y sobre todo, literatura, desapareciendo el espectáculo (Unamuno, 1959, p. 1176).

[48] Oswald Spengler es autor de *La decadencia de Occidente* (*Der Untergang des Abendlandes*), obra en dos volúmenes publicados respectivamente en 1918 y 1922. Spengler considera que la cultura occidental, como el resto de las altas culturas que ha habido en la historia universal, está sometida a ciclos orgánicos (nacimiento, auge, caída y desaparición) y la sitúa en su período de decadencia. Ortega y Gasset escribe el prólogo de la primera edición en español y colabora en la traducción. La obra se publica en 1923 en la colección Biblioteca de Ideas del siglo XX, dirigida por él.

Y es que para Unamuno «el espectáculo en vez de realzar deprime a la literatura» (Unamuno, 1959, p. 1176). En «De vuelta al teatro» (1913), el escritor se queja de lo que llama público «profesional, maleado por la frecuentación del teatro», pues «va más que a oír la obra a verla» (Unamuno, 1913, p. 3). Queda, por tanto, claro que para el rector de la Universidad de Salamanca en la representación teatral prima el texto por encima del espectáculo. Estas reflexiones quedan recogidas asimismo en el «Exordio» a *Fedra*, que constituye una suerte de resumen de su poética teatral. Unamuno aboga aquí por educar al público en el aprecio de la tragedia desnuda, libre de ornamentaciones escénicas que únicamente constituyen distracciones para el espectador. La acción de tragedia se debe presentar desnuda, libre de «todo episodio de pura diversión, todo personaje de mero adorno, toda escena de mera transición o de divertimiento» (Unamuno, 1918, p. 12). Todo gira en torno a la economía dramática, con personajes reducidos al mínimo posible, un desarrollo de la acción que transcurre por la línea más corta posible y un diálogo alejado de la oratoria. El propósito, en definitiva, es potenciar la intensidad trágica de la obra.

Siguiendo al filósofo alemán Georg Simmel[49], Ortega y Gasset esboza en «Meditación del marco» (1921) sus ideas sobre la representación y la realidad. A partir de la metáfora del marco, que funciona como el objeto neutro necesario para aislar la obra de arte (el cuadro) de la realidad (la pared), Ortega establece un paralelismo entre el marco de la pintura y el escenario teatral, donde «la boca del telón es el marco de la escena»: «Con un enorme y absurdo ademán nos advierte que, en el *hinterland* imaginario de la escena, abierto tras él, empieza el otro mundo, el irreal, la fantasmagoría» (Ortega y Gasset, 1963, pp. 312-313). Así como la asociación entre marco y cuadro no es accidental, sino de necesidad mutua, también la relación entre el escenario teatral y la obra es esencial y no fortuita. El escenario, como el marco, no atrae sobre sí la mirada, sino que la condensa en la representación, que funciona como

[49] George Simmel publica el 18 de noviembre de 1902 en el número 541 de *Der Tag* el artículo «Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch» (que se podría traducir como «El marco de la imagen. Un ensayo estético»). Ortega se inspira, sin duda, en dicho artículo al escribir «Meditación del marco», pues, además de adoptar la idea de dedicar un ensayo al marco, toma algunos de los conceptos que emplea Simmel (la idea del marco como frontera, la de la obra de arte como isla estética, etc.), tal y como señala el profesor Carlos Campa en «Meditando sobre el marco: Simmel en Ortega» (2008).

una metáfora de la realidad[50]. La obra de arte constituye «una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes» (Ortega y Gasset, 1963, p. 310).

Ortega desarrolla estas ideas en «Idea del teatro. Una abreviatura» (1946), donde afirma que «la boca del escenario aspira la realidad del público, la succiona hacia su irrealidad» (Ortega y Gasset, 1964, p. 463). Por otra parte, considera el teatro como una combinación de hiperactivos (los intérpretes, que actúan para ser vistos) e hiperpasivos (los espectadores, que se limitan a ver). Y añade: «El Teatro no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el Teatro no solo oímos, sino que, *más aún* y *antes* que oír, *vemos*» (Ortega y Gasset, 1964, p. 456). Unamuno muestra una postura totalmente contraria, pues afirma que «cuando vamos al teatro vamos a él más a oír que a ver» (Unamuno, 1958, p. 526). Al considerar Unamuno que lo esencial del teatro es la palabra se entiende que no asista a representaciones teatrales y prefiera leer las obras en casa, algo a lo que Ortega se opone, pues considera que se pierde la esencia del teatro, que, antes que un género literario, «es un género visionario o espectacular» (Ortega y Gasset, 1964, p. 457). Por tanto, al contrario de lo que piensa Unamuno, es «preciso *salir* de casa e *ir a él*» (Ortega y Gasset, 1964, p. 456). En definitiva, el carácter experiencial de la representación teatral es esencial para Ortega, mientras que para Unamuno la representación es casi ornamental y lo esencial es el drama.

El debate continúa durante la segunda mitad de los años veinte. José Martínez Ruiz «Azorín» se pronuncia, en una serie de artículos publicados entre 1926 y 1929, respecto a todas estas discusiones. Azorín reconoce la necesidad de renovación teatral, ante la que, como Pérez Galdós en 1913, adopta una postura conciliadora entre ambos medios:

> Se pide, sí, lo pedimos todos, la renovación de la literatura dramática. Pero el autor de estas líneas pide permiso para formular voto particular. No estoy ni con los propugnadores de lo que se llama teatro de arte, ni con los partidarios de lo que podríamos llamar teatro-teatro (Azorín, 1926a, p. 3).

[50] Ortega retoma esta idea de la metáfora («probablemente la potencia más fértil que el hombre posee») en *La deshumanización del arte* (1925): «Solo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingrávidas» (Ortega y Gasset, 2017, p. 80).

La propuesta de Azorín es que el autor dramático esté atento a «las más ligeras vibraciones en el público» e incorpore a la escena «un poco de fantasía», que es lo que el público va a buscar al cinematógrafo (Azorín, 1926a, p. 3). En caso contrario, como defiende en otro artículo, el teatro perecerá «por los progresos inmensos del cinematógrafo» (Azorín, 1927c, p. 11).

Respecto a la discusión sobre si debe darse mayor importancia a la palabra o a los elementos espectaculares en el teatro, Azorín se alinea con la postura de Ortega al considerar que «el teatro es para representado y no para leído» (Azorín, 1926b, p. 1). En dos artículos publicados al año siguiente, Azorín ahonda en esta postura, alineándose con las doctrinas del dramaturgo y director teatral francés Gaston Baty respecto a la renovación teatral: «¿Qué debemos hacer? […] buscar, encontrar, lograr la armonía entre todos los factores de la escena. Y para llegar a ese resultado es indispensable luchar contra el predominio actual del texto» (Azorín, 1927a, p. 7). Se trata, por tanto, de lograr el equilibrio entre todos los elementos teatrales (el texto de la obra, el gesto del actor, el decorado, la luz, la música), por un lado, y de acercarse a las artes plásticas, por el otro:

> Las artes plásticas han sido siempre las anunciadoras de la renovación dramática […]. La Exposición del Arte decorativo de 1925 es el punto de partida de una profunda renovación teatral. Y el cinematógrafo concurre a acelerar este movimiento. […] El cinematógrafo es el grande y eficacísimo auxiliar del teatro. Y con el cinematógrafo, el *music-hall* y el circo (Azorín, 1927b, p. 9).

El teatro debe, por tanto, abrazar la influencia del cine para superar fórmulas teatrales obsoletas y volver a ser lo que siempre ha sido: un espectáculo (Azorín, 1927d, p. 10).

En resumen, las reacciones de los literatos españoles ante el cine primitivo están estrechamente ligadas a su concepción de la representación teatral. Pardo Bazán observa cómo las teorías ortodoxas de estética (naturalista) pueden aplicarse al cine de presentación, la única variante que también considera defendible Ramiro de Maeztu. Este y Pérez Galdós destacan, además, que el teatro, al contrario del cine, posee la palabra, un elemento que será central en el debate en torno al agotamiento del modelo teatral naturalista. Mientras que para Maeztu la carencia de la palabra en

el cine de representación convierte dramas y comedias en «malos por naturaleza», Galdós apuesta por incorporar «el elemento mímico y la exuberancia descriptiva» del cine al teatro con el fin de que este recupere su fuerza emotiva. Manuel Machado también defiende que esta exuberancia descriptiva (y la acción constante) del cine es imposible de encontrar en el teatro del momento.

En conclusión, se podrían cifrar en tres las posiciones para superar la crisis teatral. Por un lado, están los defensores de la palabra, como Unamuno, que consideran que la llegada del cine orientará el teatro hacia la recuperación del texto y el regreso a su primitiva desnudez. Por otro lado, se encuentran los que proponen que el teatro apueste radicalmente por el espectáculo visual, como hace Ortega y Gasset. Una tercera posición la ocupan quienes plantean una vía intermedia, en la que se revalorice el texto, alejándole de la palabrería, pero prestando también atención a los elementos espectaculares, como defiende Pérez de Ayala.

Todas estas posturas evidencian la contribución del cine primitivo al progresivo abandono del ya desacreditado teatro naturalista[51]. El debate en torno a la representación en cine y teatro continúa una vez el cine institucionaliza su modo de representación, hacia 1917, y al menos hasta la irrupción del cine sonoro en 1927. Como apunta Pérez Bowie (2004b, p. 10) y vaticinó Unamuno, el teatro finalmente resulta favorecido tras la irrupción del cine, pues entra en decadencia la representación realista, donde no podía competir con el cine (como postulaban Ortega y Gasset, Unamuno o Pérez de Ayala), y se refuerzan los mecanismos de reteatralización con el fin de impulsar una renovación de sus estructuras.

[51] Pérez Bowie señala otros factores que contribuyen al descrédito del teatro naturalista, como la desintegración de la estructura social e ideológica que sustentaba ese teatro y que los intelectuales con visión de futuro consideraban en trance agónico tras la contienda europea de 1914-1918 (Pérez Bowie, 2004b, p. 9).

3.5. La generación de los nacidos con el cine

Los escritores de la generación de las vanguardias[52], que se corresponde con la de los nacidos con el cine –como diría Alberti en un famoso verso[53]–, consideran este como el arte de su época: «el cinema posee, sobre todas las demás, una razón de sincronismo que le une estrechamente a nosotros; y es que tiene más o menos la edad del siglo, tiene nuestra edad» (de Torre, 1930, p. 7). Su aproximación al medio es, por tanto, muy diferente respecto a la generación anterior. En primer lugar, porque ya no dudan de que el cine sea un arte; y, en segundo lugar, porque ni siquiera lo entienden como una síntesis de todas las artes, como pretendía Canudo, sino que, influidos por los movimientos de vanguardia europeos –futurismo italiano, impresionismo francés– se centran en defender la especificidad del medio. El debate gira ahora en torno a qué debe hacer el cine para explorar sus posibilidades artísticas –fundamentalmente visuales–, alejándose no solo del teatro, sino de la narratividad. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en Francia, donde la discusión se establece principalmente entre cineastas (Epstein, Dulac, L'Herbier, Delluc), en España son mayoritariamente los escritores los que intervienen en el debate: «Esta busca del cinema estaba realizada por hombres en su mayoría procedentes de la literatura –o que sin ser literatos puros, había tenido o tenían escarceos literarios– y cuyo centro de atención (y medio de vida) era la literatura» (Pérez Merinero, C. y Pérez Merinero, D., 1974, p. 12).

3.5.1. La introducción de las vanguardias en España

Entre los estímulos que contribuyen a esta renovación cultural se destacan, tal y como apunta Gubern, el magisterio de Ramón Gómez de la Serna desde su revista *Prometeo* (fundada en 1908 por Javier Gómez de la Serna, padre de Ramón) y su tertulia sabatina en el Café Pombo; la entrada de las nuevas corrientes artísticas europeas a través de las Galerías Dalmau de Barcelona (como la exposición de arte cubista en abril de 1912)

[52] El marbete «generación del 27», tradicionalmente asociado a poetas, se queda estrecho para hacer referencia a un grupo de artistas vanguardistas que incluye también prosistas, cineastas, pintores, ilustradores o músicos, como señalan diferentes críticos. Véase Ródenas (2000, p. 12). Se trata de una generación que conoce el cine en su infancia, por lo que, al contrario de lo que sucede con los autores de la generación anterior, sus recelos hacia el medio son menores o inexistentes. Estas son las fechas de nacimiento de algunos de ellos: Benjamín Jarnés (1888), Antonio Espina (1891), Federico García Lorca (1898), Rosa Chacel (1898), Guillermo de Torre (1900), Rafael Alberti (1902), Francisco Ayala (1906).

[53] El verso «Yo nací, respetadme, con el cine» aparece en el poema «Carta abierta» incluido en *Cal y canto* (1929). Rosa Chacel considera ese verso como un manifiesto generacional (Rodríguez Fischer, 1994, p. 70).

y de los artistas europeos refugiados en esta ciudad a causa de la guerra[54] así como la llegada del poeta chileno Vicente Huidobro a Madrid en 1919; la puesta en circulación de la revista mensual *L'Esprit Nouveau. Revue Internationale illustrée de l'activité contemporaine*, y la publicación de los libros de Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*) y de Guillermo de Torre (*Literaturas europeas de vanguardia*), ambos aparecidos en 1925 (Gubern, 1999, p. 12).

Gómez de la Serna es considerado uno de los introductores de las vanguardias en España. Su vocación de ruptura queda patente ya en su artículo «El concepto de la nueva literatura», publicado en el nº 6 de *Prometeo* (abril de 1909) y que constituye una suerte de manifiesto de lo que será la narrativa ramoniana[55]. En ese mismo número aparece una traducción del *Manifiesto futurista* de Marinetti, que este había publicado apenas dos meses antes –el 20 de febrero– en *Le Figaro*. En junio de 1910 Gómez de la Serna consigue que Marinetti colabore con la revista, para la que escribe expresamente una «Proclama futurista a los españoles». Gómez de la Serna anticipa en el número anterior la publicación de este «manifiesto sobre España […] del que haremos una tirada especial de miles de ejemplares para inundar de luz de bengala la sordidez de nuestro ambiente» (Gómez de la Serna, 1910, p. 474). El escritor también organiza la exposición de arte de vanguardia «Los pintores íntegros», celebrada entre el 5 y el 15 de marzo de 1915 en el Salón de Arte Moderno de Madrid. Ese mismo año funda su tertulia del café Pombo, por donde pasan, entre otros muchos artistas, escritores como Guillermo de Torre, Antonio Espina, Vicente Huidobro o Gerardo Diego. Para finalizar esta brevísima nota sobre la contribución ramoniana a la difusión de las corrientes vanguardistas en España, cabe destacar la publicación de *Ismos* (1931), donde realiza un repaso a dichas corrientes y en cuyo prólogo declara: «He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confidencia con ellas después, con las nuevas formas del arte y de la literatura» (Gómez de la Serna, 1943, p. 9).

[54] Estos artistas son, entre otros, el poeta Arthur Cravan, el pintor y poeta Serge Charchoune, los pintores abstractos Sonia y Robert Delaunay –creadores del simultaneísmo–, los cubistas Albert Gleizes y Marie Laurencin y el también pintor Francis Picabia, que funda en Barcelona la revista dadaísta *391*.

[55] Gómez de la Serna considera que la nueva literatura ha de ser biográfica, individualista, actual y veraz, estar influida por la vida y pegada a lo cotidiano y a la modernidad, sin desatender la cuestión social. Debe, además, huir de la tradición, de sentimentalismos y de fórmulas e imposiciones normativas.

Toda esta labor de difusión de las vanguardias cristaliza en la aparición de dos publicaciones: la *Revista de Occidente* (fundada por Ortega y Gasset en 1923) y *La Gaceta literaria* (lanzada por Ernesto Giménez Caballero en 1927). Estas revistas son las que acogen la mayoría de los debates centrados en las relaciones entre cine y literatura. Como apunta el historiador del cine Agustín Sánchez Vidal (1993, p. 132), *La Gaceta literaria* no es solo la primera revista que reserva una página especial y fija al cine –a cargo de Luis Buñuel y Juan Piqueras[56]–, sino que le dedica un número especial –el número 43, publicado el 1 de octubre de 1928– y promueve el primer cineclub de España, fundado por Giménez Caballero, Buñuel y César M. Arconada en otoño de 1928. Buñuel traslada al cineclub una experiencia previa que había tenido lugar en la Residencia de Estudiantes, como recoge la revista en su número 30. Junto al actor francés Armand Tallier, director del cine Studio des Ursulines de París, presenta un programa consistente en la proyección de dos largometrajes de la vanguardia francesa que no se habían estrenado en España: *Le coquille et le clergyman* (1928), de Germaine Dullac, y *La glace à trois faces* (1927), de Jean Epstein. El Cineclub Español nace con el objetivo de proyectar filmes desconocidos en España, así como aquellos merecedores de una revisión por su importancia en la evolución del cine. El 15 de diciembre de 1928 *La Gaceta* publica la lista de sus socios, entre los que se encuentran escritores como Carlos Arniches, José Bergamín, Rafael Alberti, Rosa Chacel y Ricardo Baroja.

No cabe duda, pues, del interés que el cine y las vanguardias despiertan entre la intelectualidad española de los años veinte. En cuanto a su relación con la literatura, los escritores defienden la autonomía del cine y su alejamiento de los modelos narrativos naturalistas, que consideran, como la generación anterior, obsoletos.

3.5.2. Las ideas vanguardistas sobre el cine

En 1921, el poeta ultraísta y crítico Guillermo de Torre publica el artículo «El cinema y la novísima literatura: sus conexiones». Se trata de un comentario a *La poésie d'aujourd'hui: un nouvel état d'intelligence* de Epstein, aparecido ese mismo año. En su artículo, Torre defiende, como Epstein, que el cine debe alejarse de los artificiosos procedimientos teatrales y acercarse a la nueva literatura (de Torre, 1921, p. 100). En

[56] El crítico cinematográfico Juan Piqueras funda en 1932 *Nuestro Cinema,* revista de filiación comunista que preconizará el cine proletario.

el mismo artículo, ampliado en su estudio *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Torre insiste en la necesidad de que el cine se desvincule del teatro («el cinema no es, no puede ser, en modo alguno, el teatro fotografiado») a la vez que apunta la influencia mutua entre el cine y la literatura de vanguardia[57]:

> El Cinema proyecta sus angulares rayos luminosos, sus imágenes palpitantes y su vital ritmo acelerador sobre nuestras letras de vanguardia. Elemento afín y generador, a veces, de la poesía novísima es el Cinema: Entre ambos hay una corriente osmósica de influencias y sugestiones (de Torre, 1925, p. 386).

El escritor Antonio Espina comparte las opiniones de Epstein y de Torre en el artículo «Reflexiones sobre cinematografía», donde, tras comparar cine y teatro en su relación con lo real, en el rol que desempeña el espectador y en sus aspectos espaciotemporales, concluye: «Las direcciones estéticas del teatro y del cine son opuestas. El teatro parte de lo real hacia lo fantástico. El cine parte de lo fantástico hacia lo real. Pero lo real en el cine tampoco es lo mismo que lo real en el teatro» (Espina, 1927a, p. 37). Además, Espina culpa a los empresarios cinematográficos de no aprovechar los medios y posibilidades que ofrece la cinematografía, ya que fabrican argumentos para la pantalla «como pudieran fabricarse para la novela o el teatro», y les atribuye la ridiculez y mezquindad de la mayor parte de la producción cinematográfica de su tiempo, pues «no se preocupan más que de satisfacer el gusto mediocre de la burguesía universal, que es el público de teatro, y de teatro pueril» (Espina, 1927, pp. 441-442).

En cuanto al debate en torno a la palabra, si Pérez de Ayala o Unamuno consideraban que la aparición del cine contribuyó a la revalorización de la palabra en el teatro, Benjamín Jarnés, Antonio Espina o José María Salaverría opinan que es precisamente la ausencia de palabra lo que engrandece el cine. El novelista Benjamín Jarnés se suma al debate con su artículo («De Homero a Charlot») donde declara: «Sin palabras –

[57] Epstein también se refiere a esta influencia mutua entre cine y literatura: «Le cinéma sature la littérature moderne. Réciproquement cet art mystérieux a admis beaucoup de littérature» («El cine satura la literatura moderna. Recíprocamente, este arte misterioso admitió mucha literatura»). Su propuesta de renovación consiste en la superposición de sus respectivas estéticas (Epstein, 1921, pp. 169-170). Esta idea es recogida también por Guillermo de Torre: «Ambos Artes, Cinema y Poesía nueva, superponen hoy sus estéticas, y se transmiten mutuamente valiosas fecundaciones» (de Torre, 1921, p. 100).

¡hallazgo divino!– ha encontrado el cinema un idioma emocional del más puro lirismo». El autor no solo considera el cine como el nuevo medio de expresión poética, sino que declara el agotamiento de la palabra para tal fin: «El nuevo poema lo oiremos con los ojos. El poema es visión, […] y la visión podrá ser transportada a la cinta, íntegramente, sin que las palabras la mancillen» (Jarnés, 1927, p. 3). De ahí el título del artículo: el cine, representado por Charlot, es la nueva poesía[58]. José María Salaverría utiliza los mismos argumentos al responder a la encuesta realizada con ocasión del número especial de *La Gaceta* dedicado al cine. Al preguntarle su opinión sobre el cine «desde su punto de vista literario», contesta:

> Pues el cine, en resolución, es la cosa que más se aproxima al arte puro, desde que suprime la materialidad del lenguaje y deja la narración entregada a ella misma […] sin el fardo del lenguaje, o sea sin lo peor (discúlpenme el sacrilegio) de la literatura imaginativa: la palabra escrita (Salaverría, 1928, p. 6).

Y en la misma línea se sitúa Espina al responder en la misma encuesta:

> Nuestros autores teatrales creen que el cinema es un teatro imperfecto porque falta la palabra. Esta imperfección —que constituye precisamente su gran elocuencia— ha engendrado nada menos que un nuevo organismo expresivo: la palabra para el ojo […] El cine no tiene nada que ver –esto es, que oír– con el teatro (Espina, 1928b, p. 6).

Estas declaraciones exponen el cambio de percepción del cine entre los escritores y demuestran el interés de la vanguardia por el arte puro. Si Ramiro de Maeztu o Pérez Galdós entendían que el teatro era superior al cine por poseer la palabra, esta nueva generación considera que la superioridad está ahora en la imagen cinematográfica. Lo resume Guillermo de Torre: «El auge del cinema, a que asistimos, no es sino una consecuencia más de la preponderancia que lo visual obtiene en la expresión artística moderna» (de Torre, 1930, p. 7).

A pesar del entusiasmo de las nuevas generaciones por el cine, el debate en torno a las relaciones entre el cine y la literatura se mitiga en los años cuarenta por dos motivos. El primero, la llegada del cine sonoro, que supone para los intelectuales, como sucede

[58] Como apunta el profesor Gustavo Nanclares la opinión de Jarnés sobre el cine osciló entre la defensa reverencial que hizo en «De Homero a Charlot» y sus opiniones posteriores, mucho menos entusiastas y a ratos incluso críticas (Nanclares, 2010, p. 45).

en Francia, el abandono de los poéticos experimentos visuales vanguardistas y el retorno al anquilosado teatro filmado de los inicios del cine. El segundo, el estallido de la guerra civil y la inmediata posguerra. Esto supone, como apunta José Enrique Monterde, la «ruptura con los aspectos más innovadores y creativos de la cultura internacional que iban a situar a España en una situación de retraso de difícil recuperación» (Monterde, 2015, p. 187). Durante los primeros años del franquismo la discusión gira principalmente en torno a la necesidad de la creación de un cine nacional que transmita los valores del nuevo régimen. Este debate sobre la situación inmediata de la cinematografía española se ve fomentado por la grave crisis que vive el cine español a mediados de la década de los cuarenta. Durante los años 1944, 1945 y 1946 se produce un brusco descenso del volumen de la producción, comparado con las cotas de 1942 y 1943 (Monterde, 2015, p. 210). Un repaso a los títulos de los artículos publicados a lo largo de 1944 en la revista *Primer Plano* (1940-1963)[59] da una idea del eje del debate en esos años: «Personalidad española del cine español» (núm. 168), «No hay tal crisis del cine español» (núm. 179), «La crisis cinematográfica. Causas y remedios» (núm. 185), «Nuestro cine en la guerra comercial» (núm. 195) y un largo etcétera. A pesar de este cambio de foco, algunos autores continúan reflexionando sobre la relación del cine con la literatura. En el artículo «Tradición cinemática española» (no figura el nombre del autor), publicado en *Primer Plano* en 1943, se anticipan las teorías precinema que se desarrollan en Francia a finales de los cuarenta al asociar el movimiento cinematográfico con el teatro del Siglo de Oro: «Cuando Lope de Vega rompió los cánones seudoclásicos de las tres unidades de acción, de lugar y de tiempo, creó el cine». Los aspectos cinematográficos que se encuentran en el teatro áureo son «el movimiento, la agilidad de la acción para saltar a través del espacio, la flexibilidad para alternar con otra acción, su inagotable capacidad de recursos para dar realización plástica a todas las situaciones imaginable» («Tradición cinemática española», 1943, p. 11). En esa misma línea, el poeta Adriano del Valle afirma, en las

[59] La revista *Primer Plano,* fundada por Manuel Augusto García Viñolas, es el principal medio para que los intelectuales falangistas propaguen sus ideas sobre el cine español. En el número 1, publicado el 20 de octubre de 1940, podemos leer la siguiente declaración de intenciones: «Queremos entender, como Dios manda, en lo que significa la Cinematografía nacional, sin piadosas mentiras de soslayo ni alucinaciones de un falso patriotismo […] Porque tenemos la fe puesta en esa superación de la Cinematografía nacional y queremos conocer sus problemas y sentimos, al mismo tiempo, la vocación de vencerlos, salimos hoy al encuentro de la dificultad» («Saludo», 1940, p. 3).

páginas de la misma revista, que «Shakespeare, Cervantes, Tolstoi pueden tener estilo cinematográfico, entendiendo por ello la sucesión rápida de muchas de sus escenas o la plasticidad visual de tal o cual obra» (del Valle, 1944, p. 17).

El estudio de las relaciones entre cine y literatura comienza a desplazar su punto de mira del teatro a la novela. El crítico Antonio Valencia se hace eco, en la revista *Primer Plano,* de la influencia que el cine tiene en la novela norteamericana, pues los autores escriben «pensando en cine», bien por ir «tras de los dólares del cine», bien porque «la novela va saliendo de sus problemas de «tempo» con franca similitud a los correlativos problemas del cine» (Valencia, 1944, p. 21). El escritor y director cinematográfico Edgar Neville anticipa también el cambio que se dará en la década siguiente en el estudio de las relaciones del cine y la literatura:

> Entre escribir una novela o dirigir una película no hay más diferencia que la del instrumento que se emplea; en vez de la pluma, es la cámara, pero la idea es la misma y el estilo del escritor está tan patente en una obra escrita como en una película fotografiada (Ríos Carratalá, 2013, p. 78).

Aunque no lo explicite, Neville está equiparando ambos medios a través de la narratividad, una idea fundamental para poder realizar la comparativa entre novela y filme desde los estudios narratológicos que surgen en los años setenta. En la década de los cincuenta la discusión en torno a las relaciones entre cine y literatura se retomará con fuerza.

3.6. El formalismo ruso y Sergei M. Eisenstein

De forma casi paralela al desarrollo de las teorías cinematográficas impresionistas en Francia, El Círculo Lingüístico de Moscú y la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético[60] (Opojaz) de Petrogrado, grupos que conforman el movimiento formalista ruso, comienzan a interesarse por el cine. Los formalistas abogan por aplicar al cine la metodología que ya habían desarrollado en la literatura. Así, la *Poetika* literaria da pie a una *Poetika Kino* (1927), título de la compilación de artículos, coordinada por Boris Eikhenbaum, que trata de establecer una poética del cine[61]. El objetivo principal es realizar una aproximación científica al hecho cinematográfico, para lo que es necesario recurrir al análisis formal de los filmes (Kazanski, 1998, p. 104).

Como sucede en el resto de Europa, las primeras discusiones de los formalistas sobre el cine giran en torno a sus relaciones con el teatro y a la crisis de este último. Sus opiniones al respecto son cercanas a las de los futuristas, con quienes mantienen vínculos. En 1921, Roman Jakobson declara al respecto: «The theater is dying; the movies are blossoming. The screen ceases bit by bit to be the equivalent of the stage; it frees itself of the theatrical unities, of the theatrical mise en scene» (Jakobson, 1987, p. 39)[62]. Opiniones similares respecto a la crisis del teatro defienden formalistas como Viktor Sklovski –«Indudablemente el teatro contemporáneo se está desecando» (Sklovski, 1971, p. 53)– o Boris Eikhenbaum, quien apuesta por un teatro que redefina su identidad «ya no como forma sincrética, sino como arte autónomo en el que la palabra y el cuerpo del actor deben ser liberados de cualquier otro elemento». El autor defiende un teatro alejado del cine, que se aparte de la acción y «regrese a los principios del teatro de Shakespeare». Además, considera que el cine obliga al teatro (y al resto de las artes) a redefinir sus posiciones: «el cine, en cierto modo, ha afectado a todo el sistema de las artes diferenciadas, más antiguas, y, aunque se aparte de ellas, ejerce una acción decisiva sobre su evolución» (Eikhenbaum, 1998a, pp. 59-60). Se

[60] El Círculo Lingüístico de Moscú cuenta con miembros como Roman Jakobson y Boris Tomachevski, entre otros, mientras que a la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético pertenecen Viktor Sklovski, Yuri Tynianov, Boris Eikhenbaum o Boris Kazanski.

[61] Los artículos de *Poetika Kino* están recogidos, junto a otras aportaciones formalistas en el campo cinematográfico, en *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme* (1998).

[62] «El teatro se muere; las películas están floreciendo. La pantalla deja poco a poco de ser el equivalente del escenario; se libera de las unidades teatrales, de la puesta en escena teatral».

comprueba, por tanto, que las posiciones mantenidas por los intelectuales de la Unión Soviética no distan de las que se sostienen en el resto de Europa.

En cuanto al estudio de las relaciones entre cine con la novela, los formalistas se centran principalmente en las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Albèra justifica así este interés:

> Dado el vínculo que se establece entre cine y literatura *en los hechos*, a través de la adaptación al cine de textos escritos 'canónicos' (Tolstoi, Dostoievski, Gógol, Pushkin), el filme ofrece un campo de reflexión ideal sobre los procesos de traducciones intersemióticas (Albèra, 1998, p. 24).

Eikhenbaum considera que el desarrollo del cine está íntimamente ligado a la literatura, pues el cine acude a esta en busca de material cinematográfico, especialmente en aquellos casos en los que el escritor muestra un «pensamiento cinematográfico» (pone como ejemplo *La sonata a Kreutzer*, de Tolstoi). En este sentido, el cine exige una «nueva diferenciación entre las artes», obligando a la novela, como sucedía con el teatro, a redefinir su posición a partir de la elaboración de «formas liberadas del pensamiento cinematográfico» (Eikhenbaum, 1998d, pp. 208-209). Sklovski estima, asimismo, que «el cine se desarrolla paralelamente a la literatura», ya que «opera con el mismo material semántico […] y la propia elección del material cinematográfico está sustancialmente predeterminada por la literatura» (Sklovski, 1971, p. 105). No obstante, considera que las tentativas de utilizar la literatura con fines cinematográficos han fracasado: «Casi nada de la novela puede ser transferido a la pantalla. Casi nada, salvo el mero argumento» (Sklovski, 1971, p. 47).

Sin embargo, los formalistas apenas se plantean –o no tuvieron tiempo para hacerlo, debido a su disolución a principios de la década de los treinta– la influencia en sentido contrario, es decir, la que el cine ejerce sobre la literatura. Sklovski sostiene que la literatura puede aprovechar del cine determinados procedimientos, como «la arbitrariedad de la acción, su rapidez, etcétera», aunque lo desaconseja: «Pedir prestado al cine el artificio, los llamados efectos especiales y particularmente el movimiento cinematográfico para trasferirlo al campo de la literatura o del teatro no resulta nada beneficioso» (Sklovski, 1971, p. 56). El crítico considera más interesante

que la literatura, como reacción a la irrupción del cine, se refugie en un campo puramente lingüístico y renuncie al argumento: «Así ocurrió cuando nació la fotografía que acabó con el gusto por el naturalismo» (Sklovski, 1971, p. 82).

La aportación más importante de los formalistas está relacionada con las analogías que establecen entre lenguaje y cine. Entre sus contribuciones, cabe destacar su consideración del cine como un sistema de signos semánticos y su señalamiento de un uso «poético» del cine análogo al uso «literario» del lenguaje. Es más, Eikhenbaum afirma que «el cine tiene su propia sintaxis, su propia gramática» (Eikhenbaum, 1998c, p. 204). También Sklovski considera que el cine está elaborando su gramática y posee un lenguaje propio. Además, califica el montaje como «la sintaxis y la etimología del lenguaje cinematográfico» (Sklovski, 1971, pp. 112-124). El montaje resulta fundamental en la cinematografía soviética como elemento creador de sentido dentro del filme. Para Eikhenbaum (1998b, p. 199), «el montaje transforma la fotogenia en lenguaje cinematográfico», mientras que Kazanski (1998, p. 132) afirma que el montaje crea la estilística del filme. Por su parte, Sklovski considera que «el realizador cinematográfico puede crear un argumento mediante el montaje» y añade que «al montar sus films, Kulechov casi no necesitaba un argumento. No le servía a fines de composición, sino apenas como motivación». Una afirmación que hace extensible a los filmes de Eisenstein (Sklovski, 1971, pp. 142-143).

En definitiva, los formalistas restan importancia a la función mimética del cine en favor de sus cualidades «poéticas» y «lingüísticas» (Stam *et al.*, 1999, p. 47). Asimismo, algunas de sus ideas son asumidas posteriormente por los semióticos del cine, quienes extrapolan a la teoría fílmica las formulaciones formalistas referidas a la especificidad de la literatura y recuperan la concepción formalista del texto como una especie de campo de batalla entre elementos y códigos rivales (Stam, *et al.*, 1999, p. 28).

3.6.1. Eisenstein: un cineasta teórico

Quien sí se ocupa ampliamente de las relaciones entre cine y literatura es uno de los cineastas teóricos[63] de la escuela soviética afines a la escuela formalista: Serguéi M. Eisenstein. El cineasta dedica varios artículos al análisis de estas relaciones.

Eisenstein escribe en 1933 «Cine y literatura (sobre lo metafórico)», donde afirma que «podemos hallar lo cinematográfico en el buen sentido de la palabra y sin comillas, entre las obras literarias más inesperadas» (Eisenstein, 1982, p. 9). El ejemplo que emplea es un texto de Leonardo da Vinci, «Cómo debe representarse una batalla»[64], que califica como «brillante muestra de observación y montaje cinematográfico» (Eisenstein, 1982, p. 10). Ya en el terreno literario, apunta:

> Hay escritores que escriben, diría yo, directamente en forma cinematográfica. Ellos ven en 'fotogramas'. Más aún, en imágenes de fotogramas. Y escriben en forma de guion de montaje. Otros desarrollan hechos. Otros componen con metáforas cinematográficas. Algunos poseen todos estos caracteres juntos. Por ejemplo, Zola (Eisenstein, 1982, p. 11).

Pero no es que Eisenstein vea rasgos precinematográficos en novelistas que escribieron su obra antes del nacimiento del cine (como sí harán posteriormente las teorías precinema), sino que muestra interés por «qué puede aprender, sin cesar, el cineasta del novelista» (Eisenstein, 1982, p. 14). En este sentido, el cineasta busca en la literatura el parentesco con el cine principalmente a través del montaje. En su artículo «Pushkin montajista», Eisenstein realiza un análisis, verso a verso, de un fragmento del poema narrativo *Ruslán y Liudmila* (1820), de Pushkin, el correspondiente a la «batalla con los pechenegos» del sexto canto. En los diecisiete versos que componen el fragmento Eisenstein encuentra grandes planos visuales y sonoros (no por su 'tamaño' sino por lo detallado de la acción), planos generales, acciones simultáneas, un acercamiento progresivo para introducir al «espectador» en la acción y un ritmo

[63] Otros directores de la escuela soviética (entre los que destacan Vsévolod Pudovkin, Lev Kuleshov y Dziga Vertov) dedican sus trabajos teóricos a la técnica cinematográfica, en especial al montaje.

[64] Este texto pertenece a la colección de manuscritos que da Vinci escribe a partir de 1482 y hasta el final de su vida. Una parte de esta colección, entre la que se cuenta el texto citado, se recoge en el *Trattato della pittura* o *Codex Urbinas,* realizado probablemente por Francesco Melzi discípulo y heredero de Leonardo, hacia 1540. La primera traducción al español, con el título de *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti,* la realiza Diego Antonio Rejón de Silva en 1784.

determinado que le llevan a afirmar que la composición de estos versos «fue desarrollada, desde el punto de vista del montaje, con todo el refinamiento de una pieza dramática acabada» (Eisenstein, 1982, p. 146). Y al analizar otro fragmento correspondiente a la batalla de *Poltava* (1828-29), también de Pushkin, afirma: «desde el punto específico del montaje descubrimos, de inmediato, otros *tempo* y ritmo completamente distintos. Aquí se presenta el 'montaje rápido'» (Eisenstein, 1982, p. 147). Queda claro cómo el cineasta busca en la literatura modelos para sus procedimientos de montaje.

En «Montaje 1938», escrito ese año, Eisenstein describe una propiedad del cine (aunque no exclusiva de este) que consiste en que «dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición» (Eisenstein, 1974, p. 16). Para ilustrar esta idea recurre a un ejemplo –«que tiene el interés adicional de ser auditivo»– de *Bel Ami* (1885), de Maupassant. Se trata de la escena en que Georges Duroy está en el coche esperando a Suzanne, quien ha prometido huir con él a medianoche. Mientras espera comienzan a dar las doce en distintos relojes de la ciudad, unos más cercanos, otros más lejanos, hasta que Georges acepta que Suzanne no acudirá a la cita. Eisenstein considera que Maupassant obliga al lector a experimentar la sensación de medianoche, haciendo que en distintos lugares distintos relojes dieran las doce. Estas representaciones aisladas son estructuradas en una sensación general, una imagen plena de sentido («la medianoche como una especie de 'hora fatal'»), a través del montaje sonoro (Eisenstein, 1974, pp. 25-26).

Su famoso ensayo «Dickens, Griffith y el cine en la actualidad»[65], escrito en 1944, es uno de los más citados por la crítica[66]. En el ensayo, Eisenstein estudia los hallazgos –principalmente relacionados con el montaje y la planificación– realizados por cineastas pioneros estadounidenses y señala el importante rol que desempeña la literatura en la consecución de los mismos y, en definitiva, en la configuración del lenguaje

[65] El artículo, cuyo título original es «Dikkens, Griffit i my», fue publicado En *Amerikanskaia Kinematografiia: D. U. Griffit*, *I* (Goskinoizdat, 1944).

[66] Rick Altman dedica un artículo al ensayo de Eisenstein en *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars* (1992), que también es citado, entre muchos otros, por Christian Metz en «El cine: ¿lengua o lenguaje?» (Metz, 1974, p. 142) o por Bruce Morrissette en *Novel and Film: Essays in Two Genres* (Morrissette, 1985, p. 8).

cinematográfico. En lo que se refiere al montaje, «cuyo surgimiento estará ligado para siempre al nombre de Griffith» y que le «valió sus triunfos más gloriosos» (Eisenstein, 1999, p. 190), el cineasta demuestra cómo D.W. Griffith toma modelos narrativos de Dickens, su escritor predilecto, en la construcción y elaboración del montaje en paralelo (o *cross-cutting*)[67]. Eisenstein recoge el testimonio de Linda Arvidson Griffith, quien explica una anécdota relacionada con la película *Después de muchos años* (*After Many Years,* 1908), la primera adaptación que realiza Griffith del poema narrativo *Enoch Arden* (1864) de Tennyson. Según Arvidson, el director pretendía montar en paralelo dos escenas que sucedían en espacios separados por cientos de kilómetros: una escena que mostraba a Annie Lee esperando el regreso de su marido, seguida por otra de Enoch desterrado en una isla desierta. Sus empleados en la Biograph[68] consideraron que el público no iba a entender un salto espacial semejante, a lo que Griffith contestó: «doesn't Dickens write that way?»[69]. A continuación, Griffith señaló que no había tanta diferencia entre las novelas y las historias fotografiadas (Arvidson, 1969, p. 66). Evidentemente, el montaje paralelo no es una técnica narrativa exclusiva de Dickens. Así lo pone de manifiesto el historiador del cine David Bordwell, quien recuerda que el montaje paralelo se relaciona con fuentes teatrales y literarias:

> Nicholas Vardac[70] localizó escenas de montaje paralelo en el teatro del siglo, que utilizaba escenarios y áreas de iluminación duales para cambiar de una línea de acción a otra. Eisenstein siguió la pista del montaje paralelo no simultáneo de Griffith a través del melodrama teatral y remontándose hasta las novelas de Dickens (Bordwell, 1997a, p. 53).

[67] *Montaje paralelo*: Cortar entre dos o más acciones relacionadas que suceden simultáneamente en diferentes lugares o que tienen lugar en tiempos distintos. Aunque la técnica se utilizó en una fecha tan temprana como la del año 1903 […] frecuentemente se cita a Griffith por su desarrollo de esta técnica (Konigsberg, 2004, p. 333).

[68] The Biograph Company (1895-1916) fue la primera productora cinematográfica estadounidense. D.W. Griffith fue el principal director de la compañía entre 1908 y 1911.

[69] «¿No escribe así Dickens?».

[70] Vardac (1949, pp. 25-65) pone tres obras teatrales como ejemplo de este tipo de montaje paralelo: *Arrah-na-Pogue* (1864), *Forbidden Fruit* (1876) y *The Clansman* (1906) adaptación teatral que el autor, Thomas Dixon, realiza de su propia novela y que Griffith adapta al cine en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation,* 1915). En el ámbito de la novela es ya un lugar común citar como ejemplo de montaje paralelo precinematográfico la escena de la feria de ganado de *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert.

El crítico de *The Times* A. B. Walkley, insiste en que ese tipo de montaje era habitual, por ejemplo, entre los escritores de novelas por entregas:

> Se la encuentra en Thackeray, George Eliot, Trollope, Meredith, Hardy y, supongo, cualquier otro novelista victoriano. Griffith podría haber encontrado la misma práctica no solo en Dumas *père*, a quien la forma importaba verdaderamente poco, sino en grandes artistas como Tolstoi, Turgueniev y Balzac. Pero, en realidad, no fue en ninguno de ellos sino en Dickens donde la encontró; y es significativo de la influencia predominante de Dickens el que sea citado como una autoridad en un recurso que, en el fondo, es común a toda la ficción (Eisenstein, 1999, p. 190).

Otros aspectos cinematográficos en los que Eisenstein considera que Griffith se inspira en la obra de Dickens son: el *tempo* vertiginoso, el uso inteligente y dramático del primer plano, la construcción de personajes (sobre todo de secundarios inolvidables y de personajes femeninos frágiles y dolientes). En definitiva, para Eisenstein «la semejanza de Dickens con las características del cine en método, estilo y particularmente en punto de vista y exposición, es realmente asombrosa» (Eisenstein, 1999, p. 191), lo que le lleva a afirmar que el novelista tiene una «cualidad óptica» cinemática (Eisenstein, 1999, p. 197). Esta conexión entre Griffith y Dickens le conduce a afirmar que las raíces del lenguaje cinematográfico se encuentran en la tradición literaria:

> Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no solo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado; cada parte de este pasado en su momento en la historia mundial ha hecho avanzar al gran arte de la cinematografía (Eisenstein, 1999, p. 214).

Estas ideas de Eisenstein, en las que se hace eco de la influencia de la literatura en la configuración del lenguaje cinematográfico, impulsan la aparición de las llamadas teorías precinema, que se despliegan principalmente en Francia pero que también cuentan con representación en España.

3.7. Las teorías precinema

Las teorías precinema, desarrolladas en Francia por los críticos Henri Agel o Paul Leglise a partir de finales de los años cuarenta, tienen su origen en la idea de que la visión cinematográfica ha existido siempre, como evidencian distintas formas de expresión previas a la aparición del cine: la representación de animales en las cuevas Altamira[71], las sombras chinescas, los vasos griegos, la columna trajana, las series de cuadros de Monet o la linterna mágica. Su propósito es localizar procedimientos cinematográficos en obras literarias que «intuyen» el cine antes de su invención. Como apunta el profesor Carlo L. Ragghianti en 1952: «Non bisogna da un'insufficienza storica e critica che è nostra, trarre la conclusione erronea che prima del 1890 la visione cinematografica non sia esistita»[72] (Ragghianti, 1952, p. 151).

También contribuyen a apuntalar estas teorías los textos de Eisenstein en los que refiere la relación entre el cine y la literatura. A lo ya señalado en el capítulo anterior se puede añadir esta apreciación del cineasta sobre la obra de Zola: «Las páginas de Zola pueden ser simplemente numeradas como guion de montaje y distribuidas a los miembros del equipo» (Eisenstein, 1982, pp. 9-10). Son este tipo de afirmaciones las que impulsan las teorías precinemáticas. Sin embargo, como señala Urrutia, se trata de una desviación de las ideas de Eisenstein, pues a pesar de que este «acude asiduamente a comparar el cine con la literatura, lo hace solo para entender mejor y resolver problemas fílmicos» (Urrutia, 1984, p. 33) y no para defender la idea de una visión cinematográfica del mundo antes de la invención del cine. El hecho de que Eisenstein califique a Leonardo da Vinci, antes de desvelar su nombre, de «guionista profesional con gran experiencia» (Eisenstein, 1982, p. 10) nos da una idea del tono en que se establece la comparativa entre cine y literatura en sus textos.

[71] En la cueva de Altamira, por ejemplo, la representación de un jabalí pintado con ocho patas persigue transmitir la sensación de movimiento, por lo que se trata de «pintura con vocación cinematográfica» (Gubern, 2014, p. 9). Recientemente, el cineasta y arqueólogo francés Marc Azéma ha desarrollado su teoría de que el origen del cine se encuentra en el arte paleolítico. Su tesis es que las pinturas rupestres, además de representar el movimiento de los animales, organizan las acciones de estos en secuencias narrativas. Véase *La Préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* (2011).

[72] «No debemos, debido a una insuficiencia histórica y crítica que nos concierne, llegar a la conclusión errónea de que antes de 1890 la visión cinematográfica no existía».

Entre los críticos franceses citados, el primero en referir procedimientos cinematográficos en obras literarias escritas antes del cine es Henri Agel. En 1947 publica «Équivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires»[73], donde analiza los cinco versos finales de la primera bucólica de Virgilio:

> Hic tamen hans mecum poteras requiescere noctem
> fronde super viridi: sunt nobis mitia poma,
> castaneae molles et pressi copia lactis,
> et iam summa procul villarum culmina fumant,
> maioresque cadunt altis de montibus umbrae[74].

Tal y como explica Urrutia, para Agel una adaptación cinematográfica de estos versos requeriría únicamente seguir la segmentación técnica establecida por Virgilio, que incluiría, por ejemplo, el uso del *travelling* para alejar la cámara de los personajes y poder contemplar el fondo del paisaje. La principal crítica que Urrutia realiza a esta lectura cinematográfica es que no se deduce realmente del texto, sino de su propia visión, con lo que otro crítico podría suponer segmentaciones y movimientos de cámara distintos (Urrutia, 1995, pp. 44-45).

Paul Leglise realiza, por su parte, un análisis fílmico del canto primero de la *Eneida*[75]. El crítico realiza un *découpage*[76] técnico en varias columnas (versos, número y tipo de plano, imagen, monólogos y diálogos). En su análisis de los versos 36 a 49 del canto, se leen anotaciones como «*travelling* hacia delante. El rostro de Juno refleja un sufrimiento moral» (correspondiente al verso 36 de la obra: «Cum Juno, aeternum servans sub pectore vulnus») o «continúa el *travelling* hasta encuadrar el rostro de Juno en primerísimo plano» (verso 37: «haec secum»[77]) (Leglise citado por Urrutia,

[73] «Equivalencias cinematográficas de la composición y del lenguaje literarios», publicado en el primer número de la *Revue Internationale de Filmologie*.
[74] La traducción en prosa de Bartolomé Segura Ramos para Alianza Editorial dice así: «A pesar de todo, podías descansar aquí esta noche sobre las hojas verdes. Tengo manzanas dulces, castañas mollares y cantidad de leche cuajada. Y ya humean a lo lejos los techos de los cortijos y se va alargando la sombra que cae de los altos montes» (Virgilio, 2004, p. 29).
[75] Véase Leglise, P. (1958). *Une oeuvre de pré-cinema: L'Eneide.* Nouvelles Éditions Debresse.
[76] Término francés que significa «cortar» y que algunos críticos emplean para referirse a la organización de planos en una escena particular o en una película en general. Lo que interesa es el estilo particular de montaje de una película, el diseño global de los planos (Konigsberg, 2004, p. 153).
[77] La traducción de los versos citados de Javier Echave-Sustaeta para Gredos dice así: «cuando Juno, que guarda en lo hondo de su pecho la herida siempre abierta / da vueltas y más vueltas a su encono» (Virgilio, 2014, p. 6).

1995, p. 47). La aproximación de Leglise ha sido también descalificada por distintos críticos. Luc Mollet la tilda, desde las páginas de *Cahiers du cinéma,* de «asombrosa», y añade que el principal error de Leglise es considerar que lo cinematográfico reside en el *découpage* de una escena (Moullet, 1960, p. 30). Más recientemente, la crítica Jacqueline Nacache ha calificado sus escritos como «inadmisibles» en el contexto actual de estudios cinematográficos (Nacache, 2010, p. 4).

Las teorías precinematográficas en España merecen un capítulo aparte, pues tienen un amplio recorrido y cuentan con aportaciones tan interesantes como las de los críticos Joaquín de Entrambasaguas o Alonso Zamora Vicente. Gran parte de los estudios están dedicados a la búsqueda de la cinematograficidad en la literatura del Siglo de Oro.

3.7.1. Las teorías precinema en España

En fecha tan temprana como 1926, Ramón Menéndez Pidal realiza una comparación entre el cine y literatura precinematográfica al catalogar el teatro de Lope de Vega como «cinedramas». El filólogo sienta las bases de la aproximación española al terreno del precinema al poner el foco en el ritmo del teatro español del Siglo de Oro:

> Existe una comedia dinámica, toda ella acción […]. Semejante al cinematógrafo moderno, esa comedia busca el arte en la renovación súbita de impresiones entrecortadas, dispares y episódicas, sin querer desarrollarlas […]. Es un verdadero cinedrama, superior a los modernos, claro es, por no desarrollarse sobre la pantalla, sino en los versos, pero muy dentro de las limitaciones y amplitudes especiales del cine visual de hoy día (Menéndez Pidal, 1973, p. LX).

Menéndez Pidal vincula el cine y el teatro de Lope a través del ritmo de la acción. Cabe recordar el enorme peso que tiene el ritmo cinematográfico en las discusiones en torno al cine a lo largo de los años veinte, pues el cine «puro» es considerado un arte del movimiento y de los ritmos visuales por cineastas como Delluc (1920), Dulac (1927) y, en España, por críticos como Guillermo de Torre (1925) o Antonio Espina (1927).

Al año siguiente, su discípulo Antonio G. Solalinde publica en *La Gaceta literaria* el artículo «Lope de Vega y el cinematógrafo», donde desarrolla lo expuesto por su maestro. En el artículo, compara la obra de Lope de Vega con el cine de Hollywood, pues ambos se dirigen a un público mayoritario y comparten una asombrosa

productividad, lo que conduce a la repetición de asuntos en sus obras. En el plano narrativo coinciden en varios aspectos: en la esquematización de sus personajes y la superficialidad de las ideas transmitidas, en el empleo de escenas simultáneas que se desarrollan en diferentes lugares, en la rapidez de la acción y, por último, en el final feliz de cariz moralizante (Solalinde, 1927, p. 6). El estudio de Solalinde amplía considerablemente el número de recursos cinematográficos a los que remite el teatro áureo. Las aportaciones de estos dos críticos establecen uno de los marcos en los que se desarrolla, en los años siguientes, el estudio de elementos precinemáticos en España: la literatura del Siglo de Oro.

El crítico Felipe Lluch Garín se refiere a la relación entre Lope y el cine en la revista cinematográfica *Primer plano* (1940-1963). Lluch defiende que el poeta dio «una acabada definición profética del arte cinematográfico» en un soneto de sus «Rimas de Burgillos»: «Dos cosas despertaron mis antojos, / Extranjeras, no al alma, a los sentidos: /Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens, gran poeta de los ojos». Estos versos constituyen para Lluch el fundamento de toda una teoría del barroco: «el arte que busca, desordenadamente, un nuevo campo sensorial; es decir, la poesía que aspira a ser pintura; la pintura que se trueca en escultura; la escultura que pretende, no imitar, sino ser naturaleza». Y añade que ese «gran poeta de los ojos» no es sino el cine (Lluch, 1940, p. 6). Lluch encuentra asimismo «cinematográfica» la «enorme virtualidad plástica y dinámica» de la poesía calderoniana, «desbordante de imágenes pictóricas y arquitectónicas»:

> Luego que tú te retiraste, de una / guarnecida laguna / espejo de la hermosa primavera, / se remontó una garza que, altanera, / tanto a los cielos sube / que fue a un tiempo aquí pájaro, allí nube. […] / y el bajel ceniciento / (que bajel ceniciento entonces era / la garza que, velera, / los piélagos surcó de otro elemento), / librarse determina diligente, / aunque navega sola, / hechos remos los pies, proa la frente, / la vela el ala y el timón la cola[78].

Esta plasticidad le lleva a imaginar los «sorprendentes, mágicos fundidos» y las «audaces y bellas sobreimpresiones» –ambas técnicas «raíz y flor poéticas del cine»–

[78] Estos versos pertenecen a la Jornada II (vv. 923-928 y vv. 965-972) de la comedia calderoniana *El mayor encanto, amor* (1637).

que podrían conseguirse con una «simple traducción cinematográfica» de este poema. En la misma línea se sitúa Joaquín de Entrambasaguas, quien relaciona lo cinematográfico con un poema de Lope de Vega, la elegía que dedicó a la muerte de don Diego de Toledo[79]. En el momento previo a la muerte de don Diego en la plaza de toros, Entrambasaguas considera que Lope logra, en las descripciones del caballero, del caballo y del toro, «la más asombrosa realidad» con «estas variaciones de tema y visiones cinematográficas de una actitud, de un gesto» (Entrambasaguas, 1933, p. 41):

> Bate los pies, y el aire del caballo / el pequeño sombrero le derriba, / mas vuelve luego a pretender cobrallo / ¡Oh, sangre ardiente, oh juventud altiva! / El toro fiero acometió a aguardallo, / y con la misma fuerza vengativa / vuelve sobre él, y el mozo cuando viene / con el rejón le pica y le detiene.

Sin embargo, Entrambasaguas va más allá que Menéndez Pidal y Solalinde en su estudio de las relaciones entre cine y literatura. Su particularidad consiste en que a partir de 1944-1945 realiza una sistematización docente de lo que él llama «filmoliteratura» (la literatura propia del cine) en sus cursos de la Universidad Complutense[80]. Su propósito es formar la conciencia estética y perfeccionar la técnica del escritor cinematográfico, pues considera que en España no hay escritores ni críticos de cine profesionales. Sus planteamientos teóricos cristalizan en *Filmoliteratura. Temas y ensayos* (1954), donde dedica un capítulo a los elementos precinemáticos en la literatura. Su visión no difiere de la de los teóricos del precinema franceses:

> En la lucha de la poesía y del arte por hallar su expresión, a través de los siglos, se descubre fácilmente una invención estética cinemática para alcanzar la forma adecuada a lo que se desea representar en lo descriptivo, con indicación del movimiento, que presiente, ya sean artes plásticas o literatura, el dinamismo propio del cinematógrafo (Entrambasaguas, 1954, p. 56).

---

[79] Esta poesía se publicó por vez primera en Valladolid, en 1605, incluida en la *Segunda parte del Romancero general y flor de diversa poesía,* colección recopilada por Miguel de Madrigal, donde aparece anónima y con el título de *Octavas a la desgraciada y lastimosa muerte de don Diego de Toledo, hermano del duque de Alba.* Tras un detallado estudio, Entrambasaguas atribuye el poema a Lope de Vega (Entrambasaguas, 1933, pp. 98-131).

[80] Los teóricos del precinema también pretendían renovar la enseñanza de la literatura, «dividiendo en planos cinematográficos –y sin romper el esquema del escritor– los textos clásicos. Así lo hacen Henri Agel, Étienne Fuzellier o Paul Leglise. Este último llegó a elaborar un guion técnico completo del primer canto de *La Eneida*» (Urrutia, 1984, p. 33).

Además de en el teatro nacional del Siglo de Oro, Entrambasaguas encuentra expresiones cinematográficas en prácticamente todas las manifestaciones literarias de la historia. Considera que la literatura egipcia es «extraordinariamente afín con la técnica cinematográfica por su perfecta adecuidad de expresión con las artes plásticas, cuyos temas presentan un afán de movimiento en la reiteración de figuras y en las descripciones procesionales» (Entrambasaguas, 1961, p. 62). En cuanto a los poemas indostánicos, el *Ramayana* y el *Mahabharata,* piensa que comparten con el séptimo arte la multiplicación de «episodios y escenas que se agolpan con recargado desorden […], luchando intuitivamente por alcanzar la convivencia alternativa de espacio y tiempo […] al seguir las peripecias de sus personajes» (Entrambasaguas, 1961, p. 63). También encuentra ese «presagio cinemático» en «el milagroso ritmo» de las epopeyas grecolatinas y en cantares de gesta medievales como *Los Nibelungos, La Chanson de Roland* o el *Cantar de Mío Cid*, «que aceleran aún más la multiplicidad de los sucesos y los lugares de acción». Incluso en la «plasticidad» de la *Divina Comedia* o de la novela picaresca (Entrambasaguas, 1954, pp. 63-64). Unos años más tarde, Entrambasaguas afina su postura, al afirmar que estos escritores prefílmicos «tuvieron una inquietante preocupación por un medio de expresión dinámico» pero que «a diferencia de la literatura postfílmica, no es admisible, naturalmente, admitir en ella influencias del Séptimo Arte, que no existía» (Entrambasaguas, 1961, p. 27).

También de lo cinematográfico en el teatro del Siglo de Oro se ocupa el crítico Alonso Zamora Vicente en su artículo «Tirso de Molina, escritor cinematográfico» (1949), aunque en este caso analiza algunas obras de Tirso de Molina[81]. Del teatro tirsiano afirma: «La cualidad cinematográfica de este teatro abarca desde los detalles externos –paisajes, fondos, interiores, habitaciones disimuladas, que son personajes de primera fila– hasta los gestos delatadores de los protagonistas». Además, el crítico considera que, en el teatro clásico, falto casi en absoluto de acotaciones y donde todo se confía al diálogo, «el actor es el encargado de despertar en el auditorio, con un gesto […] todo el estado de ánimo que Tirso entrevé. Y esto nos lleva de la mano a los primeros planos de la cámara» (Zamora Vicente, 1958, p. 97). Dos años más tarde, publica «Rapidez, cinematografía» (1951), un artículo en el que afirma sin ambages que el

[81] Estas obras son: *El amor médico* (1620), *Averígüelo Vargas* (1621) y *Por el sótano y el torno* (1623).

teatro tirsiano es cinematográfico. Y añade: «Las escenas se resuelven en multitud de variaciones rapidísimas que dejan al espectador un amplio margen de invención complementaria» (Zamora Vicente, 1951, p. 69). Así pues, el crítico considera que lo cinematográfico en el teatro de Tirso de Molina se encuentra principalmente en el ritmo acelerado y en la atención a la gestualidad de los actores.

Jorge Urrutia estudia la cinematograficidad del último gran dramaturgo de la literatura áurea, Calderón de la Barca: «En el principio de *La vida es sueño* veo yo un fenómeno de precinema, de literatura cinematográfica (Urrutia, 1970, p. 189). Recordemos que la obra comienza con la salida a escena de Rosaura –tras la caída del caballo– en lo alto de un monte y, como señala la primera acotación, «en representando los primeros versos va bajando». Tras la entrada de Clarín y mientras dialogan ambos personajes, Rosaura vislumbra un edificio. A medida que se acercan, descubren que es una torre. Tras entrar, encuentran a Segismundo encadenado. Urrutia considera que solo el cine —o un montaje teatral de influencia cinematográfica—puede expresar fielmente la intención del autor:

> Cerremos los ojos e imaginemos la grandiosidad de la imagen (un *zoom* muy lento que pasara de un plano medio o americano a un plano general, acompañado de un aumento de volumen en la música) que sustituyera estos versos dichos por Clarín:
>
> > Mas ¿qué haremos, señora,
> > a pie, solos, perdidos y a esta hora
> > en un desierto monte,
> > cuando se parte el sol a otro horizonte? (Urrutia, 1970, pp. 190-191).

La intención de Calderón es calificada como «instintivamente cinematográfica» por Urrutia, más evidente en lo que respecta al tiempo, pues «construye sus primeras escenas imaginando la impresión que en el espectador produciría la aparición paulatina y encadenada de la situación geográfica». Según Urrutia, «Calderón necesita parar el tiempo. Y el único arte —aparte de la música— puramente del tiempo es el cine» (Urrutia, 1970, pp. 189-191). En definitiva, el autor considera que Calderón forma parte de aquellos autores literarios que han llegado «al límite de las

posibilidades que la lengua pueda ofrecerles». Los considera también creadores del cine porque lo intuyeron inconscientemente (Urrutia, 1970, pp. 188-189).

Dámaso Alonso alude al cine en su aproximación a dos poetas pertenecientes, asimismo, al Siglo de Oro: Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León. Su aproximación es más cauta que la de otros críticos y se limita a señalar pasajes donde es posible evocar recursos cinematográficos. En la estrofa cuarta de la *Égloga III* de Garcilaso, Alonso examina los versos en que una ninfa se zambulle en el agua y asocia su movimiento descendente continuado con el cine: «todos hemos visto en el cinematógrafo cómo desciende un bello cuerpo buceando hasta el fondo». Y un poco más adelante, cuando el resto de ninfas repiten el movimiento afirma que «es gracioso este ir y venir de ninfas por el agua, y que la mímica de la primera se repita luego en las cuatro (otra vez pensamos en el cine)» (Alonso, 1962, p. 83). Sin embargo, donde Alonso evoca más recursos puramente cinematográficos es en la poesía de Fray Luis de León. En *La profecía del Tajo*, Alonso analiza la serie de once estrofas que desarrollan la visión profética que el río espeta al rey Rodrigo:

> Un estudio de esa larga tirada es sumamente revelador: un exquisito cuidado ha dirigido la seriación de sus estrofas. Hay que recordar la técnica de los buenos directores en el cine moderno: en la visión profética actualizada, cada estrofa representa una perspectiva estilística diferente: sí, nos recuerda ese cambio constante del punto de enfoque con el que el cinematógrafo asaetea por todas partes la realidad: ya de cerca, ya de lejos, con cien perspectivas (Alonso, 1962, pp. 138-139).

A esta multiplicidad perspectivística se suma la transición entre escenas que evoca en la *Oda a la vida retirada.* Alonso señala el salto que se produce entre la lira duodécima («El aire del huerto orea […]») y la decimotercera («Téngase su tesoro […]): «Pensamos en la técnica yuxtapositiva del cinematógrafo: a la imagen luminosa del huertecillo, ha sucedido directamente en la pantalla esta imagen de miseria y naufragio, que el poeta (espectador también de sus propias intuiciones) aparta con horror». Y añade:

> El paralelo cinematográfico puede apurarse aún más. La técnica diríamos que no es meramente yuxtapositiva; es como superpositiva, transformativa. Veíamos con complacencia unos vientos suaves, que meneaban graciosamente — ¡qué fresco ruido!

> — unos álamos. Ha cambiado la estrofa, y ahora contemplamos en la pantalla cómo furiosos huracanes combaten la arboladura del navío (Alonso, 1962, p. 157).

Alonso establece, por tanto, un paralelismo entre el salto que se produce entre ambas estrofas y lo que él denomina sobreimpresión, aunque, por el sentido de sus palabras, se refiere, sin duda, a un encadenado[82], pues este implica un cambio de escena.

Más allá de lo acertado de sus comparaciones cinematográficas, cabe remarcar la cautela con la que Alonso hace mención del cine («*pensamos* en el cine», «*nos recuerda* ese cambio constante del punto de enfoque con el que el cinematógrafo asaetea por todas partes la realidad», «*pensamos* en la técnica yuxtapositiva del cinematógrafo», «el *paralelo* cinematográfico puede apurarse más»[83]), muy lejos de las categóricas afirmaciones de otros teóricos del precinema. Jorge Urrutia se refiere a los desmanes en los que incurren algunos de estos críticos:

> Limitarse a extraer de un texto una determinada construcción y adjetivarla como *cinematográfica* (o *literaria*, en el caso de un texto fílmico), sin considerar la obra, o los códigos correspondientes […] en su totalidad, motiva afirmaciones tales como que la entrada o salida continuadas de personajes en una escena teatral es cinematográfica (aunque tal fenómeno solo se produzca en el cine cuando este imita al teatro) o que el cambio de punto de vista de determinado novelista se debe a influencia del cine (aunque los filmes de su época se elaboraran con encuadres fijos y sin montaje) (Urrutia, 1984, p. 37).

Esta no es la única crítica que han recibido las teorías precinematográficas. Jean Mitry opina que descubrir estas analogías «carece de interés desde el punto de vista fílmico y no conduce a nada que pueda enriquecer el conocimiento del cine» (Mitry, 1986a, p. 64). El crítico Company-Ramón es contundente en su valoración: «Constituye esta una rama específica del análisis fílmico-literario que ha tenido sus cultivadores pero cuyos resultados operativos son de una gran indigencia» (Company-Ramón, 1987, p. 26). Antoine Jaime las considera ya obsoletas (Jaime, 2000, p. 44), mientras que Peña-Ardid

[82] *Sobreimpresión*: aparición simultánea de dos imágenes, una sobre otra, en el mismo fotograma. En los encadenados se producen sobreimpresiones cuando la escena inicial y la siguiente se solapan por un instante en pantalla (Konigsberg, 2004, p. 509).
[83] La cursiva es mía.

subraya la incongruencia de una crítica que acepta las teorías precinematográficas, pero no la influencia del cine en la literatura contemporánea:

> Es curioso, sin embargo, que la crítica literaria no tuviera apenas ningún inconveniente en aceptar las interpretaciones precinemáticas, ni en imaginarse una literatura «prefiguradora» de la mayoría de los hallazgos del cine, mientras reaccionaba con desdén, salvo alguna excepción, cuando se proponía la presencia de construcciones y elementos fílmicos en obras contemporáneas del cine, obviamente mucho más expuestas a recibir su «influencia» (Peña-Ardid, 1992, p. 81).

Descartadas las teorías precinema, la tendencia opera en sentido contrario, como apunta el crítico Francisco Llinás en el prólogo a *El trazo de la letra en la imagen*:

> No se trataría de encontrar un precine en determinadas prácticas artísticas, sino de explorar cómo el cinematógrafo se ha apoyado en ellas, cómo ha ido edificando un complejo sistema de representación a partir de una tradición narrativa y perspectiva determinada. Las brillantes imágenes visuales que propone Zola no serían el anuncio del advenimiento de un nuevo Mesías, sino, por el contrario, una de las fuentes de las que el nuevo arte se surtiría (Company-Ramón, 1987, p. 9).

Este es el planteamiento con el que Entrambasaguas o Urrutia afrontan la presencia de estructuras cinematográficas en escritores anteriores a la invención del cine: «No me mostraba muy inclinado a pensar en una influencia del cine sobre la literatura, salvo que se entendiera por tal influencia la importancia cobrada por ciertas posibilidades de construcción ya existentes, incluso de antiguo, en la literatura» (Urrutia, 1984, p. 70).

Conviene explorar ahora cómo se ha desarrollado el estudio de la influencia del cine en la literatura escrita después de su invención, la literatura del siglo XX.

3.8. Las teorías realistas de posguerra: Magny y Bazin

El final de la Segunda Guerra Mundial marca un cambio de rumbo en el estudio de las relaciones entre cine y literatura en Europa. En Francia, como explica la profesora Jeanne-Marie Clerc, ya se había producido a finales de los años treinta un acercamiento entre novelistas y cineastas. Si con la llegada del sonoro la fascinación que la imagen había ejercido en los escritores hasta entonces estaba vinculada a «la recusación del lenguaje que marca a toda la modernidad», a finales de los años treinta «novelistas y cineastas son tal vez menos extraños unos a otros de lo que parecían presagiar los principios de la década». Este acercamiento de los escritores al cine viene motivado por la aparición de la primera generación de guionistas franceses que supone el nacimiento de «un arte literario propio de la pantalla». Otros factores, como el éxito comercial de las adaptaciones de novelas al cine y el surgimiento de las películas con «mensaje», terminan de afianzar al cine como «un medio de expresión capaz de enseñar, mediante historias rigurosamente construidas, valores nuevos acordes con las transformaciones inquietantes del mundo moderno» (Clerc, 1994, pp. 244-245).

También en Italia se produce un acercamiento del cine a la novela a raíz del rechazo que provoca el cine realizado en el período de entreguerras. El crítico Gian Piero Brunetta apunta que, a principios de los años cuarenta, un grupo de jóvenes, reunidos en torno a la revista *Cinema*[84], busca elaborar un proyecto teórico y poético que contribuya a que el cine italiano emprenda un nuevo camino. Como señala el escritor y crítico Silvio Guarnieri, el cine italiano de entreguerras se armoniza con la literatura de ese mismo período. Ambos se caracterizan por su frivolidad superficial, su optimismo a toda costa y una comicidad lograda mediante juegos de palabras o artimañas burlescas. A este cine se opone otro, de contenido oficial, nacionalista y retórico que exalta la historia pasada y que, como en España, promueve el régimen fascista. El cine presenta, por tanto, dos retóricas: una pomposa y otra falsamente popular. Ambas

[84] La revista *Cinema* se publica en dos períodos históricos. El primero transcurre entre julio de 1936 y diciembre de 1943, momento en el que su publicación es interrumpida por el agravamiento de la situación bélica en Italia, tras el derrocamiento de Mussolini ese mismo año. La publicación de la revista se retoma en 1948 y se extiende hasta su cierre definitivo, en julio de 1956.

comparten, no obstante, su vulgaridad (Guarnieri, 1976, p. 61)[85]. El proyecto de renovación del cine italiano es el resultado de años de trabajo preparatorio llevado a cabo en el Centro Sperimentale di Cinematografia, donde, gracias a la actividad docente de Umberto Barbaro, circulan los modelos del cine soviético (Barbaro rechaza la estética idealista y propone para el cine una estética marxista). Así, el modelo que se propone como un punto de referencia ideal para esta nueva cinematografía es el cine soviético, aunque también se valoran los logros alcanzados por el realismo poético francés. André Bazin estima que las especulaciones intelectuales del Centro Sperimentale se materializan en la puesta en escena del cine neorrealista y opina que *Paisà* (1946)*, El limpiabotas* (*Sciuscià,* 1946) y *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) constituyen, como sucedió con *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, 1925)*,* «una nueva fase de la ya radical oposición entre realismo y esteticismo cinematográfico». Para Bazin el cine soviético de directores como Eisenstein, Pudovkin o Dovjenko resulta revolucionario tanto cinematográfica como políticamente, al oponerse al mismo tiempo al esteticismo expresionista alemán y al «vacío culto» de las estrellas de Hollywood (Bazin, 2008, p. 285). También Kracauer considera, pese a sus diferencias ideológicas y técnicas, que dos películas como *El acorazado Potemkin* y *Paisà* comparten su carácter «callejero», su registro de situaciones ambientales y el hecho de ocuparse de la sociedad en su conjunto más que de conflictos individuales; en definitiva, su tendencia hacia lo documental (Kracauer, 1989, p. 135). En cuanto al realismo poético francés, Bazin destaca el papel de Renoir en la génesis de la escuela italiana, pues Visconti, director de *Obsesión* (*Ossesione*, 1943), uno de los filmes fundacionales del neorrealismo, es un antiguo ayudante y admirador del director francés; mientras que este, por su parte, profetizó el neorrealismo ocho años antes, con su película *Toni* (1935). El propio Renoir reconoce ese vínculo al afirmar que *Toni*, en cierta medida, representa lo que después se llamará neorrealismo. Renoir explica que junto a Pierre Gaut, productor del filme, concibieron la idea de filmar una película completamente al aire libre, con algunos actores profesionales, pero principalmente con actores aficionados, sin utilizar un estudio, y

[85] Evidentemente hay excepciones a estas dos vertientes. Guarnieri señala los experimentos cinematográficos de directores como Camerini, Blasetti, Bragaglia, De Sica, Soldati, Alessandrini, Castellani o Franciolini (Guarnieri, 1976, p. 68).

con las personas hablando de manera natural, con su propio acento y sin maquillaje. En resumen, realizaron unos años antes lo que los italianos harían después de la guerra (Renoir, 1989, pp. 215-216).

En cuanto a la literatura de entreguerras, los escritores italianos se sienten faltos de referentes patrios. En el artículo «Buscando maestros»[86], Elio Vittorini niega el magisterio a una serie de referentes de los que los escritores de su generación no pueden extraer ninguna enseñanza[87]. Solamente rescata a los escritores Giovanni Verga («Hoy miramos un poco a Verga») e Italo Svevo («nos ha servido más que veinte años de pésima literatura») (Aronica, 2004, p. 255). En este sentido, la búsqueda de maestros se desplazará a la novela norteamericana, que irrumpe en Italia en la década de los treinta a través de las traducciones que escritores como Vittorini o Cesare Pavese llevan a cabo de las obras de autores estadounidenses como John Steinbeck, John Dos Passos y William Faulkner. La influencia de estos autores se hará patente tanto en la novela de posguerra como en el cine neorrealista.

En definitiva, el cine neorrealista se nutre de modelos realistas literarios y cinematográficos. En el ámbito del cine, las vanguardias cinematográficas soviéticas y el realismo poético francés; en literatura, las novelas de la generación perdida y la tradición realista italiana, que encuentra en Giovanni Verga, como apuntaba Vittorini, a su máximo exponente. La propuesta de acudir a la novela verista del XIX en busca de inspiración para el nuevo cine origina un intenso debate en torno al realismo que arranca a principios de la década de los cuarenta y se extiende hasta los años sesenta.

El cineasta Giuseppe de Santis y el crítico literario Mario Alicata publican en 1941 el artículo «Verità e poesia: Verga e il cinema italiano». En dicho texto, los autores señalan que el cine de los orígenes, al pasar del plano documental a la narración, comprendió que su destino estaba ligado a la literatura, «nonostante le sciocche

[86] El artículo «Maestri cercando» (1929) fue publicado en el nº 41 de *L'Italia letteraria*.

[87] Estos referentes son los poetas Giosuè Carducci y Giovanni Pascoli, el escritor Gabriele D'Annunzio («se había agotado míseramente en sí mismo»), el movimiento futurista («acaso totalmente privado de inteligencia») y la estética de Croce. Para Vittorini tampoco es posible aprender nada de la revista literaria *La Voce* (1908-1916), incluyendo a su fundador, Giuseppe Prezzolini, y sus colaboradores, Giovanni Papini y Ardengo Soffici (Aronica, 2004, p. 255).

pretese dei cineasti *puri*»[88], y particularmente a la tradición realista, verdadera medida de cada expresión artística. De dicha tradición han bebido, durante la época del cine mudo, cinematografías como la estadounidense (Sherwood Anderson, William Faulkner), la francesa (Guy de Maupassant, Émile Zola) y la alemana. Sin embargo, los autores señalan como ejemplo el realismo poético francés[89], una «escuela» que, en la segunda mitad de la década de los treinta y tras años de producciones aburridas, consigue que el cine francés encuentre su salvación en el verismo de Maupassant y Zola. Directores como Duvivier, Carné y Renoir devuelven al cine un clima, una retórica y un estilo, tras asumir los modos y el tono del naturalismo (Alicata y de Santis, 1941a, pp. 216-217). El realismo poético se constituye, por tanto, en el ejemplo de una manera de entender y resolver el relato cinematográfico. Alicata y de Santis proponen que el cine italiano emprenda la misma senda a partir de la obra de Giovanni Verga, un autor que, a su juicio, ha creado un país, una época y una sociedad[90] y cuyos relatos indican las únicas necesidades históricamente válidas: las de un arte revolucionario inspirado en una humanidad que sufre y espera (Alicata y de Santis, 1941a, p. 217).

La contestación de Fausto Montesanti a este artículo se publica asimismo en *Cinema.* El crítico, si bien estima el elemento narrativo como la esencia primaria del filme entendido como espectáculo, no lo considera la clave específica del nuevo lenguaje ni la cualidad peculiar del filme entendido como obra de arte. Además, califica la propuesta de Alicata y de Santis como «un freddo programma che ha il solo torto di essere stato formulato in sede critica» (Montesanti, 1941, p. 281)[91]. En este sentido, el ensayista Alberto Abruzzese afirma que es realmente difícil encontrar a Verga en el

[88] «a pesar de las pretensiones tontas de los cineastas *puros*». Por «cineastas puros» los autores se refieren a directores como Gance, Delluc, Dulac, L'Herbier y Epstein, quienes abogan, en los años veinte, por un cine puro que explore su propia especificidad y se aleje de la literatura.

[89] Por realismo poético se conoce un conjunto de películas francesas realizadas entre 1934 y 1940 que integran el realismo con un estilo cinematográfico lírico. Estos filmes tratan a menudo de la vida diaria y corriente, pero tales asuntos reciben un tratamiento lírico, y están imbuidos de una especie de sensibilidad meditativa, melancólica, merced al fuerte énfasis en la puesta en escena, especialmente en la composición, la iluminación impresionista y los planos estáticos. A menudo, estos rasgos se acompañan de un sugestivo simbolismo y de interpretaciones muy estilizadas (Konigsberg, 2004, p. 466).

[90] No es casualidad que Antonio Gramsci, quien ejerce una considerable influencia sobre la obra de cineastas como Luchino Visconti, rescate a Verga de entre los autores del verismo italiano. Según Gramsci, el verismo italiano, con la excepción, en parte, de Verga, «se distingue de las corrientes realistas de los demás países en cuanto que se limita a la 'bestialidad' de la 'naturaleza humana'» (Gramsci, 1981, pp. 33-34).

[91] «Como un frío programa cuyo único error es el haber sido formulado en un entorno crítico».

neorrealismo italiano, incluso en *La terra trema* (1948), de Visconti, a pesar de los explícitos propósitos de seguir la poética verguiana por parte de los promotores de esta corriente. Respecto a la influencia de Verga en *La terra trema,* el crítico Àngel Quintana considera que, aunque Visconti no realiza una ilustración del texto ni lo utiliza para diseñar la estructura de la trama, sí lo contempla como otra realidad que está en continuo diálogo con el mundo representativo creado por el cineasta: «El universo siciliano de la novela de Verga sufre un desplazamiento a partir de la óptica marxista de Visconti» (Quintana, 1997, p. 111)[92]. De lo que no cabe duda es de la adscripción de Visconti a la propuesta de Alicata y de Santis. En un artículo publicado en 1941, el director reflexiona sobre el hecho de que el cine acuda al melodrama en busca de sus historias, a pesar de su evidente condición documentalista. Pero considerando que existe una sólida tradición literaria que ha logrado exponer tanta verdad de la vida humana, el cineasta encuentra natural que aquellos que creen sinceramente en el cine dirijan su mirada con nostalgia hacia las grandes construcciones narrativas de los clásicos de la novela europea como la fuente de inspiración más verdadera. Visconti defiende esta posición, incluso cuando algunos podrían argüir que responde a la impotencia o que su pureza cinematográfica es escasa (Visconti, 1996, p. 95). De estas ideas surge su deseo de adaptar, ya en 1941, *Los Malavoglia* de Verga.

Volviendo al artículo, Montesanti se pregunta sobre la necesidad de recurrir a un respaldo literario para tomar prestada esa «verdad» –que todos desean encontrar en el cine italiano– de autores que la han expresado de otra forma. Es decir, Montesanti considera que el cine no debe buscar en Verga, en particular, y en la literatura, en general, las soluciones artísticas para mostrar la «verdad», pues esa estrategia no hace más que simplificar el proceso creativo en detrimento de una nueva expresión cinematográfica. Y añade su deseo de que las reminiscencias literarias (en algunos casos, inevitables) sean descubiertas por los críticos y no buscadas por los artistas (Montesanti, 1941, p. 281).

[92] El profesor Geoffrey Nowell-Smith ya había expresado esta idea con anterioridad: «Basically what Visconti has done is to rewrite Verga in the light of Marx» («Básicamente, lo que Visconti ha hecho es reescribir a Verga a la luz de Marx») (Nowell-Smith, 1968, p. 40).

En su respuesta al artículo de Montesanti, Alicata y de Santis apelan, por un lado, al reconocimiento de la unidad de todas las artes como la más alta conquista de la conciencia artística moderna; y, por el otro, a la consideración de un uso particular de las categorías de espacio y tiempo para la narración, que no es exclusivo de la literatura, sino que puede ser útil para definir las necesidades y resultados del cine (Alicata y de Santis, 1941b, pp. 314-315). Para los autores, por tanto, el cine, en tanto síntesis de todas las artes, como proclamó Canudo, puede valerse de modelos literarios anteriores en su búsqueda de una representación verídica de la realidad.

En definitiva, tanto para Montesanti como para Alicata y de Santis, el cine debe representar la realidad del país, llevando las cámaras a las calles, a los campos, a las fábricas, etc. La diferencia es que Montesanti defiende una poética cinematográfica que surja del propio espíritu artístico de los cineastas, mientras que Alicata y de Santis buscan en la literatura modelos de inspiración.

Toda esta discusión en torno a la adopción del realismo de Verga en el ámbito cinematográfico cristaliza en 1941, cuando Luchino Visconti pretende adaptar, para su primer largometraje, la obra más conocida del escritor, *Los Malavoglia* (*I Malavoglia,* 1881). Al no conseguir los derechos, se interesa en otras obras de Verga. Sin embargo, la censura fascista bloquea definitivamente cualquier proyecto verguiano, por lo que Visconti se inclina por dirigir, por recomendación de Renoir, una adaptación de *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice,* 1934), de James M. Cain (Aronica, 2004, p. 200)[93]. El filme resultante, *Obsesión*, se debate, en palabras de Quintana «ente las formas propias de un naturalismo proveniente del realismo poético francés y las de la novela americana» (Quintana, 1997, p. 67).

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial se desarrolla plenamente la corriente neorrealista, ya apuntada en el período de entreguerras. El neorrealismo surge de la nueva actitud ante la realidad que muestran escritores y, sobre todo, cineastas tras el desastre de la guerra. El escritor Vasco Pratolini destaca el lugar del cine en esta nueva relación del arte con la realidad. Para el autor, el valor artístico del film es proporcional a su potencialidad documental: «La cinematografia e quindi la sola arte in grado di

[93] Luchino Visconti adaptará finalmente *Los Malavoglia* en *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948).

possedere totalmente la vita dell'uomo nella sua dimensione di spazio, di tempo e di luogo e nella sua immediatezza di gesto, di sguardo, di emozione» (Pratolini, 1948, pp. 14-15)[94].

El cine que se realiza tras la Segunda Guerra Mundial se distingue, según Guarnieri, porque aporta un método, una manera de mirar y considerar las cosas y los hombres. Así, el cine se revela como un arte íntimamente ligado al entorno, a las costumbres, a los deseos y gustos más actuales de una sociedad, de un público (Guarnieri, 1976, p. 71). Uno de los autores más vinculados a la corriente neorrealista[95], el guionista Cesare Zavattini, coincide con Guarnieri al afirmar que el neorrealismo nace de una nueva actitud ante la realidad. Su surgimiento se explica por «la coincidencia del hecho contingente (histórico-social-político) y los intereses de eternidad que habían madurado en nosotros» (Zavattini, 1993, pp. 205-206). El final de la guerra acarrea para Zavattini un descubrimiento moral, ya que finalmente vio lo que estaba frente a él y comprendió que todo lo que se hacía para escapa' de la realidad era una traición (Zavattini, 1952, p. 6). El neorrealismo intuye que el cine –al contrario de lo que se había hecho hasta la guerra– debía contar hechos mínimos sin intrusión de la imaginación, pues la verdadera función del cine no es contar historias, sino expresar las necesidades de su tiempo. Para Zavattini, como para Kracauer, ningún medio expresivo tiene, como el cine, esta capacidad congénita de fotografiar las cosas que, a su juicio, merecen ser mostradas en su «cotidianidad». Considera que el cine es, además, el mejor medio para dar a conocer estas cosas al mayor número de personas de forma rápida (Zavattini, 1952, p. 9).

El crítico Guido Aristarco apuesta por que el cine lleve a cabo una aproximación a la realidad más compleja que la defendida por Zavattini. El estreno de *Senso* (1954), de

[94] «La cinematografía es, por tanto, el único arte capaz de poseer completamente la vida del hombre en sus dimensiones de espacio, tiempo y lugar, y en su inmediatez de gesto, mirada y emoción».

[95] Entre la crítica especializada y sus propios protagonistas existe un cierto consenso al considerar que el neorrealismo no puede ser clasificado como una escuela o un movimiento. El escritor Italo Calvino, refiriéndose al neorrealismo literario, afirma que no fue una escuela sino un conjunto de voces, en gran parte periféricas, un descubrimiento múltiple de las Italias hasta entonces más inéditas para la literatura (Calvino, 2012, p. 6). En cuanto al neorrealismo cinematográfico, el crítico Àngel Quintana afirma que no fue un movimiento, pues nunca hubo unidad entre los cineastas etiquetados como neorrealistas, tampoco una única teoría neorrealista que marcara los condicionantes estilísticos, ni una misma perspectiva ideológica (Quintana, 1997, pp. 17-18). No obstante, es habitual encontrar autores que se refieren al neorrealismo en esos términos (Romaguera y Alsina, 1993, p. 192).

Visconti, película que se aleja de los postulados neorrealistas y que se considera hoy día el cierre de esta corriente, supone una oportunidad para redirigir el debate sobre la representación de la realidad en la pantalla. Con *Senso* el cine italiano da el paso de la crónica a la historia, tal y como recuerda la guionista del filme, Suso Cecchi d'Amico: «Noi facevamo, in un certo senso, le cronache del tempo; inventavamo le storie che ci ispirava la realtà. Poi, dalle cronache si è passati al romanzo vero e proprio e quindi, quanto a riproduzione e documentazione della realtà, le cose sono cambiate» (Giacomarra, 2014, p. 68)[96].

Visconti establece, de hecho, algunos de los giros fundamentales del ciclo neorrealista con tres de sus películas: *Obsesión*, *La terra trema* y *Senso*. Si *Obsesión* se puede considerar antecedente o punto de arranque de la tendencia neorrealista, para Aristarco *La terra trema* supone el primer encuentro auténtico del realismo cinematográfico con la narrativa italiana (Aristarco, 1976, p. 89). Según el crítico, esta película ya no es una crónica sino la primera fase de desarrollo en el paso del neorrealismo al realismo, de la crónica a la historia[97]. En la película, Visconti atiende a un diferente grado de realidad, aspira a una mayor profundización de la existencia diaria. No se detiene en los fenómenos, sino que busca sus causas, su esencia; y esta profundización la realiza inspirándose en Verga, en las grandes construcciones narraciones del siglo XIX. En definitiva, Aristarco considera que el director realmente actúa sobre los hechos al tiempo que reivindica y reinterpreta los clásicos como un contemporáneo que vive los problemas de su época (Aristarco, 2014, pp. 142-143).

Cuando la corriente neorrealista entra en crisis, *Senso* permite que el cine italiano reformule de forma definitiva su relación con la realidad. El filme de Visconti surge como respuesta a esta nueva necesidad, demostrando una ejemplar coherencia artística en un momento en el que la crisis afectaba a las principales individualidades artísticas del cine italiano, desde Rossellini hasta De Sica (Aristarco, 1976, p. 88). Con

[96] «En cierto sentido, hacíamos las crónicas del tiempo; inventábamos las historias que nos inspiraba la realidad. Luego, de las crónicas pasamos a la novela propiamente dicha, y por lo tanto, en cuanto a la reproducción y documentación de la realidad, las cosas cambiaron».

[97] Aristarco concibe el realismo en el arte y los términos «crónica» e «historia» a partir del planteamiento de Georg Lukács y en concreto, de las ideas expresadas en su artículo «¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo» (1936). El artículo se incluye en *Problemas del realismo* (1966, Fondo de Cultura Económica).

Senso, considerada por Aristarco la primera verdadera película histórica italiana, Visconti asume una perspectiva diferente en relación a la novela del siglo XIX al buscar en ella un nuevo enfoque para observar el mundo, que no se limita al «documentalismo».

Este nuevo punto de vista supone, además, que el cine realista italiano tenga una carga crítica más fuerte. Para Aristarco, el neorrealismo «documentalista» (las películas de De Sica y Zavattini o la trilogía de la guerra de Rossellini) ofrece una crítica relativa y limitada en comparación a la crítica más eficaz y extensa de *La terra trema.* Esto se debe a que la inclusión de tramas novelescas (como las entendían Gorki, Balzac o Walter Scott) en los guiones otorga a los personajes una apariencia y perfil más profundos y humanos, permitiendo al director concentrarse en la relación de dependencia que une la vida con los fenómenos sociales (Aristarco, 2014, pp. 142-153). Por tanto, para el crítico, la influencia del verismo literario en el cine del período contribuye al aumento de su carga crítica. Además, *Senso* supone una superación del neorrealismo hacia una poética completamente realista.

Todo este interés por el realismo cristaliza en nuevas aproximaciones en el terreno de la crítica literaria y en el de la teoría cinematográfica, que se desarrollan en paralelo a las teorías precinema, pero cuya influencia será sensiblemente superior. Dos son los estudios que resultan fundamentales, ambos publicados en 1948: el primero, dentro del campo de la crítica literaria, es *La era de la novela norteamericana* (*L'âge du roman américain*), de Claude-Edmonde Magny, en el que la autora francesa establece conexiones entre el lenguaje cinematográfico y la novela americana de la generación perdida (principalmente Dos Passos, Hemingway, Steinbeck y Faulkner); el segundo, inscrito en el terreno de la teoría cinematográfica, es «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación», de André Bazin[98]. El fundador de *Cahiers du cinéma* escribe un artículo complementario al texto de Magny, pues emparenta la novela de la generación perdida con el cine neorrealista italiano.

En su estudio, que había aparecido en forma de artículos entre 1944 y 1946, Magny sigue el camino inverso al que había emprendido Eisenstein. Si este se ocupaba de la

[98] «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération», publicado en el nº 141 de la revista *Esprit* (enero de 1948).

influencia de la literatura –especialmente de la novela decimonónica– en la configuración del lenguaje cinematográfico, aquella analiza la influencia del cine en las técnicas narrativas empleadas por algunos autores de la generación perdida: principalmente Passos, Hemingway, Steinbeck y Faulkner. En palabras de Clerc, se trata del primer intento de establecer un paralelismo preciso entre técnica cinematográfica y técnica literaria (Clerc, 1993, p. 44). Magny se distancia de las apreciaciones de los críticos de la primera mitad del siglo que consideraban que el cine era más afín al teatro al considerar que el género literario sobre el cual el cine ejerce su efecto más directo es la novela. Además, considera que casi todas las novedades técnicas introducidas por los escritores estadounidenses (excepto el monólogo interior) son tomadas del cine (Magny, 1972, pp. 21, 38-39). Estas novedades consisten, por un lado, en la adopción de un método de narración absolutamente objetivo (que llega al «behaviorismo»), y, por el otro, en la incorporación a la novela de innovaciones técnicas más específicas como la variación en la posición de la cámara. Clerc afirma que Magny logra demostrar cómo el préstamo de técnicas cinematográficas permite «hacer ver» de manera más efectiva la realidad descrita al lector, al colocarlo en la misma situación que el espectador de la película (Clerc, 2001, p. 317). Sin embargo, Peña-Ardid subraya las vacilaciones de Magny a la hora de hablar de «influencia» entre novela y cine: «La idea que se desprende de los ensayos precedentes es, más bien, la de una suerte de convergencias entre artes de naturaleza y patrias diversas» (Magny, 1972, p. 105). Y achaca estos titubeos al sentimiento de Magny de haber ido «demasiado lejos», fruto de la carencia de instrumentos de análisis adecuados (Peña-Ardid, 1992, p. 83).

El estudio de Magny ha sido muy influyente y citado[99], como muestran algunas reacciones entre los críticos e investigadores estadounidenses tras su traducción al inglés en 1972. Christopher John Jones destaca su habilidad para señalar influencias importantes, aunque la acusa de generalizar en exceso (Jones, 1976, pp. 90-91). El

[99] Clerc apunta que, tras la publicación del minucioso trabajo de análisis de Magny, las comparaciones entre la novela estadounidense y el cine son cada vez más frecuentes entre la crítica francesa del momento, hasta el punto de convertirse en una moda. Dichas comparaciones son a menudo precipitadas, aproximativas y raramente convincentes (Clerc, 1993, p. 44). La importancia de la obra de Magny sigue vigente, y es considerada la primera monografía en aplicar una aproximación cinemática a la ficción estadounidense (Seed, 2009, p. 2).

profesor Alan Spiegel, por su parte, considera su trabajo «brillante» y reconoce que él mismo llega a conclusiones similares en su estudio sobre aspectos cinemáticos en la novela posflaubertiana[100], a pesar de no haber conocido el texto de Magny hasta que hubo concluido su investigación (Spiegel, 1976, pp. XIV-XV).

Respecto a André Bazin, es necesario detenerse brevemente en sus ideas sobre la representación de la realidad, que expone en «La evolución del lenguaje cinematográfico»[101]. Bazin analiza la evolución del lenguaje cinematográfico, desde la llegada del sonoro, a finales de los años veinte, hasta la aparición del neorrealismo italiano, durante los años cuarenta. Entre 1920 y 1940 el crítico distingue dos tendencias principales y opuestas en el cine: los directores que creen en la imagen y aquellos que creen en la realidad. La primera es la mayoritaria, aquella que se identifica «con el cine por excelencia». Esta tendencia entiende el cine como la combinación de imagen y recursos del montaje[102]. En este sentido, el cine tiene a su disposición una gran variedad de técnicas tanto plásticas como de edición para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. Por tanto, si consideramos que la esencia del arte cinematográfico se encuentra en lo que la imagen y el montaje pueden añadir a una realidad dada, el cine mudo es un arte completo (Bazin, 2008, p. 84).

Sin embargo, en el período de cine mudo, una serie de directores (Robert J. Flaherty, F. W. Murnau o Eric von Stroheim) se oponen a esta tendencia dominante en busca de un lenguaje en el que «la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela en ella»[103]. Según Bazin, Stroheim es quien más se opone al

[100] Dicho estudio es *Fiction and the Camera Eye* (University Press of Virginia, 1976).

[101] El artículo «L'évolution du langage cinématographique» es la síntesis de otros tres: el primero escrito para el libro conmemorativo *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952); el segundo, titulado «Le découpage el son évolution», aparecido en el nº 93 (julio 1955) de la revista *L' Âge Nouveau*; y el tercero, «Pour en finir avec la profondeur de champ», en el primer número de *Cahiers du cinéma* (1951). El investigador Lauro Zavala sitúa el inicio de la tradición narratológica francesa en este artículo (Zavala, 2012, p. 11).

[102] Bazin entiende por «imagen» la plástica de la imagen (decorado, maquillaje, estilo de actuación, iluminación y encuadre) y distingue los siguientes tipos de montaje: invisible, paralelo, acelerado y de atracciones.

[103] Alain Bergala edita una serie de entrevistas y mesas redondas en las que participa Roberto Rossellini con el elocuente título de *Le cinéma révélé* (1984) –el texto ha sido publicado en español por la editorial Paidós como *El cine revelado* (2000)–. En línea con la afirmación de Bazin, Bergala expone en el estudio introductorio que la gran pregunta del cine moderno es: «¿Cómo puede manifestarse la verdad en una película?» (Bergala, 2000, p. 12).

expresionismo de la imagen y los artificios del montaje, prefiriendo una puesta en escena que mire al mundo «lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad» (Bazin, 2008, pp. 85-86). La estética de estos cineastas, por tanto, no está ligada al montaje. Por consiguiente, si dejamos de considerar, como hacían los formalistas rusos, los impresionistas franceses o André Malraux, que la esencia del lenguaje cinematográfico reside en el montaje y la composición de la imagen, la aparición del cine sonoro no supone una línea de quiebre estético para el séptimo arte[104].

Con la llegada del sonoro, una serie de directores (como Jean Renoir, Orson Welles o William Wyler) continúan la senda abierta por Flaherty, Murnau y Stroheim. Renoir escribe en 1938[105]:

> Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a hacer una puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla; y cuanto más lo hago, más renuncio a las confrontaciones entre dos actores cuidadosamente colocados delante de la cámara como ante un fotógrafo (Bazin, 2008, p. 93).

La planificación en profundidad de los filmes de Renoir corresponde a una supresión parcial del montaje, reemplazado por el plano secuencia. Se trata de respetar la continuidad y duración del espacio dramático. Esto no implica una renuncia al montaje, sino su integración en la plástica del plano secuencia. Para Bazin, la renuncia a la división del acontecimiento y al análisis temporal del área dramática mediante el montaje es una operación positiva con un efecto superior al de la planificación clásica, pues los efectos dramáticos que antes se conseguían mediante el montaje, ahora se logran mediante el desplazamiento de los actores dentro del encuadre. Esto supone una ventaja: la de no renunciar a los efectos particulares que pueden obtenerse de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio (Bazin, 2008, pp. 92-94). Es lo que sucede con el uso de la profundidad de campo y el plano secuencia en las películas de

[104] Ahora bien, sí es cierto que el hecho de que la imagen sonora sea mucho menos maleable que la visual ha llevado al cine sonoro a adoptar un montaje más realista, «eliminando cada vez más tanto el expresionismo plástico como las relaciones simbólicas entre las imágenes» (Bazin, 2008, p. 92).
[105] El artículo «Souvenirs» de Jean Renoir fue publicado en *Le Point*, nº XVIII (diciembre de 1938).

principios de los años cuarenta de Orson Welles y William Wyler, que representan los acontecimientos en su unidad física y no por fragmentos[106].

Bazin considera, asimismo, que un buen uso de la profundidad de campo afecta a las relaciones de orden psicológico que el espectador establece con la imagen, pues lo coloca en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad. Además, su actitud mental es más activa. Si en el montaje analítico el espectador tiene que seguir la dirección marcada por el director, «quien elige por él lo que hace falta ver», la planificación en profundidad le exige un mínimo de elección personal (Bazin, 2008, pp. 94-95). Por último, Bazin señala que, de las dos proposiciones precedentes, de orden psicológico, se desprende una tercera que puede calificarse de metafísica. Si el montaje analítico «atribuye un único sentido al acontecimiento dramático», por lo que «se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad», la profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, si no como una necesidad al menos como una posibilidad (Bazin, 2008, p. 95).

Para Bazin, la verdadera revolución, entre los años cuarenta y cincuenta, es más temática que estilística. El neorrealismo, por tanto, se identifica más como un humanismo que como un estilo de puesta en escena, y su estilo se caracteriza por un «desaparecer» ante la realidad (Bazin, 2008, p. 88). Sin embargo, para lograrlo, empleará la planificación en profundidad, que le permite «devolver al filme el sentido de la ambigüedad de lo real» (Bazin, 2008, p. 96). Y concluye:

> en los tiempos del cine mudo, el montaje *evocaba* lo que el realizador quería decir; en 1938 la planificación *describía*; hoy, en fin, pude decirse que el director *escribe* directamente en cine. La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde dentro la realidad. El cineasta ya no es solo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista (Bazin, 2008, p. 100).

Por tanto, para Bazin, la incorporación del plano secuencia y la planificación en profundidad a lo largo de los años cuarenta, suponen un progreso dialéctico decisivo

[106] Bazin se refiere en concreto a *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), de Welles; y a *La loba* (*The Little Foxes*, 1941), de William Wyler.

en la historia del lenguaje cinematográfico. Los neorrealistas llevan a cabo relatos cinematográficos que expresan todo sin dividir el mundo y revelan el sentido escondido de los seres y las cosas sin romper su unidad natural. El cine ha logrado con esta corriente una regeneración realista del relato que integra el tiempo real de las cosas y la duración real del suceso. En lugar de eliminar las conquistas del montaje, el cine ha dado a estas un sentido y una relatividad, lo que permite a los cineastas modificar la realidad desde dentro, tal y como hacen los novelistas.

En cuanto a las relaciones entre el cine y la literatura, Bazin establece, en el ya citado «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación», un vínculo entre la novela norteamericana de la generación perdida y el cine neorrealista italiano. El crítico francés centra su análisis en *Paisà* de Rossellini y apunta que algunos de sus episodios evocan no solo el tono o el asunto, sino el estilo de las novelas de Steinbeck, Hemingway o Faulkner (Bazin, 2008, p. 308). Unas declaraciones de Rossellini ponen de manifiesto este vínculo: «Ho bisogno di una profondità di piani che forse solo il cinema può dare, e di vedere persone e cose da ogni lato, e di potermi servire del «taglio» e dell'ellissi, della dissolvenza e del monologo interiore. Non, per intenderci, quello di Joyce, piuttosto quello di Dos Passos (Rossellini, 1949, p. 356)[107].

Bazin concluye que el neorrealismo italiano es equiparable con la novela americana: «La estética del cine italiano, al menos en sus manifestaciones más elaboradas y directores tan conscientes de sus medios como Rossellini, no es más que el equivalente cinematográfico de la novela americana» (Bazin, 2008, p. 314). Sin embargo, considera que «más que una 'influencia' es un acuerdo del cine con la literatura sobre los mismos datos estéticos profundos, sobre una común concepción de las relaciones entre el arte y la realidad», y añade, en alusión al trabajo de Magny:

> Hace ya bastante tiempo que la novela moderna ha realizado su revolución «realista», que ha integrado el behaviourismo, la técnica del reportaje y la ética de la violencia. No es cierto que el cine haya tenido influencia sobre esta evolución, como se cree todavía corrientemente; un film como *Paisà* prueba por el contrario que va todavía con

[107] «Necesito una profundidad de planos que quizás solo el cine puede dar, y ver a las personas y las cosas desde todos los lados, y poder usar el 'corte' y la elipsis, el fundido y el monólogo interior. No, para que quede claro, como hace Joyce, sino como hace Dos Passos».

> veinte años de retraso sobre la novela contemporánea. Quizá no sea el menor de los méritos del cine italiano reciente el haber sabido encontrar para la pantalla los equivalentes propiamente cinematográficos de la más importante revolución literaria moderna (Bazin, 2008, p. 315).

Tanto Magny como Bazin se alejan de la senda marcada por el pensamiento cinematográfico de las décadas precedentes. Si las corrientes previas a la Segunda Guerra Mundial se inscriben dentro de la tradición formalista o formativa, tras el fin de la guerra surgen con fuerza las conocidas como teorías realistas, de las que el propio Bazin o el alemán Sigfried Kracauer son insignes representantes y cuya idea de fondo es que «el cine debe reconquistar literalmente la realidad» (Casetti, 2005, p. 41)[108]. La relación de estos trabajos teóricos con la corriente neorrealista es innegable y su influencia quedará patente más adelante, con la eclosión del *cinéma-vérité*[109]. Las diferencias entre ambos autores son de matiz: para Bazin el cine «antes aún que representar la realidad, participa de ella […] hasta el punto de mostrar su esencia» mientras que para Kracauer el destino del cine «es hacerse un testigo más fiel si cabe del mundo» (Casetti, 2005, pp. 46-50). Esto les conduce a posicionarse de forma distinta ante «ciertos maridajes del cine con la literatura», que Bazin no considera inconvenientes mientras que Kracauer (así como teóricos del neorrealismo como Cesare Zavattini) condena «desde criterios tanto artísticos como ideológicos, la 'orientación literaria' del séptimo arte» (Peña-Ardid, 1992, p. 31).

La influencia del trabajo de Magny traspasa las fronteras francesas y llega a países como Italia o España. En Italia, Michele Lacalamita repasa en «II cinema e la narrativa americana ed europea» las tesis de Magny e incorpora una reflexión propia sobre el influjo indirecto del cine en la narrativa italiana de la década de los cincuenta, que se produce por mediación de la novela estadounidense de la generación perdida:

---

[108] La *Teoría del cine* escrita por Kracauer lleva el significativo subtítulo de «La redención de la realidad física». El título original de la obra es *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Oxford University Press, 1960). Bazin, por su parte, defiende en «Ontología de la imagen fotográfica» (1945) que «el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica» (Bazin, 2008, p. 29).

[109] El término significa «cámara verdad» en francés y se aplica a una serie de películas documentales que se esfuerzan por resultar inmediatas, espontáneas y auténticas por medio de un equipamiento portátil y discreto y el rechazo de cualquier línea o conceptos narrativos preconcebidos en relación con el material (Konigsberg, 2004, p. 114).

> Il realismo, l'obiettività, l'evidenza visiva, l'esteriorità, il ritmo dinamico, la tecnica dei cambiamenti di piani e di ripresa, provenienti a volte dalla narrativa americana e dai modelli esistenzialisti, si trovano variamente dosati nelle narrazioni di Moravia, di Vittorini, di Pavese, di Bilenchi (Lacalamita, 1959, p. 14)[110].

De entre todos, destaca la coherencia con que emplean la «sustancia cinematográfica» en su narrativa Pavese y Vittorini, ambos traductores de autores de la generación perdida al italiano.

Los planteamientos de Magny llegan a España a través del crítico y editor Josep Maria Castellet, quien publica *La hora del lector* (1957)[111]. En su ensayo, Castellet considera que la objetividad de la cámara cinematográfica desempeña un rol decisivo en la formación de la nueva técnica literaria de las narraciones objetivas: «Hasta entonces, la sensibilidad colectiva estaba habituada a *oír narrar,* pero con la aparición del cine se habitúa y familiariza fácilmente a *ver narrar*» (Castellet, 2001, p. 33). Una técnica, afirma Castellet siguiendo a Magny, que aporta la novela de la generación perdida a través de innovaciones como la objetividad y los cambios de plano:

> En efecto, desde hace muchos años predominan en la novela los *relatos en primera persona*, el *monólogo interior* y las *narraciones objetivas*, limitándose estas últimas a reproducir, con la misma imparcialidad con que lo haría una cámara cinematográfica, las situaciones, hechos y escenas que constituyen el argumento de las novelas (Castellet, 2001, p. 19).

Como ejemplo de «narración objetiva», junto a un texto de Dashiell Hammett, Castellet incorpora un fragmento de *El Jarama* (1956), de Sánchez Ferlosio, por «la pulcritud y el rigor» con que el autor utiliza la «técnica objetiva de narración» (Castellet, 2001, p. 103).

---

[110] «El realismo, la objetividad, la evidencia visual, la exterioridad, el ritmo dinámico, la técnica de los cambios de planos y de tomas, a veces provenientes de la narrativa americana y de modelos existencialistas, se encuentran mezclados de varias maneras en las narrativas de Moravia, de Vittorini, de Pavese, de Bilenchi».

[111] Castellet reconoce, en una conversación con Laureano Bonet grabada el 6 de octubre de 1999, su deuda con la obra de Magny: «El descubrimiento por aquellas fechas de *L'âge du roman américain* enriqueció aún más ese conocimiento [literario]: sus páginas sobre tales novelistas y, principalmente, las que hablan de Dos Passos continúan pareciéndome espléndidas» (Castellet, 2001, p. 66).

En 1968 aparece el único tratamiento monográfico de la influencia del cine en la novela hasta la fecha en España: «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy», de Manuel Alvar, que Peña-Ardid califica como «contestación a la propuesta de trabajo que lanzó Castellet […] con una perspectiva más amplia» (Peña-Ardid, 1991, p. 176). Alvar se ocupa del realismo –literario y cinematográfico– y del peso que el cine ejerce en la preferencia, tanto de novelas como de filmes, por la captación del ambiente por encima de la trama y del dibujo de los personajes a través de visiones fragmentarias (Alvar, 2006, párr. 6-8). Estos procedimientos se dan en novelas como *Dublineses* (*Dubliners,* 1914), de James Joyce, o *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos, y en filmes como *Rien que les heures,* de Alberto Cavalcanti (1926). Y añade que «esta técnica fragmentaria iba a servir muy pronto a ideales de tipo social» (Alvar, 2006, párr. 9), como en las novelas *La colmena* (1951), de Camilo José Cela; *La noria* (1952), de Luis Romero; *Cuerda de presos* (1953), de Tomás Salvador; o *El fulgor y la sangre* (1954), de Ignacio Aldecoa.

También destaca la influencia del cine en la estructura de novelas como *La tarde* (1955), de Mario Lacruz; o *Tres pisadas de hombre* (1955), de Antonio Prieto, cuyos desarrollos recuerdan a *La ventana indiscreta* (*Rear Window,* 1954), de Alfred Hitchcock, y *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa. En la primera, señala los planos cronológicos que quiebran la cadena lineal de la disposición:

> unas veces son las cosas quienes ayudan a saltar la lejanía de los años (el gramófono reencontrado después de una larga ausencia), otras una voz en *off* sugiere –como en las películas– todo un pasado huidizo, algunas un fundido ayuda a soldar –también como en el cine– dos secuencias muy remotas (Alvar, 2006, párr. 30).

En la novela de Prieto, el autor «va haciendo marchar su argumento por caminos estrictamente cinematográficos: la cámara sigue el triple deambular de Gad, de Juan y de Luigi […] Esas tres vidas infieren un momento y, luego, después de polarizadas, reemprenden la dispersión» (Alvar, 2006, párr. 31). Alvar también se refiere a la técnica «plástica» de inspiración cinematográfica –como en *La Catira* (1955), de Cela–, que, en ocasiones, emplea unos «recursos expresivos que eran desconocidos en la novelística de anteguerra» (Alvar, 2006, párr. 33). Por ejemplo, Sebastián Juan Arbó recurre, en *Sobre las piedras grises* (1949), a la imagen de un árbol que cambia sus

hojas para transmitir el paso del tiempo, un recurso cinematográfico. También alude al juego de luces y al uso del claroscuro en *Juego de manos* (1954), de Juan Goytisolo, que le recuerda a la película *Les enfants terribles* (1950), de Jean Cocteau. Para terminar, Alvar subraya que «novela y cine no son una misma cosa, aunque se acerquen en sus realizaciones de hoy» y recuerda que «el cine marca un paso al que las demás artes han tratado de adaptarse» (Alvar, 2006, párr. 36).

En conclusión, la importancia de estos trabajos consiste en que realizan la aproximación más precisa a las relaciones entre cine y literatura hasta la fecha y, en el caso de los textos de Magny y Bazin, contribuyen a la internacionalización del estudio de la influencia del cine en la narrativa europea (concretamente en la francesa y la italiana) por mediación de la novela estadounidense de la generación perdida. Umberto Barbaro afirma que durante este período se superan las teorías formativas que se centran en lo específico cinematográfico, en beneficio de las teorías realistas:

> Siempre, a lo largo de una actividad crítica y teórica de una cierta amplitud he relacionado el cine con las artes precedentes, no solo como función comparativa de calidad sino también como función didáctica e ilustrativa, para mejor aclarar los procedimientos intrínsecos e incluso el procedimiento más específicamente cinematográfico que es el montaje […] Este era el camino señalado por Sergei Mijailovich Eisenstein, quien al hablar del montaje lo refería al escritor inglés Charles Dickens (Barbaro, 1977, pp. 208-209).

Barbaro considera, por tanto, inválido el planteamiento de los primeros teóricos cinematográficos, quienes propugnaban una estética autónoma y exclusiva para el cine. Además, reconduce el sentido de las reflexiones de Eisenstein, mal interpretadas por las teorías precinema. En definitiva, estas teorías realistas, que contemplan el cine en relación con el resto de las artes y no como una estética autónoma, permiten abrir el campo de estudio a las relaciones novela-literatura.

3.9. Un cambio de paradigma: los estudios semióticos

En los años sesenta, se produce el verdadero giro en el estudio de las relaciones entre cine y literatura. La semiótica (a partir de la lingüística estructural) es la disciplina que utiliza nuevas estrategias metodológicas en su acercamiento al estudio del lenguaje cinematográfico, lo que permitirá replantear su comparación con el lenguaje literario. En su propuesta metodológica, además, la semiótica, con Christian Metz al frente, retoma la pretensión de los formalistas rusos de dar un carácter más científico a su aproximación a la teoría cinematográfica, y sus planteamientos no reniegan de los hallazgos realizados por autores previos (como Bazin o Eisenstein) «de los que no puede prescindir una teoría rigurosa del cine». El semiólogo considera que toda una época de reflexión acerca del filme desemboca y se sintetiza en la imponente *Estética y psicología del cine*, de Jean Mitry[112] (Metz, 1973, p. 29). Precisamente es la obra de Mitry, que no deja de elogiar, la que empuja a Metz a emprender un nuevo camino. Sin embargo, Metz considera la aproximación de Mitry excesivamente general, por lo que propone un estudio más específico. Así, la monumental obra de Mitry pone el punto final a lo que el teórico cinematográfico Francesco Casetti llama las *teorías ontológicas*, y dan comienzo las *teorías metodológicas* (Casetti, 2005, p. 108)[113].

3.9.1. La comparación intersemiótica entre cine y literatura

El punto de inflexión lo marca la publicación del artículo de Metz «Le cinema: langue ou langage?» («El cine, lengua o lenguaje», 1964), que Casetti califica como el nacimiento de un «nuevo paradigma» (Casetti, 2005, p. 109). En su ensayo, Metz se plantea si el cine es un lenguaje[114], siguiendo la senda marcada por los formalistas

[112] Publicada en dos volúmenes en 1963 y 1965. En el primer volumen (*Las estructuras*), Mitry se ocupa de la relación entre cine y lenguaje, de la imagen fílmica (la imagen como signo, planos, angulaciones, etc.), y del ritmo cinematográfico y el montaje. El segundo (*Las formas*) está dedicado a cuestiones relacionadas con la cámara, la palabra y el sonido así como al tiempo y espacio cinematográficos.

[113] Las teorías metodológicas son la semiótica, la psicología y la sociología del cine y, en muchos aspectos, también el psicoanálisis del cine (Casetti, 2005).

[114] Jean Mitry (1987, p. 7) considera que el término «lenguaje» se utilizaba de forma metafórica al menos hasta la década de los cincuenta. Son las investigaciones socio-psicológicas del Instituto de Filmología las que consideran la idea de lenguaje de manera objetiva y concreta, para ser, sin embargo, inmediatamente cuestionada por teóricos como Gilbert Cohen-Séat. En respuesta a estas objeciones, Mitry es uno de los primeros en sostener que el cine es efectivamente un lenguaje. Véase «Cine y lenguaje» en *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras* (1986), pp. 44-64.

rusos. Metz no duda al afirmar que el cine no es una lengua[115] porque, además de no tener doble articulación, contraviene tres características importantes de la definición de lengua admitida por casi todos los lingüistas: «una lengua es un *sistema* de *signos* cuyo objeto es la *intercomunicación*». Y aclara que el cine «tiene muy poco de sistema», «emplea muy pocos signos verdaderos» y «es mucho más un medio de *expresión* que de comunicación» (Metz, 1974, p. 175). Por tanto, el cine no tiene ninguna de las características que definen una lengua. En otro ensayo, publicado en 1966, añade que no se puede comparar el plano con la palabra, pues aquel «más bien se asemejaría a un enunciado completo (una o varias frases)» (Metz, 2002, p. 123).

Además, llega a la conclusión de que el cine tampoco es un lenguaje, ya que «se deja fragmentar en unidades sintagmáticas (los 'planos'), pero no *reducir* (en el sentido de R. Jakobson) en unidades paradigmáticas». Sin embargo, Metz no queda satisfecho con este punto de vista, que considera «muy negativo, sobre todo frente a una realidad tan importante como el cine», por lo que propone «concebir la empresa semiológica como una investigación abierta, a la que no le está prohibido adoptar nuevos rostros». Por tanto, afirma que «el 'lenguaje' (en el sentido más amplio) no es algo simple, y los sistemas de paradigmática incierta pueden ser estudiados en tantos sistemas de paradigmática incierta, mediante métodos apropiados» (Metz, 1974, p. 184). En esta línea, Metz afirma que el cine se puede considerar un lenguaje «en la medida en que ordena elementos significativos en el seno de disposiciones regladas, diferentes de las que practican nuestros idiomas y que tampoco son un calco de los conjuntos perceptivos que nos ofrece la realidad» (Metz, 2002, p. 123). Es decir, el cine, a pesar de que no es un sistema de significación autónomo como sería cualquier idioma, construye significado a través de un conjunto de códigos[116] que operan en sucesión a lo largo de una cadena sintagmática. Estos códigos son diversos (específicos del cine y no específicos), lo que convierte al cine en un lenguaje heterogéneo, por lo que, añade: «No podemos, pues, hacer nuestra la ideología (y menos aún el fanatismo) de

[115] El ensayo de Metz suscita inmediatamente un amplio debate sobre si el cine es o no una lengua, que se concreta en dos congresos internacionales dedicados al lenguaje del cine en el marco de la Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro (1966 y 1967), donde intervienen, con posiciones encontradas, Umberto Eco, Gianfranco Bettetini, Emilio Garroni y Pier Paolo Pasolini (véase Casetti, 2005, pp. 156-160).

[116] En *Lenguaje y cine*, Metz sustituyó *langue* y *langage* por el concepto más amplio de «código», un concepto felizmente libre de cargas específicamente lingüísticas (Stam, 2001, p. 144).

la especificidad cinematográfica» (Metz, 1973, p. 65). El objetivo de Metz es, en definitiva, «llevar a cabo en el terreno del cine el hermoso proyecto saussuriano: un estudio de los mecanismos mediante los cuales los hombres se transmiten significaciones humanas en sociedades humanas» (Metz, 1974, p. 186); es decir, describir los procesos de la significación en el cine.

El trabajo de Metz constituye un sólido punto de partida para el estudio de las relaciones entre cine y literatura, pues abre la puerta a la comparación intersemiótica de sus respectivos lenguajes. Según Peña-Ardid, la combinación de varios códigos en la estructura de un texto literario o fílmico es interesante porque estos códigos pueden manifestarse en diferentes lenguajes, lo que permite la interferencia semiológica entre ellos. Metz también aborda este problema y explora las «transposiciones códicas», tratando de definir qué figuras significantes podrían transferirse de un lenguaje a otro y cómo podrían cambiar al cambiar los medios de expresión. Esta orientación es un punto de partida importante para estudiar las posibles correspondencias entre el cine y la novela, y ha sido desarrollada por discípulos de Metz como François Jost y André Gardies en el campo de la narratología (Peña-Ardid, 1992, p. 89).

3.9.2. Los estudios interdisciplinarios anglosajones

Durante los años setenta proliferan los artículos y libros que analizan las estructuras compartidas entre el cine y la novela, especialmente en el mundo anglosajón[117]. Revisemos las ideas centrales de algunos de estos trabajos.

En su libro *Literature and Film* (1969), el profesor Robert Richardson sostiene que existen similitudes notables, en cuanto a la forma y la técnica, entre el cine y la literatura. En sus nueve capítulos, el autor se preocupa tanto por descubrir las raíces históricas del cine en la tradición literaria, evidente desde la época de D. W. Griffith, como por comparar los aspectos formales de las dos artes y analizar la naturaleza del

[117] En las bibliografías de Jeffrey E. Welch *Literature and Film. An Annotated Bibliography, 1909—1977* (1981) y *Literature and Film. An Annotated Bibliography, 1978—1988* (1993), que recogen más de dos mil referencias de publicaciones anglosajonas que estudian las relaciones entre cine y la literatura entre 1909 y 1988, encontramos que en la década de los cuarenta se publican una media de casi cinco estudios anuales; en los cincuenta, casi catorce; en los sesenta, algo más de diecisiete; mientras que en los setenta se publican, de media, algo más de ochenta y tres estudios al año. Además, Jim Welsh y Tom Erskine fundan en 1973 la revista trimestral *Literature/Film Quarterly* –aún activa–, dedicada al análisis de las relaciones entre cine y literatura y que pone especial énfasis en el estudio de la adaptación.

lenguaje verbal y visual. Aunque su análisis se centra principalmente en la influencia de la prosa y la poesía en el cine, también explora el impacto del cine en la literatura moderna, tanto en el plano temático como formal. Entre los escritores que toman el cine como eje temático de alguna de sus obras se encuentran Luigi Pirandello, Francis Scott Fitzgerald o Nathanael West. La influencia formal del cine se puede rastrear en algunas obras de John Dos Passos, J. D. Salinger, Vladimir Nabokov, Heinrich Böll, James Agee, Malcolm Lowry, Alain Robbe-Grillet o William Burroughs. No obstante, su pensamiento ha sido calificado por el crítico James Goodwin de «poco riguroso» en cuestiones estilísticas y técnicas (Goodwin, 1979, p. 229).

En *The celluloid literature: film in the humanities* (1971), William Jinks, como Richardson, pretende enfatizar cuán cercanos, tanto en forma como en contenido, están la literatura y el cine narrativo, reconociendo que el impacto del cine en la obra de escritores como Dos Passos, Burroughs y Robbe-Grillet ha sido bastante establecido (Jinks, 1971, p. X). Su aproximación, sin embargo, adopta un enfoque diferente. Jinks dedica un capítulo a estudiar el uso de figuras retóricas literarias en el cine: metáforas, símiles, personificaciones, símbolos, alegorías, hipérboles, subestimaciones, ironías y paradojas. Para el autor, el lenguaje figurativo representa, debido a su viveza, riqueza y densidad, un aspecto integral y sustancial de la experiencia narrativa tanto en el cine como en la literatura (Jinks, 1971, pp. 126-127).

The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures (1972), de Edward Murray, es un estudio sobre la relación de los escritores del siglo XX (desde Eugene O'Neill hasta Robbe-Grillet) con el cine. El autor examina las relaciones entre el cine y la literatura desde varias perspectivas: las influencias del cine en la novela moderna, la adaptación de obras literarias al cine y el trabajo de los escritores para la pantalla. Murray sostiene que en los últimos sesenta años se ha producido un intenso intercambio de técnicas entre ambos medios, como ponen en evidencia las novelas de flujo de conciencia de Joyce, Woolf y Faulkner. De diferentes maneras, Hemingway, Fitzgerald, West y Greene integran métodos cinematográficos con elementos narrativos que son interiores, discursivos y a menudo abstractos; al igual que los artistas del flujo de conciencia, estos escritores construyen imágenes de palabras, no imágenes de pantalla, como lo demuestran las adaptaciones hechas de su ficción. En el

caso de Dos Passos, Steinbeck y Robbe-Grillet, son escritores que usan la técnica del ojo de la cámara (*camera-eye*) al servicio de la dramatización externa; tienden a favorecer la acción visual, la descripción superficial y un punto de vista que excluye el análisis profundo de los estados mentales o cualquier forma de comentario del autor. Gran parte de su trabajo deja una impresión de incompletitud; se siente que la ficción de estos escritores ha sido empobrecida en lugar de enriquecida por la influencia del cine. Murray considera, sin embargo, que hay límites en la capacidad del cine para representar la experiencia interior de los personajes tal y como lo consigue la novela, lo que hace que las novelas de Faulkner, por ejemplo, sean cinemáticas pero infilmables (Murray, 1972, p. 167).

John Fell aborda en *El filme y la tradición narrativa (Film and the Narrative Tradition*, 1974) toda una tradición de técnicas narrativas que se habían estado desarrollando, en diferentes formas de arte, durante casi cien años (su estudio se retrotrae hasta 1837 y alcanza hasta 1911) y establece cómo estas influyeron en el establecimiento de las convenciones visuales del cine popular. El autor señala que las técnicas narrativas utilizadas en el cine se reflejan en otros medios, aparentemente diferentes entre sí: la novela del siglo XIX, los primeros cómics, la ilustración de revistas, la pintura cubista e impresionista, etc. En todos ellos existen las mismas preocupaciones: la representación del movimiento, el espacio, el tiempo y la conciencia. El libro recopila, en definitiva, experiencias de la industria, el arte y el comercio para mostrar cómo estas técnicas se consolidaron en el cine.

La relación entre el cine y la novela moderna es examinada por Alan Spiegel en *Fiction and the camera eye* (1976). El punto de partida para Spiegel es la frecuente discusión crítica en torno a la relación de la obra de Joyce con el cine, y el hallazgo de que muchos de los efectos cinemáticos que se encuentran en la obra de Joyce están presentes en la de Flaubert. El libro es considerado por Bruce Kawin como esencialmente opuesto al de John Fell, pues ambos libros exploran las relaciones entre los modos narrativos en la literatura y el cine, y demuestran que gran parte de la ficción del siglo XIX estaba trabajando de manera que influía o simplemente anticipaba las estructuras narrativas básicas del cine. Mientras que Fell enfatiza el crecimiento del cine, Spiegel rastrea el desarrollo de la novela (Kawin, 1977, 44). El autor examina, por

tanto, la naturaleza, origen y desarrollo de una forma particular de la novela moderna desde su primera cristalización sistemática alrededor de mediados del siglo XIX (en la obra de Flaubert y otros) a través de sus refinamientos, intensificaciones y modulaciones en el siglo XX (en la obra de Joyce y otros) hasta el presente (Spiegel, 1976, p. IX). Para el autor se establece una tradición continua que cubre más de cien años de ficción en prosa y que incluye a escritores como Zola, James, Conrad, Faulkner, Nabokov, Robbe-Grillet y muchos otros, cuyas obras tienen en común su riqueza visual. No se trata, por tanto, de un «estudio de influencias», sino de la exploración del cuerpo común de pensamiento y sentimiento que une la forma cinematográfica con la forma de la novela moderna (Spiegel, 1976, p. XIII).

El objetivo principal de Keith Cohen en *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange* (1979) es examinar, desde una perspectiva semiótica, el intercambio de energías desde el cine, un arte que está profundamente influenciado por la sensibilidad del siglo XIX, hasta la novela moderna, cuyas principales innovaciones se asemejan a los patrones del cine. Cohen defiende dos perspectivas que no son mutuamente excluyentes. Por un lado, considera que el cine reorienta de manera significativa la técnica de la novela burguesa, que estaba en declive desde finales del siglo XIX; por el otro, parece responder a la tesis defendida por Spiegel, al reconocer que el hecho de que la ficción moderna comparta tantas cualidades técnicas y ontológicas con las películas responde a la evolución de la novela como género literario. El trabajo se divide en dos partes: en la primera, realiza un estudio comparativo de las técnicas cinematográficas y de novela, con el objetivo de descubrir los mecanismos por los cuales la narrativa literaria podría ser explotada por el ejemplo cinematográfico; en la segunda, detalla las formas específicas en que la novela moderna registró el impacto del cine, principalmente a través del montaje, a través del análisis de cinco novelas modernas. Estas novelas son: *Tres vidas* (*Three Lives,* 1909), de Gertrude Stein; *Cuando alguien muere* (*Mort de quelqu 'un,* 1911), de Jules Romains; *En busca del tiempo perdido* (*A la recherche du temps perdu,* 1913-1927), de Marcel Proust; *Ulises* (*Ulysses*, 1922), de James Joyce; y *Al faro* (*To the Lighthouse,* 1927), de Virginia Woolf.

Otro de los estudios estadounidenses es *Cineliteracy: Film among the arts* (1978), de Charles Eidsvik. El autor dedica un capítulo al análisis de las similitudes estructurales

entre cine y literatura, en particular entre el cine silente y el modernismo anglosajón, similitudes que se han interpretado como resultado de la influencia del cine sobre la literatura modernista. Para Eidsvik se trata, sin embargo, de una evolución en paralelo. El autor aborda su análisis desde varias perspectivas.

En primer lugar, explica que los escritores de principios del siglo XX parecían darse cuenta de que el lenguaje impreso tiene dos posibilidades sensoriales: la sugerencia auditiva y la gráfica. Si bien muchos escritores continuaron trabajando sobre la base de la sugerencia auditiva (como Conrad o Yeats, por ejemplo), otros (como James Joyce, Ernest Hemingway y los poetas imagistas) eligieron trabajar para el ojo lector. Joyce, por ejemplo, (como hará más tarde Dos Passos) toma la estructura de mosaico del periódico y el potencial control sobre el espaciado y el tipo de letra, y a partir de ello, construye parte de la estética de *Ulises* (*Ulysses,* 1922)[118]*.* Hemingway, por su parte, adopta el monotono de la página impresa y lo convierte en la piedra angular de su estilo aplanado (Eidsvik, 1978, p. 150). Eidsvik considera que, debido a su similitud, es fácil confundir estructuras literarias orientadas a la impresión, como la corriente de conciencia, con las formas cinematográficas. Sin embargo, esta similitud no es suficiente para clasificar la escritura como cinematográfica, ya que, aunque pueda haber una influencia, es prácticamente imposible demostrarla. Además, añade, cuando la influencia parece ser más profunda, a menudo es menos demostrable. Por ejemplo, al leer *Ulises*, uno encuentra repetidamente imágenes que recuerdan al cine, por lo que se podría suponer una inspiración cinematográfica. Sin embargo, para Eidsvik, esta idea es solamente una suposición sin evidencia concreta. En definitiva, para el autor, cuando los medios tienen posibilidades estructurales paralelas y patrones paralelos de desarrollo histórico, se puede «encontrar» influencia allí donde no existe. Y se puede pasar por alto la influencia incluso si realmente ocurrió. Por tanto, aunque la influencia del cine en la literatura (y viceversa) es probable, es imposible demostrarla por motivos formales y estructurales sin pruebas adicionales de fuentes biográficas o de otro tipo (Eidsvik, 1978, p. 153)[119].

[118] Eidsvik se refiere, sin duda, al séptimo episodio de la novela, fragmentado en distintas secciones encabezadas por titulares de estilo periodístico.

[119] Eidsvik sí reconoce, en cambio, el uso del cine como una fuente de metáforas y símiles literarios y su influencia cultural en los escritores.

Por último, en *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)* (*This loving darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, 1980), Brian Morris analiza la relación entre el cine y la literatura española de los años veinte y treinta del siglo XX. El autor considera que el cine es uno de los aglutinantes de la generación del 27 y estudia las diversas formas en que sus escritores tradujeron en literatura las ideas, técnicas e imágenes que les inspiraba el cine. El trabajo se centra principalmente en tres autores: Rafael Alberti, Luis Cernuda y Federico García Lorca.

Todos estos trabajos empiezan a ocuparse de las similitudes, formales y técnicas, entre cine y literatura, con especial énfasis en escritores de habla inglesa de la primera mitad del siglo XX como Dos Passos (presente en los estudios de Richardson, Jinks, Murray y Eidsvik), Joyce (en Murray, Cohen y Eidsvik) o Woolf (en Murray y Cohen). Entre los autores más recientes, destacan los estudios dedicados a la obra del francés Robbe-Grillet, analizada, en mayor o menor grado, por autores como Richardson, Jinks, Murray y Spiegel. Algunos de estos trabajos han sido calificados, en ocasiones, como poco rigurosos. Charles Eidsvik advierte que cuando los críticos argumentan que hay elementos cinematográficos en una obra literaria, a menudo solo están confirmando lo que ya se sabe: que la buena literatura puede evocar imágenes visuales, que el arte refleja su entorno cultural y que tanto los libros como las películas surgen de una cultura común. En lugar de centrarse en la búsqueda de influencias específicas, Eidsvik sugiere que deberíamos ser capaces de decir qué ha hecho el cine por la literatura impresa y qué ha hecho el cine por los escritores. Esto, aunque menos entretenido que los análisis puramente cinematográficos, sería más útil, ya que nos ayudaría a no exagerar las influencias entre ambos medios (Eidsvik, 1973, pp. 113-114).

El mérito de todos estos trabajos, más allá de sus aciertos o errores, radica en abrir una vía de estudio intersemiótico que impulsará la búsqueda de aproximaciones más precisas al análisis de las relaciones entre cine y literatura.

3.9.3. Un ejemplo de reflexión intersemiótica en España

Jorge Urrutia, discípulo de Metz y uno de los introductores de la semiótica en España, trata de responder, desde la semiótica comparada, a la pregunta: «¿es posible hallar estructuras fílmicas en obras literarias o viceversa?» (Urrutia, 1984, p. 8). Para el autor,

la comparación entre literatura y cine solo puede hacerse a partir de su plano de contenido, pues la materia del contenido es, según Hjelmslev (*Ensayos lingüísticos*, 1959), común a todos los fenómenos semióticos. En cuanto al plano de la expresión, considera que el cine toma de la literatura decimonónica ciertas construcciones, cuyo uso es posible que sea «más corriente y más exagerado en la literatura contemporánea, pero la invención es antigua» (Urrutia, 1984, p. 41).

En su artículo «Influencia del cine en la poesía española (primera aproximación)», Urrutia rastrea construcciones precinemáticas en poesías de los románticos Patricio de la Escosura y José de Espronceda. Para el autor, «hay períodos de la literatura en los que la tendencia a una construcción precinemática es mayor. Esta tendencia suele ser del tipo: expresión del movimiento». El Romanticismo es uno de estos períodos, pues desde 1750 se venían haciendo experimentos sobre la persistencia retiniana y la reproducción de imágenes en movimiento (Urrutia, 1978, pp. 259-260).

Ya en el siglo XX, Urrutia aprecia construcciones cinematográficas en poemas surrealistas. El autor clasifica los poemas, según su concepción, en narrativos (no son visuales, sino literarios), sentidos (exteriorizan estados de ánimo), vistos (la realidad que describe llega transformada al lector) o visualizados. Son estos últimos los que acusan la influencia del cine. En el poema visualizado «el poeta permanece fuera de lo descrito, no añade nada voluntariamente, no hay participación suya para configurar la realidad». Su misión es transmisora. Por ejemplo, en «Otoño IV el obsequioso», Juan Larrea «intenta proporcionarnos una visión total. Se balancea de objeto en objeto, curioseándolo todo, pero como una cámara cinematográfica, sin que pueda detenerse a analizarlo» (Urrutia, 1984, pp. 48-52).

Urrutia también clasifica los poemas, según el movimiento, en inmóviles (el objeto descrito no sufre ningún cambio respecto al ojo contemplador), fotográficos (donde la realidad en movimiento se ha quedado plasmada en uno de sus instantes), poemas del movimiento retenido y cinematográficos. El cine se manifiesta en los dos últimos tipos. En el primero, «la escena en movimiento se ha detenido un instante para reemprender su marcha posteriormente». Es el caso del poema «Far West», de Pedro Salinas. En el poema cinematográfico, en cambio, «la locura del movimiento es absoluta […] y alcanza sus formas culminantes en ciertas obras surrealistas donde, al movimiento, se

añade el cambio de plano y la visualización». *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, contiene múltiples ejemplos de este tipo de poema, como el poema al rey de Harlem (Urrutia, 1984, pp. 54-57).

Por último, Urrutia encuentra otros elementos cinematográficos que se pueden dar en cualquier tipo de poema. Estos elementos son de visión y de tiempo. Respecto a la visión, la influencia del cine en los poemas de descripción objetiva se materializa de tres maneras: poemas de detalle, poemas de cambio de plano y poemas de aparición sucesiva de elementos. En el poema de detalle, «el objeto no es considerado en su totalidad desde un principio, sino que el conocimiento sucesivo y encadenado de sus formas y calidades conduce a la apreciación, ayudado por un cierto movimiento del ángulo de visión». El ejemplo es «Don de la materia», de Pedro Salinas. En el poema de cambio de plano «otra manera de apreciación total sería ir tomando las partes de ese objeto para, luego, no por transición, sino por contraste, mostrárnoslo en su integridad». Como sucede en «Retratos anónimos. Primer par», de Vicente Aleixandre. Por último, el poema de la aparición sucesiva de elementos «presenta diversas partes del todo o diversos objetos dispares, pero siempre en el mismo plano; no hay cambio, no hay ni aproximación ni alejamiento de la cámara». Toma como ejemplo «Parte de guerra para la paz», de Gabino-Alejandro Carriedo (Urrutia, 1984, pp. 58-61).

En cuanto al tiempo, «elemento clave en el cine», el autor señala una serie de poemas en los que se da una «vuelta atrás»: «el poeta puede situarse junto a una persona muerta hace años. La observa, interviene en la acción. Pero su 'vuelta atrás' no la hace también en edad. El autor sigue con la edad que tiene al escribir el poema». Los ejemplos que selecciona son un soneto de Machado («Esta luz de Sevilla»); «Con Machado», de Ángel Crespo; «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera», de Jaime Gil de Biedma; y «Yepes Cocktail (Fragmento)», de José Hierro (Urrutia, 1984, pp. 62-65).

En conclusión, para Urrutia la influencia del cine sobre la literatura se da en la transformación de la forma del contenido. En cuanto a la forma del discurso, hay que tener en cuenta que las reglas del relato no forman parte de lo específico del cine o de la literatura, pues la narratividad forma parte de filme y novela, por lo que esa influencia se limita a la potenciación desde el cine de ciertas posibilidades de

construcción ya existentes en la literatura. Sin embargo, en última instancia, la identidad es imposible, pues las estructuras narrativas abstractas sufren unas modificaciones determinadas por el sistema y el soporte. Sí se pueden descubrir, no obstante, coincidencias de construcción (Urrutia, 1984, p. 72). Y añade: «Aun en el caso hipotético de que ciertas construcciones exclusivamente cinematográficas tuvieran cabida en una obra literaria, podemos afirmar que no poseen la misma función y que, más que traslado de un lenguaje a otro, son reflejos deformados» (Urrutia, 1984, p. 41). Peña-Ardid, al abordar las relaciones estructurales entre cine y literatura aboga por una postura menos restrictiva. Considera que, a pesar de estas «deformaciones» no es necesario buscar identidades de efectos ni recurrir al trasvase de términos técnicos para comprobar que algunos novelistas utilizan deliberadamente y de manera variada ciertos modelos cinematográficos, adaptándolos a sus necesidades significativas (Peña-Ardid, 1992, p. 123).

Respecto a la afirmación de Urrutia de que la comparación entre cine y literatura solo puede realizarse en el plano del contenido, el profesor Norberto Mínguez Arranz, siguiendo a Elisa Bussi (1994), aboga por incluir también en esa comparación a los aspectos de la expresión (Mínguez, 1998, p. 42). Tanto Bussi como Mínguez realizan sus investigaciones dentro del marco de la narratología, que es el camino que transitan los estudios sobre las relaciones cine y literatura en el último cuarto del siglo XX.

3.10. Los estudios narratológicos

A partir de los años setenta el gran tema de investigación será la narración en sí misma y la narratología[120], una de las nuevas líneas de investigación de lo que teóricos como Barthes o Casetti denominan «segunda semiótica» –que se inspira en el estructuralismo y el formalismo ruso–. Tal y como señalan Gaudreault y Jost, la semiología cinematográfica se interesa por lo narrativo desde sus inicios (Gaudreault y Jost, 1995, p. 21). En sendos artículos publicados en la revista *Communications,* Metz, Claude Bremond y Roland Barthes apelan al carácter narrativo del cine. En el ya citado trabajo de Metz, «El cine: ¿lengua o lenguaje?», el semiólogo asegura que el cine tiene «la narratividad bien asegurada al cuerpo» (Metz, 1974, p. 153). Bremond, por su parte, apunta que

> todo tipo de mensaje narrativo, cualquiera sea el procedimiento de expresión empleado, depende de la misma aproximación a ese mismo nivel. Es necesario y suficiente que relate una historia. La estructura de esta última es independiente de las técnicas que se hacen cargo de ella (Bremond, 1974, p. 71).

En su artículo Barthes afirma que «le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ses substances» (Barthes, 1966, p. 1)[121]. Igualmente, Umberto Eco apunta a la narratividad como el punto de encuentro entre filme y novela:

> Creo que entre ambos «géneros» artísticos puede determinarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar: y es que ambos son artes de acción […] Que después esta acción en la novela sea «narrada» y en el cine «representada» […] no invalida el hecho de que en ambos casos se estructure una acción (aunque sea con medios distintos) (Eco, 1970, pp. 196-197).

También Jorge Urrutia asegura que la relación entre el cine y la literatura se establece sobre la base de su capacidad para el relato (Urrutia, 1984, p. 69).

---

[120] El término «narratología» fue acuñado por Tzvetan Todorov en *Gramática del Decamerón* (*Grammaire du Décaméron,* 1969), para referirse a «una ciencia que no existe aún, […] la ciencia del relato» (Todorov, 1973, p. 21).

[121] «El relato puede ser apoyado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o en movimiento, por el gesto y por la combinación ordenada de todas sus sustancias».

Gérard Genette es, a partir de la publicación de *Figuras III* (*Figures III,* 1972), una figura capital en el estudio de este «discurso del relato»[122]. En este trabajo, Genette distingue entre tres acepciones distintas del concepto «relato» pero que se relacionan ente sí. Su propuesta consiste en distinguir entre «*historia* (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), *relato* (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y *narración* (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar)» (Genette, 1998, p. 12). Para el autor, el análisis del relato consiste en el estudio de las relaciones entre historia, relato y narración y clasifica sus problemas en tres categorías: la del *tiempo*, «en que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso»; la del *aspecto*, «o la manera como percibe la historia el narrador»; la del *modo*, es decir, «el tipo de discurso utilizado por el narrador» (Genette, 1989, p. 85).

Tras una primera fase en que los estudios narratológicos se ocupaban únicamente de la historia, Genette señala su separación, que da lugar a dos narratologías: una temática, que se ocupa del análisis de la historia o los contenidos narrativos y otra modal, que se encarga del análisis del relato como modo de «representación» de las historias (Genette, 1998, p. 14). Si Genette circunscribe sus investigaciones al ámbito literario, autores como Seymour Chatman, André Gaudreault o François Jost las hacen extensivas al ámbito cinematográfico.

3.10.1. La narratología comparada

Chatman publica *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* (*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978)*,* donde realiza un repaso a los elementos constituyentes de la narración y los componentes de la estructura narrativa, tanto literaria como cinematográfica:

> Los críticos literarios tienden a pensar casi exclusivamente en el medio verbal, aunque consumen historias a diario a través de películas, historietas, cuadros, esculturas, movimientos de danza y música. Estos medios deben tener un sustrato común; si no,

[122] El «Discurso del relato» es la sección que ocupa las tres cuartas partes de *Figuras III* y que Genette revisa en *Nuevo discurso del relato* (*Nouveau discours du récit*, 1983) a la luz de «los progresos o retrocesos realizados desde su publicación por la narratología» (Genette, 1998, p. 9).

> no se podría explicar la transformación de «La Bella Durmiente» en una película, un ballet, un espectáculo de mimo (Chatman, 1990a, p. 11)[123].

El texto, que Chatman concibe como una herramienta introductoria al estudio de la narratología, pretende «lograr una teoría que dé cabida a una gran variedad de textos narrativos» antes «que acumular un compendio de opiniones establecidas» (Chatman, 1990a, p. 13). En su propuesta sigue a estructuralistas franceses como Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Gérard Genette[124] y plantea «un *qué* y un *modo*. Al qué de la narrativa lo llamaré su 'historia', al modo lo llamaré su 'discurso'» (Chatman, 1990a, p. 11). Su trabajo se divide, por tanto, en dos partes. En la primera parte, dedicada a la historia, Chatman trata del contenido o cadena de sucesos (acciones y acontecimientos) y de los existentes (personajes y detalles del escenario) que la conforman. En la segunda, se ocupa del discurso, es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido (Chatman, 1990a, pp. 19-20).

Una distinción similar es la que realizan Gaudreault y Jost en *El relato cinematográfico: cine y narratología* (*Le récit cinématographique,* 1990). Los autores también se remontan a Genette y su *Figuras III* para distinguir entre la «narratología temática o del contenido» y la «narratología modal o de la expresión» (Gaudreault y Jost, 1995, p. 20). La narratología temática trata de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes, de las relaciones entre los «actuantes», etc. Se corresponde con la parte de la «historia» de Chatman. La narratología modal es la que trata de las formas de expresión según el soporte con que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.) y, entre otros, niveles de narración, temporalidad de relato y puntos de vista. Se correspondería con el «discurso» de

[123] Chatman sigue aquí al semiólogo francés Claude Bremond, quien afirma que «todo tipo de mensaje narrativo, cualquiera sea el procedimiento de expresión empleado, depende de la misma aproximación a ese mismo nivel. Es necesario y suficiente que relate una historia. La estructura de esta última es independiente de las técnicas que se hacen cargo de ella. Se deja trasponer de una a otra sin perder ninguna de sus propiedades esenciales: el tema de un cuento puede servir de argumento para un ballet, el de una novela puede ser llevado a la escena o a la pantalla, se puede contar una película a quienes no la han visto» (Bremond, 1974, p. 71).

[124] Las siguientes obras tienen gran influencia en la obra de Chatman : Gérard Genette, «Frontières du récit», *Communications*, 8 (1966), y, en particular, «Discours du récit», *en Figures III* (1972); Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», *Communications*, 8 (1966) ; y Roland Barthes, *S/Z* (1970) (hay traducción al español: *S/Z*, 1980).

Chatman. El punto de vista y la enunciación son dos de los aspectos que resultan más problemáticos por lo que estos autores les dedican una especial atención.

Los problemas con el punto de vista ya habían sido estudiados por François Jost. Es este un concepto ambiguo que remite tanto a un sentido perceptivo (*ocularización*, para el plano visual, y *auricularización*, para el plano auditivo[125]), como a un sentido cognitivo, designado por el concepto de «focalización», que equivale a la perspectiva desde la cual se produce la selección de las informaciones del relato (Jost, 2004, pp. 14-15). Esta precisión que hace Jost del tradicional concepto de punto de vista es importante, pues, como señala el profesor Cuvardic, «diversos autores del siglo XX han adoptado la auricularización y la ocularización como modalidades de registro de la actividad perceptiva de sus personajes, en el marco de un trasvase consciente de procedimientos cinematográficos a la práctica literaria» (Cuvardic, 2014, p. 109).

Gaudreault y Jost incluyen también en su trabajo el estudio de la enunciación. Jost explica que, al tener que definir el «relato cinematográfico», se encontraron que el concepto era cuestionado por algunos narratólogos como el mismísimo Genette. El fundador del «sistema» narratológico, en contestación a una carta personal de André Gaudreault preguntándole al respecto, afirma que, si se considera cualquier tipo de «representación» de una historia, obviamente hay narrativa teatral, narrativa fílmica, narrativa de tira cómica, etc. Sin embargo, Genette es más partidario de una definición más restrictiva de narración, pues considera que para que haya narración tiene que haber una voz verbal (oral o escrita), por lo que, en este sentido, considera que no hay relato teatral ni cinematográfico. El teatro no narra, «reconstruye» una historia en escena, mientras que el cine «muestra» en la pantalla una historia igualmente «reconstruida» en el plató (Jost, 2017, p. 267). Esta posición marca el camino de las discusiones que ocuparán los debates teóricos en los años siguientes. Chatman (1990a, p. 159) apuesta por aplicar al cine el concepto literario del «autor implícito», mientras que Jost y Gaudreault (1995, p. 28) se refieren a una «instancia narradora»,

[125] La «focalización» designa lo que un personaje sabe. La «ocularización» caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que se considera que el héroe ve, como hace la «auricularización» desde el punto de vista sonoro (Jost, 2002, pp. 37-38). Jost acuña los conceptos de «ocularización» y «auricularización» en *El ojo cámara. Entre film y novela* (*L'oeil-caméra: Entre film et roman*, 1987).

equivalente al «gran imaginador» de Albert Laffay (1973)[126], y Manfred Jahn (2021) habla de un dispositivo de composición fílmica («Filmic composition device»), que sería una suerte de inteligencia creativa central de la película, responsable de orquestar los datos y realizar la visión general del filme. En otras palabras, se trata de una abstracción de todos los contribuyentes de la vida real (el equipo habitual de directores, productores, guionistas, editores, etc.) (Jahn, 2021, p. 7). David Bordwell, por su parte, entiende la narración como «la organización de un conjunto de indicaciones para la construcción de una historia», lo que presupone un perceptor, pero no un emisor. Bordwell apuesta por no aplicar el diagrama clásico de la comunicación al proceso de narración, ya que, a su juicio, «la narración, apelando a normas históricas de visionado, crea al narrador» (Bordwell, 1996, p. 62).

Para el investigador José María Paz Gago, «se trata en primer lugar de saber si el filme, como el relato escrito, posee alguna instancia fílmico-narrativa que asume la responsabilidad total del relato, su puesta en imagen», y añade que «siendo el narrador el enunciador natural del texto narrativo verbal, parece necesario encontrar otra noción que convenga mejor a la naturaleza y funcionamiento comunicativo del texto fílmico, audiovisual» (Paz Gago, 2001, p. 376). El autor propone la noción de *cinerrador* (*cinémateur*), como responsable de la enunciación/narración fílmica:

> Se trata de una entidad textual, ficcional y visual, que debe entenderse en paralelismo con la noción de narrador verbal pero no confundirse con ella: así como el narrador es una proyección ficcional del autor real, de su voz, integrada en el mundo de la ficción narrativa, el cinerrador es una proyección ficcional del complejo sistema visual y técnico de realización cinematográfica. Puesto que el narrador se define como una voz que cuenta la historia, el cinerrador será una mirada sobre la historia contada en la película (Paz Gago, 2001, p. 377).

Una vez resueltos estos problemas, la narratología se constituye como la herramienta idónea para analizar la influencia del cine en la literatura. Es importante tener en cuenta que el abordaje del estudio de estas relaciones exige, como señala Peña-Ardid, «homogeneizar los distintos objetos de estudio, y no otra es la tarea que han

[126] La propuesta de Laffay aparece en *Logique du cinéma. Création et spectacle* (Masson, 1964). Publicado en castellano con el título *Lógica del cine: creación y espectáculo* (Labor, 1973).

emprendido algunos valiosos estudios de narratología comparada, interesados en la creación de tipologías y conceptos operativos que puedan aplicarse tanto al análisis literario como al cinematográfico» (Peña-Ardid, 1992, p. 91). Peña-Ardid lleva a cabo uno de los intentos más ambiciosos por establecer una metodología de análisis de las relaciones entre texto fílmico y texto literario. Su propuesta se centra específicamente en la influencia del cine en la narración literaria. Se sirve de los análisis narratológico y textual para desgranar una serie de puntos fundamentales en cuanto al estudio de dicha influencia: los referentes fílmicos (películas, personajes, marcos y otras configuraciones del cine como discurso de cultura), los procedimientos cinematográficos en la literatura y la aplicación de una metodología en obras concretas.

En cuanto a los referentes fílmicos, la autora señala que «pueden ser localizados en la literatura sin incurrir en ninguna inexactitud crítica» y recuerda la importancia de analizar «la intencionalidad con que un autor se sirve de ellos, las funciones que desempeñan en la nueva estructura semántica literaria y, en última instancia, las posibles constantes que pueden detectarse en su modo de utilización» (Peña-Ardid, 1992, pp. 97-98). En lo que respecta a la localización de procedimientos cinematográficos en la literatura, la investigadora, siguiendo a Eco (1970, p. 195), afirma que la aplicación de la terminología cinematográfica a la literatura (*travelling*, *ralentí, flash-back,* etc.) se realiza de forma metafórica, pues hay que tener en cuenta que «lo que se 'traduce' de un sistema a otro no es, desde luego, un procedimiento técnico, sino el tipo de significaciones que su *empleo* puede generar en el film» (Peña-Ardid, 1992, p. 102), por lo que tampoco debe exigirse una identidad de efectos. Sin embargo, continúa, «el problema terminológico no debe impedir el establecimiento de posibles paralelismos en la configuración estructural de estas dos modalidades artísticas» (Peña-Ardid, 1992, p. 103). Cabe recordar que cuando Jost propone una narratología comparada advierte que no se trata tanto de «establecer semejanzas entre varios sistemas semióticos, como podría sugerir el adjetivo 'comparado', sino sobre todo de enriquecer la propia disciplina con útiles de análisis más precisos» (Jost, 2004, p. 11).

Peña-Ardid, tal y como hace Chatman en *Historia y discurso*, avala la investigación de la influencia del cine en la literatura a partir de la tetrapartición de Hjemslev, situándose más allá de la postura defendida por Urrutia (1984, p. 40), quien consideraba que la comparación entre los dos sistemas semióticos solo se podía realizar en el plano del contenido:

> la comparación entre el relato fílmico y el literario no se detiene para nosotros en el nivel de la fábula o en el de las estructuras narrativas de base. De ahí que nos hayamos apoyado en los estudios narratológicos atentos más a *cómo* se cuenta la historia (Genette, François Jost, André Gaudreault) que a la historia en sí misma, en el convencimiento de que es en ese «modo» de contar donde aparecen zonas de semejanza y, al mismo tiempo, diferencias que pueden convertirse en «provocadoras» de la novela, instándola a una búsqueda de nuevas fórmulas discursivas equivalentes a modelos cinematográficos bien codificados (Peña-Ardid, 1992, p. 16).

Para justificar su postura apunta, en primer lugar, que «el sentido de un discurso no lo produce una suma de signos […] sino el funcionamiento textual de dichos signos»; y, en segundo lugar, que «la interpretación del texto literario —y artístico— requiere una competencia códica que no se agota en la lengua, sino en el conocimiento de otros códigos semánticos, narrativos... que estructuran los mensajes» En definitiva, habla de «una *forma* de los *contenidos textuales*, a partir de la cual se configurarían aquellas estructuras de sentido que pueden considerarse equivalentes» (Peña-Ardid, 1992, p. 107).

Otra propuesta interesante es la que lleva a cabo el investigador José Mª Paz Gago en «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine» (2004), en este caso, con el objetivo de examinar las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. En su trabajo, Paz Gago parte del análisis del texto fílmico y el texto novelístico por separado para seguidamente abordar el estudio comparativo. Para ello considera importante analizar las convergencias y divergencias de estos dos sistemas semióticos[127]. La principal divergencia reside en que se trata de

[127] El texto fílmico se basa en la imbricación de los sistemas de signos indiciales con los sistemas simbólicos, tanto verbales escritos u orales como visuales, desarrollando códigos específicos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa y de una intensa potencialidad ficcional (Paz Gago, 2004a, p. 213).

dos sistemas semióticos distintos, aunque, como señala Darío Villanueva, la comparación entre literatura y otro tipo de expresión artística debe tener en cuenta «que los signos empleados por una y otra son distintos, pero que pueden tender a la consecución de efectos significativos absolutamente comunes» (Villanueva, 1994b, p. 107). Según Paz Gago, cine y literatura convergen en dos rasgos definitorios esenciales: la narratividad y la ficcionalidad (Paz Gago, 2004a, p. 206). Ese sistema narrativo ficcional establece el punto de partida de su método comparativo, tal y como hace la narratología:

> la narratividad es una propiedad abstracta, única y general, que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas expresivos para narrar historias. Existen una serie de técnicas estructurales, procedimientos y recursos narrativos para contar una historia, y esas estrategias narrativas son utilizadas por los diferentes sistemas de expresión, tanto verbal-oral (narrativa oral) como verbal-escrito (novela o cuento) o visual-verbal (película de cine) y por sus respectivos sistemas semióticos, simbólicos y simbólico-indiciales (Paz Gago, 2004a, p. 207).

En definitiva, el autor, al referirse a las escuelas que aportan los métodos y perspectivas más útiles a la investigación de las relaciones entre literatura y cine, afirma: «La semiótica, y muy particularmente la semiótica narrativa o narratología, contribuyeron decisivamente a describir el funcionamiento comunicativo y narrativo del cine» (Paz Gago, 2004a, p. 204).

Peña-Ardid y Paz Gago no son los únicos investigadores que consideran la narratología el camino más fructífero para abordar estas influencias. El filósofo francés Dominique Chateau cree que «la narratologie, elle est sans doute la branche actuellement la plus florisante de la sémiologie du cinema» (Chateau citado por Paz Gago, 2001, p. 376)[128], mientras que el profesor Keith Cohen es más específico: «Indeed, narrativity is the most solid median link between novel and cinema, the most pervasive tendency of both verbal and visual languages» (Cohen, 1979, p. 92)[129]. El teórico del cine Robert Stam reflexiona sobre el peso de la semiótica en este sentido:

[128] «La narratología es sin duda la rama actualmente más floreciente de la semiología del cine».
[129] «De hecho, la narratividad es el vínculo más sólido entre la novela y el cine, la tendencia más omnipresente de ambos lenguajes, verbal y visual».

> Desde que la teoría fílmica se liberó del debate impresionista acerca de la autoría y el «realismo», que habían dominado el discurso crítico sobre el cine a lo largo del inicio de la década de los sesenta, la semiótica fílmica y sus avances han estado en el centro de la empresa analítica sobre el cine. […] la semiótica actual […] continúa formando la matriz y produce la mayoría del vocabulario, para aproximaciones que van desde las lingüísticas, psicoanalíticas, feministas y marxistas, hasta las narratológicas, las orientadas a la recepción y las translingüísticas (Stam *et al.*, 1999, p. 11).

Así pues, la narratología aporta el esquema de trabajo necesario para desarrollar este estudio, de forma que se pueda afirmar con solidez la impronta del cine en la narrativa. Chatman ofrece, en *Historia y discurso,* un modelo que posibilita la comparación entre ambos medios y que servirá de guía para esta investigación.

3.10.2. Seymour Chatman. Historia y discurso

Antes de adentrarnos en el trabajo de Chatman, conviene recordar algunos de los elementos clave de la narratología de Genette, propuestos en *Figuras III*, que resultan fundamentales para comprender su desarrollo posterior por parte de Chatman y su puesta en relación con el cine.

El análisis del discurso narrativo es, para Genette, el estudio de las relaciones entre relato e historia, relato y narración, e historia y narración[130]. A partir de esta consideración, el autor propone una nueva partición del campo de estudio, que toma como punto de partida la división formulada por Tzvetan Todorov[131] (Genette, 1989, pp. 84-85) y que clasifica los problemas del relato en tres categorías: la del tiempo, en que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; la del modo, que refleja la distancia –que cuenta con dos modalidades, «contar» (*telling*) y «mostrar» (*showing*)–, y la perspectiva (punto de vista) narrativa con que se regula la información narrativa transmitida al lector; y la de la voz, que se centra en las relaciones entre el relato y los participantes de la instancia de la enunciación. Chatman

[130] El relato (*récit*) es el texto o enunciado que narra unos sucesos; la historia (*histoire*) es el contenido narrativo, es decir, la sucesión de acontecimientos narrados por el relato; la narración es el acto de producción narrativa.

[131] Todorov formula esta división (entre tiempo, modo y aspecto) en «Les catégories du récít littéraire» (1966), publicado en el nº 8 de la revista *Communications*. Genette mantiene sin modificación la primera categoría pero corrige las otras dos.

adopta esta clasificación de Genette para su teoría, que divide entre historia y discurso, y sigue especialmente su estudio de la temporalidad.

Genette analiza las relaciones entre el tiempo de la historia y del discurso, distinguiendo tres categorías de relaciones: las del orden (*ordre*), la duración (*durée*) y la frecuencia (*fréquence*). Según Genette, la primera se preocupa por las relaciones entre el orden temporal de los eventos que se están contando y el orden pseudo-temporal de la narrativa; la segunda se preocupa por las relaciones entre la duración de los eventos y la duración de la narrativa; la tercera se ocupa de las relaciones de frecuencia de repetición entre los eventos y la narrativa, entre historia y relato (Genette, 1971, p. 94).

A partir de las propuestas de los formalistas rusos[132] y los hallazgos del estructuralismo francés, con Genette a la cabeza, Chatman propone un modelo dualista y formalista para ofrecer un esquema de los elementos constituyentes de la narración, tanto literaria como cinematográfica. Su objetivo es «hacer una relación razonada de la estructura de la narrativa, los elementos de la narración, su combinación y articulación» (Chatman, 1990a, p. 15). También reconoce la importancia del trabajo de la tradición formalista rusa, en especial la obra de Vladimir Propp[133]. Sin embargo, considera que dicho trabajo no es adecuado para analizar las nuevas complejidades estructurales de la narrativa moderna, pues «la rígida homogeneidad de la trama y la sencillez de la caracterización que encontramos en los cuentos de hadas rusos no son en absoluto típicos de muchas narraciones modernas» (Chatman, 1990a, p. 16).

Partiendo de la teoría estructuralista, Chatman sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar «los existentes» (personajes, detalles

[132] Boris Tomachevski distingue ya en 1928 entre «fábula» (*fabula*) y «trama» (*sjužet*) en *Teoría de la literatura* (Akal, 1982). Por «fábula» se entiende el conjunto de los acontecimientos que se relatan; mientras que «trama» se hace referencia a «la distribución, la estructuración literaria de los acontecimientos en la obra» (Tomachevski, 1982, pp. 183-185).

[133] Chatman hace referencia al artículo «El mensaje narrativo» de Claude Bremond. En dicho artículo, Bremond afirma que «lo que Propp estudia en el cuento ruso es un nivel de significación autónomo, dotado de una estructura que puede ser aislada del resto del mensaje: el *relato*. Por consiguiente, todo tipo de mensaje narrativo, cualquiera sea el procedimiento de expresión empleado, depende de la misma aproximación a ese mismo nivel. Es necesario y suficiente que relate una historia. La estructura de esta última es independiente de las técnicas que se hacen cargo de ella. Se deja trasponer de una a otra sin perder ninguna de sus propiedades esenciales: el tema de un cuento puede servir de argumento para un ballet, el de una novela puede ser llevado a la escena o a la pantalla» (Bremond, 1974, p. 71).

del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el «qué» de una narración que se relata, el discurso es el «cómo» (Chatman, 1990a, pp. 19-20). Lo esquematiza así:

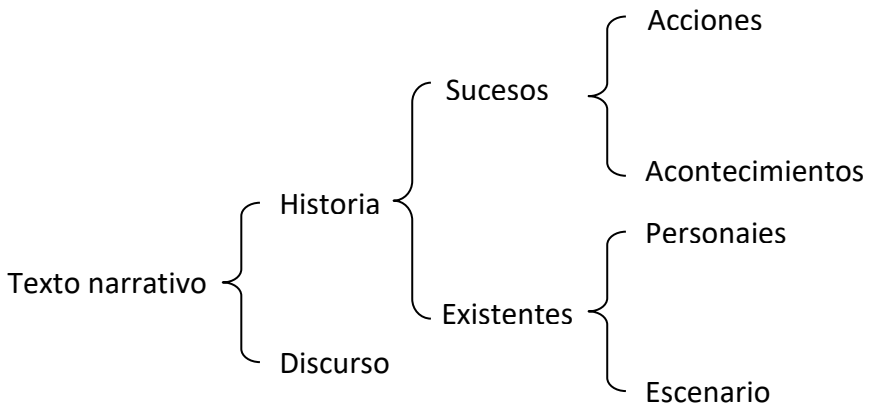


Figura 1. Elementos compositivos del texto narrativo

Cabe ahora prestar atención al primero de estos dos componentes de la narración. Para Chatman, la historia (el «qué» de la narración) «es muy independiente de las técnicas en las que se apoya»; es decir, puede pasar fácilmente de un medio a otro, ya sea cine, ballet, teatro, etc. Esta capacidad de transposición de la historia nos permite afirmar que las narraciones son realmente estructuras independientes de cualquier medio (Chatman, 1990a, p. 21). La historia está integrada por los sucesos (acciones y acontecimientos) y los existentes (personajes y escenario). Los primeros están dimensionados por el tiempo y los segundos, por el espacio. En este sentido, y tal y como señala Pérez Bowie (2008, p. 32), Chatman es más preciso que Genette –quien solamente habla de acciones– al dividir los sucesos en acciones (realizadas por los personajes) y acontecimientos (experimentados por ellos).

La segunda dimensión, la del discurso (el «cómo» de la narración), se sitúa en el plano de la expresión formal de la narración[134] y se compone de la forma narrativa

[134] Como apunta Pérez Bowie, se trata de la categoría más controvertida; entre los narratólogos literarios parece existir un absoluto acuerdo sobre la necesidad de su existencia, su definición y sus funciones, si bien se continúa debatiendo si su ubicación correcta estaría en el plano del discurso (Chatman, Rimmon-Kenan) o sería un elemento separable de él en su calidad de acto productor (enunciación) frente al producto-enunciado integrado por los correspondientes niveles de la historia (contenido) y el discurso (expresión), como sostiene Gérard Genette (Pérez Bowie, 2008, p. 38).

propiamente dicha, es decir, la estructura de la transmisión narrativa (que afecta a la relación del tiempo de la historia con el tiempo del relato de la historia, las fuentes o autoridad de la historia: voz narrativa, punto de vista, etc.); y su manifestación en un medio de materialización específico (verbal, fílmico, musical, etc.), que también influye en la transmisión (Chatman, 1990a, p. 22). Es en el discurso donde se hace efectiva la enunciación narrativa y, por consiguiente, la voz del narrador (o su ausencia). Para Chatman, la voz del narrador debe ser entendida a partir de la consideración de tres puntos: la interrelación de las diversas partes con la transacción narrativa, el significado de «punto de vista» y su relación con la voz, y la naturaleza de los actos de habla y pensamiento como una subclase de los actos en general (Chatman, 1990a, p. 158). En lo referente a la interrelación de las diversas partes con la transacción narrativa, el esquema que propone es el siguiente:

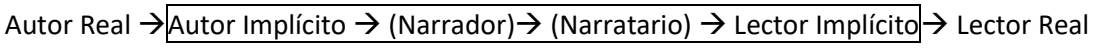


Figura 2. Modelo de comunicación narrativa según Chatman

El autor y el lector implícitos son inmanentes a la narración, mientras que el narrador y el narratario son opcionales[135].

La profesora Shlomith Rimmon-Kenan presenta dos objeciones al esquema propuesto por Chatman. La primera tiene que ver con el proceso comunicativo en ausencia de los opcionales narrador y narratario, es decir, cuando la comunicación se limita al autor y lector implícitos. Para Rimmon-Kenan si el autor implícito es solo una construcción, si su propiedad definitoria (en contraposición al narrador) es que «no tiene voz, ni medios de comunicación directos» (Chatman, 1990a, p. 159), entonces parece una contradicción asignarle el rol de emisor en una situación de comunicación. No es que Rimmon-Kenan pretenda negar la importancia del concepto de autor implícito, que

[135] Chatman adopta el concepto de «autor implítico» de Wayne Booth, quien lo introduce en *The Rhetoric of Fiction* (1961). Para Booth, incluso la novela en la que no se dramatiza ningún narrador crea una imagen implícita de un autor (su «segundo yo», una versión superior de sí mismo) que está detrás de las escenas, ya sea como director de escena, titiritero o como un Dios indiferente (Booth, 1961, p. 151). Lo mismo sucede con el «lector implícito», que se refiere al «público presupuesto por la misma narración», por lo que siempre está presente (Chatman, 1990a, p. 161). El concepto de «narratario» (alguien a quien se dirige el narrador), es tomado por Chatman de Gerald Prince, quien lo presenta en «Introduction à l'étude du narrataire» (1973).

cree crucial para determinar la actitud del lector hacia el narrador (como en casos de falta de fiabilidad), sino que considera que la noción de autor implícito debe despersonalizarse si se desea distinguir de manera consistente al autor real y al narrador del autor implícito. Para ello propone considerarla como un conjunto de normas implícitas en lugar de como un hablante o una voz (es decir, un sujeto). En consecuencia, el autor implícito no podrá ser literalmente un participante en la situación de comunicación narrativa (Rimmon-Kenan, 1983, pp. 87-88). Su propuesta consiste, en definitiva, en la exclusión del autor y lector implícitos de la descripción de la situación comunicativa[136].

La segunda objeción se refiere al tratamiento del narrador y el narratario, a los que plantea incluir en la comunicación narrativa como factores constitutivos, no solo opcionales. Para la narratóloga siempre hay alguien que cuenta la historia, incluso en los casos que Chatman define como modelos no narrados, los «documentos ya escritos» (Chatman, 1990a, p. 181), es decir, cuando un texto narrativo presenta pasajes de diálogo puro, los manuscritos encontrados o cartas y diarios olvidados. Según Rimmon-Kenan, además de los hablantes o escritores de este discurso, existe una autoridad narrativa «superior» responsable de «citar» el diálogo o «transcribir» los registros escritos. La profesora define, por tanto, al narrador de manera mínima, como el agente que al menos narra o se dedica a alguna actividad que sirve a las necesidades de la narración. Por tanto, en lugar de la dicotomía de Chatman entre narradores ausentes y presentes, propone distinguir formas y grados de perceptibilidad del narrador en el texto. Lo mismo ocurre con el narratario. Para la profesora, el narratario es el agente al que el narrador se dirige al menos de manera implícita. Un narratario de este tipo siempre está implícito, incluso cuando el narrador se convierte en su propio narratario. Este es el caso de *El extranjero* (*L'Étranger*, 1942) de Camus, que Chatman, a diferencia de Rimmon-Kenan, considera una narración sin narratario (Rimmon-Kenan, 1983, pp. 88-89). En definitiva, la concepción de la narración de Rimmon-Kenan solo considera relevantes cuatro de los seis participantes de Chatman: el autor real, el lector real, el narrador y el narratario:

[136] Gérard Genette, por su parte, considera que «la narratología no tiene por qué ir más allá de la instancia narrativa, y las instancias del *implied author* y el *implied reader* se sitúan claramente en ese más allá (Genette, 1998, p. 94).

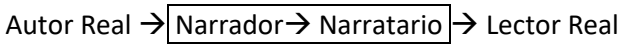


Figura 3. Modelo de comunicación narrativa según Rimmon-Kenan

Chatman explica, en *Coming to terms* (1990)[137], por qué considera que la narratología necesita al autor y al lector implícitos. Para Chatman, el autor implícito es la agencia dentro de la propia ficción narrativa que guía cualquier lectura de la misma, la fuente de la invención y la intención de la obra. Toda ficción contiene tal agencia. En otras palabras, el autor implícito es la fuente de toda la estructura de significado de un texto narrativo, no solo de su afirmación y denotación, sino también de su implicación, connotación y nexo ideológico. La defensa de Chatman es estrictamente pragmática, no ontológica: la cuestión no es si el autor implícito existe, sino lo que se obtiene al postular dicho concepto: una forma de nombrar y analizar la intención textual de las ficciones narrativas bajo un término único, pero sin recurrir al biografismo. Esto es particularmente importante para textos que afirman una cosa e implican otra. Por tanto, con la inclusión de este concepto se evita simplificar las relaciones del lector real con el texto. Así, la acción de leer un texto, aunque en última instancia es un intercambio entre seres humanos reales, implica dos constructos intermedios: uno en el texto, que lo inventa en cada lectura (el autor implícito), y otro fuera del texto, que lo interpreta en cada lectura (el lector implícito) (Chatman, 1990b, pp. 75-76)[138].

El narratólogo Patrick Lothe, por su parte, aunque comparte la opinión de Rimmon-Kenan, incluye el autor implícito en su modelo de comunicación narrativa. Sin embargo, su interpretación es algo distinta, pues entiende el concepto como «una imagen del autor en el texto» (Genette, 1988, p. 96) y como una expresión de «intención textual» (Chatman, 1990b, p. 104). El autor implícito se convierte entonces prácticamente en sinónimo del sistema de valores ideológicos que el texto, indirectamente y mediante la combinación de todos sus recursos, presenta y representa (Lothe, 2000, p. 19).

[137] El texto no ha sido traducido al español. Su título podría traducirse como «Llegando a acuerdos» o «Llegando a un entendimiento», lo que pone de manifiesto la intención del autor de probar o aclarar algunos de los conceptos de narratología desarrollados en *Historia y discurso* y que habían sido cuestionados por autores como Rimmon-Kenan.

[138] Chatman pone varios ejemplos que ilustran la necesidad del concepto en el sexto capítulo de *Coming to terms* (1990).

Con respecto al autor y lector reales, a pesar de que quedan fuera de la transacción narrativa, interesan a los propósitos de esta investigación, en la medida en que esta gira en torno a la influencia que los textos cinematográficos ejercen sobre determinados «lectores reales» (los escritores y escritoras cuyas obras se analizarán).

En cuanto al segundo punto, que tiene que ver con el significado de punto de vista y su relación con la voz, hay que diferenciar (dado que son dos términos que a menudo se confunden) entre la perspectiva, es decir, el lugar físico o situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos (el punto de vista) y la expresión, que se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público (la voz) (Chatman, 1990a, p. 164).

Chatman considera también importante de quién es el sentido del espacio que se está representando, si se trata de los «ojos» del narrador, del personaje o del autor implícito: «nos metemos en el oscuro terreno del *punto de vista*» (Chatman, 1990a, p. 110). Para aclarar el concepto, realiza una distinción entre «punto de vista» y «voz narrativa». Cuando es el del personaje, el punto de vista está en la historia; mientras que la voz narrativa siempre está fuera, en el discurso (Chatman, 1990a, p. 165-166). En consecuencia, nos ocuparemos aquí del punto de vista adoptado por el personaje y en el apartado dedicado al discurso, de la voz narrativa. Es precisamente el punto de vista una de las más evidentes herencias que la narrativa recibe del cine. Tal y como apunta Peña-Ardid, el cine ha proporcionado un nuevo «modo de ver» debido a que «hace significar a la mirada», entendida «en virtud de la identificación del espectador con la cámara» (Peña-Ardid, 1992, p. 118). La autora está hablando de lo que Chatman llama punto de vista literal, perceptivo. Para Chatman este punto de vista se puede combinar de varias formas: los sucesos y existentes (los personajes y el espacio de la historia) pueden ser percibidos por el narrador y relatados por él en su misma primera persona; el punto de vista puede asignarse a un personaje que no es el narrador; o bien, el suceso puede presentarse de modo que no esté claro quién lo percibió, si es que alguien lo percibió (o tal percepción no es importante) (Chatman, 1990a, p. 165).

Si narratólogos como Jost y Gaudreault apuestan por emplear el término «focalización» en sustitución del menos preciso de «punto de vista», Chatman

considera que el cambio de nomenclatura no resuelve el problema principal. Tal y como lo plantea en su siguiente libro, *Coming to Terms* (1990), es necesario reconocer términos diferentes para los dos agentes narrativos diferentes, el narrador y el personaje (Chatman, 1990b, p. 139). Chatman contempla dos acepciones de «punto de vista»: «un punto físico desde el cual se ven las cosas» y «una posición o punto de vista mental». El segundo sentido es una transferencia metafórica del primero, lo cual le añade complejidad al término. El autor ilustra esto con un ejemplo. Cuando nos detenemos en un lugar determinado (por ejemplo, la cima de un edificio alto) para observar algo (como el resto de la ciudad), los tres elementos que componen la situación –lo que se observa, el lugar desde el que se observa y el acto de observar– son literales. Sin embargo, cuando el lugar «desde el cual» se observa se refiere metafóricamente a la mente humana, los significados se multiplican. «Observamos» no solo objetos físicos, sino también recuerdos, ideas abstractas, relaciones, etc. Además, el «ver» puede referirse a actos de memoria, juicio, opinión, entre otros. El término va más allá de su significado literal de «percibir ópticamente», lo que significa que «punto de vista» puede referirse a cosas que no son visibles. Por ejemplo, en la frase «Desde mi punto de vista, la postura del presidente sobre la quema de la bandera es indefendible», la «postura del presidente» es una abstracción, concebida figurativamente como si ocupara un espacio y forma parte de la misma figura que expresa mi «percepción» desde mi «lugar» mental: mi «postura» ideológica. Esto demuestra cómo las transferencias metafóricas añaden a la percepción literal actividades mentales como la cognición, la conceptualización, la memoria y la fantasía (Chatman, 1990b, pp. 139-140). Ahí radica la complejidad y vaguedad del término «punto de vista», pues puede tener un significado tanto literal como figurativo, y dentro de este último puede remitir a una evocación visual o a un juicio de valor.

Una vez establecida la dificultad del concepto, Chatman se pregunta si el mismo término (ya sea «punto de vista», «perspectiva», «visión» o «focalización») debe ser utilizado para describir los actos mentales de diferentes agentes narrativos. Sin embargo, el autor concluye que no es adecuado, pues los comportamientos mentales, posturas, actitudes e intereses de narradores y personajes requieren términos distintos (Chatman, 1990b, p. 141).

Chatman propone utilizar el término «sesgo» (*slant*) para describir las actitudes del narrador y otros matices mentales apropiados para la función informativa del discurso, y «filtro» (*filter*) para referirse a la mucho más amplia gama de actividades mentales experimentadas por los personajes en el mundo de la historia, como percepciones, cogniciones, actitudes, emociones, memorias, fantasías y similares. El término «sesgo» capta bien las ramificaciones psicológicas, sociológicas e ideológicas de las actitudes del narrador, las cuales pueden oscilar entre neutrales y altamente cargadas. Este sesgo puede ser explícito o implícito. Cuando el sesgo del narrador se expresa explícitamente, se le llama «comentario», especialmente «comentario crítico». Es importante no confundir este comentario con los comentarios de los personajes, que se basan en su perspectiva dentro del mundo de la historia. Las actitudes están inherentemente ligadas a la ideología, y el narrador es un canal para la ideología tanto como cualquier otro personaje dentro o fuera de la ficción. La ideología del narrador puede o no coincidir con la de los personajes o la del autor implícito o real. En última instancia, las actitudes podrían ser todo aquello a lo que se hace referencia cuando se habla del «punto de vista del narrador» (Chatman, 1990b, p. 143)

En cuanto a «filtro», parece ser un buen término para describir la función mediadora de la conciencia de un personaje –percepción, cognición, emoción, ensueño– en los eventos experimentados desde un espacio dentro del mundo de la historia. Así pues, la historia se narra como si el narrador estuviera situado dentro o en los límites de la conciencia del personaje y filtrara todos los eventos a través de la percepción de ese personaje. La misma palabra «dentro» implica la barrera discurso-historia. Esta barrera sigue existiendo estructuralmente, independientemente de si el narrador utiliza su propia voz o se mantiene en silencio durante largos tramos o todo el texto. Chatman considera que el término «filtro» captura la sutileza de la elección que hace el autor implícito sobre cuáles de las experiencias imaginables del personaje mejorarían la narración, qué áreas del mundo de la historia desea iluminar y cuáles mantener en la oscuridad. Esta sutileza se pierde en metáforas como «punto de vista» o «focalización». Además, «sesgo» y «filtro» se corresponden respectivamente con la distinción que hace Genette entre quién «habla» (voz) y quién «ve» (punto de vista)

(Genette, 1989, p. 241)[139]. Este último solo puede ser, según Chatman, el personaje que ha percibido los eventos que ocurren en la historia, mientras que el narrador solo puede informar sobre ellos, no los «ve» literalmente cuando habla de ellos.

Tras establecer esto, Chatman considera que el narrador heterodiegético no vio los eventos porque nunca ocupó el mundo de la historia, mientras que el narrador homodiegético o de primera persona sí vio los eventos en un momento anterior de la historia. Sin embargo, el relato del narrador homodiegético es posterior a los hechos y, por tanto, es una cuestión de memoria, no de percepción. Él cuenta o muestra lo que recuerda haber visto. En suma, el discurso narrativo reconoce dos seres narrativos diferentes que se mueven bajo el mismo nombre: uno, el narrador heterodiegético, habita solo el tiempo y el espacio del discurso; otro, el narrador homodiegético o personaje, también habla desde el tiempo y el espacio del discurso, pero anteriormente habitó el tiempo y el espacio de la historia (Chatman, 1990b, pp. 143-145).

En definitiva, Chatman realiza la distinción entre «sesgo» y «filtro» para preservar la distinción entre discurso e historia, pues el uso de términos únicos como «punto de vista» o «focalización» agrupan los comportamientos separados del narrador y el personaje (y no respetan la distinción original de Genette entre voz y punto de vista).

En el cine, como sucede en la literatura, el sesgo de los narradores cinematográficos tiene una inclinación ideológica. Chatman pone como ejemplos la inclinación capitalista o burguesa de las películas clásicas de Hollywood, así como sus tendencias sexistas y racistas, y la inclinación revolucionaria del cine soviético de los años veinte. Esta inclinación puede ser también individual, como la inclinación pesimista de Alfred Hitchcock, la optimista de Fellini o la puritana y conservadora de John Ford.

Sin embargo, la diferencia entre sesgo y filtro en el cine es menos clara, pues la ilusión intensamente realista, tanto fotográfica como acústica, que crea el cine dificulta, incluso entre los teóricos del cine, la separación del mundo de la historia de su discurso. A diferencia de la literatura, el cine muestra literalmente espacios mediatizados o no por la mirada de un personaje. La vista de la cámara sin mediar

[139] Genette entiende por «voz» al narrador y como «punto de vista» al personaje cuyo punto de vista orienta la narración.

puede llamarse «sesgo perceptual». Pero la lógica de la distinción entre historia y discurso argumenta que el sesgo perceptual es un fenómeno narrativo diferente del filtro perceptual, así que para mantener la distinción entre historia y discurso en el cine, es importante evitar la metáfora de que la cámara «ve» los eventos y existentes del mundo de la historia desde cierta distancia y ángulo. Es más preciso decir que la cámara los «presenta» de cierta manera. En otras palabras, el sesgo perceptual (no el filtro) enmarca la transmisión de imágenes visuales y auditivas del narrador cinematográfico (Chatman, 1990b, p. 155)

El cine también presenta eventos y personajes desde un punto de vista en la historia.

La convención es que el contenido visual que se muestra en una película es cuidadosamente elegido por el autor implícito como su «vista preferida», la cual es presentada por el narrador cinematográfico. Esta selección implica la consideración de factores como la distancia, el ángulo y la iluminación de la toma para maximizar el impacto de la historia. Lo mismo ocurre con la elección de tomas y su yuxtaposición.

Una convención adicional en el cine es que las imágenes pueden filtrarse a través de la conciencia perceptiva de algún personaje. Este filtro perceptual se logra mediante una serie de dispositivos cinematográficos, como, por ejemplo, la coincidencia de la línea de las miradas de los personajes (*eyeline match*), el plano-contraplano, la ley de los 180°, la voz en *off* o la lógica de la trama[140]. A través de estos dispositivos, las películas logran involucrar al público en la perspectiva de un personaje de manera efectiva.

En definitiva, Chatman considera importante reconocer que la mirada del personaje y la representación del narrador operan en diferentes lados de la partición historia-discurso. La filtración perceptual del personaje de objetos y eventos siempre es adicional a las representaciones de la cámara; es decir, el filtro ocupa un espacio entre la «ocurrencia desnuda» de las imágenes y la percepción del público de ellas. El sesgo

[140] El eje de acción (también conocido como línea de interés, línea del director o línea imaginaria) es la línea hipotética trazada entre dos o más actores para mantener la cámara en un solo lado de la acción, de manera que si se montan juntos varios planos con diferentes distancias o ángulos, la perspectiva del espectador no cambie. Si la cámara cruzara la línea y diera la vuelta para filmar la acción, la perspectiva del espectador se invertiría súbitamente, provocando una sensación de desequilibrio y confusión. A este principio también se le conoce como ley de los 180°. La voz en *off* es aquella que se escucha en el transcurso de una escena pero que no pertenece sincrónicamente a ningún personaje que esté hablando en pantalla (Konigsberg, 2004, pp. 294 y 578).

de la cámara permanece en su lugar, incluso cuando temporalmente es mediado por el filtro perceptual del personaje (Chatman, 1990b, p. 157).

En el tercer y último punto, Chatman nombra los actos de habla de los narradores y de los personajes, que relaciona con la teoría filosófica del «acto de habla». Al tratarse de un terreno eminentemente literario se puede aventurar que, en este aspecto, la influencia del lenguaje cinematográfico sobre la narrativa es inexistente.

Dentro del discurso se analizan también las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, pues en cine están mediatizadas por el montaje, eje fundamental en la construcción espaciotemporal cinematográfica (lo que Chatman llama «tiempo de la trama»).

La concepción del tiempo de Chatman supera las visiones tradicionales defendidas por autores como Béla Balázs, Evelyn Riesman, George Bluestone, William Jinks o Bruce Kawin, tal y como señala el profesor Harris Ross (1987, p. 18). Balázs titula un apartado del capítulo X de su *Theory of the Film* (1952) como «Pictures have no tenses» y añade que las películas no tienen tiempos verbales, ya que no pueden expresar ni el pasado ni el futuro, sino que muestran solamente el presente (Balázs, 1952, p. 120). Riesman, por su parte, afirma que la cámara tiene una tendencia a narrar las historias en un tiempo presente continuo. Según Riesman, la cámara, aun sin intentarlo, parece contar la historia siempre en presente, incluso cuando se presentan *flashbacks* (Riesman, 1957, p. 358). Bluestone, en *Novels into Films* (1957), considera que la novela tiene tres tiempos verbales, mientras que el cine cuenta con solo uno (Bluestone, 1957, p. 48). El tiempo del cine sería únicamente el presente. Para Jinks, Jinks afirma que, técnicamente, todo el tiempo en una película es considerado tiempo presente. Esto significa que cualquier escena que represente el pasado, el presente, el futuro o incluso una fantasía, está ocurriendo en el momento actual para la audiencia (Jinks, 1971, p. 17)[141], mientras que Bruce Kawin considera que la ausencia de un tiempo pasado es una de las más decisivas limitaciones del cine (Kawin, 1978, p. 77). Esta visión tradicional que afirma que las películas tienen solo un tiempo presente ha sido

[141] «Técnicamente, todo el tiempo de la película es tiempo presente; es decir, el pasado, presente, futuro o la fantasía están teniendo lugar ahora mismo».

cuestionada por Alexander Sesonske[142]. El autor apunta que esta afirmación puede interpretarse como que los eventos en el cine se presentan siempre en un presente continuo sin ningún medio formal para indicar relaciones de antes y después, salvo por el orden de las imágenes en el tiempo de pantalla. Sin embargo, todos los eventos (en la vida, en la literatura o en el cine) ocurren siempre en presente continuo, y los tiempos verbales sirven para ubicar ese presente en relación con otros eventos. Por lo tanto, el contenido significativo de afirmar que las películas tienen solo un tiempo presente es negar al cine cualquier medio formal de ordenar los eventos en el tiempo de acción que no sea su orden en el tiempo de pantalla. Esto es obviamente falso, ya que el cine tiene otros medios para ubicar los eventos en el tiempo de acción. Además, se pregunta Sesonske: ¿cómo podríamos distinguir entre un tiempo verbal y ninguno? Para indicar ubicaciones relativas en el tiempo (pasado, presente, futuro) parece necesario el contraste entre distintos tiempos verbales. Por lo tanto, Sesonske mantiene que la afirmación de que las películas tienen solo un tiempo presente parece imposible de sostener. Su mero planteamiento implica una comparación entre el cine y la literatura. La diferencia más llamativa entre ver una película y leer una novela es la sensación de inmediatez que se experimenta al ver los eventos en la pantalla, sin que haya palabras que intervengan. Esta sensación de inmediatez es la que algunos teóricos interpretan como que las películas solo tienen un tiempo presente. En definitiva, según Sesonke la ubicación en el tiempo, tanto en el cine como en la literatura, es interna a la obra. El cineasta tiene suficientes medios (fundidos, disoluciones, títulos, pantallas divididas, superposiciones, y, desde la llegada del sonoro, el diálogo) para indicar las relaciones de antes y después entre los eventos de la película (Sesonske, 1980, pp. 423-425). Por tanto, se puede afirmar que Balázs, Riesman, Bluestone, Jinks y Kawin confunden los que Sesonke llama el «tiempo de acción» (el flujo de tiempo de acción controlado por el cineasta) con el «tiempo de pantalla» (el segmento de tiempo natural en el que las imágenes están en la pantalla).

Siguiendo a Genette, Chatman había llamado, dos años antes, a estos dos tiempos respectivamente «tiempo de la historia» (la duración de los supuestos sucesos de la

[142] Seguimos aquí a Sesonske, quien en su artículo «Time and Tense in Cinema» (1980) pone en relación el tiempo en el cine con el tiempo en la literatura, cosa que no había hecho Chatman, dos años antes, en *Historia y discurso*. No obstante, las conclusiones a las que llega el profesor de estética son las mismas expuestas por Chatman en su trabajo.

narración) y «tiempo del discurso» (el tiempo que lleva examinar el discurso). El narratólogo estadounidense adopta, sin apenas modificaciones, las tres categorías de relaciones entre el tiempo de la historia y el del discurso establecidas por Genette: orden (*ordre*), duración (*durée*) y frecuencia (*fréquence*).

La primera categoría, el orden, confronta «la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato» (Jost y Gaudreault, 1995, p. 112). Una secuencia normal es aquella en la que la historia y el discurso tienen el mismo orden, mientras que las secuencias anacrónicas son aquellas en las que el discurso rompe el orden de la historia, bien para recordar sucesos anteriores (analepsis), bien para anticipar sucesos posteriores que serán relatados más adelante (prolepsis).

Evidentemente, las anacronías siempre han estado presentes en la literatura (hay ejemplos de prolepsis y analepsis en *La Ilíada*, por ejemplo). Entonces, y teniendo en cuenta que las prolepsis son más habituales en la literatura que en el cine, ¿en qué medida podemos hablar de influencia del cine en el uso de prolepsis? La respuesta es que, a partir del nacimiento del cine, cabe distinguir un tipo de prolepsis, el *flash-forward*, que alude a la anacronía visual: «Consiste en imágenes que vemos antes de que ocupen su lugar normal en la cronología». De igual forma, el *flashback* combina generalmente una vuelta atrás del nivel verbal y una representación visual de los acontecimientos narrados, pasando, en su forma más corriente, del pasado lingüístico al presente de la imagen (Jost y Gaudreault, 1995, pp. 118-121).

En cuanto a la duración, trata de la «relación entre el tiempo que lleva hacer una lectura profunda de la narración y el tiempo que duraron los sucesos de la historia en sí» (Chatman, 1990a, p. 71). Se presentan cinco posibilidades: el resumen (el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia), la elipsis (igual que el resumen pero, en este caso, el tiempo del discurso es cero), la escena (el tiempo del discurso y el de la historia son iguales), el alargamiento (el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia) y la pausa (igual que el alargamiento, pero el tiempo de la historia es cero). Aquí Chatman corrige la asimetría que presentan los cuatro «movimientos narrativos» de Genette, quien, pese a reconocer esa asimetría, prescinde del alargamiento. Aunque Genette encuentra ejemplos de una especie de

escenas en cámara lenta en las largas escenas proustianas, considera que estas «se ven alargadas esencialmente por elementos extranarrativos o interrumpidas por pausas descriptivas, pero no exactamente retardadas» (Genette, 1989, p. 152). Chatman, sin embargo, opta por incluir el alargamiento pues se trata de una forma común en la ficción moderna y especialmente en el cine.

El resumen, en literatura, consiste en narrar de forma breve una serie de sucesos y puede ser expresado mediante diversos recursos gramaticales y léxicos, como verbos durativos o iterativos y adverbios temporales. Incluso en diálogos se puede utilizar el resumen para condensar lo que un personaje dice. El cine, en cambio, presenta problemas con el resumen, por lo que se suele recurrir a distintas estrategias, como las «secuencias de montaje»: «una colección de planos normalmente unidos por la misma música que muestran aspectos seleccionados de un suceso o secuencia». Chatman sugiere que esta técnica cinematográfica ha sido adoptada por la ficción verbal. En *Lolita* (1955), Nabokov presenta un resumen de la vida de Humbert en el Beardsley College a través de viñetas breves y características que ilustran más que declaran cómo fue el período resumido. Según Chatman, en el pasaje citado las frases equivalen a una serie de planos intermitentes que muestran distintas «escenas» de la vida rutinaria de Humbert (Chatman, 1990a, pp. 71-74).

La elipsis es el procedimiento mediante el cual el discurso se detiene mientras el tiempo continúa pasando en la historia. Aunque la elipsis es tan antigua como la literatura, las ficciones modernas se caracterizan por el empleo especialmente frecuente y abrupto de este recurso. En el cine, la elipsis se suele identificar con el corte entre planos, pero hay que tener en cuenta que este tipo de corte no siempre implica una elipsis, ya que también puede indicar un cambio en el espacio, un plano imaginario, etc. En este sentido, Chatman recuerda que las transiciones cinematográficas como el corte, el encadenado, el barrido, etc. no tienen un significado específico, sino que su significado depende del contexto, por lo que no se puede asociar el corte con la elipsis de manera sistemática (Chatman, 1990a, pp. 74-75).

Si el resumen y la elipsis son los dos movimientos narrativos –como diría Genette–, en los que el tiempo del discurso es menor que el de la historia, en la escena la historia y el discurso tienen una duración más o menos igual. Chatman no se extiende mucho en su descripción de escena, que considera como la incorporación del principio dramático a la narrativa. Los componentes usuales de la escena son el diálogo y las actividades físicas representadas de duración más bien corta, del tipo de las que no tardan mucho más en hacerse que en relatarse. (Chatman, 1990a, p. 76).

En el alargamiento el tiempo del discurso es mayor que el de la historia. En cine, se corresponde principalmente con la cámara lenta, aunque también se puede emplear el montaje repetitivo o cabalgado. Este tipo de montaje es lo que Noël Burch llama «retroceso» (*retour en arrière*), un tipo montaje que consiste en una pequeña vuelta atrás, repitiendo la acción, como hace Eisenstein en la famosa escena del puente de *Octubre* (1928). Hay que tener en cuenta que este tipo de montaje se utiliza a muy pequeña escala (unas pocas imágenes) para mantener la apariencia de continuidad (Burch, 1985, p. 15). En el ámbito literario, para lograr el alargamiento las palabras pueden ser repetidas o parafraseadas y ciertos sucesos pueden ser relatados varias veces. Además, la expresión verbal puede durar más que los sucesos mismos, como en el caso de los sucesos mentales, donde la narración puede tomar más tiempo que el propio proceso de pensamiento.

Para finalizar, la pausa se caracteriza por la detención del tiempo de la historia mientras el discurso continúa. El ejemplo más evidente son los pasajes descriptivos. Sin embargo, las narraciones modernas suelen evitar las pausas prolongadas dedicadas únicamente a la descripción y prefieren una modalidad dramática, en la que se crea un diálogo o una interacción entre personajes con el objetivo específico de describir algo, librando al narrador de esa tarea. En cuanto a la descripción en el cine, Chatman tiene la impresión de que la descripción *per se* es generalmente imposible en películas narrativas, que el tiempo de la historia continúa en tanto que se proyectan imágenes en la pantalla. De ahí que ponga como ejemplo de descripción pura el efecto conocido como «imagen congelada», en el que se tiene la sensación de que la cámara se ha detenido en una imagen, como sucede en el inicio de *Eva al desnudo* (*All About Eve,* 1950) (Chatman, 1990a, pp. 77-79).

Sin embargo, Chatman se muestra menos reacio a aceptar la descripción en el cine en su libro *Coming to terms*. En este trabajo el autor se apoya en la gran sintagmática de Metz[143], quien incluye el sintagma descriptivo como uno de sus grandes sintagmas articulativos del cine. Según Metz, el sintagma descriptivo se distingue del resto porque en él la sucesión de imágenes en la pantalla no corresponde, como en los otros sintagmas, a una forma de relación temporal en la diégesis, sino «únicamente a series de co-existencias espaciales entre los hechos presentados» (Metz, 1972, p. 150). Así pues, según Chatman, en este tipo de edición la relación de tomas (por ejemplo, una toma de un árbol seguida de una de un arroyo, tras la que vemos una de una colina, etc.) es de simultaneidad, no de consecutividad. Aunque estas tomas aparecen consecutivamente en la pantalla, la pausa narrativa se forma cuando el tiempo de la historia se suspende[144] (Chatman, 1990b, p. 42). Es frecuente la presencia de estos sintagmas descriptivos al inicio de muchas películas, en los que se muestra la ciudad en la que sucede la acción. Un caso concreto son los cinco planos con los que se abre la película *Psicosis* (*Psycho*, 1960), que sitúan la acción en Phoenix, Arizona y que plano a plano nos van acercando desde un plano general de la ciudad hasta la ventana de la habitación de hotel que comparte la pareja protagonista.

Si bien la forma cinematográfica estándar de tratar los detalles descriptivos es sumergirlos en la acción en curso, Chatman considera que el cine también puede transmitir una idea similar a la descripción literaria cuando los movimientos de cámara no tienen un motivo claro, como sería transmitir la percepción de un personaje de una escena. Por ejemplo, cuando la cámara merodea sobre algún personaje con la mera intención de mostrarnos cómo es (Chatman, 1990b, p. 43). En este caso, la cámara se limita a mostrar, no a narrar.

La tercera categoría de las relaciones entre el tiempo de la historia y el del discurso es la frecuencia, que consiste en estudiar el número de veces que tal o cual

[143] Christian Metz acuña el concepto de «gran sintagmática» para referirse a una suerte de gramática del filme. El semiólogo considera que un filme, el sintagma máximo del cine, se divide en un cierto número de segmentos autónomos (aunque se trata de una autonomía relativa, puesto que adquieren su sentido en relación con el filme). Estos segmentos se distribuyen en torno a seis grandes tipos sintagmáticos: la escena, la secuencia, el sintagma alternante, el sintagma frecuentativo, el sintagma descriptivo y el plano autónomo (Metz, 1972, pp. 147-151).

[144] Por tanto, si antes o después de estas tomas apareciera alguna que indicara que se corresponden con los movimientos oculares de algún personaje, esta misma secuencia sería narrativa.

acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis (Jost y Gaudreault, 1995, p. 112). Aquí Chatman sigue fielmente a Genette, que establece cuatro distinciones.

La primera es la frecuencia singulativa, una representación discursiva de un único momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano». Esta es la más básica y quizá obligatoria, al menos en las narraciones tradicionales. La segunda es la frecuencia múltiple y singulativa, que implica varias representaciones, cada una de uno de los varios momentos de la historia, como en «El lunes me acosté temprano; el martes me acosté temprano; el jueves me acosté temprano», etc. La tercera es la frecuencia repetitiva, que supone varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano; ayer me acosté temprano; ayer me acosté temprano», etc. La segunda y la tercera son casos límite y ocurren raramente. La cuarta es la frecuencia iterativa, una única representación discursiva de varios momentos de la historia, como en «Todos los días de la semana me acosté temprano» (Genette, 1989, pp. 173-175).

El tiempo es posiblemente el aspecto donde es más evidente la huella del cine en la literatura. Es importante considerar, empero, la advertencia de Darío Villanueva:

> Cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en alguna narración literaria del siglo XIX o épocas anteriores. En las novelas más elementales y primitivas, las de la literatura helenística, hay ya inversiones temporales –lo que en cine resulta ser el *flashback*–, hay relatos intercalados que permiten la simultaneidad como el *crossing-up* o *cross-cutting*, panorámicas, primeros planos –*close-up*–, *zooms* y *travellings*, todas esas argucias que críticos poco sagaces creen que los novelistas contemporáneos tomaron del cine (Villanueva, 1999, p. 216).

En cuanto al espacio, tal y como apunta Edward Branigan, se trata de un elemento formativo más significativo para el cine que para la novela. Para el autor, en una narración verbal, las referencias temporales del acto de narrar son más importantes que las referencias espaciales. Sin embargo, en la narración pictórica, esta prioridad se invierte (Branigan, 1984, p. 45). La imagen cinematográfica es, en principio, atemporal y únicamente adquiere referencia temporal si se la asigna el discurso. En cambio, sus

determinaciones espaciales son reveladas inevitablemente, ya que necesariamente debe ser tomada desde un ángulo y ubicación específicos[145].

Esta apreciación de Branigan sobre la determinación espacial de la imagen cinematográfica apunta a los parámetros que según Chatman componen el «espacio de la historia»: la escala o tamaño de la imagen; su contorno, textura y densidad; la posición de cada existente en la imagen; el grado, clase y zona de iluminación (y el color en las películas en color); y la claridad o grado de resolución óptica con que se enfoca al existente (Chatman, 1990a, pp. 104-105).

Sin embargo, para Chatman, los límites entre el espacio de la historia y el espacio del discurso en la narrativa cinematográfica no están tan claros, ya que, a diferencia de la secuencia temporal, la disposición física de los objetos no sigue una lógica natural en el mundo real. La posición espacial de un objeto se encuentra en relación con otros objetos y con la perspectiva del espectador en ese espacio. El ángulo, la distancia, y otros elementos son determinados por la colocación de la cámara elegida por el director. Estas decisiones no están predeterminadas por una razón fundamental en la vida real, sino que son elecciones artísticas (Chatman, 1990a, p. 105). Como señala el autor, en las narraciones visuales es más evidente la diferencia entre el espacio explícito de la historia, que es el segmento del mundo que se muestra en la pantalla, y el espacio implícito de la historia, que abarca todo lo que está fuera de la pantalla para nosotros pero que es visible para los personajes, o que se sugiere a través de sonidos o acciones (Chatman, 1990a, p. 103). Aunque no los cite, el narratólogo se refiere aquí a los conceptos de «campo» (espacio explícito) y «fuera de campo» (espacio implícito).

El espacio de la historia en el cine se diferencia del de la literatura en que en la narrativa cinematográfica este espacio es literal, mientras que en la verbal es abstracto. Esta abstracción se explica porque durante el proceso de lectura cada

[145] Ross señala que el surgimiento del cine se ha utilizado como un punto de referencia en la evolución de la novela debido a la centralidad de las propiedades espaciales en la narrativa cinematográfica. Es el caso de las aproximaciones, ya citadas, de Keith Cohen (*Film and fiction*), Alan Spiegel (*Fiction and the Camera Eye*) y Claude-Edmonde Magny (*La era de la novela norteamericana*). Los pasajes analizados en todas ellas representan la progresión de la novela hacia el ideal cinematográfico de fundamentar la narrativa en la percepción, de hacer que el lector «vea», el propósito de las narrativas tanto de Joseph Conrad como de D.W. Griffith, tal y como ellos mismos afirmaron y que cristaliza en una obra como *La celosía* (*La Jalousie,* 1957) de Alain Robbe-Grillet (Ross, 1987, p. 37).

persona crea su propia imagen mental, no hay una «visión estándar» como en el cine (Chatman, 1990a, p. 109). Sí comparten, en cambio, la fluidez con la que presentan el espacio diegético, algo que el teatro no puede conseguir. En una obra de teatro clásica, a menudo se puede utilizar un solo escenario para representar una escena, un acto o incluso toda la obra. La información sobre las «otras partes» de la historia se transmite exclusivamente a través del diálogo. Además, la posición y el ángulo de visión de los personajes suelen estar fijos. Incluso si un personaje se mueve por todo el escenario, por ejemplo, de un extremo a otro, el público no puede ver mucho más de su figura que si se hubiera quedado donde estaba. Sin embargo, en el cine podemos ver literalmente, y en la novela figurativamente, «hasta los mismos poros del rostro del personaje si la cámara quiere mostrarlos» (Chatman, 1990a, p. 113).

Chatman concluye señalando la afinidad que hay entre la narrativa verbal y la fílmica. La metáfora que detecta la «visión de cámara» en literatura ha demostrado su utilidad crítica. Esta «visión de cámara» se identifica con el ojo de un narrador omnipresente, tanto por su perspectiva como por su movimiento a través del espacio. Es esta capacidad para el recorrido «cinematográfico» lo que llevó a Eisenstein a reconocer en la obra de Dickens la inspiración para los filmes de Griffith (Chatman, 1990a, p. 113).

La exploración del esquema propuesto por Chatman en *Historia y discurso* se convierte en el punto de partida para comprender los vínculos entre la narrativa literaria y la cinematográfica. La puesta en relación de este esquema y los distintos modos de representación permitirá establecer un modelo de análisis para localizar las influencias cinematográficas en la narrativa.

4. Los modos de representación cinematográficos

La voluntad de analizar la influencia del lenguaje cinematográfico en la novela conduce necesariamente a las siguientes preguntas: ¿existe únicamente un lenguaje cinematográfico o se dan, por el contrario, varios? ¿Es el mismo lenguaje el que articula obras como *Viaje a la luna* (*Voyage dans la Lune*, 1902), dirigida por Georges Méliès; *Un perro andaluz* (*Un chien andalou,* 1929), de Luis Buñuel; *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz; o *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard[146]? El cine, como producto cultural, se ha visto sometido a transformaciones estilísticas y tecnológicas, y su función como institución social y económica ha ido variando a lo largo de la historia (desde el cine primitivo hasta el establecimiento de lo que el crítico Noël Burch ha denominado Modo de Representación Institucional, pasando por el cine vanguardista, el cine moderno, etc.). Es por ello que las aportaciones de la historiografía estética del cine son clave para dar respuesta a las preguntas formuladas.

La historiografía del cine comienza a desarrollarse, tras algunos títulos precursores en las dos primeras décadas del siglo XX, a partir de 1930. Como explica Sánchez-Biosca, estas primeras historias del cine se conciben desde el punto de vista industrial y se centran en Estados Unidos, pues sus autores sostienen que todo lo que se puede decir sobre el cine y su historia se resume en el cine estadounidense. De entre las historias del cine publicadas en este período destaca *The Film Till Now* (1930), del británico Paul Rotha, ya que privilegia el aspecto estético del cine y supone el punto de partida de la *historia-panteón*, «consistente en la sacralización de los grandes nombres de autores o películas» (Sánchez-Biosca, 1998a, p. 94). Sin embargo, hasta después de la Segunda Guerra Mundial no se produce «un auténtico florecimiento en la investigación historiográfica[147]» (Gubern, 2014, p. 6), con una serie de obras que se caracterizan por su vocación generalista y universal. Este período puede delimitarse mediante la publicación de dos obras de gran importancia. La primera, publicada a partir de 1946,

[146] Estas películas son ejemplos paradigmáticos de los modos de representación tal y como los contemplamos en esta investigación. Pertenecen, siguiendo el orden de citación, a los modos de representación primitivo, alternativo, institucional y moderno.

[147] El estudio de David Bordwell *On the history of film style* (1997) realiza una excelente recopilación bibliográfica de las distintas aproximaciones al fenómeno cinematográfico. Sus referencias incluyen aspectos como la historiografía fílmica, el lenguaje y la técnica cinematográfica, o el análisis del cine primitivo, el cine clásico y la modernidad cinematográfica.

es la *Histoire générale du cinéma* (1946-1975), de George Sadoul, en seis volúmenes; la obra que cierra este periodo es la *Histoire du cinéma* (1967-1980), de Jean Mitry, en cinco tomos. El trabajo de Sadoul es importante por su rigor, pues las contradicciones que encuentra en varios autores que habían estudiado los orígenes del cine le obligan a remontarse a las fuentes originales, como afirma en el primer tomo (Sadoul, 1946, p. 1). Sin embargo, este rigor, le impide, en última instancia, concluir su obra de forma satisfactoria por falta de tiempo. En el último volumen califica su obra como «válida» pero «ni completa ni siempre exacta» (Sadoul, 1954, p. 18). Por lo que se refiere a la labor de Mitry, en la primera de las entregas, señala que las «Historias del cine» publicadas hasta la fecha son meramente una historia más o menos coherente de las obras y los estilos. Para Mitry, el cine es un proceso temporal continuo, una evolución en constante movimiento que las historias del cine existentes no tienen en cuenta (Mitry, 1967, p. 12).

Mitry marca así el camino que seguirán las posteriores aproximaciones a la historia del cine. Cabe destacar, empero, un acercamiento que relaciona la producción fílmica con el contexto histórico y que constituye una excepción en este período: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (*From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, 1947). Su autor, Siegfried Kracauer, se centra en el período prehitleriano para revelar «por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933, tendencias que influyeron en el curso de los acontecimientos del período indicado» (Kracauer, 1985, p. 9). Es decir, Kracauer analiza el cine como medio para acceder a la psicología de masas con el fin de comprender los mecanismos que llevaron a la población alemana a apoyar la barbarie nazi. En este sentido, se anticipa a los nuevos marcos de referencia que surgen desde la historiografía marxista. A raíz del mayo francés de 1968, tal y como explica Sánchez-Biosca, se establece un debate[148] en torno a la relación entre cine e ideología que enfrenta dos posturas. Por un lado, Jean-Patrick Lebel, en *Cine e ideología* (*Cinéma et idéologie,* 1971), postula el carácter científico y neutro del

[148] Comolli señala que es Marcelin Pleynet quien abre, en la revista *Cinéthique*, un debate que será desarrollado por esta revista y los *Cahiers du cinéma* (Comolli, 2010, p. 143). Dicho debate quedará interrumpido, como atestigua que el último de los artículos publicados por Comolli se cierre con un «continuará» (Comolli, 2010, p. 268).

nacimiento del cine y la ideologización de su uso, mientras que Jean-Louis Comolli pretende sacar a relucir los entramados ideológicos sobre los cuales se construye el cinematógrafo (Sánchez-Biosca, 1998a, p. 108). Dicho debate da como resultado la publicación de una serie de seis artículos[149] firmados por Comolli, a la sazón editor en jefe de *Cahiers du cinéma*, en los que cuestiona la neutralidad de la técnica cinematográfica defendida por Lebel. Comolli se alinea con el crítico Marcelin Pleynet, quien afirma que el cinematográfico «es un aparato propiamente ideológico, un aparato que difunde la ideología burguesa», pues reproduce un código construido según el modelo de la perspectiva científica del *Quattrocento* (Comolli, 2010, p. 144). En su diagnóstico, Comolli denuncia el peso del dato empírico en la elaboración de las historias del cine, que resultan en una sucesión acumulativa de hechos y obras, por lo que defiende que «la constitución de una historia del cine requiere la determinación del momento histórico en el que el texto cinematográfico aparece» (Comolli, 2010, p. 198). Este conjunto de artículos establece el germen para la elaboración de una historia materialista del cine –que todavía no se ha desarrollado– que ponga de relieve la herencia ideológica de la cámara tal y como se hace con su herencia científica. Las premisas que apunta Comolli influyen decisivamente en la aproximación a la historia del cine del historiador y crítico francoestadounidense Noël Burch.

La obra teórica de Burch arranca en los años ochenta, una década en la que según Casetti reaparece el interés histórico por el cine, que en las décadas anteriores se había visto opacado por los estudios relacionados con la semiótica y con el psicoanálisis, «poco proclives a considerar el cine una realidad dinámica» (Casetti, 2005, p. 319). En otras palabras, se reconoce que el estudio del cine no debe limitarse a analizar el texto cinematográfico, sino que debe incluir sus dimensiones sociales, culturales, económicas y políticas. Durante este período se produce un distanciamiento de las aproximaciones tradicionales a la historia del cine. Se les acusa de haber situado el centro de atención en el filme, de haber empleado instrumentos de investigación inadecuados como la memoria personal del investigador (todavía no

[149] Estos artículos, publicados en *Cahiers du cinéma* entre la primavera de 1971 y el otoño de 1972, están recopilados en *Cinéma contre spectacle suivi de Technique et idéologie (1971-1972)* (Comolli, 2009, Éditions Verdier). La traducción al castellano se publica en 2010 con el título *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)* (Ediciones Manantial).

habían irrumpido los sistemas de reproducción analógica de vídeo), de haber utilizado categorías de análisis limitadas (como escuela, movimiento o época) o de haber adoptado formas de exposición lineales como «nacimiento», «madurez», «decadencia» que imitan la vida del ser humano (Casetti, 2005, pp. 319-320). Este cambio de orientación provoca que, a partir de los años ochenta, surjan nuevas aproximaciones a la historia del cine: las historias económico-industriales, las socio-culturales y las estético-lingüísticas. Las económico-industriales se ocupan de los factores financieros, productivos, técnicos, etc. relacionados con la producción de filmes; las socio-culturales examinan el cine en el contexto de los cambios sociales; por último, las estético-lingüísticas centran su interés en comprender los procedimientos formales del cine, qué implicaciones ideológicas y culturales supone, cómo enlaza las distintas formas de representación y los modos de producción y qué vínculos se establecen entre cada una de las obras y su contexto. Más que una valoración de los filmes concretos importa conocer sus estructuras y procedimientos; más que un panteón de nombres interesa reconstruir los procesos que hacen del cine una forma de expresión y comunicación (Casetti, 2005, pp. 322-333). Es en este último marco donde se inscriben los influyentes trabajos de un grupo de historiadores que adoptan un nuevo enfoque hacia la historia del cine, entre los que se encuentran Noël Burch y David Bordwell[150]. El interés compartido de estos dos autores –Casetti habla de su mirada «estructural»– es conocer los procedimientos estilísticos, las estructuras narrativas o los modelos de representación que dominan el cine de una determinada época (Casetti, 2005, p. 334). Burch y Bordwell marcan las líneas directrices sobre las que se sustenta esta investigación en lo referente a los modos de representación cinematográfica.

Entre 1976 y 1981, Burch escribe *El tragaluz del infinito* (1987)[151]*,* un exhaustivo estudio sobre el cine de los pioneros y, principalmente, sobre el proceso de constitución del cine clásico. El texto surge a partir de los debates que, en Francia y en Italia, como mínimo desde 1965, y en Gran Bretaña y en Estados Unidos

[150] Otros autores que estudian el cine desde nuevas perspectivas son André Gaudreault, Tom Gunning, Raymond Bellour o Jacques Aumont.

[151] El libro, escrito en francés, aparece en 1991 con el título de *La lucarne de l'infini.* Curiosamente se publican primero las traducciones al inglés (*Life to Those Shadows*, 1987) y al castellano (*El tragaluz del infinito,* 1987).

aproximadamente desde 1970, habían transformado el enfoque hacia la historia, la estética y la sociología del cine (Burch, 1999, p. 15). En concreto, el autor continúa un campo de estudio inaugurado por Gian Piero Brunetta en *El nacimiento del relato cinematográfico* (*La nascita del racconto cinematográfico,* 1974). En dicho estudio, Brunetta establecía la constitución, entre 1909 y 1913, del modelo narrativo clásico a partir del análisis de dieciséis películas de Griffith.

Uno de los aspectos más aplaudidos de la propuesta de Burch es la sustitución del término «lenguaje» por «modo de representación». En palabras del autor, se trata de «demostrar que el 'lenguaje' del cine no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la Historia» (Burch, 1999, p. 16). También sostiene que, dada la complejidad y falta de homogeneidad del sistema de representación institucional, no es apropiado hablar de «lenguaje» cinematográfico, ni siquiera metafóricamente. El concepto de «modo de representación» produce sentido en sí mismo, y dicho sentido está en relación con el contexto histórico y cultural en el que se desarrolla, que, en este caso, es el occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX (Burch, 1999, p. 17).

Burch analiza el desarrollo, entre 1895 y 1929, de las características formales del cine primitivo hasta la constitución, gracias a las aportaciones de cineastas como D.W. Griffith, Edwin S. Porter o Billy Bitzer, del conocido como cine clásico, que se convertirá en el modo de representación dominante. Para referirse a estos dos períodos acuña los términos Modo de Representación Primitivo (en adelante, M.R.P.) y Modo de Representación Institucional (M.R.I.), respectivamente[152]. A partir del trabajo de Burch, el resto de modos de representación se definen en función de su oposición a este modo dominante, lo que Bordwell denomina «la versión oposicional» del desarrollo del estilo cinematográfico.

La exitosa propuesta de Burch presenta, sin embargo, algunas objeciones. El historiador Castro de Paz, a pesar de reconocer la productividad indiscutible de dicha propuesta, «honesta, reivindicativa y política», critica el poco espacio que dedica al

[152] Burch acuña los términos Modo de Representación Primitivo («primitive mode of representation») y Modo de Representación Institucional («institutional mode of representation») en el artículo «Porter ou l'ambivalence», publicado en la revista *Screen* en 1978.

estudio del M.R.I., teniendo en cuenta que es el modo hegemónico a partir del cual se construye toda la historia del cine (Castro de Paz, 1999, p. 22)[153]. Sánchez-Biosca, sin desmerecer las aportaciones de Burch, apunta algunos problemas en su trabajo, como el hecho de que en ningún momento delimita el concepto «modo de representación» (Sánchez-Biosca, 1998a, p. 110). Sin embargo, Burch, en la introducción a *El tragaluz del infinito,* sí explica por qué apuesta por llamar «modo de representación» a lo que en las escuelas de cine se conoce como «lenguaje del cine». El autor busca suprimir la carga ideológica (naturalizante) que el término «lenguaje» conlleva, pues, a su juicio, el sistema de representación institucional es tan complejo y poco homogéneo, tanto en su funcionamiento global como por los sistemas que construye, que es poco apropiado llamarlo «lenguaje». De esta forma, subraya que un modo de representación no es ahistórico ni neutro (como puede pensarse de las «lenguas naturales»), que produce sentido en y por sí mismo (siempre en relación con el lugar y la época en que se ha desarrollado, que en el caso del modo de representación institucional es el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX) (Burch, 1999, p. 17). Bordwell y Thompson, además, glosan lo que Burch entiende por «Modo de Representación Institucional»: «the set of stylistic and narrative guidelines that have characterized commercial narrative cinema» (Bordwell y Thompson, 1983, p. 6).

Dado que el ámbito sobre el que trabaja Burch es sumamente restringido (se ocupa del período de construcción del M.R.I., comprendido entre 1895 y 1929), resulta inevitable bucear en la obra de otros autores para poder completar el panorama de los modos de representación cinematográficos que se dan a lo largo de todo el siglo XX.

Bordwell, Staiger y Thompson[154] elaboran su propia propuesta en *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (1985), poniendo el foco en los cambios operados en los sistemas de producción[155]. Los autores estudian la configuración del cine clásico de Hollywood a partir de lo que denominan «modo de

[153] Otros autores critican asimismo que Burch no defina en ningún momento las características del M.R.I. (Sánchez Noriega, 2006; Alvira, 2012).

[154] Casetti inscribe a estos autores, como a Burch, entre las aproximaciones estético-lingüísticas a la historia del cine (Casetti, 2005, p. 322).

[155] En una primera aproximación, Kristin Thompson incluía asimismo las otras dos ramas de la industria cinematográfica, la distribución y la exhibición (Bordwell y Thompson, 1983, p. 13). Finalmente, estos aspectos quedan fuera de su propuesta.

práctica cinematográfica»[156]. Este concepto amplía el de «modo de representación», pues al estudio de los elementos narrativos y estilísticos de los filmes de Hollywood, se añade el de sus modos de producción y el de los procesos tecnológicos que participan en el proceso de estandarización de sus procedimientos[157]. Los autores proponen un sistema integral que está condicionado, como en el caso de Burch, por el contexto. Este modo de práctica cinematográfica consiste en una serie de normas estilísticas (ampliamente aceptadas) y un sistema de producción cinematográfica que se refuerzan mutuamente. Estas normas, así como el sistema de producción o la tecnología empleada, son cambiantes (por ejemplo, la introducción del sonido). Hay, no obstante, determinados aspectos fundamentales que permanecen invariables y que sostienen la coherencia de este modo de práctica cinematográfica (Bordwell *et al*., 1997, p. XIV). Entre estos aspectos destacan la transparencia enunciativa y la continuidad narrativa, que permiten crear un universo diegético verosímil. La transparencia enunciativa es un concepto que se refiere a la manera en que se presenta y se comunica la narración de forma que el espectador pueda seguir y comprender fácilmente la trama de la película. Es, en definitiva, la capacidad de un filme para ser claro y comprensible en su estructura y estilo visual. Además de la claridad y calidad de las imágenes y el sonido, la transparencia implica el montaje invisible, aquel que se realiza de forma tan discreta que los cambios de plano pasan desapercibidos para los espectadores. La continuidad narrativa, por su parte, busca mantener la coherencia y fluidez en la forma en que se cuenta la historia. Esto implica una secuencia lógica y coherente de sucesos y personajes a lo largo de la narración. Se busca mantener la consistencia en la línea temporal, la relación causal entre los eventos y el desarrollo coherente de los personajes. Todo ello hace que los autores defiendan la cinematografía de Hollywood entre 1917 y 1960 como un modo unificado y coherente. Conviene tener presente, además, que, a pesar de algunas modificaciones

[156] En la edición en castellano se ha optado por traducir el original «mode of film practice» por «sistema de práctica cinematográfica». Utilizaremos aquí «modo» en lugar de «sistema», para mantener la continuidad que los autores establecen con el concepto «modo de representación» de Burch. Bordwell emplea por primera vez la expresión «mode of film practice» en el artículo «The Art Cinema as a Mode of Film Practice», publicado en 1979 en *Film Criticism, 4,* (1), 56-64.

[157] A grandes rasgos, los autores se reparten los tres aspectos tratados en el libro de la forma siguiente: David Bordwell se ocupa de los aspectos narrativos y estilísticos del cine de Hollywood, Janet Staiger examina sus modos de producción y Kristin Thompson analiza los aspectos tecnológicos que condicionan este tipo de cine.

en la industria cinematográfica estadounidense, tanto el estilo clásico como su modo de producción persisten hoy día.

Aunque su trabajo se centra en el cine clásico, los autores proponen cuatro modos generales de práctica cinematográfica: 1) el predominante cine de Hollywood; 2) el cine de arte y ensayo, constituido por el cine de determinado directores (Ingmar Bergman, Akira Kurosawa o Michelangelo Antonioni) y estilos colectivos como pueden ser el expresionismo alemán, el cine soviético de montaje, el neorrealismo italiano o las nuevas olas de cine europeo de los años sesenta; 3) el cine de vanguardia, que caracterizan por su rechazo de la causalidad narrativa; y 4) el cine modernista, que sería aquel en el que los sistemas espacial y temporal se ponen de manifiesto y comparten con la narrativa el papel de estructurar la película. Esta última categoría es quizá la más amplia, pues como señalan sus autores: «podríamos incluir la mayoría de los trabajos de Ozu, Dreyer, Jacques Tati, Mizoguchi, Jacques Rivette, Robert Bresson, Eisenstein, Godard, Oshima, Straub/Huillet, Marguerite Duras, Yvonne Rainer, y otros» (Bordwell y Staiger, 1997, p. 428). Evidentemente, el cine de Hollywood es el modo de práctica cinematográfica más y mejor desarrollado de los cuatro mencionados. Los autores se centran en tres aspectos fundamentales de este cine: el sistema de producción, el estilo fílmico y los cambios tecnológicos que tuvieron lugar entre 1917 y 1960. En contraste, los otros modos propuestos quedan menos definidos, lo que puede generar confusión entre ellos para el lector. Un buen ejemplo es el cine de arte y ensayo, al que Bordwell y Staiger describen como un estilo colectivo (Bordwell y Staiger, 1977, p. 428). Sin embargo, en el primer capítulo, Bordwell reconoce como dos de los cineastas más representativos de ese tipo de cine a directores con visiones tan personales como Ingmar Bergman o Akira Kurosawa (Bordwell, 1997a, p. 11). Asimismo, los autores estiman que el cine de vanguardia a menudo se centra en la tarea de crear una forma cinematográfica a partir de las posibilidades espaciales y temporales del medio, lo que lo conecta en cierta medida con el cine modernista. En cuanto a esta amplia categoría modernista, sugieren que se requiere hacer más distinciones, tanto históricas como teóricas, para clasificar los diversos modos en que ciertas películas pueden ser consideradas «modernistas» (Bordwell y Staiger, 1997, p. 428). Esta falta de definición, en suma, dificulta la oportunidad de esta clasificación.

En el mismo año de 1985, Bordwell vuelve a ocuparse de los aspectos narrativos y estilísticos del cine en *La narración del cine de ficción* (1985), donde reformula parte del marco teórico relacionado con la narración que ya había tratado en *El cine clásico de Hollywood*[158]. El objetivo del autor es desarrollar una teoría fílmica sobre el funcionamiento de la narración, poniendo especial atención en la actividad cognitiva que realiza el espectador. Al mantener una aproximación cognitivo-perceptual del trabajo del espectador, esta teoría percibe la narración como un proceso que no es, en sus objetivos básicos, específico para ningún medio (Bordwell, 1996, p.49). Bordwell sostiene que la narración fílmica es el «proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador» (Bordwell, 1996, p. 53). Desde esta perspectiva, argumenta que a lo largo de la historia del cine emergen distintas tradiciones narrativas regidas por diferentes normas:

> Parece intuitivamente aparente que los diferentes tipos de filmes motivan reglas y procesos de comprensión diferentes. Deberíamos ser capaces de especificar los tipos de claves textuales y estructuras que exigen actividades de observación específicas (Bordwell, 1996, p. 150).

Estas normas, claves textuales y estructuras constituyen lo que denomina «modos históricos de narración». En este contexto, el «modo narrativo» se entiende como un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas que son históricamente distintivas (Bordwell, 1996, p. 150).

Bordwell opta por una aproximación diacrónica dado su interés en revelar ciertos cambios y alternativas formales dentro de la historia de la narrativa fílmica. En efecto, sostiene que los modos no son inmutables, sino que muchos de ellos cambian a través del tiempo (Bordwell, 1996, pp. 150-155). Estos modos narrativos se ocupan de las configuraciones específicas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo (Bordwell, 1996, p. 156), sin perder de vista la maquinaria de producción, distribución y consumo en que se inscriben. El autor distingue cuatro modos: la narración clásica, la del cine internacional de arte y ensayo,

[158] Cabe recordar que para distinguir los modos alternativos de cinematografía que Bordwell y Staiger establecen en *El cine clásico de Hollywood* también parten del estudio teórico de la narración.

la histórico-materialista (ejemplificada por los filmes de montaje soviético de los años veinte y algunas obras europeas de los sesenta) y la paramétrica[159]. Los cuatro se corresponden con los modos de práctica cinematográfica que se enunciaban en *El cine clásico de Hollywood* mencionados más arriba: el cine clásico de Hollywood, el cine de arte y ensayo, el cine de vanguardia y el cine modernista, respectivamente. Lo interesante de estos modos de narración es que trascienden géneros cinematográficos, escuelas, movimientos y cinematografías nacionales. Además, al establecer una pluralidad de modos se reconoce que fuera de las normas dominantes que configuran el M.R.I. existen sistemas «alternativos» con sus propias convenciones. Bordwell pone el ejemplo de filmes como *La estrategia de la araña* (*Strategia del ragno*, 1970), de Bernardo Bertolucci; y *La confrontación* (*Fenyes Szelek*, 1969), de Miklós Jancsó, que se desvían claramente de los cánones narrativos del cine clásico y se construyen de acuerdo con otro conjunto de normas (Bordwell, 1996, p. 150).

En definitiva, tanto las aportaciones que Bordwell realiza junto a Staiger y Thompson, como las que desarrolla en solitario, además de completar la panorámica de los modos de representación que se manifiestan a lo largo del siglo XX, introducen el estudio de aspectos relacionados con la producción cinematográfica y con la recepción de la narrativa fílmica que resultan muy interesantes para los fines de esta investigación. La propuesta de Bordwell, Staiger y Thompson es «uno de los principales polos de referencia de la historiografía en la actualidad», según Sánchez-Biosca, quien estima que es un modelo «ejemplar en el que se encuentran teoría e historia articuladas» (Sánchez-Biosca, 1998a, p.112).

Sin embargo, como en el caso de Burch, la propuesta no está exenta de críticas. Castro de Paz la considera capaz de aunar «el análisis de la puesta en escena con las prácticas industriales y las innovaciones tecnológicas» (Castro de Paz, 1999, p.23), pero apunta algunas objeciones, pues, en su opinión, «los postulados historiográficos del neoformalismo bordwelliano dejan de lado aspectos fundamentales —si no *los* fundamentales— de lo que en un texto artístico se juega» (Castro de Paz, 1999, p. 24).

[159] Bordwell califica esta última forma narrativa como «controvertida», pues su contexto no es tanto el del cine como el de la teoría y crítica cinematográfica, por lo que se aplica a cineastas aislados y filmes fugaces (Bordwell, 1996, p. 274).

En concreto se refiere a que Bordwell parte de la teoría de los *equivalentes funcionales*, según la cual «unos dispositivos pueden sustituir a otros sin que el funcionamiento del modelo sufra modificación esencial alguna». Bordwell sostiene que una norma (lo que los semiólogos llaman «paradigma») es un conjunto restringido de alternativas que, en un nivel específico, desempeñan funciones equivalentes. Por consiguiente, cada modo narrativo permite una variedad de opciones paradigmáticas (Bordwell, 1996, p. 151). Es decir, el paradigma crea *equivalentes funcionales*. Por ejemplo, un plano de detalle puede sustituir a un *travelling* de aproximación, o el color puede sustituir a la iluminación como medio para definir volúmenes, porque cada recurso desempeña la misma función (Bordwell, 1997a, p. 5). Así, Hitchcock no sería más que el encargado de ocupar desde los años cuarenta el papel asumido por Sternberg, Lubitsch, o incluso Griffith, en décadas anteriores (Castro de Paz, 1999, pp. 31-32). Castro de Paz sostiene que para Bordwell es un problema formal, estilístico, de segundo orden el de qué manera se diferencian las obras de esos directores entre sí –y no solo del producto más estandarizado del modelo– o cómo se transforma la escritura de un autor a lo largo del tiempo (Castro de Paz, 1999, p. 32). El propio Bordwell da respuesta a este tipo de críticas en el artículo «The Classical Hollywood Cinema Twenty-Five Years Along» (2010), publicado en su blog con motivo del vigesimoquinto aniversario de la publicación de *El cine clásico de Hollywood*. En dicho artículo, explica que el estilo cinematográfico de Hollywood no se origina ni mantiene a partir de la obra de un solo creador (ni siquiera Griffith) o un grupo de creadores, sino que se trata de un invento colectivo, fruto del trabajo de creadores mayores y menores, famosos y anónimos. El objetivo de su trabajo es resaltar las normas o estándares implícitos que practican los cineastas de Hollywood como comunidad y que constituyen un conjunto de opciones de entre las cuales un cineasta puede elegir. La caracterización de la originalidad de un cineasta reside en el estudio de las elecciones que hace dentro de este paradigma. Sin embargo, reconoce que esta no es la finalidad principal de su trabajo. Este modelo también es contestado por el historiador del cine Rick Altman[160], para quien la llegada del sonoro a finales de los años veinte supone un

[160] La propuesta de Altman está muy alejada de la de Bordwell, Staiger y Thompson, pues desde su punto de vista hay que partir de los momentos de crisis (como las que supusieron la crisis del Nickelodeon y la llegada del sonido) para poder comprender todo el sistema (Altman, 1996).

elemento de ruptura estilística. Altman afirma que Bordwell, en su afán de demostrar la continuidad del modelo clásico más allá de la incorporación del sonoro, «encuentra por todas partes equivalentes sonoros para los modelos mudos» (Altman, 1996, p. 7). Sánchez-Biosca se alinea con Altman cuando se pregunta por qué razón el conjunto de transformaciones que industrial, mecánica y estéticamente se producen entre 1926 y 1929 y que conocemos genéricamente como el paso del mudo al sonoro no es interpretado por Bordwell, Staiger y Thompson como una ruptura del modo de representación vigente, sino como su continuidad (Sánchez-Biosca, 1998a, p. 113). En suma, lo que recriminan Altman y Sánchez-Biosca a la propuesta de Bordwell es la forzada homogeneidad de estilo en un período (1917-1960) en el que tienen lugar cambios significativos como el paso al sonoro, la introducción del color, los cambios de formato, la imposición de la televisión, etc. En este sentido, cabe recalcar que Bordwell y Staiger sostienen que todos estos cambios tecnológicos se incorporan al M.R.I. condicionados por las premisas estilísticas que dictan las normas clásicas, lo que conduce a instituciones específicas (fabricantes y proveedores, organizaciones profesionales) a generar discursos capaces de asimilar el cambio tecnológico a los parámetros de Hollywood (Bordwell y Staiger, 1997, p. 411).

En definitiva, tal y como señala Casetti, nos encontramos ante dos propuestas, la de Burch y la de Bordwell –se refiere a la que aborda en solitario–, que surgen de la mirada «estructural» de sus autores y que son compatibles entre sí: «El término *modo de representación* se refiere a un complejo de principios, normas y orientaciones que de alguna forma engloban los *sistemas estilísticos* singulares de Bordwell. Estamos en la misma esfera (el mismo Bordwell habla de integración entre sistemas)» (Casetti, 2005, pp. 337-338). Así, los planteamientos de estos autores se complementan y perfilan los modos de representación cinematográficos que se han manifestado a lo largo del siglo XX. La importancia de los trabajos de Burch, Bordwell, Staiger y Thompson reside en que marcan un punto de inflexión en el estudio de la representación cinematográfica. Los historiadores del cine, hasta entonces, tendían a adoptar un enfoque más general en este aspecto. Gracias a los trabajos mencionados, se comienza a concebir la historia del cine como una serie de modos de representación que, en cierta manera, estandarizan las distintas formas de práctica cinematográfica

dentro de las cuales los cineastas desarrollan su trayectoria profesional. Además, el hecho de que tanto Burch como Bordwell, Staiger y Thompson atiendan a las determinaciones económicas, tecnológicas e ideológicas (el contexto, como lo llaman estos últimos) de los modos de representación permite, tal y como afirma Burch, construir las bases históricas para prácticas contestatarias (Burch, 1999, p. 16).

De dichas prácticas contestatarias se ocupa el profesor José Enrique Monterde, quien, teniendo en cuenta los trabajos de Burch y, sobre todo, Bordwell, establece dos modos de representación más: el alternativo (M.R.A.) y el moderno (M.R.M.), que vienen a ser la reformulación de algunos de los modos generales de práctica cinematográfica de Bordwell, Staiger y Thompson. Monterde estima su denominación mucho más ajustada que la de Bordwell (Monterde, 1996, p. 22). El M.R.M. se corresponde con dos de los modos definidos por Bordwell, Staiger y Thompson (1997): el cine de arte y ensayo de los años sesenta y el cine modernista. También se vincula con las narraciones de arte y ensayo y paramétricas definidas por Bordwell (1996). El M.R.A. equivale al cine vanguardista y se relaciona con lo que Bordwell denomina narración histórico-materialista. Estos dos modos de representación se definen por su oposición al modo dominante, el M.R.I. Para el autor, las relaciones entre estos dos modos y el M.R.I. no son diacrónicas (como en el caso del M.R.P. y el M.R.I. a los que les une «una relación genética y por tanto causal») sino sincrónicas, pues ambos adquieren sentido solo «en presencia» del M.R.I. Monterde pone como ejemplo las formas más radicales del M.R.A. (el llamado cine de vanguardia), que se proponen afirmar la especificidad del cine a través de la «aiconicidad» o «anarratividad» (Monterde, 1996, p. 22). Es decir, si el cine institucional se caracteriza por su enfoque narrativo predominante, el cine vanguardista busca diferenciarse mediante la ausencia de narración. En suma, el cine vanguardista busca la especificidad cinematográfica situándose deliberadamente en oposición al cine institucional. En cuanto a la forma en que el M.R.M. muestra su oposición al M.R.I., Monterde recurre al crítico de cine Alexandre Astruc y su influyente artículo «Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'Caméra-stylo'» (1948). Astruc defendía que había un lugar para un cine libre entre el cine vanguardista y el cine institucional (a los que se refería como «cine puro» y «teatro filmado», respectivamente) y subrayaba la diferencia entre el cine de vanguardia y el nuevo cine

emergente: «esta vanguardia ya es una retaguardia. Intentaba crear un terreno exclusivo del cine; nosotros, al contrario, intentamos extenderlo y convertirlo en el lenguaje más vasto y más transparente posible» (Astruc, 1993, p. 223).

El M.R.A. se compone, por tanto, de las propuestas cinematográficas que constituyen desafíos radicales al M.R.I. Según Monterde, dichos desafíos se encuentran, por un lado, en el cine de vanguardia o experimental; y, por el otro, en las distintas variantes institucionalizadas –a nivel estético, ideológico o nacional–, como pueden ser el expresionismo o el *kammerspielfilm*[161] alemanes, el impresionismo francés o el cine revolucionario soviético (Monterde, 1996, p. 21). Este modo de representación se corresponde, por tanto, con los cines vanguardistas desarrollados principalmente en Europa a lo largo de los años veinte.

El M.R.M., por su parte, constituye, según Monterde, una propuesta radical que va más allá de meras cuestiones estilísticas en su afán por impugnar al M.R.I., a pesar de que finalmente esta modernidad se ha convertido asimismo en tradición y ha sido parcialmente asimilada por el M.R.I. (Monterde, 1996, p. 22). La modernidad cinematográfica arranca tras la Segunda Guerra Mundial[162] con el neorrealismo italiano y se consolida, en los años sesenta, con la irrupción de los Nuevos Cines (*free cinema, nouvelle vague,* nuevo cine español, *cinema novo,* etc.).

Hay que tener en cuenta, no obstante, que, para el autor, lo moderno no se limita a un periodo de tiempo concreto, sino que se entiende como una categoría reflexiva o axiológica. Además, dado su posicionamiento contrario al modo de representación dominante, se podría argumentar que el M.R.M. constituye la continuación del cine vanguardista de los años veinte. Sin embargo, el cine vanguardista tiene «sus propias vías de continuidad más o menos asintóticas con el modernismo» que desembocan en el terreno del videoarte y en las tendencias minimalistas o conceptualistas (Monterde, 1996, p. 23). Burch ya había advertido el parecido entre el cine de la *nouvelle vague* y

[161] La palabra significa «película de teatro de cámara» en alemán y describe un tipo de película muda realizada en Alemania en los años veinte que era al mismo tiempo un desarrollo a partir del teatro *Kammerspiel* de Max Reinhardt y una reacción a las películas expresionistas de la época. Estas obras son intimistas, naturalistas y psicológicas, con decorados tristes y oscuros (Konigsberg, 2004, p. 280).

[162] Este es el momento en el que David Bordwell sitúa el arranque del cine de arte y ensayo como narrativa totalmente asentada (Bordwell, 1996, p. 229).

el de la vanguardia francesa (el cine de Epstein, Delluc, etc.). Sin embargo, para el autor, mientras que el cine vanguardista se preocupa principalmente por problemas estéticos, el cine de la *nouvelle vague* (y aquí, nosotros podemos añadir que, por extensión, el resto de nuevos cines) se centra en valores morales (Burch, 1959, p. 17). Cabe recordar también que el neorrealismo italiano, tal y como apunta Gian Piero Brunetta, es un tipo de cine que, al permitir la redefinición de una ética como pilar fundamental de una estética, promovía el desarrollo de una conciencia civil (Brunetta, 2002, X). El crítico Carlos F. Heredero proporciona otro argumento a favor de la distinción entre el M.R.A. y el M.R.M., pues observa que, al contrario que algunas consignas plásticas de la vanguardia de los años veinte, el cine de la *nouvelle vague* (y, como en el caso anterior, podríamos hacerlo extensivo al resto de nuevos cines) es siempre narrativo-representacional (Heredero, 2002, p. 177)[163]. Esto permite, como apunta Monterde, el desarrollo de una dialéctica mucho más fructífera entre modernidad y clasicismo (Monterde, 1996, p. 19). Es decir, el hecho de que el M.R.M. no rechace la narratividad como sí hace la vanguardia más radical supone que entre ambos modos de representación se establezca una dialéctica. Un buen ejemplo de esta dialéctica es el cine de Jean-Luc Godard. En *Introducción a una verdadera historia del cine* (*Introduction à une véritable histoire du cinéma,* 1980), Godard explica la conexión que se establece entre *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) y el clásico del cine negro *Al borde del peligro* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950), de Otto Preminger: «cuando hacía *À bout de souffle,* creía estar haciendo un filme de ese género. Y cuando lo he visto después me he dado cuenta de que era otra cosa» (Godard, 1980, p. 29). Aunque Godard no especifica qué punto en común une ambas películas, en mi opinión, no hay duda de que se trata del cerco que se estrecha en torno a sus respectivos protagonistas. En el filme de Preminger, Dana Andrews interpreta a un policía que oculta un homicidio involuntario y se crea una falta coartada. En *Al final de la escapada*, Jean Paul Belmondo es culpable de asesinar a quemarropa a un policía.

[163] Esta discusión tiene lugar también el ámbito literario. El crítico Andreas Huyssen apunta que tanto la vanguardia como el modernismo podrían entenderse como expresiones artísticas representativas de la sensibilidad de la modernidad, aunque considera que «tiene poco sentido agrupar a Thomas Mann junto con Dada, a Proust con André Bretón o a Rilke con el constructivismo ruso». Y añade que a pesar de que existen «solapamientos» entre vanguardia y modernismo, «las diferencias estéticas y políticas de conjunto son demasiado significativas para ser ignoradas», siendo la primera mucho más radical y antitradicionalista (Huyssen, 1988, pp. 144-145)

Ambos tratan de escapar de un cerco policial que se estrecha progresivamente. La copia es una tónica en la carrera de Godard, como reconoce más adelante: «Siempre he copiado frases […] Y la historia de la copia y de la impresión es un asunto que me interesa, precisamente» (Godard, 1980, p. 51).

En definitiva, Monterde realiza una excelente reflexión sobre el debate estético en torno a la modernidad y su relación con el clasicismo. También sienta las bases del modernismo cinematográfico (al que considera una tendencia, más que una escuela o un movimiento). Sin embargo, su propuesta, sin duda limitada al tratarse de un capítulo perteneciente a una obra de mayor alcance, se centra en exceso en el debate estético sobre la modernidad y obvia aproximaciones anteriores al modelo oposicional, como las de Burch o Bordwell, mucho más desarrolladas en sendos trabajos monográficos. Su clasificación, sin embargo, es lo suficientemente laxa para resultar operativa para los propósitos de esta investigación. Cabe mencionar, por último, que, si bien existe abundante bibliografía que se ocupa del cine de las vanguardias y de la modernidad (neorrealismo italiano, *nouvelle vague*, etc.)[164], queda pendiente un trabajo monográfico que analice en profundidad los procesos y dinámicas de representación que unifican y definen tanto al modo de representación alternativo como al moderno.

Para establecer los distintos modos de representación que se dan a lo largo del siglo XX, la presente investigación parte principalmente de las propuestas de Burch en *El tragaluz del infinito*; de las que Bordwell plantea junto a Thompson y Staiger en *El cine clásico de Hollywood* y que, ya en solitario, matiza en *La narración en el cine de ficción;* y de las de Monterde en el tomo IX de *Historia general del cine.* A partir de estos trabajos se identifican cuatro modos de representación: primitivo, institucional, alternativo y moderno. Para el estudio de los modos de representación primitivo

[164] Entre los trabajos relevantes que abordan la relación entre el cine y las vanguardias se incluyen *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras* (Paidós, 2004), de Vicente Sánchez-Biosca; y *La vanguardia en el cine* (Armand Colin, 2009), de François Albera. En el contexto del cine neorrealista italiano, se destacan *El cine italiano. 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad* (Paidós, 1997), de Àngel Quintana; y *Il cinema neorrealista italiano. Da «Roma città aperta» a «I soliti ignoti»* (Laterza, 2009), de Gian Piero Brunetta. En relación a la *nouvelle vague,* cabe señalar *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad* (Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002), editado por Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde; y *La nouvelle vague. Una escuela artística* (Alianza Editorial, 2012), de Michel Marie.

(M.R.P.) e institucional (M.R.I.) seguiremos el trabajo de Burch, el más completo hasta la fecha. El acercamiento al M.R.I. se ve enriquecido por las aportaciones de Bordwell (en colaboración con Staiger y Thompson) sobre el cine clásico, las cuales también serán tenidas en cuenta. Finalmente, los dos últimos modos de representación, el alternativo (M.R.A.) y el moderno (M.R.M.), se analizarán a partir de los trabajos de Bordwell (junto a Staiger y en solitario) y Monterde. Estas son las propuestas que consideramos principales, por la profundidad de su análisis, por su completo desarrollo y porque aportan la versatilidad necesaria para ponerlas en relación con la narrativa de los escritores que se estudiarán.

Es importante contemplar que estas tendencias no son categorías rígidas, como advierten Bordwell y Staiger. Así, el M.R.I. consolida su posición como modo dominante, entre otros factores, gracias a la absorción de estrategias vinculadas a otros modos de representación (por ejemplo, la iluminación del cine expresionista); otro ejemplo sería la interpretación que los críticos vinculados a *Cahiers du cinéma* realizan de ciertas películas clásicas como si fueran filmes de arte y ensayo, como sucede con los filmes de Alfred Hitchcock (Bordwell y Staiger, 1997, p. 427). Teniendo en cuenta estas apreciaciones, se definen, a continuación y de forma pormenorizada, los rasgos distintivos de cada uno de estos modos de representación.

4.1. El Modo de Representación Primitivo (M.R.P.)

El cine de los orígenes, también llamado cine de los pioneros o cine primitivo[165], es aquel que se desarrolla hasta que se consolida el Modo de Representación Institucional. Los historiadores Tom Gunning y André Gaudreault reconocen dos «modos de práctica fílmica» sucesivos durante este período: el «sistema mostrativo de atracciones[166]» y el «sistema de integración narrativa». En el sistema mostrativo de atracciones se prioriza el espectáculo visual, la capacidad del cine de *mostrar*, mientras que en el de integración narrativa el discurso cinemático se pone *al servicio* de la historia que se cuenta. Cronológicamente, el primer modo es dominante hasta 1908 y el segundo extenderá su dominio hasta alrededor de 1914 (Gaudreault, 2007, pp. 26-27). No obstante, no hay que olvidar las dificultades que entraña establecer una cronología para este modo de representación. Dado que gran parte de la producción de los primeros años se ha destruido o perdido, esta cronología solo puede ser aproximada, pues se siguen produciendo hallazgos de material desaparecido[167].

De lo que no hay dudas es del punto de partida. La primera exhibición comercial cinematográfica tiene lugar el 28 de diciembre de 1895 en el Salon indien du Grand Café de París. Los hermanos Lumière presentan *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir* (*La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir*) dentro de un programa que incluía otras tomas que registraban la realidad cotidiana. Sin embargo, entre las diez películas que se proyectaron ese día, hay tres que van más allá de ese registro de la realidad (compuesto por tomas familiares, vistas de la ciudad o de la fábrica) para adentrarse en el terreno del chiste visual. Se trata de *El regador regado* (*L'Arroseur arrosé*), *El volteo* (*La voltige*) y *El manteo* (*Le Saut à la*

[165] André Gaudreault explica cómo la expresión *primitive cinema* se empezó a emplear en inglés, en los años ochenta, a partir de la traducción de la obra de Noël Burch; mientras que la expresión *early cinema* se localiza por primera vez en un artículo de Charles Musser de 1979, publicado inmediatamente después del Congreso «Cinema 1900-1906» celebrado en Brighton en 1978 (Gaudreault, 2007, p. 14).

[166] Tom Gunning acuña el concepto «cine de atracciones» en su artículo «The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», publicado en 1986 en la revista *Wide Angle,* vol. 8, número 3-4.

[167] Sirva como ejemplo el descubrimiento en el Archivo Cinematográfico de Nueva Zelanda, por parte de un conservacionista estadounidense, de 75 filmes perdidos, entre los que se encontraban películas de 1898 o *Upstream*, una película dirigida por John Ford en 1927 y que demuestra la influencia de Murnau en el director estadounidense.

couverture). Más adelante, se suman las reconstrucciones fidedignas de cuadros famosos, las reproducciones de espectáculos en vivo y los cuadros escénicos.

Arranca pues en 1895 el cine de los pioneros o cine primitivo, un cine que, por sus peculiaridades, Burch considera «capaz de cierto desarrollo, pero que, con toda seguridad, es semánticamente mucho más pobre que el M.R.I.» (Burch, 1999, p. 193). La pregunta central es cuánto tiempo se requiere para que el lenguaje cinematográfico se afiance con solidez. Burch establece que el fin del M.R.P. (y la consiguiente eclosión del M.R.I.) se produce «a partir de 1910 aproximadamente[168]» (Burch, 1999, p. 22), mientras que John Fell lo sitúa hacia 1911 (Fell, 1986, p. 12). Por tanto, el cine tarda unos quince años en afianzarse como sistema de representación, período en el que va abandonando una serie de rasgos que hereda de modelos teatrales populares tales como el *music-hall*, el café concierto, la feria o el circo.

Ahora bien, ¿cuáles son los rasgos distintivos de este modo de representación? Burch apunta como fundamentales la autarquía del cuadro, la posición horizontal y frontal de la cámara, la conservación del cuadro de conjunto y centrífugo[169]. Y añade: «Estos rasgos son legibles en el texto de una película típica y determinan, gracias al ambiente de la sala y a un eventual comentarista, lo que intentamos definir como la experiencia de la *exterioridad primitiva*[170]» (Burch, 1999, p. 194). Un acercamiento pormenorizado a estos y otros rasgos propios de este modo de representación permite distribuirlos en tres grandes ejes.

El primero está relacionado con la articulación del filme. Cuando Burch habla de la autarquía de los cuadros, se refiere a que el encuadre cinematográfico está subordinado a un encuadre fijo, heredero del teatro, determinado por la posición horizontal y frontal de la cámara y que mantiene una distancia constante entre la

[168] La oscilante datación que realiza Burch del período de consolidación del M.R.I. (en diferentes ensayos lo sitúa entre los años 1895-1919, 1905-1920, 1906-1920 y 1907-1917) es motivo de crítica por parte de Bordwell y Thompson (1983, p. 10), pues sus distintas periodizaciones no están respaldadas por evidencia alguna.

[169] Burch se refiere a que no hay un centro definido en el cuadro.

[170] Por «exterioridad primitiva» Burch entiende la unicidad del punto de vista característica del cine primitivo y que impide la identificación del tema/espectador con el punto de vista de una cámara móvil. La desaparición de este punto de vista único será imprescindible para que se produzca el nacimiento del M.R.I. (Burch, 1999, p. 106).

cámara y el objeto de la filmación. Este encuadre condiciona la ausencia de *persona clásica,* el rasgo del cine primitivo «más evidente para la mirada moderna»:

> Los actores continúan siendo vistos desde una gran distancia. Su rostro apenas es visible, su presencia en la pantalla solo es corporal, no disponen más que de una *escritura de gestos*. Los soportes esenciales de la «presencia humana»—la escritura del rostro y sobre todo de la voz— todavía están totalmente ausentes (Burch, 1999, p. 201).

Además, el M.R.P. se caracteriza por la no continuidad del montaje y la yuxtaposición de planos se realiza sin intención narrativa. Como apuntan Vanoye y Goliot-Leté, estos rasgos de discontinuidad narrativa son consecuencia de que «los cineastas no tomaban como modelo la novela del siglo XIX o el teatro clásico sino más bien el *music-hall*, el *vaudeville*, el cómic, los espectáculos de linterna mágica, de circo, de teatro popular» (Vanoye y Goliot-Leté, 2008, pp. 22-23). El relato se construye, tal y como lo expresa Casetti, sobre una estructura bipolar (inicio-fin) carente de desarrollo (Casetti, 2005, p. 337). Burch destaca también otro rasgo que, si bien no se da en todos los filmes de la época[171], si es bastante frecuente: la no-clausura del relato.

El segundo eje tiene que ver con la construcción del espacio fílmico y que se define por lo que Burch denomina «planitud visual»[172]. La planitud visual se refiere a una composición plana y bidimensional de la imagen en la pantalla. Sus rasgos son la frontalidad expositiva, el espacio «plano» y el carácter centrífugo del cuadro. Estas características definen un espacio fílmico indiferente hacia la vocación tridimensional del cine. Esta planitud[173] del cine primitivo es el resultado de cinco factores: el primero es la utilización de una iluminación uniforme, poco contrastada, más o menos vertical, y que baña con perfecta igualdad el conjunto del campo que abarca el objetivo; el segundo, el carácter fijo del objetivo de la cámara; el tercero, la colocación horizontal y frontal del objetivo respecto al campo; el cuarto, la utilización muy generalizada del

[171] Muchas películas presentan ya, a partir de 1900, un parecido formal con la clausura institucional (Burch, 1999, p. 195).

[172] En la edición en español de *El tragaluz del infinito,* Francisco Llinás ha optado por traducir el original «platitude visuelle» por «platitud visual». Sin embargo, aquí preferimos utilizar «planitud», por ser el término que recoge la RAE para expresar la cualidad de plano y que ha sido empleado, con anterioridad, por historiadores del arte como José Camón Aznar (1952, p. 43).

[173] Burch identifica la planitud visual en cuadros fílmicos hasta 1906. A partir de este año y hasta 1915 se mantiene únicamente en ciertos aspectos (como la iluminación).

telón de fondo pintado; y, el quinto, la colocación de los actores, siempre lejos de la cámara, desplegados casi siempre como cuadros vivientes, sin escorzo ni movimiento axial de ningún tipo (Burch, 1999, p. 173).

El último eje gira en torno a la relación con el espectador, a quien el relato deja «fuera» de su desarrollo. Tal y como apunta Casetti, la no identificación con el protagonista del relato, la necesidad de ciertos conocimientos previos pero necesarios para entender lo que se nos muestra (como el recuerdo de las Escrituras en las películas que recrean la Pasión de Cristo), o la presencia del comentador generan en el espectador la sensación constante de «estar en el cine» en lugar de sumergirse completamente en la película (Casetti, 2005, p. 337), lo que reduce el placer que recibe durante la experiencia cinematográfica:

> El placer que el propio Lumière, al igual que sus espectadores, de ayer y de hoy, saca de sus películas emana claramente del efecto analógico (como el que produciría una fotografía sobre el mismo tema, o casi), pero según un modelo no-lineal, acéntrico y que no sitúa al sujeto-espectador en el centro del espacio imaginario; por esta razón pienso que el placer —y también el conocimiento— que produce es de un orden muy distinto al del futuro placer institucional (Burch, 1999, p. 51).

Una vez superada la tendencia mostrativa del cine primitivo –mediante la que se buscaba simplemente registrar la realidad o reproducir espectáculos– se comienza a elaborar un lenguaje que permite construir un espacio y tiempo narrativos. Este nuevo sentido del tiempo, del espacio y del relato da origen al Modo de Representación Institucional.

Con el fin de aclarar todos estos conceptos, analizamos, a continuación, los rasgos distintivos fundamentales de la que probablemente es la película más célebre perteneciente a este modo de representación: *Viaje a la Luna* (*Voyage dans la Lune*, 1902) de Georges Méliès. Burch la describe como una pequeña obra maestra, «de cierta perfección arcaica» (Burch, 1999, p. 202) y la identifica como uno de los ejemplos de que existió un M.R.P. auténtico, capaz de cierto desarrollo. Se trata de un filme de trucos con trama narrativa de longitud considerable. En el cine mudo se medía la extensión de las películas por metros de celuloide. *Viaje a la Luna* ocupa 280

metros[174], cuando la extensión habitual en ese momento se situaba entre 20 y 60 metros, lo que la sitúa muy por encima de la media. Es un buen ejemplo del sistema mostrativo de atracciones (el dominante hasta 1908), que da prioridad al espectáculo visual pero que está dotado de una trama original que, como indica el historiador Antonio Costa, se inspira en fuentes literarias como *De la Tierra a la Luna* (*De la Terre à la Lune,* 1865) y *Alrededor de la Luna* (*Autour de la Lune*, 1869), de Jules Verne; y *Los primeros hombres en la Luna* (*The First Men in the Moon*, 1901), de H. G. Wells (Costa, 1998, p. 122).

El filme está dividido en dieciocho cuadros, sin rótulos intercalados. Estos cuadros se corresponden con sendos planos generales fijos, de herencia teatral[175], que se distinguen por la frontalidad expositiva (la cámara está situada siempre en frente del escenario, a una distancia constante). Esta posición alejada de la cámara ocasiona que los actores sean vistos a gran distancia, sus rostros apenas visibles, por lo que su presencia en pantalla es solo corporal –siempre se les ve de cuerpo entero–, lo que impide la identificación del espectador con los personajes. En el primer cuadro, por ejemplo, que tiene lugar en un congreso de astronomía, los científicos, seguidos de sus asistentes, van entrando por la derecha del cuadro y colocándose de manera frontal frente a la cámara. En este primer cuadro llega a haber veintinueve personajes simultáneamente en plano.

El montaje se caracteriza por la yuxtaposición de planos, enlazados generalmente por corte. No obstante, algunos cuadros sí se enlazan mediante rápidos fundidos encadenados, aunque utilizados sin intención narrativa. Tal y como indica Gunning, «la intriga, en el fondo, no provee más que un marco dentro del cual pueden ser embastadas las demostraciones de las posibilidades mágicas del cine» (Gunning, 2020, p. 421). Hay en la película un ejemplo de repetición de la acción desde dos puntos de vista distintos, algo distintivo de este modo de representación[176]. En el sexto cuadro

[174] La película, proyectada a 16 fotogramas por segundo, tiene una duración de catorce minutos.
[175] Recordemos que Méliès era el propietario y director artístico del Théatre Robert-Houdin.
[176] El ejemplo paradigmático de la repetición de la acción desde dos puntos de vista distintos es la película de Edwin S. Porter *The Life of an American Fireman* (1903). El filme muestra el rescate de una mujer y una niña durante un incendio. Todo el rescate es mostrado primero desde el interior de la casa (el bombero entra por la puerta y saca primero a la mujer y después a la hija por la ventana). A

vemos el alunizaje de la nave en el ojo de la luna y el punto de vista de la cámara parece situarse en la Tierra. En el siguiente cuadro, vemos de nuevo el alunizaje, esta vez con la cámara emplazada en la superficie lunar. Estas repeticiones se deben a que en aquel momento «los cineastas prefieren atenerse a una sintaxis que contradice fundamentalmente el principio de la linealidad temporal» (Burch, 1999, p. 209). Es una clara manifestación de la autarquía de ambos cuadros, que no se relacionan entre sí, sino que primero muestra uno la acción, y después el otro desde un nuevo punto de vista.

En cuanto a la construcción del espacio fílmico, además de la frontalidad expositiva, el filme se caracteriza por su planitud visual. La iluminación es uniforme para todo el campo visual, no presenta contrastes de luz dentro del escenario; es vertical. Además de la iluminación, contribuyen a crear esa sensación de espacio «plano» los telones pintados de fondo, presentes en todos los cuadros excepto uno[177], y el movimiento de los actores. Cada cuadro del filme presenta un fondo pintado diferente. El primer cuadro, el aula donde se celebra el congreso; el segundo, el taller de construcción de la cápsula con la que viajarán a la luna; el tercero, los tejados y azoteas desde donde observan las pruebas que se están realizando, etc. En cuanto a los actores, se suelen mover siempre en el eje horizontal del plano, entrando generalmente por la derecha y saliendo por la izquierda (cuadros 1, 2, 9, 10, 11, 12), por lo que no hay movimientos axiales ni un centro definido en el cuadro.

En lo referente a la relación del filme con el espectador, este queda «fuera» del desarrollo de una trama que en realidad está supeditada a los diferentes trucos que Méliès lleva a cabo constantemente: en el primer cuadro, los telescopios de los astrónomos se cambian por taburetes; el alunizaje, en el sexto cuadro, es el famoso plano en que la nave se estrella en el ojo derecho de una luna con cara antropomórfica; o, en el octavo cuadro, un paraguas que se convierte en un hongo que crece. También hay muchos trucos en los que el astrónomo interpretado por Méliès hace desaparecer a los selenitas que les persiguen.

---

continuación, se ve el rescate de nuevo, esta vez desde el exterior (los bomberos colocan la escalera bajo la ventana, el rescatador baja con la mujer y después con la hija).

[177] El decimocuarto cuadro es un plano del mar rodado en exteriores (el único) donde cae la cápsula a su regreso a la Tierra. La cápsula se incrusta en el plano mediante una sobreimpresión.

Burch, en el artículo «Porter, or Ambivalence» (1978), defiende que dentro del marco fijado por el M.R.P. se producen filmes elementales pero notables como *L'Histoire d'un Crime* (1901), de Ferdinand Zecca; *The Life of Charles Peace* (1904), de William Haggar; *Kentucky Feud* (1905), de Billy Bitzer; o este *Viaje a la Luna* (1902). Estos filmes son deudores de los entretenimientos populares y no guardan relación con el teatro burgués de autores como George Bernard Shaw, Georges Feydeau, André Antoine o David Belasco. El desarrollo de este modelo podría haber dado lugar a un M.R.P. auténtico, con una «especificidad» cinematográfica propia. Sin embargo, Griffith y sus contemporáneos se acercan a una teatralidad burguesa, que, por sí misma, es incapaz de trasladar sus códigos al M.R.P. (como atestigua el fracaso estético del *film d'art*), por lo que fue necesario ir introduciendo modificaciones que, a la larga, constituyen un nuevo modo de representación, el M.R.I.

4.2. El Modo de Representación Institucional (M.R.I.)

El Modo de Representación Institucional (M.R.I.), también llamado cine clásico, representa principalmente el cine producido en Hollywood y se ha erigido como el modelo dominante. Para David Bordwell el adjetivo «clásico» puede ser reemplazado fácilmente por «estándar», «ortodoxo» o «canónico» para hacer referencia al cine producido en Hollywood (Bordwell, 2010, párr. 32). Este modo, además de ser el resultado del proceso de construcción de una diégesis, conlleva «transformaciones no menos radicales en el plano de los modelos productivos y de la tipología del público al que se dirigen los filmes» (Casetti, 2005, p. 337). Burch señala que, en el primer decenio del siglo XX, el cine es el «teatro de los pobres» y no interesa a la burguesía, con la excepción del cine de actualidades propio de los Lumière, que entusiasma a la burguesía «ilustrada» de todos los países industriales del momento (Burch, 1999, p. 61). El *film d'art* francés representa el primer intento de conquistar al público burgués, tras la crisis económica de 1907. Esta crisis pone de manifiesto que, para lograr el afianzamiento del cine como espectáculo rentable, las películas deben dejar de dirigirse exclusivamente a las clases trabajadoras –más vulnerables en un contexto de crisis– y ganar a la burguesía como público. En este contexto, Burch analiza las tres principales cinematografías del M.R.P.: la francesa, la británica y la estadounidense. Ante el estancamiento de las dos primeras (principalmente por el desinterés de la burguesía por el cine), es esta última la que desempeña un rol principal en el desarrollo del M.R.I. En Gran Bretaña, tras un arranque prometedor, sin duda impulsado porque el grado de elaboración de los espectáculos de linterna mágica es notable, la producción sufre una caída después de 1906, al no lograr realizar el salto de la producción artesanal a la industrial (Burch, 1999, p. 95). En cuanto a Francia, ante el relativo fracaso del conjunto de películas que se engloban dentro del *film d'art*[178], es el cine norteamericano el que consigue finalmente llevar a la burguesía francesa al cine a partir del estreno de una serie de películas entre las que destaca *The Cheat* (1915), de

[178] Los intentos de transposición pura y simple del teatro burgués a la pantalla fracasan debido a la incompatibilidad básica entre los códigos de ese teatro y el M.R.P. Para «traducir» lo que es esencial para este teatro (así como para las novelas) es necesaria la constitución de un espacio plenamente «habitable», la linealización de los significantes visuales (a través del montaje, el 'centrado' y la iluminación), la constitución de un espacio-tiempo diegético envolvente, etc. (Burch, 1978, p. 98).

Cecil B. DeMille. Estados Unidos es, por tanto, el país a la vanguardia del desarrollo del M.R.I.

Sánchez-Biosca recopila los aportes para la estabilización del M.R.I. que el director estadounidense D.W. Griffith realiza en los más de cuatrocientos títulos que dirige para la Biograph entre 1908 y 1912, período durante el cual estaba teniendo lugar la transformación del cine artesanal en industrial[179]. En el plano narrativo, los filmes de Griffith se desprenden de los códigos del teatro popular y adoptan los códigos de verosimilitud de la novela decimonónica. En cuanto al montaje, Griffith lo desarrolla tanto en su acepción narrativa (montaje alternado y paralelo) como en la fragmentación en distintos planos de un espacio de referencia único, lo que supone prestar una especial atención al *raccord*[180] (de movimiento, en el eje, de dirección, etc.). El historiador enumera otros elementos que Griffith contribuye a popularizar durante este período: la movilidad de la cámara, la alternancia campo-contracampo, la variación escalar (se generaliza el «plano americano»), así como la variedad de emplazamientos de cámara ante un objeto-espacio único (Sánchez-Biosca, 1993, p. 13). Sin duda, los avances que realiza el cine estadounidense hacia la estabilización del M.R.I. son extraordinariamente rápidos.

Bordwell y Burch coinciden al ubicar cronológicamente la consolidación de este modo de representación. Burch sitúa su plenitud como sistema visual a partir de 1917, pues considera *A Girl's Folly* (1917), de Maurice Tourneur, como la película más antigua que conoce con un control absoluto de la planificación institucional (Burch, 1999, p. 245)[181]. Sin embargo, estima que la consolidación total no llega hasta 1929, año en que se estabiliza el cine sonoro (Burch, 1999, p. 17). Bordwell también sostiene que 1917

[179] El historiador también señala algunos rasgos de primitivismo en los filmes de Griffith de dicho período: los primeros planos como suspensión del ritmo, la pobreza paradigmática de lugares, la debilidad de la clausura, etc. (Sánchez-Biosca, 1993, p. 14).

[180] El *raccord* está relacionado con la continuidad. Una continuidad lograda hace que el espectador se olvide de la existencia del montaje. Como apunta Konigsberg, el éxito de la continuidad depende del correcto *raccord* de los detalles, del movimiento y del diálogo de un plano a otro, así como del desarrollo lógico y explícito de la trama de una escena a otra (Konigsberg, 2004, p. 134). El más común es el r*accord* en la acción: Cortar de un plano a otro de la misma acción de forma que la acción parezca continua y el corte resulte invisible (Konigsberg, 2004, p. 463).

[181] Burch es cauto al realizar afirmaciones de este tipo, pues todavía se realizan hallazgos de copias de filmes perdidos que pueden redefinir las cronologías de estos períodos (aunque en menor medida que en el período primitivo, donde las pérdidas son mucho mayores).

es el año en que estilísticamente el modelo clásico se hace dominante, pues a partir de ese momento, la mayor parte de las películas de ficción emplean sistemas narrativos, temporales y espaciales fundamentalmente similares. Además, la producción cinematográfica se organiza (división del trabajo, guion de continuidad y un sistema administrativo jerárquico) en lo que se conoce como sistema de estudios de Hollywood. Bordwell concluye su análisis del estilo clásico en 1960, una fecha que reconoce arbitraria, por varias razones, de entre las que se destacan dos: la época de los grandes estudios hollywoodienses había llegado a su fin con la llegada de la televisión y habían aparecido nuevos estilos cinematográficos que cuestionaban el dominio del clasicismo (Bordwell, 1997a, pp. 10-11). Eso no significa que se hayan dejado de producir películas siguiendo este modo de representación, que sigue siendo dominante y que ha demostrado, desde sus inicios, una enorme capacidad de adaptación, ya que «se ha acomodado a cambios económicos, revoluciones tecnológicas, influencias de otros sistemas estilísticos y a las necesidades estilísticas individuales de miles de realizadores» (Allen y Gomery, 1995, p. 117).

En lo referente a sus rasgos característicos, estos se pueden organizar, como en el caso del M.R.P., en torno a tres ejes relacionados con la articulación del filme, la construcción del espacio y la relación con el espectador.

En cuanto a la articulación del filme, Burch (1999, p. 151) señala que los cuadros autárquicos dan paso a una concatenación narrativa de planos, cuyo primer principio unificador, como apunta Bordwell, es la causalidad:

> Las configuraciones espaciales se motivan por el realismo (una oficina de un periódico debe tener mesas, máquinas de escribir y teléfonos) y, principalmente, por necesidades compositivas (la mesa y la máquina de escribir se usarán para escribir noticias significativas; los teléfonos forman enlaces importantes entre los personajes). […] La causalidad también motiva los principios temporales de organización: el argumento representa el orden, frecuencia y duración de los acontecimientos de la historia de forma que salgan a relucir las relaciones causales importantes (Bordwell, 1996, p. 157).

Es decir, todos los elementos que aparecen en el filme cumplen una función narrativa. El elemento principal dentro de esta causalidad es el personaje: un individuo

diferenciado, psicológicamente definido, dotado de una serie coherente de rasgos, que lucha por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. Además, Bordwell explica que el argumento clásico suele presentar una estructura causal doble, formada por dos líneas argumentales: una que implica un romance heterosexual y otra que involucra otra esfera (una misión o búsqueda, otras relaciones, trabajo, guerra, etc.). Cada una de estas líneas tiene un objetivo, se enfrenta a una serie de obstáculos y alcanza un clímax. Y si bien el argumento puede resolver una línea antes que la otra, con frecuencia las dos líneas se resuelven simultáneamente en el clímax (Bordwell, 1996, pp. 157-158).

Asimismo, la autarquía de los cuadros se rompe cuando se introduce la continuidad. Burch (1999, p. 159) afirma que el nacimiento de la continuidad institucional se encuentra en los «filmes de persecución», muy populares en el período primitivo, dado que en ellos las estructuras pasan de ser bipartitas (inicio-fin) a ser tripartitas (inicio-continuación-fin). Al filmar una persecución, la concatenación de solo dos planos habría creado «la impresión de una persecución que acaba apenas empezada», por lo que, narrativamente, se hace necesario la incorporación de un elemento de continuidad en la acción: la inclusión de un tercer plano que funciona como «sintagma durativo», en palabras de Metz[182]. Es lo que sucede en el filme *Stop Thief!* (1901), de James Williamson, persecución resuelta en tres planos y cuyo plano intermedio establece esa continuidad. Con el posterior desarrollo del montaje y la progresiva complejización de los filmes, el mantenimiento del *raccord* supone un avance extraordinario hacia la obtención de la continuidad, fundamental para lograr el «montaje invisible» o, en palabras de Thompson, «la técnica como hebra imperceptible» (Thompson, 1997, p. 215), característico de este modo de representación, y que consiste en que el espectador no perciba la existencia del montaje durante el visionado del filme. Se trata de uno de los principios básicos de la práctica cinematográfica hollywoodiense. Burch (1999, p. 195) coincide con Thompson en señalar otro principio básico del cine clásico: la alta clausura del relato, que supone que el conflicto queda resuelto dentro de los márgenes de la narración. Todos estos

[182] Cuando Burch dice que Metz habla de «sintagma durativo» (o «syntagme duratif» en la versión original del texto) se está refiriendo a lo que Metz llama «syntagme fréquentatif» (Metz, 1966, p. 121).

rasgos contribuyen al surgimiento del relato «lineal», propio del M.R.I., en el que «las historias transcurren sin obstáculos ni agujeros, como si la vida no conociera contradicciones» (Casetti, 2005, p. 224).

Sobre la construcción del espacio, Burch apunta que este pasa de ser «plano» a ser «tangible», gracias a una mayor alternancia de interiores y exteriores, a un juego de luces que explota el claroscuro y a una riqueza de puntos de vista que se sitúan a menudo en el núcleo mismo de la acción. Estos rasgos contribuyen a la «constitución de un espacio óptico, que se advierte en toda su densidad y que parece continuar el espacio que vivimos» (Casetti, 2005, p. 337), o, en palabras del propio Burch, «se trata de debilitar el sentido de esta 'autarquía' primitiva de la imagen, de crear la sensación de que, más allá de ese tragaluz[183] cuyos contornos se achatan como los bordes del campo ocular, está el infinito» (Burch, 1999, p. 186).

En lo referente a cómo recibe el espectador el relato, Casetti destaca que el cine clásico crea un universo diegético que «absorbe» a quien sigue el filme (Casetti, 2005, p. 337). Este efecto de «absorción» se consigue a través de la continuidad temporal y espacial –lograda mediante el *raccord*– y de la identificación del espectador con la cámara. Esto explica que este efecto no se produjera con la misma intensidad en el período primitivo, caracterizado por la autarquía de los cuadros y la distancia constante entre la cámara y el objeto de la filmación, lo que impedía que el espectador se identificara con el héroe o la heroína del filme. Esta identificación sí se produce en el M.R.I., lo que deriva progresivamente, como apunta el historiador del cine Vicente J. Benet, en la constitución, a partir de 1909, de un sistema de estrellas (*star-system*) que convierte a actores y actrices en objetos de culto:

> Hacia 1909, con la extensión de las fórmulas de montaje y puesta en escena que se van instaurando en el cine de integración narrativa, los personajes, la interpretación, la verosimilitud, la caracterización y las motivaciones para el comportamiento adquieren un mayor peso. […] Los espectadores se familiarizan con los actores de cada compañía e incluso cuando estos son sustituidos, envían cartas a la misma compañía para

[183] El título *El tragaluz del infinito* hace referencia a Charles Baudelaire, enemigo jurado de la ideología naturalista de la representación, quien se burlaba de «estos millares de ojos ávidos (que) se inclinaban sobre los huecos del estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito» (Burch, 1999, p. 22).

> preguntar por su salud o para quejarse. Las compañías al ver que esto les podía favorecer como un aspecto identificativo de la «marca» hicieron aparecer a las estrellas también en la prensa y otros medios (Benet, 2004, p. 70).

El autor señala que si bien las estrellas ya existían antes del cine (las grandes damas de la escena, las divas de la ópera, las estrellas del vodevil o de los espectáculos), la extensión social de su imagen y los personajes que interpretaban eran limitados. Son las características del M.R.I. las que permiten que el *star-system* alcance su más amplio desarrollo. Uno de los primeros ejemplos de la incorporación del nombre de una estrella al filme lo encontramos en *Oliver Twist* (1909), filme producido por la compañía Vitagraph. En uno de los rótulos de la película, que identifica los personajes que van a aparecer en pantalla (Bill Sykes y Nancy), leemos, entre paréntesis, el nombre de la actriz que interpreta a esta última: «Miss Elita Proctor Otis as 'Nancy Sykes'». El historiador del cine Richard deCordova señala que ese mismo año The Edison Company publicita en la prensa especializada la aparición de las actrices Cecil Spooner y Pilar-Morin en sendos filmes (deCordova, 1990, p. 8) y el también historiador Richard McDonald apunta que solo dos años después –a partir de mayo de 1911– la misma productora comienza a proporcionar créditos en pantalla para sus intérpretes (McDonald, 2000, p. 29). También en 1911 aparece la primera revista de fans: *Motion Picture Story Magazine.* Paulatinamente las compañías cinematográficas comienzan a diferenciar sus productos según las estrellas, pero no será hasta el período 1912-1917 cuando esta práctica se convierta en habitual (Bordwell, 1997a, p. 15).

Además, el relato en el M.R.I. ya no necesita de conocimientos previos por parte del espectador, sino que tiene en sí mismo su principio de explicación. Esto justifica la progresiva desaparición de los rótulos explicativos. El filme *El último* (*Der Letzte Mann*, 1924) de F. W. Murnau, por ejemplo, no contiene ni un solo intertítulo[184].

Estos son, en definitiva, los principios básicos que sustentan la estandarizada práctica cinematográfica hollywoodiense: el argumento es el eje central de la película (generalmente el argumento clásico es sencillo, algo esquemático y maniqueo y la

[184] El filme pertenece al movimiento alemán conocido como *Kammerspielfilm* («película de teatro de cámara»), que se caracteriza por la escasa o nula utilización de intertítulos.

trama está organizada con claridad) y el relato se distingue por su alto nivel de clausura (con preferencia por los finales felices); la continuidad narrativa, lograda a través de los distintos tipos de *raccord* que contribuyen decisivamente a la transparencia enunciativa y la accesibilidad del discurso narrativo, pretende (y consigue) que el espectador olvide el carácter fragmentario del cine; el espectador tiene un rol poco activo, entiende la trama que se desarrolla en un universo diegético verosímil (lo que le permite sentirse «dentro» de la historia) y solo participa a través de la identificación con los personajes. Se trata, por tanto, de un cine dotado de un lenguaje sencillo, directo y funcional. Son todos estos los elementos que contribuyen a hacer del cine un espectáculo de masas.

Conviene ahora analizar, a modo de ejemplo, los rasgos característicos de uno de los filmes más emblemáticos del cine de Hollywood: *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz. El argumento de la película es sencillo y está expuesto con claridad: Victor Laszlo, héroe de la resistencia contra los nazis, llega a Casablanca acompañado de su esposa, Ilsa, con la pretensión de conseguir visados para llegar a Estados Unidos vía Lisboa. Sin embargo, la presencia de miembros del Tercer Reich en la ciudad y un cierto colaboracionismo de las fuerzas del orden francesas, dificultan el acceso al visado y amenazan su seguridad. El estadounidense expatriado Rick Blaine, dueño del Rick's café, posee dos salvoconductos que les pueden conducir a Lisboa, pero su pasada historia de amor con Ilsa en París, que terminó con el inexplicado abandono de ella, le impide proporcionar los salvoconductos a la pareja. Finalmente, Rick accede a la insistente petición de Ilsa, tras conocer los motivos que llevaron a la mujer a abandonarle: ella creía que su marido había sido asesinado por los nazis al intentar escapar de un campo de concentración y justo antes de escapar con Rick a Marsella, tras la invasión nazi de París, descubrió que aún vivía.

La película hace gala de cierto maniqueísmo en la presentación de algunas acciones y personajes. Un buen ejemplo es la escena en la que un grupo de nazis está cantando «Die Wacht am Rhein»[185], un himno patriótico alemán, en el café de Rick. Victor Laszlo pide a la orquesta que interprete «La Marsellesa» y comienza a cantar. Pronto el resto de clientes del bar se ponen en pie y se unen a su canto, opacando los cánticos de los

[185] «La vigilancia del Rin».

nazis. Incluso Yvonne, examante de Rick y que se entretiene con un oficial nazi, canta entre lágrimas de emoción y grita: «Vive la France!». Laszlo es el héroe inquebrantable, sin aristas; mientras que el oficial nazi, el mayor Strasser, se muestra obsesionado con capturar a Laszlo o incluso hacerlo desaparecer. A su imagen de encarnación del mal contribuye que el actor que lo encarna, Conrad Veidt, era conocido como *Dämon der Leinwand* (el demonio en la pantalla), debido al rango de papeles que había interpretado en el cine: el diablo, Rasputín, Iván el Terrible y, sobre todo, Cesare, el sonámbulo asesino de *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene[186]. Como señala el profesor Frank Miller, *Casablanca* «has become an icon for […] a simpler time when right and wrong could be drawn in bold strokes of black and white»[187] (Miller, 1993, p. 11).

La continuidad narrativa se logra en la película a partir del «montaje invisible» característico del M.R.I. Un ejemplo de este tipo de montaje es el convencional plano-contraplano para plasmar una conversación entre dos personajes. Hay varios ejemplos en la película: la conversación entre Ilsa y Sam cuando ella le pide que toque «As time goes by» o el segundo encuentro a solas entre Ilsa y Sam cuando ella acude a pedirle los salvoconductos. En ambos casos se combinan los primeros planos –cuando se busca que la atención del espectador se centre en la expresión del personaje– con planos medios en los que aparecen los dos interlocutores en el mismo plano y que permiten al espectador situar a los personajes en el espacio–. En ambos casos, la continuidad se construye principalmente mediante el *raccord* de mirada (un personaje mira hacia la derecha del plano y el otro hacia la izquierda). La trama avanza de forma lineal y hay un único *flashback* en el filme –compuesto por una serie de breves escenas que transcurren en París justo antes de ser invadido por los nazis– que está perfectamente señalado. El montador de la película, Owen Marks, emplea un fundido encadenado –con un ligero desenfoque– tanto para marcar la entrada como la salida del *flashback*, con lo que el espectador no se desorienta en ningún momento. Hay sin embargo algunos fallos de *raccord* en la película. En la escena de la estación de París,

[186] Respecto a *El gabinete del doctor Caligari*, Siegfried Kracauer señala que el personaje de Caligari es una premonición de Hitler (Kracauer, 1985, p. 73), idea que refuerza la asociación que el público puede realizar entre el actor Conrad Veidt y el nazismo.

[187] *Casablanca* «se ha convertido en un icono de […] una época más sencilla en la que el bien y el mal podían dibujarse con trazos gruesos de blanco y negro».

cuando Rick espera la llegada de Ilsa bajo la lluvia, su gabardina está mojada. En el siguiente plano, cuando sube al tren, está milagrosamente seca. En la escena del aeropuerto, al final de la película, encontramos otro ejemplo: el abrigo del mayor Strasser aparece en algunos planos con charreteras y en otros, sin ellas. Sin embargo, estos fallos de *raccord* resultan lo suficientemente imperceptibles como para no romper la ilusión de continuidad en el filme.

En el guion de *Casablanca* coexisten las dos líneas argumentales que presenta habitualmente el cine perteneciente al M.R.I.: una implica un romance heterosexual y la otra una misión en tiempos de guerra. El romance adopta la forma de triángulo amoroso: el que forman Rick, Ilsa y Victor. Gran parte de la intriga del filme gira en torno a la duda de con quién de los dos terminará Ilsa. De hecho, los propios actores desconocían el final, lo que generó cierta angustia a la actriz Ingrid Bergman, quien llegó a quejarse al director, argumentando que necesitaba saberlo para poder evaluar cómo interpretar las escenas que compartía con Rick y Victor (Miller, 1993, p. 140). La segunda línea argumental está relacionada con la búsqueda desesperada de los salvoconductos que permitan escapar de Casablanca a la pareja formada por Victor e Ilsa y poner rumbo a Estados Unidos. Ambas líneas argumentales se resuelven en la escena final en el aeropuerto. Rick, que ha engañado a Ilsa haciéndole creer que sería él quien huiría con ella a Estados Unidos, entrega los salvoconductos al matrimonio y convence a Ilsa de que debe permanecer con su marido (a ellos siempre les quedará París, le dice). La lucha por una causa justa se impone al destino romántico de los tres personajes, quedando resuelta la trama y el relato clausurado. La última y famosísima frase que pronuncia Rick en la película («I think this is the beginning of a beautiful friendship»[188]) pone punto final a la peripecia que involucra al matrimonio Laszlo y apunta la promesa de nuevas aventuras para Rick y Renault, ya decididamente alineados contra el régimen nazi («I've got a job to do[189]», le dice Rick a Ilsa en su despedida). Aunque la pareja protagonista termina separada (al público le hubiera resultado imposible aceptar que Rick rompiera un matrimonio en el que el marido destaca por su integridad y su entrega a la lucha antifascista), el nacimiento de una

[188] «Presiento que este es el comienzo de una hermosa amistad», en la versión doblada al castellano.
[189] «Yo también tengo mi labor que hacer», en la versión doblada al castellano.

«hermosa amistad» entre Rick y Renault es una manera de resolver el relato con un «final feliz», el propio de los filmes pertenecientes al M.R.I.

La trama avanza constantemente, constituyendo un relato «lineal» en el que todos los elementos que aparecen en el filme cumplen una función narrativa. Así, por ejemplo, la canción que interpreta Sam, «As time goes by», sirve para trasladar a Rick e Ilsa al pasado compartido en París. Primero, a través de la insistente petición de Ilsa a Sam para que la toque y el rechazo de este, lo que advierte al espectador de que Rick, Ilsa y Sam tienen un pasado en común mal resuelto; después, cuando Rick le pide a Sam que la interprete, la música sirve para introducir el *flashback* que transcurre en París. Otro ejemplo menos evidente lo encontramos en la escena del aeropuerto. Rick ha matado al mayor Strasser, quien pretendía detener el avión en el que estaban escapando Ilsa y Victor. El capitán Renault, que estaba presente cuando le dispara, le cubre delante de la policía («Round up the usual suspects[190]», les pide) y se sirve un vaso de agua. La cámara se acerca rápidamente a Renault, quien mira la etiqueta de la botella –«Vichy water» («agua de Vichy»), se lee–, y la lanza a una papelera. El espectador puede deducir fácilmente que el gesto simboliza el rechazo del personaje a la Francia de Vichy, régimen colaboracionista con la Alemania nazi. En este sentido, se produce una evolución en este personaje, como también sucede con Rick. La escena, por tanto, sirve para enfatizar el abandono de la posición neutral del personaje y su toma de partido a favor de la Francia libre del general Charles de Gaulle.

El elemento principal dentro de la causalidad propia del M.R.I. es el personaje, que lucha por resolver un problema o conseguir un objetivo. Analicemos, como ejemplo, el personaje de Rick Blaine, interpretado por Humphrey Bogart. Blaine es un expatriado estadounidense que se ha refugiado en Marruecos tras participar en 1935 en la guerra italo-etíope y en 1936 en la guerra civil española, conflictos en los que se posiciona siempre junto al bando que resultará perdedor. Rick es un personaje cínico, lacónico y aparentemente neutral ante el régimen nazi (su actitud descreída parece fruto del abandono de Ilsa). La transformación de Rick consiste en recuperar su verdadera esencia, la de luchador a favor de las causas justas. Esto lo que consigue solamente

[190] En el doblaje al castellano de la película, Renault dice «arreste a los sospechosos», aunque sería más exacto que dijera «arreste a los sospechosos habituales».

tras «recuperar París», es decir, el amor de Ilsa (aunque su realización sea imposible). De hecho, ese cambio de actitud del protagonista (pasa de mostrar indiferencia y neutralidad ante el conflicto a anunciar su futura participación activa) ha llevado a algún crítico a considerar la película como una alegoría de la posición de Franklin D. Roosevelt al principio de la Segunda Guerra Mundial (recalcando, por cierto, que «Casablanca» es la traducción española de «White House») (Miller, 1993, p. 200).

En cuanto a la construcción de espacio en la película, se da la típica alternancia de espacios interiores y exteriores (el café de Rick, el mercado de Casablanca, el aeropuerto, etc.) propia del M.R.I., así como el también característico uso del claroscuro en la fotografía. Miller explica la preocupación del productor de la película, Hal Wallis, por la luz en el Rick's Café, pues le parecía demasiado brillante, por lo que instó repetidamente a Arthur Ederson, director de fotografía, a emplear más sombras para darle un aspecto más melancólico a la imagen (Miller, 1993, p. 137). Esto es evidente en las dos escenas en las que Ilsa regresa de noche al café, cuando este está ya cerrado, para pedirle a Rick los salvoconductos. Miller señala también la influencia que la fotografía de la película tiene en el desarrollo del cine negro. Este tipo de cine utiliza contrastes de iluminación duros, casi estilizados, para narrar historias de misterio o suspense que transcurren en un mundo «enloquecido» en el que nadie es de fiar, por lo que las similitudes con *Casablanca* son fáciles de encontrar. El énfasis en el juego de luces y sombras en la película respondería a la ambigüedad de los personajes. El comportamiento de Ilsa o las lealtades cambiantes de Renault crean la imagen de un mundo donde la moralidad es inconstante y sujeta a cambios impredecibles (Miller, 1993, pp. 198-199).

Otro aspecto que diferencia al M.R.I. del M.R.P. es la identificación del espectador con el héroe o la heroína de la película. En Hollywood, además, se desarrolla un sistema de estrellas que consiste en definir una imagen reconocible para el intérprete (dentro y fuera de la pantalla) con el fin de convertirlo en un «tipo» con el que el público pueda identificarse rápidamente. Humphrey Bogart es una de las estrellas que mejor se ajusta a este esquema. La personalidad de Rick (bebedor, amante de las causas perdidas, oscilante entre el cinismo y el idealismo) se ajusta a la galería de personajes que el actor había interpretado antes –*El halcón maltés* (*The Maltese Falcon,* 1941) o

Alta sierra (*High Sierra,* 1941)– e interpretaría después –*Pasaje a Marsella* (*Passage to Marseille,* 1944) o *Tener y no tener* (*To Have and Have Not,* 1944)–. Ingrid Bergman, por su parte, encarna a la heroína romántica de belleza natural, símbolo de su inocencia, imagen que perpetúa tras *Casablanca* en películas como *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bells Toll,* 1943), *Las campanas de Santa María* (*The Bells of St. Mary,* 1945) o *Juana de Arco* (*Joan of Arc*, 1948)[191].

Gracias a todos estos elementos, el M.R.I. es el modo de representación aún hoy dominante y a partir del cual se definen otros dos modos de representación que se presentan como oposición, más o menos radical, al mismo. El historiador del cine José Enrique Monterde los denomina modo de representación alternativo (M.R.A.) y modo de representación moderno (M.R.M.) (Monterde, 1996, p. 21). Estos modos se corresponden, respectivamente, con dos momentos de ruptura claves en la historia del cine: los movimientos cinematográficos vanguardistas surgidos durante la década de los años veinte y los nuevos cines surgidos en gran parte del mundo a partir de finales de los años cincuenta.

[191]La trayectoria de la actriz es una buena muestra de la enorme influencia que ejerce la imagen creada por Hollywood tanto dentro como fuera de la pantalla. En 1950 Bergman viajó a Italia para interpretar *Stromboli* a las órdenes de Roberto Rossellini. Cuando queda embarazada del director italiano (Bergman y Rossellini todavía estaban casados con sus respectivas parejas), Hollywood la repudia y su caso se trata incluso en el Senado de Estados Unidos. El senador por Colorado Edwin C. Johnson afirma que Bergman ha perpetrado un asalto a la institución del matrimonio y la considera una de las mujeres más poderosas del planeta pero también una poderosa influencia para el mal (Bergman y Burgess, 1980, pp. 330-331). Bergman había dinamitado la imagen de inocencia que la meca del cine había construido para ella. Gilles Deleuze señala un aspecto adicional del escándalo Bergman: el rechazo a la actriz no se debe solamente a que deje a su familia por Rossellini, sino a que abandona el cine de los vencedores por el neorrealismo italiano, un movimiento que «osa» instaurar una concepción distinta del cine (Deleuze, 1983, p. 294). La actriz no volvió a trabajar en Hollywood hasta su separación de Rossellini.

4.3. El Modo de Representación Alternativo (M.R.A.)

En los años en que se consolidaba el M.R.I. como modelo dominante, aparecen en Europa las conocidas como «vanguardias históricas», a las que Sánchez-Biosca define como el

> conjunto de movimientos, escuelas, tendencias o actitudes que durante las primeras décadas del siglo XX se rebelaron agriamente contra la tradición artística occidental, en particular contra un humanismo aburguesado cuyo origen se remonta al Renacimiento y contra el imperio de la razón cuyo auge data de la Ilustración del siglo XVIII, pero cuyo adocenamiento y convencionalismo era más reciente (Sánchez-Biosca, 2004, p. 15).

Se trata, por tanto, del rechazo de los valores estéticos dominantes. Las posturas que adoptan las distintas vanguardias fluctúan entre el compromiso y una concepción pura del arte, si bien comparten la querencia por lo moderno. El arte cinematográfico, paradigma de la modernidad, no es ajeno a estos movimientos rupturistas, a pesar de que su contribución a la vanguardia artística es tardía y escasa.

A pesar de que las vanguardias cinematográficas se desarrollan aproximadamente entre 1920 y 1930 (su punto de arranque se puede situar en los experimentos cinematográficos que llevan a cabo los futuristas italianos a partir de 1916), la variedad de sus manifestaciones es enorme –como sucede asimismo en otros campos artísticos como la pintura, la escultura o la arquitectura–[192]. En este sentido cabe preguntarse qué se considera cine vanguardista. Para los propósitos de esta investigación, se ha optado por una definición lo suficientemente laxa para dar cabida a todos los experimentos cinematográficos que tienen lugar en Europa en la década de los años veinte y que responden a una premisa principal: la ruptura con el llamado cine dominante, el que se inscribe dentro del M.R.I., a partir del rechazo de la concepción naturalista de este. El cine vanguardista se alinea así con el resto de manifestaciones artísticas que desde principios de siglo buscaban romper con la tradición académica.

[192] Esto hace que muchos directores no se identifiquen con un único movimiento vanguardista. Por poner algunos ejemplos, el cineasta francés René Clair rueda películas impresionistas y dadaístas; el pintor y cineasta alemán Hans Richter transita del expresionismo al dadaísmo; y la directora francesa Germaine Dulac pasa del cine impresionista y surrealista al cine abstracto.

Las vanguardias cinematográficas suponen la cristalización de un debate que se había iniciado prácticamente desde los orígenes del cine y que gira en torno a la concepción naturalista o antinaturalista de la representación cinematográfica. La concepción naturalista del cine se construye a partir de la herencia de modelos teatrales y literarios decimonónicos (el realismo y el naturalismo) y se distingue por la búsqueda del realismo en aspectos como los decorados, la caracterización e interpretación de los actores, etc. Un ejemplo paradigmático de este tipo de cine es el que dirige el crítico y director teatral André Antoine, quien ya había intentado llevar al teatro los principios naturalistas de Émile Zola (Antoine, 1890, p. 132).

Para Antoine, la introducción del naturalismo en el teatro se inscribe dentro de un proceso de incorporación del mismo en todas las formas artísticas (en la novela naturalista, la pintura impresionista y la música wagneriana) (Antoine, 1921, p. 9). En este sentido, resulta lógico que Antoine se reconvierta en cineasta a partir de 1914, con el objetivo de trasladar al cine los postulados naturalistas que había defendido en su Théâtre Libre a finales del siglo XIX. Antoine es contratado por la S.C.A.G.L. para contribuir con su prestigio como director teatral al éxito de los *film d'art*. Su primer trabajo para la productora consiste en concluir una adaptación de *Quatre vingt treize (1793)*, de Victor Hugo, que Albert Capellani había abandonado para trasladarse a trabajar a Hollywood. El filme no se concluye definitivamente hasta 1921, por lo que es *Les frères corses* (1917) la primera película que estrena y dirige en solitario. Las críticas que recibe de Louis Delluc son representativas del choque que se produce entre partidarios y detractores del naturalismo. Delluc, a pesar de alabar el filme, sostiene que el genio teatral de Antoine es su peor enemigo, ya que el director parece no advertir el enorme abismo que separa el cine del teatro. Esta teatralidad se manifiesta en el tratamiento de los decorados o en la interpretación de los actores (Delluc, 1988, pp. 140-142). Sin embargo, el director Abel Gance resuelve esta aparente contradicción cuando afirma que es un error creer que lo más importante en el cine es ser verdadero y capturar la vida tal como es. El cineasta considera que esta idea puede funcionar bien en el teatro, pero no en el cine (Gance, 1923, p. 480). Las críticas a Antoine, tanto en su faceta de cineasta como en la de director teatral, se centran en su posicionamiento extremo en lo concerniente a la representación de la realidad. Desde

una parte de la crítica teatral se achaca a Antoine el olvido de las convenciones genéricas, tal y como subraya el crítico Francisque Sarcey en numerosas ocasiones desde su columna de *Le Temps* (Sarcey, 1887, p. 2).

El historiador Juan Guerrero Zamora explica que Antoine cae en una serie de excesos que terminan por caracterizar el naturalismo. Por ejemplo, en la obra *Los carniceros* (*Les Bouchers,* 1888), de Fernand Icres, ordenó colgar auténticos cuartos de carne de vaca en la carnicería representada; y en la escenografía de *Caballería Rusticana* (*Cavalleria rusticana,* 1884), de Verga, hizo instalar un surtidor de agua. En suma, su obsesión por los detalles convirtió elementos que debían ser sugerencias ambientales o auxiliares expresivos de la obra en elementos innecesarios. El historiador califica como «equivocado» el empeño de Antoine de interpretar el teatro, sintético por definición, como un arte analítico (Guerrero Zamora, 1961, p. 305). Se expresaron críticas similares hacia el naturalismo literario desde sectores con posiciones estéticas incompatibles con el naturalismo. Juan Valera lo consideraba «la moda más extravagante y absurda» y añade que la novela naturalista no es novela sino «documento humano e investigación zoopatológica; es una parte, un ramo de la historia natural o de la biología positivista» (Valera, 1887, pp. 10-11). Según el crítico Manuel de la Revilla, el naturalismo se caracteriza por su tendencia a la exageración. En su opinión, esta corriente artística «goza en revolcarse sobre el fango», pues parece considerar «que lo único digno de ser representado en el arte es lo vil y repugnante» (Revilla, 1879, p. 179).

En definitiva, los críticos con el trabajo de Antoine, tanto en su faceta como director teatral como en su labor de cineasta, coinciden en su falta de conocimiento del medio. Así, Gance señala que Antoine no entiende el cine, pues no ha comprendido que, en él, la vida y la verdad no bastan. Gance pone como ejemplo el intento de presentar el dolor verdadero que él mismo llevó a cabo, filmando a mujeres que acababan de perder a sus hijos, y que logró el efecto contrario: las risas del público. El programa artístico que Antoine desarrolla para el teatro a finales del siglo XX no encuentra acomodo, ni para Delluc ni para Gance, en el cine. Por su parte, Antoine explica en una entrevista que cineastas como Delluc o L'Herbier poseen buen gusto y han realizado avances técnicos indiscutibles para el cine, pero se complican inútilmente (Antoine,

1923, p.7). En otro artículo se muestra más explícito al respecto, al afirmar que, a su juicio, el error de estos directores es su apresuramiento al pretender elevar el cine a la categoría de arte sin tener en cuenta la mentalidad de los espectadores del momento, a los que no han preparado para su concepción del cine (Antoine, s.f., p. 195). Para Antoine, el director ejemplar es Griffith, pues no deja nada al azar y se ocupa del montaje y del *découpage*, aunque sostiene que malgasta su talento en historias ridículas, en disparates sentimentales (Antoine, 1923, p. 8). Antoine, por tanto, se siente más cercano a uno de los directores fundamentales en la constitución del M.R.I. que a los que reivindican posturas antinaturalistas y contribuyen a la aparición del M.R.A. Los defensores de estas posturas (primero los futuristas italianos; más tarde, los cineastas del expresionismo alemán y del impresionismo y el surrealismo franceses) están interesados en que el cine explore su propia especificidad, alejándose de la influencia del teatro. Esta defensa de cine puro se realiza principalmente desde París, Berlín y Moscú[193].

En Francia se desarrollan el cine impresionista, el dadaísta y el surrealista. El cine impresionista se inscribe dentro de las llamadas «primeras vanguardias» y cuenta con directores como Germaine Dulac, Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel l'Herbier y Abel Gance. Todos, excepto Gance, se dedicaron también a la teoría cinematográfica. Se trata de realizaciones que rechazan la sumisión del cine respecto al teatro y la novela e investigan en torno a la «especificidad cinematográfica» y al concepto de «fotogenia», tal y como declaran, respectivamente L'Herbier (1968, p. 30) y Epstein (1974, p. 137). Los cines dadaísta, surrealista y abstracto se sitúan entre las «segundas vanguardias». Entre los dadaístas –que más adelante se inscriben en el movimiento surrealista– se encuentran artistas como Man Ray, Francis Picabia y Marcel Duchamp, quienes experimentan con la asociación libre y arbitraria de imágenes. En cuanto al cine surrealista, el máximo representante es, sin duda, el aragonés Luis Buñuel, director de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou,* 1929) y *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930). Ambos

[193] Francia y Alemania son los dos países europeos que poseen industrias cinematográficas potentes, lo que facilita que sea allí donde se desarrolle la vanguardia cinematográfica, [pues] la prosperidad industrial suministraba a la vez en esos países sus competentes técnicos y sus infraestructuras a los cineastas experimentales (Gubern, 1999, pp. 155-156). Tras la revolución rusa, la Unión Soviética apuesta decididamente por el cine, postura que se resume en estas palabras de Lenin: «el cine era para nosotros la más importante de todas las artes» (Stam, 2001, p. 47).

filmes cuentan con la colaboración del pintor surrealista Salvador Dalí en el guion, en mayor medida en el primero que en el segundo. También se inscriben dentro del cine surrealista –aunque no contaran con el beneplácito del grupo– *La Coquille et le clergyman* (1928), de Germaine Dulac; y *La sangre de un poeta* (*Le Sang d'un Poète*, 1930), de Jean Cocteau. Los surrealistas redefinen el objetivo de la actividad vanguardista, dándole una dimensión política –principalmente antiburguesa– y psicoanalítica[194] –otorgando importancia al sueño y a las pulsiones subconscientes–, y se basan en procedimientos de subversión y ruptura de la narrativa cinematográfica dominante. Al cine abstracto se dedican los franceses Dulac, en la segunda parte de su carrera, y Henri Chomette, quien habla de «cine puro» y aboga por un cine que no se limite a la representación de la realidad, sino que desarrolle las potencialidades que le otorga un «ritmo» creador de formas desconocidas y se aleje de la lógica de los acontecimientos y de la realidad de los objetos (Chomette, 1925, p. 87).

El cine abstracto tiene también un importante desarrollo en Alemania, con directores como Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann y Oskar Fischinger. Pero, sin duda, el movimiento que tiene mayor repercusión en ese país –y en el resto del mundo– es el expresionismo, a raíz del enorme éxito de *El gabinete del doctor Caligari*. El expresionismo surge como movimiento en los años diez del siglo XX, y tiene manifestaciones en el ámbito de la pintura –como respuesta al impresionismo–, y en el de la literatura y el teatro. Su llegada al cine se produce de forma tardía, en la década de los años veinte. El cine expresionista se distingue por «sus rupturas formales, su voluntad de subjetivismo, la valoración de las emociones y sentimientos, el decidido antinaturalismo, el talante antiburgués y antihedonista, los temas de la muerte, la guerra y el apocalipsis, etcétera» (Noriega, 2016, p. 403). Se trata de un cine que busca expresar los estados de ánimo de los personajes en una realidad deformada mediante la representación plástica de la subjetividad. Entre sus rasgos definitorios destaca su concepción espacial, caracterizada por los decorados distorsionados. En menor medida, se sitúan la interpretación, en la que tienen un fuerte peso la gestualidad y los movimientos de los actores, la iluminación con su marcado contraste de luces y

[194] Robert Stam señala las profundas afinidades que los surrealistas encuentran entre la imagen en movimiento y los procesos metafóricos de *écriture automatique* (Stam, 2001, p. 74).

sombras, y los movimientos de cámara subjetiva[195]. Todos estos rasgos dan lugar a películas de atmósfera pesadillesca, generalmente de tema fantástico o de terror, que funcionan como metáfora de la situación social y política en la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial. Hay que tener en cuenta que algunos filmes se vinculan con el movimiento parcialmente, es decir, solo en algún aspecto determinado –por ejemplo, la iluminación– o en algunas escenas. Entre las que muestran una fuerte vinculación con el expresionismo, además de *El gabinete del doctor Caligari*, se encuentran películas como *Genuine* (1920), también dirigida por Robert Wiene; *Von Morgens bis Mitternachts* (1920)[196], del director teatral reconvertido en cineasta Karl Heinz Martin y que adapta una obra de teatro expresionista; *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), de Paul Leni, quien había trabajado como escenógrafo teatral; o *Metrópolis* (*Metropolis,* 1927), de Fritz Lang, título que Gubern considera el apogeo del expresionismo de dimensión arquitectónica, como lo fue *El gabinete del Dr. Caligari* en su vertiente pictórica (Gubern, 2014, p. 150). La influencia del cine expresionista se hace notar en el cine de género estadounidense de los años treinta, en especial, en los géneros negro y de terror.

En la Unión Soviética los movimientos vanguardistas aparecen desde que Lenin firma el Decreto de Nacionalización de la Industria Cinematográfica, el 27 de agosto de 1919. Se trata, por tanto, de un cine al servicio de la Revolución, es decir, un cine útil, persuasivo y didáctico; caracterizado por el rechazo de la narratividad burguesa y su carga de psicologismo y con altos niveles de experimentación, particularmente en el montaje[197]. Entre sus directores, destacan Serguéi Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsévolod Pudovkin y Dziga Vertov. Todos ellos desarrollan una labor teórica en torno al dispositivo cinematográfico y el concepto de representación. Estos cineastas,

[195] Técnica con la que se sugiere el punto de vista de un personaje concreto (Konigsberg, 2004, p. 72).

[196] La película no aparece como estrenada en España en la base de datos del Ministerio de Cultura y Deporte. Sin embargo, se conoce por los títulos *De la mañana a la medianoche* y *Del alba a la medianoche.*

[197] El montaje, entendido como la misma base del cine, es desarrollado principalmente por dos cineastas soviéticos: Pudovkin y Eisenstein. La teoría del montaje de Pudovkin, conocida como «concatenación», enfatiza la continuidad de la película, concatenando los planos entre sí de forma inevitable, como los eslabones de una cadena. La de Eisenstein, de «colisión», pone el énfasis en una yuxtaposición dinámica de planos individuales que llama la atención sobre sí misma y obliga al espectador a llegar conscientemente a conclusiones acerca de la interacción entre las imágenes, al mismo tiempo que se ve emocional y psicológicamente afectado de una forma menos consciente (Konigsberg, 2004, p. 326).

comprometidos con el movimiento revolucionario, rechazan el modelo hollywoodiense por sus posicionamientos individualistas, sus objetivos meramente espectaculares y comerciales o su modo de narración alienante, que impide al espectador la posibilidad de pensar o de tomar una distancia crítica respecto a la visión del mundo que se le presenta. Además, en relación con la película clásica, la película soviética de los años veinte no ofrece puntos de referencia espaciotemporales estables que permitan construir un universo diegético «pleno» (Vanoye y Goliot-Leté, 2008, pp. 27-28).

Todas estas vanguardias cinematográficas se caracterizan principalmente por el rechazo del modelo dominante que representa el M.R.I. Lo resume bien el cineasta Henri Chomette cuando afirma que el cine tiene que ser creativo y no limitarse a lo que él llama el «modo representativo», que se compone de dramas, cuyo origen se puede rastrear en espectáculos anteriores como el teatro, la pantomima, el *music-hall*, etc. y documentales (la simple reproducción animada) (Chomette, 1925, p. 87). Las vanguardias comparten, en este sentido, tres rasgos principales: un marcado antinaturalismo, la voluntad de ruptura del modelo narrativo convencional y la exploración técnica y formal a partir de la experimentación con el montaje y el ritmo.

Encontramos ejemplos de esa postura antinaturalista en los futuristas italianos, quienes en su manifiesto «La cinematografía futurista» abogan por que el cinematógrafo se distancie de la realidad (Marinetti *et al.,* 1993, p. 21). El expresionismo cinematográfico alemán despliega también una serie de recursos antinaturalistas (relacionados con la interpretación, los decorados deformados y la contrastada iluminación de sus filmes) que persiguen transmitir la subjetividad de sus personajes. Y Luis Buñuel, máximo representante del surrealismo cinematográfico, declara en un artículo que «ni en literatura, ni en cine, nos interesa el naturalismo» (Buñuel, 1927a, p. 6). En ocasiones se llega al extremo de romper con la representación figurativa, como sucede en el cine abstracto que realizan los pintores y cineastas Hans Richter y Viking Eggeling en Alemania.

En cuanto a la pretensión de romper con el modelo narrativo-ficcional, los futuristas proponen «prácticas cotidianas para liberarse de la lógica cinematografiada» (Marinetti *et al.,* 1993, p. 24). Atacan así la causalidad narrativa, piedra angular del

M.R.I. En la misma línea se sitúan las distintas manifestaciones del cine vanguardista. Veamos, como ejemplo, las posturas de la cineasta impresionista Germaine Dulac y del director soviético Dziga Vertov. Dulac considera un obstáculo para la evolución del cine su preocupación por contar una historia. Para la directora, el progresivo perfeccionamiento en la representación institucional aleja cada vez más al cine «de su propia verdad», pues lo mantiene amarrado a concepciones literarias que no le permiten desarrollar su propia especificidad (Dulac, 1927, pp. 36-38). Su apuesta es por un cine de la emoción sensible, como el que representa la expresionista *El gabinete del doctor Caligari.* También se opone al modelo narrativo Dziga Vertov, quien apuesta por un sistema de filmación al que denomina «cine-ojo» (*Kino-Glaz*). Este término se refiere a la idea de que la cámara es un ojo que puede registrar la realidad de manera objetiva, dando rienda suelta a su verdadera vocación «la exploración de los hechos vivos». El cine-ojo tiene como objetivo «establecer la relación de clase visual (*cine-ojo*) y auditiva (*cine-oído*) entre los proletarios de todas las naciones y todos los países en la plataforma del desciframiento comunista de las relaciones mundiales». El cineasta rechaza, por tanto, los «sucedáneos de la vida» (como el teatro, el cine-drama[198], etc.) y apuesta por mostrar los hechos (seleccionados, fijados, organizados) de la vida de los trabajadores y de la de sus enemigos de clase (Vertov, 1973, pp. 75-77). En definitiva, en manos de Vertov, la cámara se convierte en una herramienta para la lucha de clases.

En lo referente a la exploración técnica y formal, esta se lleva a cabo a partir del montaje, desarrollado principalmente por los cineastas soviéticos, y la atención al ritmo cinematográfico. Vertov escribe en 1929 sobre el peso fundamental que tiene el montaje en la concepción de los filmes del cine-ojo, pues estos están «en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva» (Vertov, 2011, p. 236). Eisenstein, por su parte, desarrolla (o mejor, traslada al cine desde el teatro) el «montaje de atracciones», que define así:

> en lugar de ofrecer una «reproducción» estática del acontecimiento dado, exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente

[198] Vertov rechaza el cine de ficción, al que considera portador de la ideología burguesa, y sostiene que «los viejos filmes novelados, teatralizados y demás tienen la lepra» (Vertov, 2011, p. 171).

> vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final (Eisenstein, 1993, p. 75).

Se trata de liberar al cine de la «representatividad» para pasar al montaje de «cosas reales», en línea con los planteamientos de Vertov. Sin embargo, a diferencia de este, Eisenstein sí admite una trama narrativa coherente, si bien ya no la considera determinante, sino que es elegida conscientemente para conseguir un determinado efecto. Ese «efecto temático final» consiste en la asociación, mediante el montaje, de imágenes e ideas, con el fin de conseguir un choque emotivo en el espectador (la «atracción»). Y es que en el cine vanguardista se produce un cambio en la relación con el espectador. La cámara deja de ser «un delegado del espectador» y se convierte «un instrumento para transformar el acontecimiento profílmico». El montaje, por su parte, se aleja de la invisibilidad característica del M.R.I. para constituirse en «la fase más palpable de la construcción de la película», que «a menudo violará la verosimilitud en favor del impacto» (Bordwell, 1996, p. 14), como sucede en el cine soviético.

Las vanguardias también proponen explorar las posibilidades espaciales y temporales del medio. Los futuristas apuestan en su manifiesto por la «simultaneidad y compenetración de tiempos y de lugares distintos cinematografiados» (Marinetti *et al.,* 1993, p. 23). De la misma forma, Vertov pretende la concentración y descomposición del tiempo: «El *Cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en cualquier orden temporal inaccesible al ojo humano, en cualquier velocidad temporal inaccesible al ojo humano». Es decir, este cine emplea el montaje para yuxtaponer «cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del filme» (Vertov, 2011, p. 99). Esto se logra utilizando todos los medios de rodaje al alcance de la cámara (inversión del movimiento, cámara rápida, tomas móviles, etc.). La cámara se comporta, por tanto, de forma más flexible que el ojo humano.

Los impresionistas dedican especial atención al ritmo. Moussinac afirma que el ritmo existe no solo en la imagen misma (ritmo interior), sino en la sucesión de imágenes

(ritmo exterior) y lo considera el elemento que dota definitivamente de valor al filme. Para el crítico, las combinaciones rítmicas provocan en el espectador una emoción que debe prevalecer sobre la que le ocasiona el tema del filme, que deja de ser lo esencial en la obra y pasa a ser un mero pretexto (Moussinac, 1923, pp. 9-10). También interesado en el ritmo cinematográfico se muestra Henri Chomette, quien cree que gracias al ritmo el cine puede alejarse del cine representativo (abandonando la lógica de los hechos y la realidad de los objetos) para alcanzar un «cine puro» o lo que Dulac denomina «sinfonía visual» (Chomette, 1925, p. 87). Chomette dirige cortometrajes como *Jeu des reflets et de la vitesse* (1923) o *Cinq minutes de cinéma pur* (1925). Estas películas constituyen una buena muestra de un cine que, a partir del uso de la luz, los ritmos y las formas, genera visiones móviles que busca producir un encantamiento semejante al que consigue una orquesta con el sonido. En la misma línea se sitúa *Symphonie Diagonale* (1924), filme abstracto de Viking Eggeling. El artículo de Chomette aparece en un número especial de la revista *Les Cahiers du Mois* sobre cine, donde también se publica un artículo de René Clair, asimismo dedicado al ritmo cinematográfico. En su texto, Clair sostiene que el ritmo, además de estar vinculado con el tiempo lo está con el espacio y distingue los factores que permiten conseguir en el cine una cadencia rítmica similar a la de los versos latinos (Clair, 1925, p. 14).

Las vanguardias también se alejan de la institución en su modo de producción, que suele ser artesanal e independiente, incluso fruto del mecenazgo: los vizcondes de Noailles, por ejemplo, financian la película dadaísta *Le Mystère du château de Dé* (1929), de Man Ray, y las surrealistas *La edad de oro,* de Buñuel; y *La sangre de un poeta,* de Cocteau (esta última rechazada por el grupo surrealista). No obstante, el hecho de que Francia y Alemania contaran con industrias cinematográficas potentes y la Unión Soviética apostara con fuerza por el cine facilita enormemente el desarrollo del cine vanguardista.

El fin de las vanguardias cinematográficas se debe a diversos factores, como señala Sánchez-Biosca. Por un lado, está su incapacidad para superar la imposición de la tecnología del sonoro a finales de los años veinte; por el otro, una serie de factores políticos y económicos (la conflictividad social de los años treinta, el ascenso de los totalitarismos y la rápida politización de intelectuales y artistas) que «marcan un

abandono progresivo, pero inexorable, de los experimentos hacia las formas de un realismo, quizá no menos experimental, pero sí más directo» (Sánchez-Biosca, 2004, p. 33).

No obstante, la experiencia vanguardista ejerce su influencia en el cine posterior, e incluso el M.R.I. absorbe algunas de sus propuestas[199], pues una de las características de la institución es su gran capacidad de adaptación y asimilación de nuevos recursos. Se puede medir, por tanto, la importancia de las vanguardias en la historia del cine en función de estos dos factores: el aporte de una serie de recursos formales que experimentan con los niveles espaciotemporales del discurso y el cuestionamiento de un modo de representación dominante que, a partir de entonces, será constantemente retado.

Con el fin de esclarecer los rasgos definitorios de las vanguardias cinematográficas, analizaremos una de las películas más representativas del cine surrealista y, probablemente, la más conocida de todas las vanguardistas: *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel. La película, de producción independiente –fue financiada por la madre del director–, fluctúa, como es frecuente en el cine de vanguardia, entre la voluntad de transgresión formal y el compromiso.

Resulta difícil aventurar un argumento para una película que se compone de imágenes poéticas cuya pretensión es romper con la racionalidad y la lógica cinematográfica del cine institucional. No obstante, se podría decir que el filme cuenta la obsesión sexual insatisfecha de un personaje por una joven[200], un tema recurrente en la filmografía de Buñuel, como él mismo reconoce: «Casi todas mis películas tenían ese tema: la frustración» (Pérez Turrent y de la Colina, 2002, p. 95).

[199] El M.R.I. no solo asimila recursos cinematográficos, sino también talentos. Así, por ejemplo, Murnau, Buñuel o Eisenstein, procedentes respectivamente del expresionismo alemán, del surrealismo y de la vanguardia soviética, fueron contratados por Hollywood, con resultados desiguales.

[200] Los personajes no tienen nombre en la película. En el guion, Buñuel y Dalí los identifican como «el personaje» (el protagonista masculino), «la joven» o «la muchacha» (la protagonista femenina), «el recién llegado» (el doble del protagonista) y «el tercer personaje» (el hombre que aparece en la escena de la playa, al final de la película) (Buñuel y Dalí, 2009, pp. 128-139). Así es como nos referiremos a ellos.

Buñuel y Dalí siguen, en la redacción del guion, los postulados surrealistas establecidos en su primer manifiesto por André Breton[201]. El guion se compone de una serie de imágenes oníricas fruto un «automatismo psíquico consciente». En este sentido, Buñuel aclara que el filme no intenta contar un sueño, aunque se valga de un mecanismo análogo al de los sueños. Y añade que en la elaboración del guion se rechazaron como impertinentes las ideas de orden racional, estético o cualquier preocupación de índole técnica, lo que da como resultado un filme antiartístico (Buñuel, 2009, p. 31). Tanto Buñuel como Dalí se muestran contrarios al cine artístico que en ese momento representa el cine vanguardista y defienden un cine irracional y que apele a las emociones[202]. Las imágenes del filme son, por tanto, misteriosas e inexplicables, tanto para los autores como para el espectador («NADA en el filme SIMBOLIZA NADA», explica el director). Sin embargo, Buñuel termina contradiciéndose al afirmar que el único procedimiento de investigación de los símbolos sería el psicoanálisis (Buñuel, 2009, p. 32).

En lo referente a esta dimensión psicoanalítica, la película explora imágenes oníricas y pulsiones subconscientes que, de acuerdo con las explicaciones de Buñuel respecto a la génesis del guion, surgen a partir de la confluencia de dos sueños, uno suyo y el otro de Dalí. El de Buñuel consistía en que «una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo», mientras que Dalí había soñado la noche anterior con una mano llena de hormigas» (Buñuel, 2018, p. 113). Dalí, en su autobiografía, contradice a Buñuel. Su versión de la historia es que rechazó la idea para la película que le planteaba el aragonés por considerarla mediocre, ingenua y con un final barato y banal en su sentimentalismo. Y añade que él había escrito un guion que tenía un toque de genialidad y que iba en contra del cine contemporáneo (Dalí, 1993, pp. 226-227). Las versiones que dan uno y otro a lo largo de los años son tan contradictorias

[201] Breton, en 1924, define el surrealismo así: «Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral» (Breton, 2001, p. 44).

[202] Ya en 1927 Dalí defiende el cine antiartístico en el artículo «Film-arte. Film-antiartístico», publicado en el número 24 de *La Gaceta Literaria* y que dedica a Buñuel. Dalí marca la distancia entre la película y el resto de cine vanguardista en el artículo «Un chien andalou», publicado con motivo del estreno de la película en Barcelona: «El nostre film, realitzat al marge de tota intenció estètica, no té res a veure amb cap dels assaigs de l'anomenat *cinema pur*» (Dalí, 1929a, p. 6). («Nuestro filme, realizado al margen de toda intención estética, no tiene nada que ver con ninguno de los ensayos del llamado *cine puro*»).

que resulta imposible saber el grado de participación real de cada uno en la elaboración del guion. La investigadora Elza Adamowicz recoge algunas de las interpretaciones psicoanalíticas que se han hecho de la película. Además de la interpretación que entiende el filme como la frustración sexual de un joven (y que Buñuel comparte), otras interpretaciones lo entienden como la narración de las experiencias de un joven desde la infancia hasta la madurez o como la lucha de este contra sus pulsiones homosexuales (Adamowicz, 2010, p. 44).

En cuanto a la dimensión política, la película adopta una posición antiburguesa[203]. La película atenta contra el cine convencional, que los surrealistas consideran burgués. Aparte de su concepción, existen muchos detalles en la película que pueden interpretarse como furibundos ataques a la moral burguesa. Por ejemplo, la aparición de los curas atados a las cuerdas de las que tira el personaje, que se puede interpretar como el resultado de una educación sexual represiva[204]. El cineasta Jean Vigo califica *Un perro andaluz* como una película de conciencia social (Vigo, 1994, p. XXV). Por su parte, Juan Francisco Aranda, biógrafo de Buñuel, apunta que el título de la película hace referencia al apodo que Buñuel y sus amigos dan a los poetas andaluces que permanecen insensibles a la poesía revolucionaria de contenido social que Buñuel abandera (Aranda, 1969, p. 58).

En lo que respecta a sus rasgos característicos, *Un perro andaluz* comparte con el resto de vanguardias su concepción antinaturalista, la subversión y ruptura de la narrativa convencional y la exploración técnica y formal.

En cuanto al primer elemento definitorio, la concepción antinaturalista del filme, Buñuel confiesa a Max Aub en una entrevista que su pretensión era lograr un equilibrio inestable e invisible entre lo racional y lo irracional con el fin de «entender lo ininteligible, de unir el sueño y la realidad, lo consciente y lo inconsciente, huyendo de todo simbolismo» (Aub, 1985, pp. 60-61). Para lograrlo, la película se carga de estrategias antinaturalistas, como las constantes incongruencias espaciotemporales o las asociaciones de imágenes irracionales. Se trata de una nueva aproximación al cine,

[203] La siguiente película de Buñuel*, La edad de oro,* tiene una dimensión más política incluso, en coherencia con el «Segundo manifiesto del surrealismo», mucho más político que el primero.
[204] Cabe recordar que Luis Buñuel estudió en un colegio jesuita y Salvador Dalí, en uno marista. Uno de los títulos provisionales del filme fue precisamente *Vaya marista.*

que rompe con el cine convencional pero también con el que estaban produciendo el resto de movimientos vanguardistas. En este sentido, el famoso prólogo de la película, en el que Buñuel interpreta un personaje (que no volverá a aparecer en el filme) que cercena el ojo de la joven con una navaja, se ha interpretado generalmente como una declaración de las intenciones del filme. El cineasta Jean Vigo sostiene que el prólogo no deja al espectador otra alternativa que admitir que tendrá que mirar el filme con algo más que el ojo cotidiano (Vigo, 1994, p. XXV). La presencia de Buñuel como el personaje que corta el ojo de la mujer se puede interpretar como una metáfora del director surrealista que obliga al espectador convencional a ver la película con una nueva mirada. Buñuel explica que el prólogo funciona como un «choque casi traumático» que sirve para sumergir al espectador en un estado catártico necesario para realizar la libre asociación de ideas que se dan en el filme y aceptar su desarrollo ulterior (Aranda, 1969, p. 93).

El segundo rasgo distintivo es la ruptura de la narrativa dominante. Adamowicz ha estudiado la tensión que se produce en la película entre los elementos narrativos, relacionados con los dramas románticos del cine mudo, y los no narrativos, que obstaculizan constantemente el desarrollo de la historia. Entre estos últimos se puede destacar el uso de imágenes aparentemente aleatorias, trucos visuales y gags o el empleo de elementos que trastocan y desplazan la narración y desorientan al espectador (Adamowicz, 2010, p. 31). La subversión narrativa también se pone de manifiesto en la elección del título, sin relación con el contenido del filme[205]. La película se abre con un rótulo convencional («Il était une fois…») que da paso a la primera secuencia, en la que el personaje interpretado por Buñuel corta el ojo de la joven. Se produce así otra subversión narrativa, pues el uso del «Érase una vez…» con el que comienzan los cuentos infantiles no augura en absoluto las violentas imágenes que siguen. El final de la película también rompe con la lógica dramática, pues la mujer abandona al personaje y se encuentra con el tercer personaje en la playa, al que saluda efusivamente y con el que parece mantener una relación amorosa. Encontramos una nueva subversión de la lógica narrativa en el plano que cierra la película, que funciona

[205] De hecho, «El perro andaluz» era el título elegido por Buñuel para un libro de poemas que no llegó a publicar y que Dalí estimó adecuado para la película.

como epílogo y que va precedido del rótulo «Avec le printemps». La mención a la llegada de la primavera parece pronosticar un final feliz para la joven y ese tercer personaje con el que se besa en la playa. Sin embargo, tras el rótulo, aparece un plano de la joven y un hombre, difícil de identificar, pero que según el guion es el personaje, muertos y semienterrados en un paisaje desértico. El final de la película, inexplicable y misterioso –ni siquiera se distingue bien quién es el personaje masculino, tal y como propone el guion–, rompe con la alta clausura del relato propio del M.R.I. También contribuye a la ruptura narrativa el hecho de que los personajes no tienen nombre ni están construidos consistentemente, lo que dificulta la identificación típica del M.R.I. Además, estos personajes se relacionan entre sí sin ningún tipo de lógica y aparecen y desaparecen sin justificación ninguna.

El último rasgo vanguardista del filme es su exploración técnica y formal. Tanto Buñuel como Dalí abominan de las prácticas formales del resto de vanguardias. Buñuel entiende *Un perro andaluz* como una reacción violenta contra el cine artístico, que es como se consideraba entonces el cine de vanguardia y que el cineasta define como aquel que, mediante efectos fotográficos, un montaje rítmico y una técnica rebuscada, se dirige exclusivamente a la sensibilidad artística o a la razón del espectador. Entre los autores que rechaza, se encuentran los vanguardistas Walter Ruttman, Alberto Cavalcanti, Man Ray, Dziga Vertov, René Clair, Germaine Dulac o Joris Ivens (Buñuel, 2009, p. 31). En «Compendio de una historia crítica del cine», publicado en 1932, Dalí critica el lenguaje que utiliza el cine vanguardista, al que percibe como aburrido debido a su «abrumadora retórica visual de carácter casi exclusivamente musical». Esta retórica consiste en la utilización «ritmada» de grandes planos, *travellings*, fundidos o sobreimpresiones (Dalí, 1978, pp. 31-33). Todos estos recursos, no obstante, son empleados en *Un perro andaluz*.

Hay muchos momentos en la película en los que Buñuel, en perfecta coherencia con sus pretensiones estilísticas, utiliza el montaje por corte con el fin de lograr la sobriedad expresiva que tanto él como Dalí defienden. El montaje por corte es empleado para sustituir, modificar o mover objetos en el mismo plano. Por ejemplo, cuando la joven pone la ropa que lleva el personaje sobre la cama (las manteletas, el cuello de la camisa y la corbata), se produce un corte y aparece el nudo de la corbata

hecho. O cuando la joven está acorralada y quiere defenderse del personaje, la raqueta de tenis que cuelga en la pared pasa, tras un corte, directamente a su mano. Encontramos otro ejemplo cuando los libros escolares, que sostiene el personaje, se transforman, tras un corte, en pistolas con las que dispara a su doble.

Sin embargo, la utilización del montaje por corte se combina con otros recursos que, *a priori*, ambos autores rechazan. Su utilización se hace evidente durante el visionado de la película, pero también están señalados en el guion literario del filme[206]. La sobreimpresión es un recurso que el director emplea en la primera escena del filme, tras el prólogo. En el guion, Buñuel y Dalí escriben: «Las espaldas del personaje en P.A.[207] hasta las nalgas sobreimpresionado con la calle en sentido longitudinal por la que marcha el mismo personaje en bicicleta de espaldas al aparato[208]» (Buñuel y Dalí, 2009, p. 129). También se utiliza el fundido encadenado (*renchaîné,* escribe Buñuel[209]) en varias ocasiones, para crear sugerentes asociaciones relacionadas con lo sexual dentro de una atmósfera onírica o irreal. Por poner un ejemplo de los varios que aparecen en el filme, hay una serie de planos que encadenan «el pelo axilar de una muchacha tendida en la arena soleada» con un erizo de mar «cuyas púas oscilan levemente» (esta oscilación que apunta el guion no se ve reflejada en la película). Según el profesor Jenaro Talens, la axila es una traslación metonímica del sexo femenino (y su metáfora visual) y el erizo funciona como símbolo del carácter, paralelamente atractivo y destructivo, del amor físico en muchos textos de ese tiempo[210] (Talens, 1986, p. 70). Este plano se encadena a su vez «con la cabeza de otra

[206] El guion literario del filme o *scénario*, como lo llama Buñuel, fue publicado en francés en el número 12 de *La Révolution Surrealiste*. Para las citas, sin embargo, partimos de la versión original en castellano (titulada provisionalmente «Vaya marista»), mecanografiada y anotada a mano y que es la que da origen a la traducción francesa.

[207] P.A. es la abreviatura para el plano americano. Es el plano que encuadra al personaje desde la cabeza hasta las rodillas. Como apunta Konigsberg, «esta denominación procede de las películas de *cowboys* del cine mudo en las que resultaba obligado mostrar las pistoleras y revólveres de los personajes» (Konigsberg, 2004, p. 146).

[208] Por «aparato» se refiere a la cámara.

[209] Buñuel se formó como director trabajando en Francia como ayudante de dirección de Jacques Feyder o Jean Epstein, por lo que es lógico que utilice el vocabulario técnico en francés. En «*Découpage* o segmentación cinegráfica» (1928) explica, además, la preocupación que ha existido en Francia por la creación de un vocabulario específico cinematográfico que se aleje de los términos teatrales.

[210] Talens cita el comienzo de *Donde habite el olvido* (1932-1933), que dice así: «Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos» (Cernuda, 1964, p. 88).

chica en picado violentísimo y cercada por el iris[211]» (Buñuel y Dalí, 2009, p. 132). El iris es, por cierto, otro de los recursos que rechazan Buñuel y Dalí, así como el ralentí, que también emplean en la escena en la que interviene el doble del protagonista. Cuando el recién llegado ha despojado al personaje de las manteletas, la correa y la caja rayada, lo castiga de cara a la pared. Es ahí cuando aparece el rótulo «Seize ans avant» y el recién llegado comienza a moverse al ralentí –y el plano adquiere un efecto de *flou* o desenfoque– cuando va a coger dos libros escolares de un pupitre para que el personaje los sostenga con los brazos en cruz. Se puede interpretar este ralentí como una evocación de la infancia del personaje en su escuela a través de su doble, pues el efecto se detiene cuando le entrega los libros al personaje: «En este instante todo vuelve a la normalidad despareciendo el *flou* y el ralentí» –dice el guion (Buñuel y Dalí, 2009, p. 136).

La organización espaciotemporal del filme está fuera de la lógica dramática convencional. Dos de los rótulos, «Huit ans après» e «Il y a seize ans», suponen saltos en el tiempo. El primero supone una elipsis de ocho años desde la escena del prólogo en la que la joven sufre la mutilación de su ojo. Sin embargo, en la siguiente escena, la joven aparece leyendo, sin señales de que los años hayan pasado para ella y sin vestigios de la mutilación sufrida en el pasado. El segundo rótulo implica un *flashback* de dieciséis años, pero no se rompe ni la continuidad espaciotemporal ni la de acción entre el plano anterior y posterior al rótulo. Como se ha dicho, la única diferencia es que el recién llegado se mueve al ralentí. En definitiva, el uso de los rótulos transgrede su función institucional de ubicar al espectador en el tiempo de la historia, contribuyendo a su desorientación.

Todas estas incongruencias se dan también en la creación del espacio en el filme, que atenta contra la verosimilitud y la continuidad mediante la ruptura del espacio diegético. Por ejemplo, en la primera escena, tras el prólogo, el personaje, vestido con manteletas, va en bicicleta por la calle. En uno de los planos intermedios el espacio urbano desaparece, y solo se ve al personaje de espaldas a la cámara sobre un fondo

[211] Los guionistas se refieren a un tipo de cortinilla también conocida como «plano de iris» y que Konigsberg define como un plano con un enmascaramiento, generalmente en forma de círculo, especialmente popular durante los días del cine mudo (Konigsberg, 2004, p. 420).

negro. Un caso más evidente es la escena en que el personaje dispara contra su doble en la habitación. El doble comienza a retorcerse de dolor en plano medio. El siguiente es un primer plano de su cabeza cayendo, pero ya no se encuentra en la habitación, sino en un parque. Sigue un plano general del parque donde el doble cae muerto sobre la espalda desnuda de una mujer (que se desvanecerá por fundido). Encontramos una ruptura similar cuando la joven, hacia el final, sale de la habitación y la puerta conduce directamente a una playa. Toda esta falta de coherencia en las coordenadas espaciotemporales consigue desorientar al espectador.

La relación con el espectador es absolutamente contraria a aquella que mantiene el M.R.I. Buñuel, por ejemplo, declara su propósito de provocar en el espectador «reacciones instintivas de atracción o de repulsión» y añade que la película se dirige contra el espectador, pues este «pertenece a una sociedad con la que el Surrealismo se halla en pugna» (Buñuel, 2009, pp. 31-32). Dalí, por su parte, define con estos términos al público que aplaudía *Un perro andaluz*:

> és un públic embrutit per les revistes i divulgacions d'avantguarda, que aplaudeix per esnobisme tot el que li sembla nou i estrany. Aquest públic no ha comprès el fons moral del film, que va dirigit contra d'ell amb tota violència i crueltat (Dalí, 1929a, p. 6)[212].

Las palabras de Dalí y Buñuel resumen el espíritu con el que emprendieron el proyecto de realización de un filme surrealista: ruptura de las convenciones cinematográficas (asociadas a la lógica y la razón) y una reacción violenta contra el público burgués y el cine de vanguardia que se había realizado hasta el momento.

El M.R.A. se constituye, por tanto, en el primer modelo de ruptura con el cine institucional, pero no es el único. Tras la Segunda Guerra Mundial emergen nuevas formas de expresión cinematográfica que se enfrentan al mundo ilusorio y artificioso creado por el M.R.I. y persiguen una representación más real y cercana a la verdad. Este nuevo modo de representación, al contrario que el M.R.A., no se sitúa en los márgenes de la industria, sino que tendrá un alcance prácticamente global, tanto en el

[212] «Es un público embrutecido por las revistas y divulgaciones de vanguardia, que aplaude por esnobismo todo lo que le parece nuevo y extraño. Este público no ha comprendido el fondo moral del filme, que va dirigido contra él con toda violencia y crueldad».

terreno de la producción, gracias a las ayudas estatales de los distintos gobiernos nacionales, como en el de la exhibición, a través del circuito de salas de arte y ensayo. Es el que José Enrique Monterde ha denominado como Modo de Representación Moderno (M.R.M.).

4.4. El Modo de Representación Moderno (M.R.M.)

Tras la llegada del cine sonoro[213], el cine de Hollywood afianza su hegemonía sobre el resto de cinematografías mundiales a lo largo de los años treinta. Su primacía comercial se construye sobre el Sistema de Estudios, que se sostiene gracias al monopolio de la cadena de producción, distribución y exhibición que logran las empresas cinematográficas, que funcionan como *trust*. En este período también se renueva el *star-system* y se reformulan los géneros cinematográficos (se incorporan la comedia musical o el cine negro), adaptándolos al cine sonoro. Este exitoso modelo, que condena a la marginalidad a los productores independientes, se conoce como la edad de oro de Hollywood y se extiende desde la década de los treinta hasta mediados de los cincuenta. La quiebra del sistema de estudios (por la aplicación de las leyes *antitrust,* que obliga a las grandes compañías a vender sus salas de exhibición) y la llegada de la televisión terminan con el período de esplendor del cine hollywoodiense, que sufre una pérdida de espectadores constante en el mercado interior, lo que no significa que pierda su hegemonía mundial. Hollywood vuelca sus esfuerzos en acaparar el mercado en una Europa que se está reconstruyendo tras la guerra[214].

Tras la guerra, Francia apuesta por un cine de *qualité*, adscrito al realismo, rodado en estudio y que se centra en la adaptación de obras literarias. La renovación de su cine no se dará hasta finales de los años cincuenta con la eclosión de la *nouvelle vague*. Pero en los años de posguerra se comienza a fraguar esa renovación, sobre todo a partir de la crítica cinematográfica que abandera André Bazin. Ya en 1943, Bazin aboga por inventar una «crítica cinematográfica en relieve», dado que en la mayoría de reseñas cinematográficas no se hace mención del decorado, la fotografía, el uso del sonido, del montaje, en definitiva, sobre todo lo que constituye la materia del cine

[213] En 1926, Warner Bros. funda Vitaphone con la intención de introducir paulatinamente las películas sonoras. *Don Juan* (1926) es la primera película con banda sonora sincronizada, aunque no incluía diálogos. No obstante, en su estreno se proyectaron varios cortometrajes que también incluían la sincronización de voces. *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) es el primer largometraje que cuenta, parcialmente, con sonido y diálogos sincronizados (Bordwell, 1997a, pp. 331-343).

[214] La importación de cine estadounidense, tras la guerra, aumenta significativamente. En Italia, por ejemplo, en 1946 se producen 62 filmes y se importan 850, un 70% de los cuales era de origen estadounidense. En 1948, el porcentaje aumenta al 76%, lo que conduce a la constitución de un Movimiento para la Defensa del Cine Italiano (Riambau, 1996, p. 52).

(Bazin, 1981, p. 59). Él mismo lleva a cabo esa misión con su trabajo crítico y, sobre todo, con la fundación en 1951, junto a Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca, de la revista *Cahiers du cinéma*, fundamental para comprender la nueva oleada de cineastas que surge de entre sus críticos: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette o Eric Rohmer. En 1948, el cineasta Alexandre Astruc publica un artículo fundamental para el desarrollo de la *nouvelle vague*, el ya citado «Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'Caméra-stylo'». En dicho artículo, Astruc vaticina el nacimiento de una nueva era del cine, la era de la *caméra-stylo,* que se caracteriza por la toma de conciencia del carácter significativo de la imagen cinematográfica. Astruc asegura que el cine es capaz de expresar cualquier sector del pensamiento, por lo que el interés del nuevo cine será la creación de ese nuevo lenguaje. Para lograrlo, es necesario que desaparezca el guionista y la distinción entre autor y realizador, ya que la nueva puesta en escena es una auténtica escritura: «el autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica» (Astruc, 1993, pp. 221-223). Este artículo sienta las bases de la política de autores (*politique des auteurs*), que considera la película como el resultado de una concepción personal del director-autor –quien controla todos los aspectos del filme– y que se inscribe coherentemente en el conjunto de su obra.

A diferencia de Francia, que tras la guerra recupera la democracia, Italia tiene que reconstruirse y reconstruir su cinematografía. La caída del fascismo supone el abandono de un cine de género fomentado por el régimen (filmes históricos, melodramas románticos, comedias sentimentales, musicales, etc.) que se mostraba alejado de la realidad del país. El impacto producido por la guerra –económico pero también psicológico– y la liberación del fascismo dan origen a la corriente neorrealista, que tendrá una enorme influencia mundial y constituye el punto de partida de la modernidad cinematográfica.

El neorrealismo se inaugura en 1945 con *Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini[215]. El director explica que, dada la ausencia de una industria organizada, gozó

[215] El neorrealismo cuenta con algunos antecedentes que señalan el camino a seguir (sobre todo en cuanto a ruptura con el cine anterior) desde principios de la década de los cuarenta. Es el caso de *Obsesión* (*Ossessione*, 1942), de Luchino Visconti; y *Cuatro pasos por las nubes* (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942), de Alessandro Blasetti. Rossellini apunta, además, que muchas de las virtudes que la

de una inmensa libertad para experimentar. El guion fue escrito durante la ocupación alemana y la película se rodó con muy poco dinero (Rossellini, 1955, p. 4). Continúan la senda abierta por *Roma, ciudad abierta* películas como *Paisà* y *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948), dirigidas también por Rossellini; *La terra trema*, de Luchino Visconti; o *El limpiabotas*, *El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) y *Umberto D.* (1952), dirigidas por Vittorio De Sica. Para Cesare Zavattini, guionista de las tres últimas y uno de los teóricos del neorrealismo, este nace de una nueva actitud ante la realidad, consistente en el descubrimiento de la actualidad. El neorrealismo parte de una actitud moral: el conocimiento de su tiempo con los medios específicos del cine (Zavattini, 1993, pp. 205-206).

Muchos críticos sitúan el nacimiento de la modernidad cinematográfica en el cine neorrealista de Rossellini. Serge Daney defiende que el cine moderno nace con la escena de la tortura delante de una tercera persona de *Roma, ciudad abierta* (Daney, 2004, p. 82)[216]. Y Àngel Quintana se refiere al consenso existente entre la crítica al situar su nacimiento en las cinco películas que Rossellini rodó con Ingrid Bergman (Quintana, 2004, pp. 118-119). Alain Bergala, exdirector de *Cahiers du cinéma*, proclama que Rossellini es, junto a Jean Renoir, uno de los grandes inventores del cine moderno (Bergala, 2000, p. 12); mientras que el cineasta Jacques Rivette afirma en su célebre «Lettre sur Rossellini» que con la aparición de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia,* 1954), todas las películas envejecieron diez años de golpe (Rivette, 1955, p. 23). Pero de entre todos los estudiosos que se han ocupado del neorrealismo y su modernidad, destaca el crítico André Bazin.

Bazin es, junto a Siegfried Kracauer, uno de los más importantes teóricos de la escuela realista. Su postura respecto a la representación cinematográfica se enfrenta a la de la tradición formalista representada, entre otros, por Eisenstein. Para Bazin el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica (Bazin, 2008, p. 29), por lo que la representación objetiva de la realidad será el centro de sus intereses

---

crítica ensalza en *Roma, ciudad abierta* ya se encuentran presentes en uno de sus filmes anteriores, *La nave bianca* (1941). Esta película está interpretada por actores no profesionales, cuenta con más exteriores naturales que *Roma, ciudad abierta* y muestra la misma postura moral que el cine neorrealista posterior (Rossellini, 2000, p. 64).

[216] El cineasta Víctor Erice también sitúa el nacimiento del cine moderno en esta escena de la tortura (Quintana, 2003, p. 192).

cinematográficos. En «La evolución del lenguaje cinematográfico», el crítico distingue, entre 1920 y 1940, dos grandes tendencias en el cine: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad. Los primeros se valen tanto del contenido plástico de la imagen como de los recursos del montaje para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. El contenido plástico de la imagen incluye la utilización expresiva del decorado, del maquillaje y de la interpretación, de la iluminación y del encuadre. Un buen ejemplo de esta tendencia es el cine expresionista alemán, pero también se da en la fotografía y la planificación, claras y acordes con el asunto, del M.R.I. En cuanto al montaje, Bazin sostiene que crea un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede de la manera en que están organizadas. Se trata por tanto de un montaje que manipula la realidad, por lo que le resulta menos interesante. El ejemplo paradigmático sería el cine de Eisenstein, aunque también se refiere al montaje invisible propio del cine clásico. Los directores que creen en la realidad (Eric von Stroheim, F. W. Murnau o Robert J. Flaherty) realizan un cine en el que el montaje no desempeña prácticamente ningún papel y la composición de la imagen no es pictórica, no añade nada a la realidad ni la deforma. Son directores que se interesan por la realidad del espacio dramático, por lo que sucede en el interior del plano. La imagen es, en este caso, interpretada por el espectador, e interesa por lo que revela de la realidad (Bazin, 2008, pp. 82-88). El cine neorrealista se sitúa en la senda de estos últimos realizadores. En este sentido y como apunta Bergala, la gran pregunta del cine moderno –el neorrealista y el de las nuevas olas– es: ¿cómo puede manifestarse la verdad en una película? (Bergala, 2000, p. 12). Una cuestión que el cine del M.R.I. nunca se había planteado, pero para la que el cine neorrealista busca la respuesta a partir de la aplicación de dos técnicas cinematográficas: el foco en profundidad[217] y el plano secuencia[218].

[217] Estilo de fotografía para cine con mucha profundidad de campo y que capta nítidamente todos los planos de la imagen (primer término, espacio intermedio, fondo). Este tipo de cine contrasta con el estilo, más tradicional, de foco sin profundidad, que subraya solo un plano de la imagen, generalmente el de la acción, tras el cual, y a menudo también ante el cual, todo parece desenfocado (Konigsberg, 2004, p. 230).

[218] El plano secuencia es una toma de larga duración sin cortes que puede incluir movimientos de cámara o cambios en el tamaño de los planos. Es paradigmática de su uso la película *La soga* (*Rope,* 1948), de Alfred Hitchcock, que está rodada (aparentemente) en un único plano secuencia.

La técnica del foco en profundidad es coherente con los postulados del cine realista, que centran su atención en el espacio físico que se da en el interior del plano. Esta técnica ya había sido empleada con anterioridad en películas como *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939), de Jean Renoir; *La loba* (*The Little Foxes,* 1941), de William Wyler; y *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane,* 1941), de Orson Welles. Resulta significativo que estas dos últimas compartan director de fotografía: Gregg Toland[219]. Bazin (2008, p. 93) sostiene que esta técnica devuelve al cine la ilusión de continuidad. El plano secuencia actúa igualmente en este sentido, manteniendo la continuidad espaciotemporal. Mediante su utilización se reduce el montaje al máximo. Por ejemplo, Rossellini explica que intentó «librarse» del montaje en *Roma, ciudad abierta* –con poco éxito– y en mayor medida en su siguiente película, *Paisà*. El motivo es que los planos secuencia volvían su discurso «más denso». Sin embargo, no pudo filmar los planos secuencia deseados en *Roma, ciudad abierta* por la escasez de negativo debida a la posguerra. La película se filmó utilizando trozos de negativo de pocos metros, los únicos que encontraba en el mercado. Esa situación mejoró durante el rodaje de *Paisà* (Rossellini, 2000, pp. 176-177). *La terra trema*, de Luchino Visconti, es ya una película compuesta casi únicamente de planos secuencia. Para Bazin, tanto el plano secuencia como el foco en profundidad abrían la imagen al espectador y le implicaban más profundamente en su «realidad». Ahora es el espectador el que elige cómo interpretar el filme, pues su comprensión no está dirigida por el montaje. Esto supone que se den ambigüedades en esa interpretación, lo que lleva a Bazin a afirmar que el neorrealismo tiende a devolver al filme «el sentido de la ambigüedad de lo real» (Bazin, 2008, p. 96).

El filósofo Gilles Deleuze recupera esta concepción baziniana de la representación de la realidad para establecer el punto de arranque de la modernidad cinematográfica. En el cine clásico, que privilegia el montaje, el tiempo se subordina al movimiento, lo que da lugar a lo que Deleuze llama «imagen-movimiento». El cine moderno establece una relación directa con el tiempo mediante situaciones ópticas y sonoras puras, estableciendo la «imagen-tiempo»: es un cine de vidente, no un cine de acción. Este

[219] En su artículo «Motion Picture Cameraman», Toland explica que el *star-system* de Hollywood tiene un efecto pernicioso en la narración cinematográfica, pues cuando se trata de escoger el mejor ángulo para una toma, se decide el más adecuado para realzar la fotogenia de la estrella y no el que sirva para lograr el efecto realista perfecto (Toland, 1941, p. 652).

cambio en la relación con el tiempo señala, según Deleuze, el paso del clasicismo a la modernidad (Deleuze, 1987, pp. 11-13).

Además de sus técnicas cinematográficas, los rasgos del cine neorrealista han sido bien estudiadas por Bazin. Como atestiguan las declaraciones de Rossellini sobre el rodaje de *Roma, ciudad abierta*, se trata de un cine en el que la improvisación tiene un peso importante. Esto otorga a los filmes neorrealistas una «sensación de reportaje» (Bazin, 2008, p. 305) que se ve potenciada por el uso de una iluminación descuidada, fruto del rodaje en exteriores o en decorados reales. Respecto al rodaje en exteriores, Rossellini aclara que se trata de una elección que no responde a la falta de medios, como comúnmente se ha dicho, sino que es una decisión premeditada y que él mismo había puesto en práctica en otros filmes anteriores (Rossellini, 2000, p. 180).

Otra peculiaridad del cine neorrealista es la utilización de actores no profesionales en sus filmes. Visconti opina que los no actores contribuyen positivamente al filme por su simplicidad y por poseer «cualidades más auténticas y más sanas que los actores profesionales» (Visconti, 1993, pp. 194-195). Sin embargo, no es una característica exclusiva del cine neorrealista, pues el cine soviético ya había contado con actores no profesionales en sus películas. En ambos casos, esta elección contribuye a transmitir la sensación de verdad en el filme, como también lo hace la utilización de un reparto coral, una de las constantes del cine de Rossellini. Deleuze apunta que los personajes del cine neorrealista se caracterizan por ser espectadores que no reaccionan ante las situaciones, sino que registran lo que ven (como corresponde a ese «cine de vidente» del que habla). En este sentido, el filósofo destaca los papeles interpretados por niños, pues padecen una cierta «impotencia motriz» que les capacita más para ver y para oír que para actuar. Es el caso de los niños que protagonizan *Ladrón de bicicletas* o *Alemania, año cero* (Deleuze, 1987, p. 14).

El uso de actores no profesionales o la ocasional coralidad de sus repartos contribuyen a dotar al cine neorrealista de un tono documental, que también se manifiesta en determinadas secuencias: la recolección del arroz en *Arroz amargo* (*Riso amaro,* 1949), de Giuseppe de Santis; o la pesca del atún en *Stromboli* (*Stromboli. Terra di dio,* 1950), de Rossellini. Los guiones también contribuyen a crear ese tono, pues tratan temas

sociales de la actualidad del país. Sin embargo, como explica Bazin, cuando se leen sus intrigas, muchos resultan ridículos, pues quedan reducidos a melodramas moralizantes (Bazin, 2008, p. 292). Y es que el neorrealista no es un cine de intriga. Su objetivo es revelar la verdad de sus personajes a través de la puesta en escena, lo que le convierte en un cine profundamente humanista. La falta de intriga y el foco en el personaje quedan patentes en el ideal de Zavattini, formulado en su teoría del *pedinamento,* que consiste en filmar la vida de un hombre al que no ocurre nada durante noventa minutos (Fernández, 1992, p. 39).

El impacto mundial del neorrealismo es tremendo. Pero no es el único factor que propicia el enorme cambio que sufrirá la práctica cinematográfica a partir de los años cincuenta. La llegada de la televisión a los hogares supone un profundo cambio en los hábitos de consumo audiovisual. El entretenimiento y la información se desplazan al hogar, lo que permite al cine explorar nuevos temas –más complejos y maduros– para un nuevo tipo de público, minoritario y selecto, que se vincula con las salas de arte y ensayo y que valora el cine como un producto cultural y artístico. Además, avances tecnológicos como las cámaras de 16 mm y el uso del magnetoscopio, reducen enormemente los costes de producción, y permiten continuar con la práctica neorrealista de rodajes en exteriores. Todas estas innovaciones cristalizan en la irrupción, a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta, de los nuevos cines, que desde Europa extienden su rechazo a la estética vigente por todo el mundo.

Sin duda, la eclosión de estos nuevos cines se produce en Francia con la *nouvelle vague,* pero los aires de cambio ya se sienten con anterioridad en Gran Bretaña con el denominado *free cinema*. Este movimiento nace en la segunda mitad de la década del cincuenta y está capitaneado por los realizadores Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson, quienes también se habían desempeñado como críticos de las revistas *Sequence* y *Sight and Sound*. En febrero de 1956 se presenta un programa compuesto de cuatro cortometrajes que supone el pistoletazo de salida de un movimiento deudor del espíritu documentalista autóctono, encabezado por John Grierson en los años treinta, y del neorrealismo italiano. Entre 1956 y 1959 se proyectan hasta seis programas, siempre en el National Film Theatre. El movimiento se caracteriza por su oposición al cine que adopta posiciones propias de la burguesía, que, si bien cuenta

entre sus virtudes –como señala Lindsay Anderson– con «una cierta tolerancia, un cierto tono bondadoso, una falta de ampulosidad, una fluida soltura», destaca negativamente por «el snobismo, la escasez de inteligencia, las inhibiciones y tabúes, premeditada ceguera para las realidades y los problemas de nuestro tiempo, en nombre de un ideal nacional demasiado caduco y desgastado» (Anderson, 1993, p. 255). El *free cinema* defiende un cine democrático y socialmente comprometido, con especial preocupación por determinadas cuestiones generacionales que comparte con el resto de nuevos cines.

Se suele situar el arranque de la *nouvelle vague* en 1959, con los rodajes de los largometrajes *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*), de François Truffaut; *Hiroshima mon amour,* de Alain Resnais[220]; y *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*), de Jean-Luc Godard, esta última estrenada en marzo de 1960. Sin embargo, los críticos de *Cahiers* ya habían puesto en práctica muchos de sus postulados en una serie de cortometrajes. Así, Godard dirige *Une femme coquette* (1955), que ya contiene algunas marcas distintivas de su cine posterior, y *Charlotte et son Jules* (1958); Jacques Rivette, *Le coup du Berger* (1956); y Truffaut, *Les mistons* (1957).

Como el neorrealismo italiano y el *free cinema,* el movimiento francés apuesta por la ruptura con los mecanismos en los que se basa el M.R.I., como también hacen el resto de nuevos cines. Esta voluntad de ruptura queda patente en «Une certaine tendance du cinéma français», un artículo decisivo del todavía crítico cinematográfico François Truffaut, quien ataca el cine de *qualité* francés (o el *cinéma de papa,* como lo llama despectivamente) desde las páginas de la influyente *Cahiers du cinéma* (Truffaut, 1954, pp. 15-29). De forma análoga, en el acto de constitución del *New American Cinema* en 1960, un grupo de 26 personas relacionadas con distintas ramas del mundo del cine (conocidas como *The Group*) declaran: «El cine oficial de todo el mundo está perdiendo fuerza. Es moralmente corrupto, estéticamente decadente, temáticamente superficial y temperamentalmente aburrido» (Rogosin *et al.,* 1993, p. 281). Juan Antonio Bardem había realizado un diagnóstico similar unos años antes respecto al

[220] Los cineastas Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Henri Colpi, así como los también escritores Marguerite Duras o Robbe-Grillet constituyen la *rive gauche,* una suerte de grupo paralelo a la *nouvelle vague*, que se aglutina en torno a la revista *Positif* (1952-).

cine español en la Conversaciones de Salamanca, organizadas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955 por el cine-club del SEU de la ciudad: «El cine español es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico» (Gubern, 2014, p. 440).

Estas nuevas olas son conscientes de pertenecer a un movimiento de regeneración del cine que traspasa las fronteras propias. *The Group* señala que creencias, conocimientos, ira e impaciencia les unen a los nuevos cines del resto del mundo (Francia, Italia, Unión Soviética, Polonia o Gran Bretaña) y ratifican su búsqueda de la verdad: «Como ellos, hemos tenido suficiente de la Gran Mentira, en la vida y en las artes» (Rogosin *et al.,* 1993, p. 281). En Alemania, un grupo de cineastas firman, en 1962, el Manifiesto de Oberhausen, donde abogan por un nuevo cine alemán (*neuer deutscher film*), libre frente a los convencionalismos y las influencias de socios comerciales (Bluthner*et al.*, 1993, p. 298). Además de en los países citados, las principales nuevas olas se dan en Checoslovaquia (*nová vlna*), Japón (*nūberu bāgu*), México, Brasil (*cinema novo*), Cuba (cine revolucionario cubano) o Argentina (nuevo cine argentino). Además, en los años sesenta se produce el nacimiento de las cinematografías del África negra, que comparte algunos rasgos definitorios con los nuevos cines europeos (Elena, 1995, p. 325). En España el nuevo cine se bifurca en dos tendencias: el nuevo cine español y la más experimental escuela de Barcelona. La heterogeneidad de las nuevas olas cinematográficas –tanto entre los distintos movimientos como entre los autores incluidos dentro de una misma ola– hace que estas se definan más por lo que rechazan –el cine del M.R.I.– que por lo que tienen en común. No obstante, es posible esbozar una serie de rasgos característicos.

Los autores de la modernidad cinematográfica tienen una concepción artística del cine que es, sin duda, consecuencia de la política de autores promovida por la revista *Cahiers du cinéma* y que reivindica al director como autor total del filme. Así, Truffaut aplica al cine el aforismo del escritor Jean Girardoux «Il n'y a d'œuvres, il n'y a que des auteurs» («no hay obras, solo autores»), mientras que Rohmer afirma que lo que permanece en el arte no son las obras, sino los autores (Bazin, 1957, p. 3). Los miembros del nuevo cine americano, por su parte, creen que el cine es una expresión personal indivisible, por lo que rechazan la interferencia de productores, distribuidores

e inversores en la labor del director (Rogosin *et al.,* 1993, p. 282). Glauber Rocha, máximo representante del *cinema novo* brasileño, señala que con el concepto de «autor» se inaugura un nuevo tipo de artista, el autor revolucionario, en oposición al artesano del cine comercial (Rocha, 2003, p. 36). Se trata, en suma, de lo que Astruc anticipó en 1948 al hablar de la *caméra-stylo*: el estilo cinematográfico, expresión de la personalidad del autor, adquiere más peso que la historia que se narra[221].

La mayor preocupación de estos jóvenes autores tiene, como sucede con los neorrealistas, un carácter ético, con el ser humano como eje sobre el que pivota su preocupación. Si para Rossellini el punto de partida del neorrealismo es una postura moral desde la que se observa el mundo, que después se convierte en una postura estética (Rossellini, 2000, p. 61), para los miembros del *New American Cinema* su rebelión «contra lo viejo, oficial, corrupto y pretencioso es fundamentalmente ética» y su preocupación «es el hombre y lo que le ocurre» (Rogosin *et al.,* 1993, p. 282).

En cuanto a las historias que se narran, Monterde las organiza en torno a tres ejes temáticos: el devenir del ciclo vital (con especial atención a la infancia y la juventud), lo socio-político (con posturas ligadas al compromiso de izquierdas pero que huyen del didactismo) y la conciencia de la representación (con la revisión de determinados géneros cinematográficos clásicos o el uso de citas y referencias a otros filmes) (Monterde, 1995, pp. 160-187). La exposición narrativa se aleja asimismo del cine del M.R.I. Bordwell señala que en el cine moderno el argumento no es tan redundante como en el filme clásico, la exposición se demora y distribuye en alto grado, la narración suele ser menos motivada genéricamente y trata de asuntos «reales», problemas psicológicos corrientes tales como la «alienación» contemporánea y la «falta de comunicación» (Bordwell, 1996, p. 206). Se trata, en definitiva, de narraciones laxas, plagadas de momentos vacíos, de lagunas, de finales abiertos o ambiguos y cuyos argumentos son construidos frecuentemente de forma episódica. El filme se concibe como una obra de interpretación abierta que relaja la relación causa-efecto característica del M.R.I. Ello conduce a la consideración del guion como el punto

[221] Astruc (y los nuevos cines) son deudores de las ideas expresadas por André Malraux en *Le Musée Imaginaire* (1947) sobre el estilo como expresión legítima de la intención creadora del artista (Malraux, 1965, pp. 161-162).

de partida para la construcción de una narración en la que la predisposición a la improvisación y el hallazgo fortuito tienen mayor cabida que en el cine clásico. El realizador Jonas Mekas responde a aquellos críticos que creen que la creación artística no puede darse a partir de conceptos como «espontaneidad» e «improvisación» que, en su búsqueda de la libertad interna, el artista nuevo llega a la improvisación, que es «la forma más alta de la condensación, y apunta a la esencia misma de una idea, de una emoción, de un movimiento» (Mekas, 1993, pp. 289-290). Los miembros de la escuela de Barcelona abogan en su manifiesto programático[222] por la subjetividad en el tratamiento de los temas «dentro de los límites que permite la censura» (Riambau y Torreiro, 1999, p. 169). Resulta curiosa, por anómala, esta mención a la censura teniendo en cuenta el enorme peso que tiene la libertad creativa entre los nuevos cines. En coherencia con este tipo de narraciones, los personajes ya no se conciben como los héroes y heroínas del cine clásico, perfectamente definidos y con una misión que completar. La indefinición, la observación del entorno –generalmente urbano–, la pasividad, la búsqueda de la identidad propia o la rebeldía ante la sociedad pasan a ser los rasgos definitorios de una galería de jóvenes personajes antiheroicos. Mekas apunta a una nueva forma de actuación, frágil y penetrante (como la del primer Marlon Brando o la de James Dean), «reflejo de sus posiciones morales inconscientes, de su ansiedad de ser honestos, sinceros, genuinos» (Mekas, 1993, p. 290). Truffaut también alaba la técnica interpretativa de James Dean: «Cada gesto, cada actitud, cada mímica suya es una bofetada a la tradición sicológica» (Truffaut, 1976, p. 305). La identificación del espectador con el personaje interpretado por Dean es «más profunda y más total» porque «lleva consigo nuestra propia ambigüedad, nuestras contradicciones y todas las debilidades humanas» (Truffaut, 1976, p. 307). La escuela de Barcelona enlaza con el neorrealismo italiano cuando propone la utilización de actores no profesionales (Riambau y Torreiro, 1999, p. 169). Historias y personajes –y la manera de interpretarlos por parte de los actores– buscan, en definitiva, plasmar la realidad inmediata en el cine mediante grandes dosis de verdad.

A nivel formal los nuevos cines se distinguen por un cierto tono documental, heredado del neorrealismo italiano. Se trata de un cine que se aleja de la teatralidad de los

[222] Publicado en el número 61 de la revista *Nuestro Cine* (abril de 1967).

estudios cinematográficos y que apuesta por el rodaje en exteriores e interiores naturales. Esta nueva forma de rodar es posible gracias al empleo de equipos ligeros de filmación, que se pueden manejar manualmente y por el uso de película más sensible, que se traduce en el respeto por las fuentes originales de luz[223]. También contribuye a este tono documental el uso del plano secuencia, otra herencia neorrealista.

Pero, sin duda, uno de los rasgos identificativos de los nuevos cines es la negación de la transparencia que caracteriza el montaje tradicional, cuya finalidad es lograr que el espectador olvide la existencia de la instancia narradora. El historiador del cine Carlos F. Heredero explica que el M.R.M. deja al descubierto los mecanismos lingüísticos productores de sentido que organizan el filme. El espectador ya no tiene la sensación de que la historia «se cuenta por sí misma», el montaje ya no está únicamente en función de los *raccords* espaciales y de mirada y la cámara no está subordinada al desarrollo fluido de la acción. En definitiva, la «invisibilidad» de la instancia narradora se ve cuestionada constantemente a través de las «marcas de enunciación» (Heredero, 2002, p. 171). El M.R.M. se define, por tanto, por una ruptura de la transparencia y por una escritura personal que, sin duda, se puede relacionar con la «política de autores» y que se traduce en una fuerte presencia de las marcas estilísticas del autor. Esta ruptura de la transparencia condiciona también la relación con el espectador.

Si en el M.R.I. el espectador es «absorbido» por el universo diegético a través de la transparencia en el montaje, la continuidad –lograda mediante el *raccord*– y la identificación con la cámara, en el M.R.M. se pretende romper con ese efecto «hipnótico». Las marcas de enunciación o la ruptura del *raccord* distancian al espectador y le obligan a realizar un trabajo de interpretación más activo. Esto conduce a un nuevo tipo de espectador –que frecuenta el circuito de salas de arte y ensayo–, más minoritario y formado, que aprecia el cine en términos artísticos y no como un mero entretenimiento.

[223] En este sentido es fundamental la intervención de Raoul Coutard como director de fotografía de *Al final de la escapada* (*À bout de souffle,* 1960). Coutard había trabajado como fotógrafo de guerra en Indochina y Vietnam y aportó al filme (y al estilo de Godard) una serie de innovaciones técnicas que le confieren ese tono documental.

Todos estos rasgos dan como resultado una narración profundamente autoconsciente. Como explica Heredero, el filme deja de ofrecer una imagen perfectamente legible, armónica, cerrada y sin fisuras, que oculta los mecanismos formales productores de sentido (la propia del M.R.I.) para ofrecerse como producto de una representación, como un texto generado por una escritura perfectamente consciente de su condición y desprovista de toda inocencia (Heredero, 2002, p. 147). El filme moderno se presenta como una obra abierta y fragmentada, llena de contradicciones, en oposición al relato clausurado y unitario propio del M.R.I. Se trata, en suma, de la oposición entre la búsqueda de la verdad del cine moderno y la representación (transparente pero falsa e impostada) del cine clásico.

Por último, el modo de producción de este cine se debe, en gran parte, al apoyo de los propios gobiernos a través de subvenciones o ayudas (Francia, Gran Bretaña, Alemania o España), como medidas de defensa ante la omnipresencia del cine estadounidense. También se producen filmes a través del mecenazgo o la autofinanciación. Los miembros del *New American Cinema* buscan nuevas formas de financiación y trabajan en la reorganización de los métodos de inversión para establecer una industria fílmica libre de estrellas, estudios y productores (Rogosin *et al.,* 1993, pp. 282-283). La escuela de Barcelona también apuesta en su manifiesto por la autofinanciación y un sistema cooperativo de producción (Riambau y Torreiro, 1999, p. 168), mientras que el nuevo cine alemán pretende conquistar la libertad –frente a las influencias de socios comerciales y respecto a la producción– declarando que están dispuesto a soportar riesgos económicos en común (Bluthner *et al.,* 1993, p. 298). En definitiva, es un cine que se opone al modelo de cine industrial que representa el M.R.I. y cuya apuesta por un cine de bajo presupuesto le otorga gran libertad creativa.

Con el fin de aclarar estos rasgos definitorios de los nuevos cines, emprendemos el análisis de *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*)*,* primer largometraje dirigido por Jean-Luc Godard y uno de los filmes insignia de la *nouvelle vague* francesa.

Como el resto de primeros largometrajes de las nuevas olas el filme cuenta con un presupuesto bajo. En este caso, 45 millones de francos, menos de la mitad de lo que costaba un filme promedio. Georges de Beauregard accede a producir el filme siempre

que en los créditos aparezcan los nombres de Truffaut y Chabrol para garantizar el éxito del filme, pues Truffaut había ganado el premio al mejor director en el Festival de Cine de Cannes por *Los cuatrocientos golpes* y Chabrol, el prestigioso premio Jean Vigo por *El bello Sergio* (*Le beau Serge,* 1958). A pesar de que Truffaut figura en el cartel del filme como autor del guion original (*scénario original*) y Chabrol como consejero técnico (*conseiller technique*), el primero es solo el autor del argumento mientras que el segundo no participó en el rodaje.

El filme cuenta las peripecias de Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), un joven ladrón que, tras robar un coche en Marsella, se dirige a París para encontrarse con Patricia Franchini (Jean Seberg), una joven estudiante estadounidense. En el camino, Michel mata a sangre fría a un policía que le iba a detener y sale huyendo. Ya en París se encuentra con Patricia y se instala en su habitación de hotel. La policía le pisa los talones mientras él trata de localizar a un tal Antonio para que le pague un dinero que le debe y así poder huir a Italia con Patricia. Su fotografía empieza a aparecer en la prensa y se convierte en uno de los hombres más buscados. Finalmente, la chica le delata y Michel muere en un cruce de disparos con la policía. El argumento es sencillo, pero en el filme el estilo cinematográfico, expresión de la personalidad del autor, adquiere más peso que la historia que se narra.

Godard declara que la película narra una historia, pero no trata ningún tema. El director explica que estuvo buscando el tema del filme durante todo el rodaje y que finalmente se interesó por el actor principal, Jean-Paul Belmondo, al que veía como una especie de bloque que había que filmar para saber qué es lo que escondía detrás (de hecho, Patricia, en la larga escena que transcurre en su habitación, le dice que le gustaría saber qué hay detrás de su rostro). En cuanto a Seberg, reconoce que, dejándose llevar por su lado cinéfilo, le hacía hacer cosas que le gustaban (Godard, 1962, pp. 23-24). Ese lado impenetrable de Michel le conecta con los personajes del cine negro hollywoodiense interpretados por Humphrey Bogart o Dana Andrews, mientras que Patricia es la reinterpretación de la *femme fatale* que conduce al protagonista a la muerte.

En este sentido, y si atendemos a los tres ejes temáticos en los que Monterde organiza las historias de los nuevos cines, *À bout de souffle* responde a la conciencia de la representación como tema. Lo cinematográfico se inserta temáticamente a través de la revisión que Godard hace del cine de género, en concreto del cine negro: «Ce que je voulais, c'était partir d'une histoire conventionnelle et refaire, mais différemment, tout le cinéma qui avait déjà été fait[224]» (Godard, 1962, p. 22). Esta revisión pasa por la ruptura con las convenciones del género. El ejemplo más evidente es la larga escena central en la habitación de Patricia, pues detiene, durante casi un tercio del metraje, el avance de la trama. Pero hay otros aspectos que atentan contra la convención, como, por ejemplo, que Michel, en lugar de planear su huida, pase el tiempo con Patricia en su habitación, la espíe en su cita con un periodista o vaya con ella al cine. Como afirma el director, «*À bout de souffle* était le genre de film où tout était permis, c'était dans sa nature[225]» (Godard, 1962, p. 22). El argumento policiaco es, por tanto, un pretexto. Lo que Godard propone es una nueva forma de narrar, más autoconsciente. Esta autoconsciencia narrativa se pone de manifiesto a través de una serie de estrategias, como el uso de referencias y citas cinéfilas que establecen toda una dialéctica entre la modernidad y el clasicismo. El historiador Dudley Andrew distingue dos usos de las referencias intertextuales en el filme: el primero, más fuerte y estructural, profundiza en los vínculos con el cine negro y sus reflexiones sobre el amor y la muerte; el segundo, que involucra a novelistas (Faulkner), compositores (Bach, Mozart) y pintores (Renoir, Picasso), es más textural que estructural. Godard salpica estos nombres en su lienzo para variar el tono y el interés de sus escenas, para mantener su drama dentro de un espacio cultural vivo (Andrew, 1987, p. 17). Aquí nos ocuparemos de las primeras.

Estas referencias comienzan con la dedicatoria del filme a la Monogram Pictures, un pequeño estudio hollywoodiense especializado en la producción de películas de serie B. Además, Godard emplea referencias que homenajean a sus maestros. Por ejemplo, el director Jean-Pierre Melville, máximo exponente del polar o cine negro francés,

[224] «Lo que yo quería era partir de una historia convencional y rehacer, pero de forma distinta, todo el cine que ya se había hecho».
[225] «*Al final de la escapada* era el tipo de película en la que todo está permitido, estaba en su naturaleza».

encarna en la película al escritor Parvulesco. También conecta con el cine negro, esta vez estadounidense, la admiración que el personaje interpretado por Belmondo profesa hacia «Bogie» (apodo de Humphrey Bogart). Esta admiración se pone de manifiesto cuando Belmondo pasa por delante de un cine donde se proyecta *Más dura será la caída* (*The Harder They Fall,* 1956) de Mark Robson, y se detiene ante una fotografía de su protagonista, Bogart, mostrada en primer plano. Además de estas referencias, la película contiene «citas» de otros filmes, como el propio Godard reconoce: «Je faisais certains plans par rapport à d'autres que je connaissais, de Preminger, Cukor, etc. D'ailleurs, le personnage de Jean Seberg prend la suite de celui de *Bonjour tristesse*»[226] (Godard, 1962, p. 22). Godard hace gala de su condición de cinéfilo usando deliberadamente lo que ya ha visto con anterioridad en el cine. Un ejemplo sería la cita de *40 pistolas* (*Forty Guns,* 1957) de Samuel Fuller. Godard copia la planificación de una escena, en la que un personaje mira a través del cañón de un rifle a una mujer (la cámara se acerca al rostro) y, tras un corto fundido a negro, en el siguiente plano, la pareja se está besando. La planificación (sin el fundido) es la misma, pero ahora es la mujer –Seberg– la que mira al hombre –Belmondo– a través de un póster enrollado. En cuanto al personaje de Patricia, Godard aclara que toma el relevo de Cecile, el personaje que también interpreta Seberg en *Buenos días, tristeza* (*Bonjour tristesse*, 1958), de Otto Preminger. El director apunta que podría haber cogido el último plano de esta película y encadenarlo con *Al final de la escapada* mediante un rótulo que rezara: «tres años después…» (Godard, 1962, p. 22). De hecho, Cecile, como Patricia en la película de Godard, mira directamente a cámara en algunos momentos y hace muecas delante de un espejo. En cuanto al personaje de Belmondo, tal y como advierte Heredero, su huida hacia adelante conecta con los antihéroes trágicos del cine de Samuel Fuller, Nicholas Ray, Jacques Becker y Jean-Pierre Melville (Heredero, 2002, p. 181). Este uso del metalenguaje funciona como dispositivo central de la película.

Godard también hace gala de esa autoconciencia narrativa mediante las frecuentes miradas a cámara de los protagonistas. Cuando se dirige a París en el coche robado, Michel interpela directamente al espectador: «si vous n'aimez pas la mer, si vous

[226] «Hice algunos planos en relación con otros que conocía, de Preminger, Cukor, etc. Además, el personaje de Jean Seberg toma el relevo de aquel de *Buenos días, tristeza*».

n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la ville, allez-vous faire foutre[227]». El personaje de Patricia también mira a cámara en varios momentos; por ejemplo, durante la entrevista a Parvulesco en el aeropuerto y en el plano que cierra la película.

La exposición narrativa se aleja asimismo del cine del M.R.I. Godard asegura que el filme está concebido en tres movimientos cuyo ritmo se establece mediante el montaje: la primera media hora, rápido, la segunda *moderato* y la tercera *allegro vivace* de nuevo (Godard, 1963, p. 10). Los acontecimientos clave para el discurrir de la narración (la muerte del policía, la búsqueda del dinero para la huida, la traición de Patricia) se resuelven rápidamente, mientras que los momentos narrativamente intrascendentes se alargan en exceso. Ejemplo de esta morosidad narrativa (el tempo *moderato* del que habla Godard) es la larga secuencia de 24 minutos que transcurre en la habitación de Patricia. Nada de lo que acontece tiene especial relevancia para el avance de la trama: la pareja hace muecas ante el espejo, discuten, fuman, se miran, se asean, Michel llama por teléfono, hablan de música y de Faulkner y, finalmente, mantienen relaciones sexuales. Lo único trascendente es que Patricia le dice que cree estar embarazada de él. Estos tiempos muertos hacen que la narración esté menos motivada genéricamente y se acerque a asuntos más reales. Toda la escena moderniza la forma de representar en pantalla las relaciones entre hombres y mujeres, con sus contradicciones y ambigüedades. Por ejemplo, Patricia dice que no se quiere acostar con Michel, pero algo más tarde toma la iniciativa sin que medie explicación alguna. Esta ambigüedad es uno de los rasgos definitorios de la protagonista femenina y se repite a lo largo del filme.

Además, las constantes interrupciones en el relato (además de la escena en la habitación, la entrevista en el aeropuerto, la cita de Patricia con el periodista, la escena en el cine, etc.) rompen con la causalidad del relato propia del M.R.I. Como señala el crítico de *Cahiers du cinéma* Jean-Philippe Tessé: «Qu'est-ce qui fait avancer l'action? A proprement parler, rien»[228] (Tessé, 2005, p. 7).

[227] En el doblaje al castellano dice: «Si no le gusta el mar, si no le gusta la montaña, si no le gusta la ciudad, váyase a tomar por culo».
[228] «¿Qué hace avanzar la acción? Estrictamente hablando, nada».

También son distintivos de los nuevos cines los finales abiertos o ambiguos. La película termina con un primer plano de Seberg mirando directamente a cámara y pasándose el pulgar por los labios, imitando el gesto que Belmondo repite varias veces a lo largo del filme[229], mientras pregunta «Qu'est-ce que c'est, dégueulasse?» (¿Qué significa «desagradable»?). Este final refuerza la ambigüedad que caracteriza al personaje de Patricia y deja su interpretación al espectador. En definitiva, el filme se concibe como una obra de interpretación abierta que relaja la relación causa-efecto propia del M.R.I. en beneficio de una expresividad artística más directa. Ello conduce a la consideración del guion como el punto de partida para la construcción de una narración en la que la predisposición a la improvisación y el hallazgo fortuito tienen mayor cabida que en el cine clásico.

En cuanto a la caracterización de la pareja protagonista, se aleja de la definición de los héroes y heroínas del cine clásico. Michel, obsesionado con la muerte, es un personaje nihilista, paradigma del héroe contemporáneo, que admira e imita a Humphrey Bogart (vestuario, forma de fumar, gestualidad…). Al contrario de lo que sucede con los protagonistas del M.R.I., Michel no concluye ninguna de sus dos «misiones» en el filme: conquistar a la chica y huir a Italia. Sin embargo, para el director, representa un cierto ideal de libertad (Godard, 1980, p. 30). Patricia es ambigua y dubitativa. Por ejemplo, en la habitación del hotel, le dice a Michel: «Tu sais?, tu disais que j'avais peur, Michel. C'est vrai, j'ai peur. Parce que je voudrais que tu m'aimes. Et puis... Je ne sais pas. Au même temps je voudrais que tu ne m'aimes plus. Je suis très indépendant»[230]. Patricia oscila permanentemente en la expresión de sus sentimientos hacia Michel. La relación entre ambos personajes se define por el choque entre la cultura estadounidense y la francesa. Michel está fascinado por la cultura estadounidense –transmitida vía Hollywood–, como demuestra su admiración por Bogart, lo que explica su fascinación por Patricia. Ella es pragmática, se muestra

[229] Esta escena contiene otra referencia cinéfila, esta vez a la escena final de *Alta sierra* (*High Sierra*, 1941), de Raoul Walsh. El personaje interpretado por Ida Lupino pregunta «What does it mean when a man 'crashes out'?» ante el cuerpo sin vida de Humphrey Bogart. En la última escena de *Al final de la escapada*, antes de morir Michel dice «c'est dégueulasse», y Patricia pregunta «Qu'est-ce que c'est 'dégueulasse'?

[230] En el doblaje al castellano se traduce como: «Antes, dijiste que tengo miedo, Michel. Es verdad, tengo miedo. Porque me gustaría que me quisieras y después, no sé por qué, también me gustaría que no me quisieras. Soy muy independiente, ¿sabes?».

decidida en lo referente a su carrera profesional y sitúa sus sentimientos en un segundo plano. El escritor Parvulesco, cuando le preguntan la diferencia de comportamiento entre la mujer francesa y la mujer americana ante el amor, contesta: «La femme américaine domine l'homme, la femme française ne le domine pas encore[231]». Este dominio de la mujer estadounidense sobre el hombre explica que Patricia se apropie del gesto de Michel al final de la película.

Las interpretaciones de Belmondo y Seberg son vivaces, energéticas, naturales y libres, en especial la de Belmondo, quien, a juicio de Tessé, encarna una nueva lógica del cuerpo en el cine (Tessé, 2005, p. 10). Contribuye a la naturalidad de estas actuaciones la forma en que interpretan sus diálogos. Godard explica que los diálogos del filme no son improvisados (al estilo del Actors Studio) sino que están previamente escritos, pero los actores no los conocen de antemano, es el propio director quien se los «sopla» durante el rodaje. Sobre la improvisación, Godard aclara : «J'improvise, sans doute, mais avec des matériaux qui datent de longtemps»[232]. Es decir, Godard improvisa a partir de un material muy trabajado previamente lo que le da una visión general del filme que admite la introducción de cambios de última hora, por lo que más que de improvisación, prefiere hablar de una puesta a punto en el último minuto (Godard, 1962, p. 22). La improvisación, así como la fotografía de Raoul Coutard y el rodaje en exteriores –heredado del neorrealismo– contribuyen a dar al filme un tono casi documental. París, donde transcurre la acción, es visto como un escenario, como un decorado. La ciudad está filmada como lo haría un filme hollywoodiense: imágenes de puntos turísticos como el Arco del Triunfo, la Torre Eiffel, la catedral de Notre Dame, las Tullerías, los Campos Elíseos, etc. La apuesta de Coutard para abaratar los costes de producción consiste en utilizar equipos ligeros de filmación y película de alta sensibilidad, lo que se traduce en el respeto por las fuentes originales de luz. La cámara en mano permite a Coutard filmar en la calle o en estrechas habitaciones. Sin embargo, Godard asegura que esta elección se debe únicamente a la falta de presupuesto y defiende que la forma de rodar debe corresponderse con el tema de la película (Godard, 1962, p. 22).

[231] En el doblaje, dice: «la mujer americana domina al hombre, la mujer francesa no lo domina aún».
[232] «Improviso, sin duda, pero con materiales que datan de mucho tiempo atrás».

El uso del plano secuencia también contribuye a transmitir ese tono documental. Es ejemplar el plano secuencia rodado por Coutard en la agencia de viajes, un *travelling* que se consigue filmando desde una silla de ruedas y que realiza un movimiento circular (entrada y salida de Michel en la agencia para recoger un cheque). Dicho movimiento contribuye a transmitir al espectador la sensación de que Michel está atrapado por sus circunstancias, que el círculo en torno a él se estrecha y no hay escapatoria. Hacia el final de la película encontramos otro nuevo *travelling* circular que sigue esta vez a Patricia –tras denunciar a Michel– en su deambular por la casa de la modelo sueca donde la pareja se esconde de la policía. Patricia también está atrapada por su condición de moderna *femme fatale,* que le conduce a demostrar su superioridad respecto a Michel, denunciándolo.

Pero, sin duda, el gran rasgo que sitúa el filme en la modernidad cinematográfica es la negación de la transparencia propia del M.R.I. El ejemplo más evidente es el montaje fragmentado, que funciona como contraste a los largos planos secuencia. Esta fragmentación se manifiesta en el uso de los *jumping cuts,* breves cortes dentro de un mismo plano que sirven para eliminar los tiempos muertos dentro del mismo (por ejemplo, un plano de escucha) y que le sirven a Godard para reflejar el estado de confusión que atraviesan los protagonistas. En la escena en la que Michel acompaña en coche a Patricia a una cita con un periodista, la cámara está situada en el asiento trasero del coche. Tras un primer plano de Michel, los siguientes doce planos son de Patricia, con la cámara siempre situada en el mismo punto. Sin embargo, los cortes implican un cambio en la posición de la cabeza, en la luz que incide sobre la joven y en el paisaje de fondo. Esta ruptura de la continuidad le sirve a Godard para expresar la ambigüedad de Patricia, sus sentimientos cambiantes hacia Michel, la imprevisibilidad de su comportamiento. Otro ejemplo sería la ruptura del *raccord* de movimiento cuando Patricia se dirige a un bar a telefonear a la policía para denunciar a Michel. El trayecto en la calle se divide en tres planos. En el primero, Patricia se desplaza de izquierda a derecha del plano. En el segundo, en sentido contrario. En el tercero, vuelve a cambiar de sentido. Esta planificación contribuye a transmitir el nerviosismo del personaje, quien, tras realizar la llamada, sale corriendo del bar. Godard, en

definitiva, se vale de la ruptura de la continuidad –la piedra angular del M.R.I.– para expresar los estados de ánimo o rasgos de la personalidad de sus personajes.

Además, las frecuentes miradas de los personajes a cámara hacen al espectador consciente de la presencia de la cámara y de su condición de *voyeur,* como cuando Michel, en su viaje hacia París mira a cámara y habla al espectador. Estas interpelaciones y miradas a cámara ponen de manifiesto la existencia de un universo diegético al que el espectador se siente ajeno y dejan al descubierto el aparato cinematográfico. El espectador, que desempeña un rol más activo que el del M.R.I., puede así fijarse no en la trama, sino en el significado que emerge del conjunto de citas, referencias, planos, uso del montaje fragmentado. Para Tessé se trata de sustituir un espacio narrativo por otro ficcional, ya no dedicado al despliegue de la narración sino al del conjunto de gestos, posturas, rostros, citas, referencias, fórmulas, etc. Este espacio, como las citas necesariamente fragmentadas o los rostros en primer plano necesariamente aislados del resto del cuerpo, es un espacio fragmentado (Tessé, 2005, p. 13). Lo que se está fragmentando es el modo de representación propio de la institución, con el fin de acercar al espectador a la realidad, a la verdad.

La película supone una ruptura con el MRI. El cineasta del *cinema novo* Glauber Rocha sitúa este punto de inflexión en el gesto de Belmondo de disparar al sol (con sonido extradiegético) al principio de la película, que define de una nueva etapa en el cine: «É necessário dar o tiro no sol»[233] (Rocha, 2003, p. 36). Tessé, por su parte, proclama que el film fue imaginado como un ejercicio de estilo en torno al cine negro, pero también como un plan de ataque contra el cine institucional, con la idea de romper las normas grabadas en piedra. La máquina de cine ya no se esconde, al contrario, se muestra por lo que ella es. Tres instancias ahora actúan sobre una en igualdad de condiciones: la realidad registrada, la mirada sobre ella y la operación técnica que las articula (Tessé, 2005, p. 8). En conclusión, el cine pasa de ser entendido como una impresión fiel de la realidad, caracterizada por la transparencia enunciativa, a tomar consciencia y poner de manifiesto su condición representativa. El cine de las nuevas olas es, por tanto, reflexivo y autoconsciente e invita al espectador a reflexionar sobre esta nueva forma de expresión artística que supone una nueva manera de mostrar el mundo.

[233] «Es necesario disparar al sol».

5. Las relaciones entre el cine y la literatura

La relación entre el cine y las formas artísticas tradicionales es un campo fértil que ha suscitado interés y debate desde los albores del cine mismo. En sus primeros días, el cine se nutre principalmente del teatro popular y de la novela del siglo XIX, absorbiendo no solo sus historias, sino también una amplia gama de recursos estilísticos y estructurales. Desde entonces, la huella de las artes –con la literatura al frente– en el cine ha sido objeto de estudio constante, revelando una complejidad y riqueza que trasciende la mera adaptación de obras literarias al cine.

Sin embargo, el diálogo entre cine y literatura no es unilateral. Si bien es ampliamente aceptada la impronta de la literatura en el cine, la influencia inversa ha sido motivo de controversia. Este debate refleja la complejidad de las relaciones entre ambas formas artísticas y la dificultad de establecer un modelo analítico que capture su interacción de manera exhaustiva. A pesar de los desafíos metodológicos, diversos enfoques han intentado abordar esta complejidad. Desde modelos semióticos hasta metodologías comparativas, los estudios han explorado cómo el cine y la literatura se influyen mutuamente en términos de contenido, estructura y técnica narrativa. Estos esfuerzos, aunque variados en enfoque y alcance, reflejan el continuo interés por comprender y apreciar la riqueza y la versatilidad de las relaciones entre estas formas de expresión artística.

5.1. La impronta de la tradición artística en el cine

La aparición del cine se enmarca en una larga tradición cultural y creativa. Román Gubern explica que la tecnología de la imagen iconocinética no surge súbitamente, sino que se desarrolla en las postrimerías del siglo XIX, después de tres siglos de avances en la cultura plástica y de dos milenios de prácticas teatrales. El peso de estas prácticas y tradiciones estéticas resultará determinante en la configuración de sus modos de representación (Gubern, 1987, p. 263). Es decir, gran parte de las técnicas empleadas por el cine no le son propias, sino que provienen de toda una tradición artística que se había venido desarrollando durante años. En el ámbito de lo visual, el crítico de arte Francisco Calvo Serraller señala que si bien la fotografía y el cine, desde un punto de vista técnico, surgen en el siglo XIX, desde un punto de vista estético, su origen se remonta a una «prehistoria» más lejana. El ojo fílmico y la narración visual se gestan en el paso de una concepción basada en el espejo (arte clásico) a otra que lo está en la lámpara (arte moderno)[234]. De hecho, a partir de Caravaggio, la proyección de un foco de luz artificial se convierte en el elemento central y dramático de la narración visual, que ya no puede ser estática, armónica, atemporal o ideal (Calvo, 2003, pp. 8-9). En el ámbito de lo narrativo, según demuestra John Fell, el cine adopta técnicas narrativas de medios tan diversos como la novela decimonónica, las primitivas historietas, la ilustración de las revistas, las pinturas cubista e impresionista, la literatura popular, el teatro de variedades, etc. (Fell, 1986, pp. XVI-XIX). La aparición del cine culminaría, por tanto, una tendencia a lo visual que, si bien ha estado presente en las artes narrativas desde siempre (tal y como demuestran las teorías precinema), se exacerba a partir del siglo XIX gracias al desarrollo de una serie de dispositivos de entre los que se destacan la fotografía y la linterna mágica.

En función del momento histórico, de las posibilidades técnicas que va conquistando el nuevo medio o de la inspiración de determinados cineastas, el cine se configura en distintos modos de representación. Así, por ejemplo, en sus inicios el cine incorpora del teatro popular y de los espectáculos de variedades gran parte de sus códigos narrativos y se institucionaliza, unos años después, incorporando técnicas de la novela

[234] Aquí Calvo sigue al crítico literario M. H. Abrams, quien apunta que la tradición clásica emplea la metáfora del «espejo» para explicar que el arte imita la realidad externa de forma mimética. Con la nueva perspectiva romántica, la «lámpara» simboliza la expresión interior del artista (Abrams, 1962).

del siglo XIX. Aunque el influjo de la literatura en el cine, del que nos ocuparemos más adelante, es de gran importancia, el cine también incorpora técnicas de otras artes. Las limitaciones de espacio impiden realizar un análisis profundo de estas influencias, que han sido motivo de estudio desde que el crítico italiano Ricciotto Canudo otorgó al cine un lugar privilegiado en el sistema de las Bellas Artes al declararlo el séptimo arte en 1908. A continuación, realizamos en breve repaso a algunas de las aproximaciones más relevantes que se han ocupado de estas relaciones.

Los primeros trabajos aparecen tras la institucionalización del M.R.P. y no hablan de influencias, sino de los vínculos o analogías que se establecen entre el cine y el resto de las artes. En el estudio pionero en cuanto al análisis de estas relaciones, el ya citado *El arte de la imagen en movimiento* (1915)*,* el estadounidense Vachel Lindsay establece que el cine es una manifestación en movimiento de la pintura, la escultura y la arquitectura. En España, el historiador del arte José Camón Aznar también analiza la plasticidad del cine en *La cinematografía y las artes* (1952). El estudio, que se divide en tres secciones, se ocupa, en primer lugar, de las «películas de arte» –filmes documentales sobre artistas de la pintura, la escultura o la arquitectura– y su valor pedagógico; en segundo lugar, estudia las analogías y diferencias que se dan entre la estética cinematográfica y el resto de las artes –centrándose en cómo se representa el movimiento, el espacio y el tiempo en las artes y en el cine–; por último, analiza el uso de la música en el cine. En Francia, André Bazin también se ocupa de los «filmes de arte» (muy populares en la década de los cincuenta, a juzgar por las palabras de Camón Aznar [1952, p. 21]) en su artículo «Pintura y cine» (1959)[235], en concreto a los dedicados a determinados pintores. Su planteamiento, no obstante, es más complejo que el de Camón Aznar. Para el francés, estos filmes oscilan entre su enorme valor divulgativo y la traición que suponen a la pintura, porque el espectador cree tener ante los ojos la realidad pictórica, cuando en realidad se le fuerza a verla según un sistema plástico que la desnaturaliza profundamente (Bazin, 2008, pp. 212-213). A partir de finales del siglo XX el campo de estudio se amplía y los nuevos trabajos no solo se

[235] Se desconoce la fecha en la que fue escrito el artículo «Peinture et cinéma». Aparece publicado póstumamente en el volumen segundo de la antología *Qu'est-ce que le cinéma?* (1959).

ocupan de las artes tradicionales, sino de la relación del cine con otras disciplinas artísticas (fotografía, cómic, radio, televisión o vídeo)[236].

Sin embargo, si exceptuamos los estudios que tratan los vínculos entre cine y literatura, el mayor número de trabajos, sin ser abundantes, se centran en las relaciones del cine con la pintura. En este campo, cabe destacar el artículo «El Greco i kino»[237] (1937-39) que Eisenstein escribe sobre El Greco, vinculando su pintura con el montaje cinematográfico. El cineasta encuentra en el pintor una serie de rasgos análogos a los métodos de montaje para la creación del espacio en los que está trabajando. Toma como ejemplo las dos vistas de Toledo realizadas por el pintor. Dichas vistas están compuestas de motivos tomados por separado y reunidos libremente de forma que el resultado no se corresponde, en la realidad, con un punto de vista único. Se trata de una «construcción» que responde a las exigencias internas de la estructura con que se rige El Greco (Eisenstein, 1982, p. 160). Este no es el único rasgo «cinematográfico» que Eisenstein encuentra en el pintor, pues también analiza su empleo de la simultaneidad y sucesión de acontecimientos, la forma en que distribuye los personajes en la composición interna del cuadro, el uso de la luz y el color o su representación del movimiento[238].

En conclusión, el cine ha sido objeto de numerosos estudios que exploran sus relaciones con otras formas artísticas. Desde los primeros análisis que lo describían como una síntesis de todas las artes hasta los estudios más recientes que examinan sus vínculos con otras disciplinas, el cine ha demostrado su capacidad para interactuar y enriquecerse con diferentes expresiones artísticas. Entre todas estas relaciones, sobresale la estrecha conexión entre el cine y la pintura, que ha sido objeto de

[236] De entre esos trabajos, destacan *Il cinema e le altre arti* (Marsilio, 1996); el tercer número de la revista *Protée. Théories et pratiques sémiotiques* (1970-2011), dedicado a «Le cinéma et les autres arts»; y el nº 122 de la revista *Cinémaction*, «Arts plastiques et cinéma» (2007).

[237] El título original se puede traducir como «El Greco y el cine».

[238] En el análisis de las relaciones entre cine y pintura despuntan también los trabajos de Pascal Bonitzer (*Décadrages. Peinture et Cinéma*, 1985), Jacques Aumont (*L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, 1989), el catálogo de la exposición *Peinture-cinéma-peinture* (1989), y el estudio de Luc Vancheri (*Cinéma et peinture: passages, partages, présences*, 2007). En España, José Luis Borau dedica sus discursos de ingreso a la Reales Academias de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando a «La pintura en el cine» (2001) y «El cine en la pintura» (2002), respectivamente. Más recientemente destaca *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas* (2008), de Carlos Tejada, quien pretende un acercamiento a los difusos límites entre arte y cine desde el punto de vista del artista.

numerosas investigaciones y análisis, ya sea situando al cine dentro de una tradición visual más amplia, ya investigando las influencias mutuas entre ambos medios. En definitiva, el cine ha sido reconocido como un arte que se nutre y dialoga con diversas disciplinas artísticas, abriendo nuevas perspectivas y posibilidades creativas. El estudio de estas relaciones entre el cine y otras formas de arte nos permite comprender y apreciar aún más la riqueza y la versatilidad de esta forma de expresión audiovisual.

5.2. La práctica de las adaptaciones cinematográficas

Una de las manifestaciones más evidentes de la influencia de la literatura en el cine y, sin duda, la más estudiada, es la práctica de las adaptaciones de obras literarias al cine[239]. Desde sus orígenes, el cine ha realizado adaptaciones, como evidencia *El regador regado* (1895), de Louis Lumière, cortometraje que formó parte de la primera exhibición pública del cinematógrafo y que adaptaba una tira cómica. Desde las distintas adaptaciones de la Pasión de Cristo o de diversos cuentos infantiles hasta el *film d'art,* el cine primitivo buscó en la literatura argumentos con los que alimentar su vertiente narrativa. A pesar del rechazo a las adaptaciones literarias que mostraron los cineastas vanguardistas en los años veinte, estas pasan a constituir una parte significativa de la producción cinematográfica mundial con la consolidación del M.R.I. y la llegada del cine sonoro. El profesor Alfonso Méndiz estima que actualmente entre un 30% y un 40% de las películas que se producen cada año en el mundo están basadas en obras literarias (Méndiz, 2021, p. 9). Estos datos explican que, en el estudio de la interacción entre el cine y la literatura, el área de investigación más explorada se centre en el terreno de las adaptaciones.

Para realizar la revisión bibliográfica de los principales trabajos que se han ocupado de este campo de estudio seguiremos a los profesores Luis Miguel Fernández (2000b y 2001) y José Antonio Pérez Bowie (2004a), quienes trazan, en sendos trabajos, las líneas generales del estudio de la adaptación cinematográfica a lo largo de la historia[240]. Un campo del que, en palabras de Fernández, sabemos muy poco todavía, debido al atomismo y ahistoricismo con el que se ha abordado,

> puesto que ni se ha tenido en cuenta el análisis de ambos sistemas más allá del texto fílmico individual y de la consiguiente reducción del problema a un análisis de

[239] Usamos aquí el término «adaptación» por su amplia aceptación, tanto en el ámbito académico como en el popular. Somos conscientes, no obstante, del rechazo que provoca el término entre aquellos estudiosos especializados en esta práctica al considerarlo ambiguo y equívoco. Tal es el caso de José María Paz Gago (2004a), quien prefiere hablar de «transposición»; o de Luis Miguel Fernández (2000b, p. 15) y José Antonio Pérez Bowie (2004a, p. 278), quienes se inclinan por «recreación fílmica», con el fin de resaltar la autonomía del texto fílmico con respecto al literario. Tal y como afirma Pérez Bowie, «el intento de acuñar una terminología más satisfactoria que sirva para dar cuenta de la variedad de facetas que presenta el fenómeno —*traducción*, *traslación*, *transposición*, etc.— viene a ser un síntoma de la complejidad del mismo y de la dificultad de atraparlo mediante esquemas reductores» (Pérez Bowie, 2004, p. 278).

[240] Otra revisión bibliográfica interesante es la que realiza la profesora Marta Frago en «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica» (2005).

> lenguajes diferentes, ni se ha reparado en un enfoque diacrónico capaz de abarcar un desarrollo temporal más amplio y complejo (Fernández, 2001, p. 53).

Tal y como subraya Fernández, el primer autor que analiza el fenómeno de la adaptación cinematográfica de forma sistemática es Béla Balázs (Fernández, 2000b, p. 16). En *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo* (1945)[241], el crítico húngaro rechaza la idea, comúnmente sostenida por los teóricos del arte contrarios a las adaptaciones, de que existe una conexión orgánica entre el contenido y la forma y que una determinada forma artística siempre ofrece la expresión más adecuada para cierto contenido (Balázs, 1972, p. 218). En otras palabras, Balázs sostiene que el arte y sus formas no están inherentemente presentes en la realidad de antemano, ya que son actividades específicamente humanas. La oposición del autor a este determinismo le lleva a diferenciar entre materia (componente básico de la realidad viva) y contenido (que determina la forma), concluyendo que la materia prima de la realidad se puede moldear en muchas formas de arte diferentes. La materia puede ser común a diferentes formas artísticas, mientras que el contenido constituye un acercamiento a la realidad desde la perspectiva de una determinada forma artística (Balázs, 1972, p. 220). Esta postura sienta las bases para los estudios posteriores que reconocen la independencia del filme con respecto al texto literario original. Sin embargo, también implica que la recreación fílmica quede subordinada a la relación unidireccional que mantiene con el texto literario. Esto supone que el estudio de la adaptación cinematográfica se centre en su relación con el texto de origen en lugar de enfocarse en el proceso de transposición y su funcionamiento como tal (Fernández, 2000b, pp. 16-17). Es lo que sucede con algunos de los más destacados trabajos llevados a cabo durante las dos siguientes décadas.

Tras las aportaciones de Balázs, destacan, en la década de los cincuenta, los estudios de André Bazin y George Bluestone. Ambos realizan una defensa de la adaptación, denostada en décadas anteriores tanto por los especialistas en literatura, como por los críticos, cineastas y teóricos del cine (Serceau, 1999, p. 7). Esta actitud despectiva se corresponde, tal y como señala Balázs, con un antiguo –por no decir clásico– punto de

[241] La primera edición del texto se publicó en ruso con el título de *Iskusstvo Kino* (1945), que se podría traducir como «El arte del cine».

vista estético que rechaza en principio todas las adaptaciones, argumentando que son necesariamente inartísticas (Balázs, 1972, p. 218)[242]. El debate en torno a la adaptación se centra, a partir de la década de los cincuenta, en tres aspectos: a) la diferencia entre «adaptación» y «transposición», b) el deseo de establecer una tipología de la adaptación y c) su jerarquización (Serceau, 1999, pp. 14-17).

En su artículo «A favor de un cine impuro», Bazin sostiene que la adaptación, una constante de la historia del arte, no debería inquietar a los críticos que se preocupan por la pureza del cine, pues más bien demuestra su progreso. Una vez superada la fase inicial de perfeccionamiento técnico, el cine entra en lo que él llama la «edad del argumento». En esta fase se produce una inversión de las relaciones entre el fondo y la forma, ya que la forma cinematográfica se vuelve más transparente y queda subordinada al asunto o tema que se presenta en la película. Así, el cine, a cambio de apropiarse de los argumentos literarios, ofrece al público una nueva experiencia artística, lo que también implica una ampliación de la audiencia para las obras adaptadas (Bazin, 2008, pp. 122-127). Por último, Bazin afirma que la calidad de la creación cinematográfica está directamente relacionada con la fidelidad a la obra original. Al igual que una traducción literal no resulta útil y una traducción demasiado libre es cuestionable, una buena adaptación cinematográfica debe ser capaz de restituir lo esencial tanto en la letra como en el espíritu de la obra original (Bazin, 2008, p. 116).

Bluestone, en *Novels into Film* (1957), parte de las diferencias entre novela y cine como base para su análisis: mientras que la novela ha sido respaldada por una audiencia letrada y ha permanecido relativamente libre de censura, el cine ha contado con una audiencia masiva, ha sido producido de manera cooperativa y ha estado restringido por un código de producción. El autor explora asimismo el contraste entre la forma conceptual y discursiva de la novela (un medio lingüístico) y la forma perceptual y presentacional del cine (un medio fundamentalmente visual) (Bluestone,

[242] Según Balázs, la base teórica en la que se sustenta la oposición a las adaptaciones es que existe una conexión orgánica entre la forma y el contenido en cada arte, y que una forma artística específica siempre proporciona la expresión más adecuada para un determinado contenido. Por lo tanto, adaptar un contenido a una forma de arte diferente solo puede ser perjudicial para una obra de arte si esa obra original era de calidad (Balázs, 1952, p. 259).

1957, p. VIII)[243]. Sin embargo, para Bluestone, en las adaptaciones cinematográficas se produce un abandono inevitable de elementos novelísticos. La película se aleja de los contenidos característicos del pensamiento que solo pueden ser expresados mediante el lenguaje para concentrarse, debido a su condición de medio visual, en variaciones espaciales, imágenes fotográficas de la realidad física y los principios del montaje. Bluestone, siguiendo a Béla Balázs[244], opina que cuando un cineasta adapta una novela, en realidad está realizando una especie de paráfrasis de la misma, considerándola como la materia prima para su trabajo. El objetivo no es reproducir la novela de manera orgánica, donde el lenguaje es inseparable de su temática, sino más bien enfocarse en personajes e incidentes que se han desligado de su forma lingüística original y han adquirido una vida mítica propia, similar a los héroes de las leyendas populares (Bluestone, 1957, p. 62). Tal y como apunta la profesora Marta Frago, a partir de las contribuciones de Bluestone, los estudios sobre la adaptación se han enfocado principalmente en examinar el proceso en lugar del resultado. Es decir, han puesto su atención en la transferencia textual que inevitablemente se produce cuando una obra literaria es adaptada al cine (Frago, 2005, p. 55).

El crítico Pio Baldelli cierra este repaso a los primeros trabajos sobre la adaptación cinematográfica con *El cine y la obra literaria* (*Film e opera letteraria*, 1964). En su estudio, el autor categoriza las posibles aproximaciones que el cine puede llevar a cabo de una obra literaria. En total distingue cuatro categorías:

1) El saqueo de la obra literaria. En este caso, la obra literaria la obra literaria es tratada sin consideración, ya sea por ignorancia, pereza o con el objetivo de aprovechar su éxito comercial (Baldelli, 1966, p. 5);
2) El cine al servicio de la literatura. Aquí, el trabajo del director implica una reproducción cuidadosa y fiel de la obra literaria, destinada a aquellos que, se supone, no están familiarizados con ella (Baldelli, 1966, p. 30);

[243] Algunas de estas ideas también las contempla Bazin cuando afirma que la novela tiene sus propios medios, ya que su materia es el lenguaje –y no la imagen– y su efecto sobre el lector –aislado– no es equiparable a la del filme sobre el público en las salas oscuras (Bazin, 2008, p. 116).
[244] Según Balázs, el cineasta plenamente consciente que busca adaptar una novela puede utilizar la obra existente simplemente como materia prima (Balázs, 1972, p. 221).

3) Aparcería entre cine y literatura. En esta categoría, el director intentar completar el texto literario con el agregado cinematográfico, creando una especie de asociación entre ambas formas artísticas. El error grave, según Baldelli, reside en la creación de un híbrido que pretenda dinamizar el estático texto teatral o literario con las acrobacias de la cámara y la variación de los escenarios (Baldelli, 1966, p. 34); y
4) La plena autonomía del filme respecto a la obra literaria. El director imprime su sello personal al texto literario, llegando a subordinar o distanciar la obra literaria en relación con el filme. En este caso, el texto literario se convierte en la «materia», incluso el pretexto, que provoca la invención cinematográfica (Baldelli, 1966, p. 51)[245].

A pesar de que estos tres autores defienden la autonomía de la adaptación cinematográfica con respecto al material original, no logran evitar centrarse en la fidelidad de dicha adaptación al texto de partida. Como resultado, terminan avalando la supremacía del texto literario sobre el cinematográfico, una constante en los trabajos que se ocupan de la adaptación hasta finales del siglo XX (Pérez Bowie, 2004a, p. 279). La ruptura con esta supremacía del texto literario sobre el cinematográfico llega con los trabajos de Geoffrey Wagner y Dudley Andrew.

En *The Novel and the Cinema* (1975), Wagner distingue tres tipos de adaptación en función del mayor o menor grado de correspondencia con el texto original: la *transposición* (cuando apenas hay cambios), el *comentario* (en el caso de que se introduzcan alteraciones) y la *analogía* (cuando se da una desviación considerable con la intención de crear una obra artística diferente). Por su parte, Dudley Andrew, en *Concepts in Film Theory* (1984), también distingue tres tipos de adaptación: el *préstamo* (cuando la fuente es tan conocida –puede ser de origen mítico– que resulta fácilmente reconocible para el espectador a pesar de que sufra enormes

[245] Pérez Bowie observa que Geoffrey Wagner y Dudley Andrew presentan clasificaciones similares. Wagner distingue entre *transposición* (adaptación fiel), *comentario* (introducción de variantes) y *analogía* (desviación máxima para crear una obra artística diferente). Por su parte, Andrew establece una tipología basada en tres grados: *préstamo* (donde la fuente es reconocible), *intersección* (reflexión creativa sobre el texto literario con el que puede llegar a dialogar) y *fidelidad de transformación* (se mantiene la fidelidad al esquema narrativo de partida aunque se establezcan cambios en el tono, el ritmo, la instancia narradora, etc.) (Pérez Bowie, 2004a, p. 280).

transformaciones), el *cruce* (una reflexión creativa sobre el texto original), y la *fidelidad de transformación* (cuando se mantiene fiel en cuanto al esquema narrativo del texto literario pero se realizan cambios en el tono, el ritmo, la instancia narradora, etc.). Fernández elogia que ambas tipologías superen el debate en torno a la fidelidad del filme con respecto a la fuente literaria; sin embargo, critica que ambas tienden a generar más confusión debido a la falta de precisión en sus categorías. Otra crítica, común a todos los autores citados hasta ahora sería que se desenfoca el problema metodológicamente al centrarlo en la mayor o menor dependencia del texto original y no en el funcionamiento de la recreación (Fernández, 2000b, pp. 19-20).

De acuerdo con Pérez Bowie, a partir de los años ochenta, las aproximaciones desde la perspectiva de la semiótica se centran mayoritariamente en los aspectos discursivos del filme (Pérez Bowie, 2004a, pp. 280-281). Un destacado ejemplo de este acercamiento es el llevado a cabo por Gianfranco Bettetini, quien sostiene que un texto es un proyecto comunicativo, por lo que su traducción correcta no debe limitarse a la simple traslación de estructuras semánticas, sino que debería comportar también una reconstrucción analógica de ese proyecto, sin descuidar el uso y el consumo del texto (Bettetini, 1996, p. 85). El autor realiza asimismo un intento de clasificación de las adaptaciones, sin ánimo de exhaustividad. Para el semiólogo, algunas adaptaciones son traducciones fieles y respetuosas con la narración propuesta por el texto original, mientras que otras se centran en la transposición de la «atmósfera ambiental» presente en el texto fuente. También distingue entre adaptaciones que priorizan los valores ideológicos del texto original y aquellas que confrontan el texto fuente basándose en el género en el que se quiere adscribir la adaptación, dando más importancia a los elementos audiovisuales que a los literarios. Por último, se encuentran las adaptaciones en las que la matriz literaria es solo un pretexto, generalmente narrativo, que se desordena y reelabora en un universo de escritura casi siempre completamente autónomo respecto al original (Bettetini, 1996, pp. 98-100). Pérez Bowie subraya que esta forma de enfrentar el desafío de la adaptación desde una orientación pragmática que va más allá de las estrechas relaciones intertextuales resulta en una mayor productividad para los enfoques más actuales y análisis más precisos y matizados (Pérez Bowie, 2004a, p. 282). Esta nueva orientación supone,

asimismo, la abolición de la jerarquía entre novela y cine (Stam, 2005, p. 8). Tanto las aproximaciones posestructuralistas como los estudios culturales, la narratología, las teorías de la recepción y de los polisistemas degradan la superioridad del texto literario. Fernández se detiene en esta última, ya que opina que la teoría de los polisistemas[246] es una de las de mayor rendimiento teórico para los historiadores de la literatura, pues busca explicar los textos atendiendo a su contexto histórico (Fernández, 2000b, p. 29).

Dentro de los estudios sobre la adaptación cinematográfica, Pérez Bowie destaca la importancia del trabajo de Michel Serceau *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures* (1999). La obra constituye un valioso intento de abordar de manera integral y comprensiva los problemas teóricos que rodean a la adaptación cinematográfica. Serceau realiza una revisión exhaustiva de las teorías precedentes con el objetivo de desarrollar un esquema explicativo completo que permita comprender este fenómeno desde todas sus perspectivas. Para el autor, la adaptación no debe ser entendida simplemente como una transposición, un calco audiovisual del original literario; es más bien un proceso de recepción e interpretación de temas y formas literarias, un modo de lectura que testimonia el diálogo que mantiene una sociedad con la literatura (Serceau, 1999, pp. 9-10).

Para finalizar, mencionaremos algunos de los trabajos relacionados con la adaptación cinematográfica que han sido publicados en España desde los años ochenta. De entre todos ellos, Pérez Bowie destaca tres: *Imago litterae. Cine. Literatura* (1984), de Jorge Urrutia, donde el autor subraya la necesidad de separar el análisis de la adaptación en el plano de la historia y el del discurso[247]; *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría*

[246] Esta teoría, desarrollada por el lingüista y teórico literario israelí Itamar Even-Zohar en la década de los setenta, considera la literatura como un sistema semiótico funcional, dinámico, abierto y estratificado; el sistema literario sería el conjunto de autores, lectores y obras conectados por una serie de normas y modelos internamente comunes y externamente diferenciados respecto a los de otros sistemas (Valles, 2002, p. 512). El profesor Patryck Cattryse ya había abordado la cuestión de la adaptación cinematográfica desde la teoría de los polisistemas en *Pour une théorie de l´adaptation filmique. Le film noir américain* (Peter Lang International Academic Publishers, 1992).

[247] Tras el trabajo de Urrutia se observa un notable aumento en la producción bibliográfica en el ámbito español relacionada con el tema. Esta bibliografía es mucho más abundante en el área de la aplicación práctica y en la explicación de casos concretos que en los intentos teóricos. Se pueden mencionar los trabajos de Luis Quesada (1986), Norberto Mínguez Arranz (1998) y Juan A. Ríos Carratalá (1999) y Susana Pastor Cesteros (1999).

de la recreación fílmica (2000b), de Luis Miguel Fernández, donde se defiende la teoría de los polisistemas como la vía más rentable para abordar esta cuestión y que ya se ha comentado más arriba; y *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000), de José Luis Sánchez Noriega, que representa un sólido esfuerzo de sistematización sobre el tema de la adaptación de textos literarios, combinando hábilmente enfoques teóricos y prácticos (Pérez Bowie, 2004a, pp. 294-297).

Sánchez Noriega propone, asimismo, un modelo de análisis comparatista de las adaptaciones literarias al cine. Su objetivo es describir las operaciones que el autor (guionista-director) realiza con el material literario y señalar los métodos utilizados para transmitir, a través del audiovisual, las significaciones presentes en el texto escrito, tanto en el nivel de la historia como en el discurso. Para ello, el autor propone, en primer lugar, estudiar el contexto de producción de ambos textos (literario y fílmico) y las condiciones de adaptación; en segundo lugar, realizar una segmentación comparativa (por secuencias o capítulos, por ejemplo); y, por último, analizar los procedimientos de adaptación (enunciación y punto de vista, transformaciones en la estructura temporal, análisis del espacio fílmico y de la organización del relato, estudio de las supresiones, compresiones, sustituciones, transformaciones realizadas, etc.). Su análisis concluye con una valoración global que resume las variaciones más significativas y emite un juicio crítico del resultado obtenido (Sánchez Noriega, 2000, pp. 138-140).

En la misma línea, cabe destacar la propuesta para un replanteamiento metodológico en el estudio de las transposiciones cinematográficas que propugna José María Paz Gago. El autor defiende la necesidad de adoptar un enfoque metodológico más amplio y coherente para abordar las prácticas de transposición entre la novela o el teatro y el cine. Para ello, ha desarrollado el método comparativo semiótico-textual, el cual se presenta como una herramienta expositiva y analítica especialmente adecuada para explorar los procesos transpositivos. En una primera fase, se analiza cada texto (fílmico y novelístico) de manera independiente, estudiándolos como obras de arte autónomas, sin jerarquía ni dependencia entre ellos, lo que implica abandonar el término de «adaptación». A continuación, se realiza el estudio comparativo, mediante el cual se examinan tanto los rasgos cinematográficos presentes en el relato verbal

como las huellas de la narración verbal en el texto fílmico. La perspectiva comparatista se centra en las convergencias y divergencias entre ambos textos, así como en sus mutuas interferencias (Paz Gago, 2004a, pp. 199-200).

A pesar de estas propuestas, todavía no se cuenta con un modelo normalizado para el análisis de la adaptación, lo que puede atribuirse a la enorme diversidad de intereses, perspectivas y objetivos con que se aborda la cuestión.

Recapitulando, el estudio de la adaptación cinematográfica comienza cuando se reconoce la independencia del filme respecto al texto literario original, lo que permite superar el rechazo crítico inicial hacia la adaptación. Sin embargo, como muestran los estudios que se ocupan del tema durante los años cincuenta, el cine sigue quedando supeditado a la literatura, considerándose un arte menor, por lo que se subraya la importancia de mantener la fidelidad a la obra original en el proceso adaptativo. Durante este período se busca tipificar y jerarquizar las adaptaciones, siempre en función de la fidelidad a la obra original. Las siguientes propuestas buscan superar esta dependencia estableciendo categorías centradas en el proceso de adaptación en lugar del resultado final, rompiendo con la supremacía del texto literario sobre el cinematográfico. También se adoptan aproximaciones desde una perspectiva semiótica, que se centran en los aspectos discursivos del filme y buscan una mayor productividad para los análisis de la adaptación, proponiendo clasificaciones que abarcan desde las traducciones fieles hasta aquellas que priorizan elementos ideológicos o genéricos del texto original, superando todas ellas las relaciones intertextuales entre cine y novela. Los últimos trabajos centran su atención en el contexto histórico y en el proceso de recepción e interpretación de temas y formas literarias por parte de una categoría sociocultural como es una sociedad.

La influencia de la literatura en el cine no se limita a la provisión de material adaptativo, sino que aporta, principalmente desde el teatro –primero– y desde la novela –después–, todo un repertorio de recursos estilísticos y estructuras, que resultarán fundamentales para configurar los distintos modos de representación cinematográficos.

5.3. La huella de la literatura en la configuración del cine clásico

El cine primitivo, tanto en su vertiente mostrativa o de atracciones como en la narrativa, mantiene importantes vínculos con la literatura. Ya en la primera mitad del siglo XIX, antes de la invención del cine, se percibe una tendencia teatral en la que lo visual se impone a la palabra, tal como atestigua Théophile Gautier en el segundo volumen de *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (1859). En una anotación realizada el 8 de noviembre de 1841, afirma: «Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé […] il est certain que la parole ennuie et fatigue aujourd'hui» (Gautier, 1859, pp. 175-176). Y el 9 de diciembre del mismo año, añade: «le théâtre, tel qu'on l'entend de nos jours, n'a rien de littéraire» (Gautier, 1859, p. 183)[248]. En la misma línea, el profesor Nicholas Vardac señala, en su imprescindible *Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith* (1949), que el cine es la última expresión estética de un ciclo de producción teatral realista-pictórica que se extiende desde mediados del siglo XVIII y que aparece para satisfacer ciertas tensiones culturales y artísticas relacionadas con la necesidad de un mayor realismo pictórico en las artes teatrales. Vardac sitúa el punto de partida de esta búsqueda de un mayor realismo pictórico en la obra del actor y dramaturgo David Garrick[249] (Vardac, 1949, p. XVII). El historiador Robert D. Richardson, por su parte, señala la puesta en escena naturalista del dramaturgo David Belasco como la culminación de un teatro decimonónico cada vez más espléndido visualmente. En su adaptación de la obra *The Passion Play* (1879), de Salmi Morse, Belasco puso sobre el escenario caballos reales y una bombilla de mil vatios en representación de Jesucristo (Richardson, 1969, p. 21). Esta atención a lo visual está representada en Europa por directores de escena como André Antoine. Esta tendencia se encuentra también en la novela dieciochesca:

> The novel, too, demonstrated the growing graphic bias of the new objective spirit. Again the pictorial approach, including realistic pictures of romantic subjects and romanticized pictures of subjects from immediate life, appeared in the work of Samuel

[248] «Ha llegado el tiempo de los espectáculos puramente oculares […] Es cierto que hoy día la palabra molesta y fatiga». «El teatro, tal y como lo entendemos hoy, no tiene nada de literario».

[249] El actor y dramaturgo británico David Garrick (1917-1779) es considerado como una de las principales figuras teatrales del siglo XVIII. Se caracteriza por revolucionar el estilo de actuación, abandonando el estilo de declamación majestuosa, y depurar la escena, para dotar a ambos de mayor naturalidad y realismo (Carruthers y William, 1910, pp. 475-477).

> Richardson, Henry Fielding, Tobias Smollett, Samuel Johnson, Oliver Goldsmith, «Monk» Lewis, and Horace Walpole, among others (Vardac, 1949, p. XXI)[250].

Esta tendencia visual en la novela y el teatro se desarrolla a lo largo del siglo XIX en paralelo a los avances científicos que posibilitan la invención del cinematógrafo, según observa Vardac: «The cinema appeared when the theatrical need for the photographic ideal was greatest» (Vardac, 1949, p. 247)[251]. En su estudio sobre la influencia de las diversas ramas del teatro popular decimonónico en el cine primitivo, el autor señala que este encuentra su lugar como forma artística fagocitando aspectos del melodrama, del teatro espectacular («spectacle play») y de la pantomima (Vardac, 1949, p. 164). Este teatro que prima la visualidad es la fuente que nutre una gran parte del cine de los orígenes. Un cine que se caracteriza por su tendencia mostrativa –lo que supone la ausencia de un narrador propiamente dicho– y por su planitud visual.

Tras estudiar los manuales de finales del XIX y principios del XX que versan sobre el drama y la ficción, Thompson concluye que estos se centran en una serie de principios narrativos de entre los que destacan dos: el principio de unidad –requisito especialmente importante en el relato breve– y la caracterización de los personajes. Estos principios se trasladan a los manuales para realizar guiones cinematográficos (Thompson, 1997, p. 183). En este sentido, es importante señalar, como explica Thompson, que a menudo los escritores que venden historias en el mercado literario lo hacen también en el cinematográfico, por lo que aplican las reglas de construcción literarias a los guiones cinematográficos (Thompson, 1997, p. 179). Un buen ejemplo de escritor que lleva a cabo esta práctica en España es Vicente Blasco Ibáñez. Tras fundar su propia productora, Prometeo Films, hacia 1912-1914, Blasco Ibáñez escribe una serie de relatos con el fin de que sean llevados al cine, como «La vieja del cinema» (1916) o *El paraíso de las mujeres* (1922). En 1916 produce, escribe y codirige, junto a Max André, una adaptación de su novela *Sangre y arena* (1908).

---

[250] «La novela también demostró la creciente tendencia gráfica del nuevo espíritu objetivo. Nuevamente, el enfoque pictórico, que incluye imágenes realistas de temas románticos e imágenes romantizadas de temas de la vida inmediata, apareció en el trabajo de Samuel Richardson, Henry Fielding, Tobias Smollett, Samuel Johnson, Oliver Goldsmith, 'Monk' Lewis y Horace Walpole, entre otros».

[251] «El cine apareció cuando la necesidad teatral del ideal fotográfico era mayor».

Es, por tanto, notoria la influencia de la literatura en este «sistema de integración narrativa» que desemboca en la configuración del M.R.I. El principio de unidad, la caracterización de los personajes son aspectos que, siguiendo el esquema narratológico propuesto por Chatman, se incluyen en el nivel de la historia. Hay también algunos elementos de origen literario, relacionados con el montaje, que se vinculan con el nivel del discurso.

5.3.1. El principio de unidad

El principio de unidad caracteriza al relato breve y a la obra teatral –que transmiten una impresión unificada[252] muy diferente de la que gobierna las formas más extensas–, ya que están destinados a ser consumidos en un período de tiempo continuo. Además del concepto de unidad, los directores adoptan, especialmente del relato breve, la idea de la continuidad de la acción, que aumenta de intensidad hasta llegar a un punto culminante hacia el final de la trama (Thompson, 1997, p. 184). Thompson también destaca la importancia que las teorías sobre la escritura teatral otorgan a la motivación completa. Mientras que el lector puede parar y releer para sopesar causas y efectos, el espectador en una sala debe comprender la trama a medida que se desarrolla. La motivación se sirve de la colocación de una serie de indicaciones pertinentes que dirigen la atención del espectador hacia el futuro, presentándole sucesos que tendrán lugar durante el desarrollo de la trama. Se elimina así la coincidencia, un elemento esencial en el melodrama y en el teatro popular del siglo XIX pero que, hacia el cambio de siglo y en aras de un mayor realismo, pasa de moda (Thompson, 1997, p. 185). El cine recurre tanto a la motivación como a la eliminación de las coincidencias, en especial aquellas que sirven para resolver tramas.

5.3.2. Caracterización de los personajes

En cuanto a la caracterización de los personajes, el cine incorpora el interés que, a finales del siglo XIX y principios del XX, muestran el resto de las artes –sobre todo la novela y el teatro– por presentar personajes realistas y sus contextos, lo que contribuye a la obtención del material de motivación necesario para lograr una obra unificada. En cualquier caso, el cine no puede competir con el nivel de complejidad en

[252] Thompson toma esta característica sobre el relato breve del ensayo de Edgar Allan Poe sobre Hawthorne. Dicho ensayo se recoge en Pattee, F. L. (Ed.). (1923). *The development of the American short story.* Harper & Brothers Publishers. pp. 134-137.

la creación de personajes de la novela victoriana, y las caracterizaciones cinematográficas, rápidas y sencillas, se asemejan más a las del teatro del mismo período (Thompson, 1997, pp. 186-187). Esto puede explicar el hecho de que Eisenstein encuentre la influencia de Dickens en la atmósfera que rodea los personajes del cine de Griffith, en particular los secundarios: «Estas figuras impactantes de viejos simpáticos también están muy en la tradición dickensiana, así como esas figuras ligeramente unidimensionales y nobles de doncellas frágiles y dolientes, y los chismorreos rurales y los diversos personajes singulares» (Eisenstein, 1999, p. 185). Eisenstein conecta los personajes de la novela dickensiana y el cine de Griffith, pero solo cuando están poco caracterizados. Esta falta de profundidad en la caracterización de los personajes se mantiene incluso cuando el M.R.I. ya se ha consolidado, tal y como declara el director de cine Frank Borzage, quien sostiene que si bien la caracterización es lo que hace que las películas sean atractivas, la mayoría de los directores no profundizan lo suficiente en las personalidades con las que lidian (Milne, 1922, p. 112).

Thompson apunta que, aproximadamente entre 1909 y 1913, se produce un cambio en los estilos interpretativos en el cine estadounidense: «la pantomima exagerada dejó paso a un sistema de enfatización de ademanes contenidos y expresión facial» (Thompson, 1997, p. 208). La responsabilidad de este cambio recae en Griffith, pues es quien introduce el uso del primer plano con finalidades expresivas. En una entrevista realizada en 1914, el director explica que la incorporación del primer plano permite una actuación más realista y moderada en comparación con las actuaciones exageradas que requerían las tomas de cuerpo entero (Griffith, 2012a, p. 9). Se aleja Griffith, por tanto, de las interpretaciones teatrales para lograr transmitir de forma más eficiente en la pantalla las emociones de los personajes. La introducción del primer plano contribuye además a que el espectador abandone la posición fija del espectador teatral, introduciéndose en el espacio narrativo. El uso habitual del primer plano y la multiplicidad de los espacios conducen a que el encuadre general, cuyo origen se sitúa en el *tableau* teatral, se fragmente y cambie su función. En el cine primitivo, el plano general tenía el cometido de presentar prácticamente toda la acción, pero con la fragmentación del espacio adquiere una función más específica: la

de situar el espacio (Thompson, 1997, p. 216). Es decir, el plano general queda reducido a un recurso que permite al espectador ubicarse en el espacio en el que transcurre la acción, empleándose los planos más cercanos (planos medios y primeros planos) para plasmar las expresiones de los personajes. Además, el desarrollo de una gama más amplia de distancias de colocación de la cámara contribuye al desarrollo del montaje de continuidad (Thompson, 1997, p. 208).

Eisenstein sostiene que el uso del primer plano en Griffith es consecuencia de la influencia de Dickens (Eisenstein, 1999, pp. 184-185). Sin embargo, sus explicaciones no están debidamente sustentadas. En primer lugar, porque los ejemplos que escoge el cineasta soviético se pueden encontrar en prácticamente toda la historia de la literatura[253], y, en segundo lugar, porque el corpus de novelas y filmes que emplea es limitado, lo que hace que su aproximación sea extremadamente intuitiva. De hecho, el propio Eisenstein muestra ciertas dudas respecto a sus aseveraciones, al afirmar que «no se puede llevar demasiado lejos las analogías y los parecidos –pierden convicción y encanto» y que «lamentaría mucho perder la convicción respecto a la afinidad entre Dickens y Griffith»[254]. El cineasta parece ser consciente de lo peregrino de algunas de sus afirmaciones cuando pide disculpas por encontrar una «disolvencia» en el inicio del último capítulo de *Historia de dos ciudades* (*A Tale of Two Cities*, 1859) (Eisenstein, 1999, p. 197), una técnica cinematográfica que tiene su origen en los espectáculos de linterna mágica.

5.3.3. El sistema de continuidad

Además del recurso al principio de unidad, los cineastas necesitan crear una estructura espacial unificada para poder desarrollar los sucesos de la historia. En este sentido, el encuadre cinematográfico es análogo al proscenio de un teatro y rara vez sugiere la existencia de espacio más allá de los límites del espacio a la vista. Durante esta tercera

[253] El ejemplo que emplea Eisenstein es el comienzo de *El grillo del hogar* (*The Cricket on the Hearth*, 1845), de Dickens: «Kettle began it!» («Empezó la olla») (Dickens, 1845, p. 1). La adaptación de la novela realizada por Griffith en 1909 no contiene ningún primer plano o plano de detalle. El propio Eisenstein reconoce, además, que la adaptación de Griffith parte de la versión teatral de Albert Smith, realizada el mismo año, y no de la novela corta de Dickens (Eisenstein, 1999, p. 184).

[254] El crítico Juan Miguel Company-Ramón (1987, p. 28) reprocha a Eisenstein «un cierto mecanicismo» en su búsqueda de estructuras fílmicas en obras literarias. Rick Altman, por su parte, asegura que Eisenstein sabía perfectamente que las conexiones entre Dickens y Griffith no eran tan directas como las hacía parecer, como prueba el hecho de que, más adelante en el ensayo, reconoce la importancia de los textos teatrales en el establecimiento del patrón cinematográfico (Altman, 1992, p. 11).

fase[255] una serie de cambios (la puesta en escena en profundidad, la mejora en el diseño de los decorados y en la iluminación) contribuyen a eliminar el vacío entre el espectador y el espacio de la acción narrativa, con lo que se consigue la impresión de incluir al espectador en el espacio (Thompson, 1997, pp. 214-237). El cine del M.R.I., por tanto, se aleja de su teatralidad primitiva al crear un espacio que se proyecta en todas direcciones.

En esta fase, el diseño de los decorados cinematográficos persigue –en línea con las propuestas del teatro naturalista de finales del siglo XIX– lograr mayor profundidad mediante el uso de construcciones tridimensionales y elementos corpóreos. Thompson señala las reticencias de la crítica ante el uso de decorados pintados en el cine, como en este ejemplo de 1911: «Por todas partes se puede observar una tendencia hacia la simulación verídica y convincente de la realidad [es decir, construir verdaderos decorados y rodar en exteriores]» (Thompson, 1997, p. 241)[256].

En cuanto a la iluminación, el profesor Peter Baxter señala que, para contribuir al abandono de la planitud visual, el cine combina dos modalidades escénicas: una iluminación de corte naturalista (representada por el teatro de David Belasco) y la otra de vocación dramática, simbólica (ejemplificada en el teatro producido por Gordon Craig y Adolphe Appia) (Baxter, 1975, pp. 85-86). Baxter argumenta que los logros conseguidos por Griffith y su operador Billy Bitzer en 1909 (en películas como *Edgar Allan Poe*, *Pippa Passes*, *A Drunkard's Reformation* y *Fools of Fate*) no alejan al cine del teatro, sino que lo conectan con los esfuerzos que el teatro comercial había estado realizando para superar la luz escénica plana (Baxter, 1975, p. 91). Barry Salt, por su parte, explica que el uso de efectos creados con iluminación artificial (cuya intención es la «creación de estados de ánimo») es bastante inusual hasta 1910. A partir de

[255] Tanto André Gaudreault (2011, p. 48) como Kristin Thompson (1997, p. 173) distinguen tres fases distintas en el proceso de constitución del M.R.I. (1895-1917): la primera fase comprende las películas filmadas entre 1895 y 1902; la segunda se sitúa entre 1903 y 1909; y la última, entre 1910 y 1917. Recordemos que Noël Burch establece el fin del M.R.P a partir de aproximadamente 1910 (Burch, 1999, p. 22) y John Fell, hacia 1911 (Fell, 1986, p. 12). Esta tercera fase sería de transición hasta el establecimiento definitivo del modo de representación institucional en 1917, pues los cineastas ya fraccionan sus escenas y, por lo tanto, filman en función del montaje (Gaudreault, 2011, p. 48).

[256] La crítica fue publicada en el número del 27 de diciembre de 1911 del *New York Dramatic Mirror.*

1911, sin embargo, empiezan a surgir ejemplo de este tipo de iluminación en tres productoras europeas: Pathé, Nordisk[257] y Gaumont (Salt, 2009, p. 75).

La otra tendencia estaría representada por los trabajos realizados en 1915 por el director Cecil B. DeMille, fotografiados por el operador Alvin Wyckoff y diseñados por Wilfred Buckland. Entre los tres crearon imágenes que se iluminaban para producir el tipo de efectos significativos, emocionalmente reactivos, definidos por David Belasco (Baxter, 1975, p. 97). Para Barry Salt, no obstante, este tipo de iluminación altamente contrastada (habla de «uso expresivo de las sombras») ya estaba presente en el cine estadounidense y europeo desde 1909. Esta iluminación se caracteriza por el uso del claroscuro y sigue la tradición de la pintura neerlandesa, con Rembrandt al frente, y deriva indudablemente del teatro de Max Reinhardt (Salt, 2009, p. 75).

5.3.4. El montaje como unificador del espacio

Thompson distingue dos patrones cinematográficos básicos para la unión de distintos espacios: el montaje de espacios continuos y el paralelo (Thompson, 1997, p. 224). El primero acusa la influencia del teatro, mientras que el segundo, además de en el teatro, se encuentra también en la novela.

El montaje de espacios continuos es el primero en constituirse en el cine. Para evitar la confusión del espectador, el montaje de una escena tiene que respetar la regla de los 180˚. Esta regla consiste en mantener el «eje de cámara»[258]. El origen de este concepto se sitúa en el cine primitivo, cuando la cámara se situaba en el lugar en el que se situaría un espectador teatral. Como explica Thompson, «en una obra interpretada en un escenario con arco de proscenio, no podemos ver de pronto la acción desde el otro lado; la derecha y la izquierda del escenario permanecen en su sitio» (Thompson, 1997, p. 223). Cuando las películas constaban de un solo plano, no se planteaba ningún problema, pues toda la acción se desarrollaba dentro del cuadro. La necesidad de respetar la regla de los 180˚ surge con la aparición del montaje

[257] Nordisk Film es una productora cinematográfica danesa fundada en 1906.

[258] Línea hipotética trazada entre dos o más actores para mantener la cámara en un solo lado de la acción, de manera que, si se montan juntos varios planos con diferentes distancias o ángulos, la perspectiva del espectador no cambie. Si la cámara cruzara la línea y diera la vuelta para filmar la acción, la perspectiva del espectador se invertiría súbitamente, provocando una sensación de desequilibrio y confusión (Konigsberg, 2004, p. 294). El eje de cámara es conocido también como dirección de pantalla, eje de acción, línea de interés, línea del director o línea imaginaria.

analítico, un montaje que, como apunta Thompson, sigue la «atención natural» del espectador:

> En primer lugar el espectador estudia la escena en su conjunto (plano de situación); a medida que la escena continúa, se fija en un detalle (inserto), o mira a uno y otro de los participantes en una conversación (plano/contraplano), o mira hacia un lado cuando le distrae un ruido o un movimiento (cambio de plano). Pero mientras que la acción puede pasar rápidamente de un lugar a otro, nunca se libra de las ataduras físicas del espectador hasta el punto de cruzar la línea para ver el lado opuesto de la acción. Por arbitraria que sea esta concepción del espectador, ha regido la práctica de Hollywood desde sus primeros años (Thompson, 1997, p. 224).

De acuerdo con Thompson se puede afirmar que dos de los pilares fundamentales de la continuidad espacial cinematográfica, la regla de los 180˚ y el montaje analítico, se erigen sobre la relación que se establece entre el proscenio y el espectador teatral.

En cuanto al montaje paralelo, es Griffith quien lo desarrolla inspirándose en el ejemplo de la novela victoriana y del melodrama teatral. A partir de la famosa anécdota en la que Griffith defiende el empleo del montaje paralelo en la película *After Many Years* (1908) ante los empleados de la Biograph, Eisenstein explora la obra de Dickens y, efectivamente, encuentra ejemplos de acciones paralelas entre los capítulos XIV y XVII de *Oliver Twist* (1838). En el capítulo XIV el señor Brownlow envía a Oliver a un recado (devolver unos libros y pagar otros) con el fin de demostrar a su amigo, el señor Grimwig, su fe en la honradez del muchacho. En los capítulos siguientes, las acciones se van alternando entre los dos ancianos esperando el regreso de Oliver y las vicisitudes que vive el chico y que le impiden cumplir con su cometido (Eisenstein, 1999, pp. 201-205). Eisenstein cita además el principio del capítulo XVII para vincular estas acciones paralelas en la novela de Dickens con el melodrama teatral: «It is the custom on the stage in all good, murderous melodramas, to present the tragic and the comic scenes in as regular alternation as the layers of red and white in a side of streaky, well-cured bacon» (Dickens, 1838, p. 271)[259]. Eisenstein identifica a Dickens un

[259] «Es costumbre que en el teatro, en todos los buenos melodramas (los de asesinatos), se presenten las escenas trágicas y cómicas con una alternancia tan regular como las vetas rojas y blancas de un trozo de panceta bien curada». La traducción es de Josep Marco Borillo y el equipo de la Universitat Jaime I de Castellón para la edición en español de Penguin Random House (Dickens, 2016, p. 177).

«lazo de conexión» entre el melodrama teatral (el pasado) y el cine (el futuro) (Eisenstein, 1999, p. 208). Esta consideración viene avalada por los vínculos de Dickens con el melodrama teatral, como señala el investigador Michael R. Booth (1965, p. 51).

Como en el ejemplo de *Oliver Twist* estudiado por Eisenstein*,* Griffith emplea el montaje paralelo para crear suspense en su cine. Si en la novela de Dickens los señores Brownlow y Grimwig (y el lector) se preguntan si Oliver conseguirá realizar su cometido y regresar a la casa, las películas de Griffith juegan con la idea del rescate en el último minuto. La primera película en la que el director emplea este recurso es *The Lonely Villa* (1909). En el filme un grupo de delincuentes esperan a que el personal de servicio y el acaudalado padre de familia abandonen su casa para asaltarla. A partir de ese momento, la acción se divide en dos líneas paralelas que se muestran alternativamente: por un lado, vemos a la madre y sus hijas intentando ponerse a salvo de los ladrones; por el otro, seguimos al padre, que, al descubrir lo que sucede, inicia el regreso a casa. El suspense reside en saber si el padre logrará llegar a tiempo para salvar a su familia. A partir de esta película el rescate en el último minuto se convierte en una de las señas de identidad del director[260]. Eisenstein señala que tanto el montaje paralelo como el rescate en el último minuto están presentes en el melodrama teatral[261] y no duda de la influencia de este en la obra de Griffith, cuya primera vocación fue el teatro (Eisenstein, 1999, p. 208). Las investigaciones de Nicholas Vardac refuerzan esta tesis. Vardac ha estudiado la adaptación teatral de *Enoch Arden* (1869), realizada por Arthur Mathison, a través de un manuscrito identificado como «Felix A. Vincent»[262] y que contiene completas indicaciones para la puesta en escena de este melodrama. *Enoch Arden* es la adaptación teatral del poema

[260] Entre los rescates en el último minuto se encuentran los finales de películas tan significativas en la filmografía del director como *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation,* 1915), *Intolerancia* (*Intolerance,* 1916) o *Las dos tormentas* (*Way Down East,* 1920).

[261] Eisenstein pone como ejemplo un melodrama moralista de Ramsay Morris titulado *The Ninety and Nine* (1902). Otro ejemplo que combina la alternancia de líneas narrativas con el rescate en el último minuto es *Hazel Kirke* (1880), melodrama escrito por Steele MacKaye. Esta obra le sirve de inspiración a Lottie Blair Parker, quien la había interpretado en el escenario, para escribir *Annie Laurie.* La obra, revisada por Joseph R. Grismer y rebautizada como *Way Down East* (1898)*,* es adaptada al cine por Griffith en 1920 (*Way Down East;* en España, *Las dos tormentas*)*.*

[262] El manuscrito se encuentra en la Harvard Theatre Collection. Felix A. Vincent es un actor teatral inglés nacido en 1831 y afincado en Boston desde 1849.

de Alfred Tennyson publicado en 1864[263]. En el texto, se indica una construcción episódica entre líneas de acción simultáneas (Vardac, 1949, p. 70). Un ejemplo de estas acciones simultáneas se encuentra en el tercer acto. Mientras se debate entre casarse con Philip o esperar el regreso de Enoch, Annie abre una Biblia en busca de una señal divina mientras se pregunta: «Enoch, where art thou?». La joven elige un pasaje al azar y lee: «Under a palm tree»[264]. En este punto hay un salto a una línea de acción paralela, la de Enoch. Felix Vincent anota en el texto que el fondo del escenario aparece una visión de Enoch sentado bajo una palmera antes de la caída del telón[265]. El cuarto acto, como apunta Vardac, continúa con la línea de acción de Enoch y el quinto regresa a la de Annie y Philip. Al final, las dos líneas paralelas se entrecruzan, creando el clímax y su resolución (Vardac, 1949, p. 70).

El poema de Tennyson conoce dos adaptaciones dirigidas por Griffith, *After Many Years* (1908) y *Enoch Arden* (1911),[266] quien supervisa y escribe el guion de una tercera, dirigida por Christy Cabanne en 1915[267]. Aunque en ellas no recrea el episodio de la Biblia y la visión o el sueño de Annie, sí mantiene la alternancia entre las dos líneas paralelas. Sin embargo, la forma en que alterna las escenas se aproxima más a la que empleaba Dickens en *Oliver Twist*, mucho más fragmentada, que a la de la adaptación teatral de Mathison, donde cada línea paralela ocupa todo un acto. Estas interrupciones de la acción tienen el objetivo de aumentar el suspense en la narración.

El montaje, además de sobre el espacio, opera sobre el tiempo. Tal y como explican Jost y Gaudreault, todo relato plantea dos temporalidades: la de los acontecimientos

[263] El poema narra la historia de Enoch Arden, Annie Lee y Philip Ray, tres niños que viven en un pueblo costero de Inglaterra. Al crecer, Enoch y Annie se casan y tienen tres hijos. Philip, enamorado de Annie, se distancia de la familia. Enoch, con el propósito de conseguir dinero para poder dar una buena educación a sus hijos, se embarca en un buque rumbo a China. La nave naufraga y Enoch sobrevive en una isla desierta durante largos años mientras su familia sobrevive con la ayuda económica de Philip. Más de diez años después Enoch es rescatado y a su regreso descubre que Annie, dándole por muerto, se ha casado con Philip y lleva una vida feliz, por lo que decide no revelar su identidad. Poco antes de su muerte, confiesa la verdad.

[264] «Enoch, ¿dónde estás?», «bajo una palmera».

[265] En el poema, tras leer la Biblia, y no entender el sentido de la frase, Annie sueña con Enoch sentado bajo una palmera. Creyendo que Enoch ha muerto y está en el cielo, Annie decide casarse con Philip. Tras este pasaje, el poema se centra en las peripecias de Enoch hasta su regreso y muerte.

[266] De *After many years* se conserva una copia en papel en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. La compañía de Edison fue la primera en registrar copias en positivo impresas en papel de sus películas. Su propósito era preservar los derechos de autor de sus películas en una época en que el pirateo era habitual. Aquí hemos seguido la descripción de escenas que hace Peter Gutmann (2010).

[267] Estrenada con el título *Enoch Arden,* se reestrena en 1922 como *The Fatal Marriage.*

relatados (los sucesos, que se sitúan en el nivel de la historia de Chatman) y la relativa al acto mismo de relatar (que se corresponde con el tiempo del discurso) (Gaudreault y Jost, 1995, p. 112). En los aspectos temporales relacionados con el discurso también se manifiesta la influencia de la literatura. Así, Thompson opina que «los saltos en el tiempo y el espacio que se consiguen a través del montaje recuerdan la libertad de movimiento de que disfruta el narrador de una novela» (Thompson, 1997, p. 214) y el comienzo característico del cine clásico –*in media res*–, que permite la economía de medios y crea un impresión fuerte e inmediata, tiene su origen en el relato y la obra de teatro (Thompson, 1997, p. 188).

5.3.5. La llegada del sonoro

Tras la consolidación del M.R.I. surgen en Europa durante los años veinte, las vanguardias cinematográficas. Estas corrientes abogan por la ruptura con este cine dominante, deudor de los modelos literarios, y proponen la búsqueda de la especificidad cinematográfica. En este contexto, se produce la introducción del sonido sincronizado en el cine. Esta innovación técnica supone, como se ha dicho más arriba, el fin de los experimentos vanguardistas, incapaces de superar la incorporación del sonido. El cine del M.R.I. mantiene su vertiente narrativa, ahora revitalizada gracias a la incorporación del sonido, que se inserta en el sistema adaptándose a las normas de la cinematografía muda aunque con cambios en el estilo visual de las películas. Bordwell sostiene que, con el sonido, los actores reducen el movimiento corporal y la expresión facial en sus interpretaciones en favor de la voz, que se erige en el primer instrumento para transmitir los sentimientos de los personajes. La duración de los planos también se ve afectada, pues se alarga para dar cabida a los diálogos. También se hace mayor uso de los movimientos de cámara (panorámicas y *travellings*) y la fotografía tiene una calidad de contraste más bajo y difuminado. En definitiva, entre el estilo mudo de Hollywood y el estilo sonoro se dan diferencias de recursos estilísticos (voz, duración del plano, ritmo de montaje y movilidad de cámara) pero una similitud fundamental del sistema sobre el que se sustentan (coherencia de causalidad, espacio y tiempo) (Bordwell, 1997c, pp. 334-338).

Según Pérez Bowie la introducción del sonido supone además una revitalización de las relaciones entre cine y teatro, principalmente a través de la incorporación, por parte

del primero, de una serie de recursos de procedencia teatral como la utilización dramática del texto y de la palabra, la transformación del espacio en escena cerrada, la interpretación de los actores siguiendo el estilo teatral, la focalización que privilegia el punto de vista de un espectador del patio de butacas, el uso de la cámara frontal y fija que filma amplios planos de conjunto, entre otros. El autor añade que, con la adquisición de la palabra, el montaje deja de ser la categoría estética dominante y queda supeditado al desarrollo lógico de la trama (Pérez Bowie, 2004c, pp. 575-576). Esto representa una amenaza para el arte del montaje, fundamental en la concepción cinematográfica de los cineastas de la vanguardia soviética. En el artículo titulado «Contrapunto orquestal» (1928)[268], Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov anticipan que la introducción del sonido conllevará la invasión de dramas de «gran literatura» y otros intentos de teatro en la pantalla, y advierten: «utilizado de esta manera, el sonido destruirá el arte del montaje» (Eisenstein *et al.*, 1993, p. 477). Así, la incorporación del sonido afianza, por un lado, el modo de representación institucional, y contribuye, por el otro, a la desaparición del cine vanguardista de la década de los veinte.

En resumen, historiadores del cine, críticos e investigadores muestran consenso al valorar la influencia que, principalmente, el vodevil, el melodrama teatral o la novela victoriana ejercen durante el proceso de configuración del M.R.I. En las dos primeras fases del cine primitivo, en las que predomina la vertiente mostrativa, el vodevil constituye la principal influencia en las estrategias discursivas que desarrolla el cine. A medida que los avances técnicos permiten prolongar la duración de las películas, el cine despliega sus posibilidades narrativas, por lo que se aleja del vodevil y comienza a buscar soluciones discursivas en el melodrama, el relato breve y la novela decimonónica.

La transición de un cine de vocación mostrativa a uno de carácter narrativo conlleva la formalización del modo de representación primitivo. El discurso cinematográfico institucional se construye en torno a dos ejes fundamentales: la unidad narrativa y la caracterización psicológica de los personajes. Los procedimientos cinematográficos persiguen la creación de universos diegéticos en los que el narrador se oculta tras un

[268] El título original del artículo es «Zaiavka», publicado originalmente en el nº 32 de la revista *Zhizn Iskusstva* («La vida del arte»).

discurso que prima la transparencia, con el fin de que el espectador acceda a una experiencia inmersiva.

A partir de 1917 el M.R.I. ya está configurado y determinadas innovaciones tecnológicas (incorporación del sonido, formatos panorámicos, filmación en tres dimensiones, etc.) no modifican, en lo esencial, sus rasgos característicos. Eso no significa que se trate de un modo de representación estanco e impermeable. Precisamente, una de las razones del éxito del M.R.I. es su permeabilidad, su capacidad de incorporar determinadas innovaciones propuestas por los modelos alternativo y moderno. Tras la configuración del M.R.I., modelo dominante de representación cinematográfica, surgen, en dos momentos históricos concretos, sendos modelos alternativos al modo institucional con clara vocación rupturista: el modo de representación alternativo (vinculado con las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX) y el modo de representación moderno, que se comienza a fraguar tras la Segunda Guerra Mundial y que cristaliza principalmente en el neorrealismo cinematográfico y los nuevos cines de los años sesenta. Estos modos de representación también acusan, en distintos grados, la influencia de la literatura en su configuración.

5.4. El influjo de la literatura en los modos rupturistas

El hecho de que las vanguardias rechacen el estilo teatral y narrativo en el cine y busquen la especificidad del medio, no implica su renuncia a la influencia literaria, de la que su cine se nutre en muchos sentidos. Los cineastas vanguardistas acuden, para renovar el montaje, a patrones retóricos y rítmicos de la poesía (impresionismo), o a técnicas de puesta en escena teatrales (cine soviético). Del teatro, del que consideran que el cine es como una extensión, también adoptan técnicas de iluminación (expresionismo). O beben de fuentes literarias o se inspiran en poetas contemporáneos (surrealismo). Solo el hecho de presentar su cine como lo opuesto al cine teatral y narrativo ya supone, de alguna manera, estar condicionado por lo literario. Todo ello confirma que no se puede entender el cine como un fenómeno aislado, ni siquiera en el caso de un modo de representación que se presenta como alternativo a la corriente institucionalizada. Los cineastas vanguardistas dirigen teatro, escriben y, en definitiva, se mueven en un contexto cultural en el que la separación de las artes se difumina y se aboga, como defiende Canudo, por la fusión de todas las artes. El cine se erige en el medio ideal para lograr tal propósito.

Por otro lado, el cine moderno también mantiene una estrecha relación con la literatura. El profesor Luis Miguel Fernández sitúa el origen del neorrealismo en la convergencia de dos elementos esenciales: la emergencia de una nueva realidad moldeada por la guerra y la resistencia, y una actitud innovadora adoptada por los artistas e intelectuales hacia dicha realidad. Cine y literatura corren en paralelo, como expresiones complementarias del deseo por comprender y transformar la nueva realidad que ha surgido. No obstante, la literatura no alcanza ni el sentido renovador del cine ni su espíritu unitario (Fernández, 1992, pp. 17-18). El profesor sostiene que la exploración de las situaciones cotidianas con el fin de exponer una realidad subyacente en ellas es lo que une a Zavattini y a ciertos exponentes del neorrealismo, como Rossellini o De Sica, con la modernidad literaria (Joyce, Proust). Esta modernidad se caracteriza por una segunda visión de los acontecimientos más allá de lo superficial. Se trata de una mirada «epifánica» que revela lo enigmático detrás de lo aparentemente insignificante (Fernández, 1992, pp. 48-49).

Una segunda tendencia neorrealista es la que se inscribe en un contexto de debate intelectual que se articula en torno al Centro Sperimentale di Cinematografia y la revista *Cinema* (1936-1956). Giuseppe de Santis y Mario Alicata abren el debate en 1941 con un artículo en el que apuestan por conectar el nuevo cine con la literatura realista de Giovanni Verga. En el primer cine de Visconti se materializan las dos influencias literarias predominantes en el neorrealismo. En *La terra trema* encontramos la influencia de la literatura naturalista italiana del XIX; en *Obsesión,* la de la novela estadounidense de principios del siglo XX, que se combina en el filme con el naturalismo propio del cine del realismo poético francés. Con *Senso,* considerada por Aristarco la primera verdadera película histórica italiana, Visconti asume una perspectiva diferente en relación a la novela del siglo XIX al buscar en ella un nuevo enfoque para observar el mundo, que no se limita al «documentalismo». Este nuevo punto de vista supone, además, que el cine realista italiano tenga una carga crítica más fuerte. Para Aristarco, el neorrealismo «documentalista» (las películas de De Sica y Zavattini o la trilogía de la guerra de Rossellini) ofrece una crítica relativa y limitada en comparación a la crítica más eficaz y extensa de *La terra trema.* Esto se debe a que la inclusión de tramas novelescas (como las entendían Gorki, Balzac o Walter Scott) en los guiones otorga a los personajes una apariencia y perfil más profundos y humanos, permitiendo al director concentrarse en la relación de dependencia que une la vida con los fenómenos sociales (Aristarco, 2014, pp. 142-153). Por tanto, para el crítico, la impronta del verismo literario contribuye al aumento de su carga crítica.

El cine neorrealista acusa otra gran influencia más allá del verismo literario italiano, la de la novela realista estadounidense. Su huella no solo se encuentra en películas como *Obsesión,* sino también en la obra de directores como Roberto Rossellini. Como se ha dicho más arriba, también la literatura neorrealista, falta de referentes patrios con la excepción de Verga y Svevo, recibe el influjo de las obras de John Steinbeck, John Dos Passos y William Faulkner, traducidas por escritores como Elio Vittorini o Cesare Pavese. Esta influencia no pasa desapercibida para André Bazin, quien apunta que *Paisà,* de Rossellini, evoca no solo el tono o el tema, sino también el estilo de novelas de autores como Steinbeck, Hemingway o Faulkner. Para finalizar, cabe señalar que Bazin apunta «otros parentescos aún menos rebatibles», como la tradición del cuento

italiano, la *commedia dell'arte* y la técnica del fresco. Aunque más que de influencia, prefiere hablar de un «acuerdo» del cine con la literatura «sobre los mismos datos estéticos profundos, sobre una común concepción de las relaciones entre el arte y la realidad» (Bazin, 2008, p. 315). Más recientemente, el investigador Louis Bayman (2009) ha descrito los vínculos del neorrealismo con el melodrama. El cine neorrealista acusa, por tanto, la influencia de la literatura tanto en el plano de la historia –muchos de los filmes son adaptaciones literarias[269]– como en el del discurso, donde dialoga, principalmente, con la literatura verista del siglo XIX y con la novela estadounidense de principios del siglo XX.

Las nuevas olas recogen el testigo del neorrealismo en su búsqueda de un nuevo modo de representación que se aleje del cine institucional. Así define François Truffaut el impulso que les movía como cineastas:

> Pensamos que había que simplificarlo todo para trabajar libremente y hacer películas *pobres* sobre temas *sencillos,* de ahí la masa de películas *nouvelle vague* cuyo único punto en común es una lista de renuncias: renuncia a los figurantes, a la intriga teatral, a los grandes decorados, a las escenas explicativas; en general son películas con tres o cuatro personajes y muy poca acción (Marie, 2012, p. 143).

Y es el propio Truffaut quien ataca duramente al cine más académico en su ya citado artículo «Una cierta tendencia del cine francés» (1954). Truffaut critica el proceso de adaptación de obras literarias llevado a cabo por ciertos guionistas (como Pierre Bost y Jean Aurenche), quienes inventan equivalencias cinematográficas a determinados procedimientos literarios «infilmables» en aras de mantenerse fieles al espíritu del autor –un método que Truffaut cuestiona–, pero que conducen a la repetición de fórmulas que empobrecen el resultado[270]. Para Truffaut la clave de su fracaso es que

[269] Además de la ya citada *La terra trema,* algunas adaptaciones literarias son *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), basada en la novela homónima de Luigi Bartolini; *Il cielo è rosso* (1950), a partir de la novela de Giuseppe Berto; *Crónica de los amantes pobres* (*Cronache di poveri amanti*, 1954) y *Le ragazze di San Frediano* (1955), ambas basadas en novelas de Vasco Pratolini, entre otras.

[270] En relación a la búsqueda de equivalencias entre cine y literatura, André Bazin, mentor y una suerte de padre simbólico para Truffaut, defendía, en 1948, que el neorrealismo había sabido encontrar para la pantalla los equivalentes cinematográficos de la literatura moderna (Bazin, 2008, p. 315). Sin duda, las ideas de Bazin al respecto, condensadas en su artículo «A favor de un cine impuro» (Bazin, 2008, pp. 101-127), influyeron en el rechazo del joven crítico hacia el realismo psicológico del que se ocupa en el texto. Un par de años antes, también en *Cahiers du cinéma*, el crítico Jean Domarchi había planteado la necesidad de encontrar un sistema de equivalencias adecuado a la hora de abordar la adaptación de una

no son hombres de cine, sino literatos que desprecian al cine subestimándolo (Truffaut, 1954, pp. 16-20). La postura de los críticos de *Cahiers du cinéma* no se opone a las adaptaciones cinematográficas *per se,* sino a una determinada forma de abordarlas. Tal y como apunta Marie, la mayor parte de sus películas no tratan de ocultar su origen literario ni buscan reemplazar los episodios considerados como no cinematográficos con «equivalencias» más visuales. Por ejemplo, se generaliza la representación de la voz –sobre todo mediante el uso de la voz en *off*–, lo que permite a los cineastas aprovechar todas las posibilidades proporcionadas por la banda sonora y, en particular, por el habla. Se trata de un cine que, tres décadas después de la transición al sonoro, ya no se avergüenza de ser hablado, dejando obsoleto el mito de la supremacía de la imagen impuesto por los teóricos de la década de los veinte (Marie, 2012, pp. 117-119). En un editorial publicado en diciembre de 1960 en *Cahiers du cinéma* se subraya la esterilidad que produce el aislamiento del cine de otras formas artísticas y se aboga por la búsqueda de puntos de convergencia con disciplinas rivales, como la literatura (Cahiers du cinéma, 1960, p. 2). No en vano, se ha calificado a la nueva ola francesa (incluyendo a los miembros de la *nouvelle vague* y los de la *rive gauche*) como el movimiento cinematográfico más literario[271]. Éric Rohmer era profesor de literatura y novelista; Chris Marker fue novelista, ensayista y editor; Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras también fueron novelistas antes que cineastas; y François Truffaut apunta, en una entrevista, que incluso se les ha criticado por ser demasiado literarios.

En Gran Bretaña, el fenómeno de los «jóvenes airados» (*Angry Young Men*) surge primero en los ámbitos literarios y teatrales, más receptivos a las experiencias vanguardistas. A través de las adaptaciones de obras provocadoras, jóvenes directores como Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson dan origen al movimiento del *free cinema* (Marie, 2012, p. 174). El movimiento, ligado con el cine documental y

obra literaria (Domarchi, 1952, pp. 15-20). Todas estas discusiones en torno a las estructuras compartidas entre cine y literatura conducen a la formulación de las nuevas estrategias metodológicas planteadas por la semiótica para abordar las relaciones entre ambos medios en los años sesenta.

[271] El teórico del cine Domènec Font indica que la narratividad del cine de la *nouvelle vague* está influenciada por búsquedas estéticas tanto novelísticas, como el *nouveau roman*, la adaptación del lenguaje subjetivo de Joyce, la escritura desordenada y llena de soliloquios de Faulkner y Céline, o la claridad expositiva y concisa de Camus; como teatrales, como la dramaturgia del vacío de Beckett que cuestiona los fundamentos de la escritura, la palabra y la obra literaria (Font, 2002, p. 265).

heredero del neorrealismo italiano, está, no obstante, extraordinariamente vinculado con la literatura de todos esos «jóvenes airados». De hecho, el cineasta Lindsay Anderson publica un texto, «Get out and push!» («¡Salga y empuje!»), que forma parte de *Declaration* (1957), un conjunto de ensayos que funcionan como una suerte de manifiesto de los Angry Young Men.

En cuanto al cine alemán, Font defiende que está regido por un amplio espectro de posibilidades formales. De entre ellas, se destacan dos por su vinculación literaria con Bertold Brecht: el cine literario de Volker Schlondorff y el cine ensayístico fuera de toda normativa convencional de Alexander Kluge. Ambos cineastas reclaman la herencia del realismo brechtiano (Font, 2002, p. 55). Un vínculo que también se puede establecer con el cine de la *nouvelle vague*[272] y que consiste en la aparición de una «conciencia de la representación» (Heredero, 2002, p. 150), una conciencia que puede hacerse extensiva a todas las cinematografías de las nuevas olas. Joseph Losey, un director estadounidense exiliado en Gran Bretaña debido a la «caza de brujas» liderada por el senador McCarthy, se unió al movimiento del free cinema y fue influenciado por el teatro de Brecht, incorporando elementos como el efecto de distanciamiento en sus películas. Este enfoque desafió las convenciones narrativas tradicionales y alentó la participación activa del espectador en la interpretación de la obra cinematográfica.

El cine de Joseph Losey, estadounidense exiliado en Gran Bretaña a causa de la «caza de brujas»[273] emprendida por el senador McCarthy, e incorporado a las filas de los cineastas del *free cinema*, también acusa la influencia del teatro de Brecht. Entre otros aspectos, Losey incluye el efecto de distanciamiento (Losey, 1960, p. 31). Esto supone una ruptura con el concepto de transparencia sobre el que se sustenta el modo de

[272] El número 114 de *Cahiers du cinéma,* publicado en diciembre de 1964, está dedicado a Bertold Brecht y, por primera vez en la historia de la revista, la fotografía de la portada pertenece a una representación teatral, lo que da una idea de la importancia que los críticos de *Cahiers* otorgan al dramaturgo.

[273] El período denominado «caza de brujas» se inició en 1947 y condujo ante la Comisión de Actividades Antiamericanas del Congreso a muchos profesionales del cine, especialmente a guionistas, directores e intérpretes, con el fin de erradicar de la industria a todos los profesionales de filiación comunista o de simpatías izquierdistas, a menos que probasen su lealtad al sistema denunciando nombres de otros colegas comunistas o simpatizantes suyos (Gubern, 1994, p. 23). Losey acompañó a Brecht cuando este fue llamado a declarar ante el comité. Al día siguiente el dramaturgo alemán abandonó los Estados Unidos (Losey, 1960, pp. 27-28).

representación institucional. Según Bordwell, el cine de arte y ensayo[274] entiende que las leyes del mundo pueden no ser cognoscibles y que la psicología personal puede ser indeterminada. Este cuestionamiento de la definición de lo real propia del cine clásico parte de la modernidad literaria (Bordwell, 1996, p. 206) y se relaciona con el distanciamiento introducido por Bertold Brecht en su teatro (Brecht, 1963, p. 37). Estos postulados brechtianos se trasladan a la modernidad fílmica[275] y, como apunta Heredero, conducen a una fase marcada por la conciencia de que la obra moderna ya no es «una ventana sobre el mundo», capaz de ofrecer una imagen transparente, sino que se presenta como producto de una representación, como un texto creado por una escritura autoconsciente y desprovista de toda inocencia (Heredero, 2002, p. 147). Así como el M.R.A. ataca principalmente la narratividad, el M.R.M. cuestiona el principio de transparencia. El impacto brechtiano en el cine es significativo y se centra en la deconstrucción de las convenciones narrativas tradicionales (esto, por ejemplo, a menudo se traduce en películas que rompen la cuarta pared[276]) y en la participación activa del espectador, animándolo a cuestionar y analizar lo que ve en la pantalla.

En resumen, el Modo de Representación Alternativo y el Moderno comparten una relación compleja y rica con la literatura. Aunque buscan alejarse de las convenciones narrativas establecidas, no pueden escapar por completo de su influjo, que se manifiesta en la búsqueda de nuevas formas de expresión y en la exploración de temas y técnicas narrativas inspiradas en la literatura.

[274] Recordemos que así es como Bordwell denomina al cine de la modernidad.
[275] El profesor George Lellis sostiene que Brecht fue una figura crucial en el cambio de perspectiva que emprende *Cahiers du cinéma*. La revista pasa de la defensa, en los años cincuenta, de una perspectiva platónica, católica e idealista sobre el cine a la adopción de un enfoque marxista y materialista a partir de los años sesenta (Lellis, 1980, p. 129).
[276] Algunos ejemplos de ruptura de la cuarta pared son los ya citados filmes de Godard –*La chinoise* y el último plano de *Al final de la escapada–; Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953), de Ingmar Bergman; o *Una muchacha sin historia* (*Abschied von gestern*, 1966), de Alexander Kluge, filmes donde los personajes miran directamente a cámara.

5.5. La influencia del cine en la literatura

Si la influencia de la literatura en la configuración del lenguaje cinematográfico no ha sido cuestionada, no sucede lo mismo con la influencia inversa, que ha sido objeto de interrogantes y debates, con opiniones divididas sobre el asunto por parte de escritores[277], cineastas y críticos. El poeta surrealista Robert Desnos negaba, ya en 1925, la influencia del cine en la literatura:

> Je ne crois pas à l'influence d'une forme d'expression sur une autre […]. II y a simplement aptitude à la fois pour l'une et l'autre forme, prédominance d'un sens […]. Les sens sont le carrefour des modes d'expression. Si l'influence de l'un d'eux prédomine sur l'un de ces modes qui ne lui correspond pas directement, il ne s'ensuit pas que le mode d'expression logique a une influence quelconque. Ne me parlez donc pas de l'influence du cinéma sur l'écriture (Desnos, 1992, p. 77)[278].

Pero son muchos los escritores que se muestran favorables a reconocer la influencia del cine en su obra. El escritor estadounidense James T. Farrell señala la penetrante influencia del cine de Hollywood en la novela. De acuerdo con el autor, las simplificaciones efectuadas por el cine se incorporan cada vez más en las descripciones de personajes en las novelas contemporáneas y se promueve un tipo de realismo naturalista que imita la forma de la literatura realista seria, pero no su contenido cargado de sentido crítico, como sucede en *El cartero siempre llama dos veces,* de James M. Cain (Farrell, 1981, pp. 265-266).

En España, los autores de la generación del 27 acusan especialmente el influjo cinematográfico. Rafael Alberti entendía el cine como «una cosa muy seria que quería cambiar la visión de las artes plásticas, la pintura, la literatura; mucha prosa está inspirada en la técnica del cine, en la velocidad del cine, en los cambios rápidos de la visión de una escena» (Utrera, 2001c, p. 40). Guillermo de Torre proclama que «¡el

[277] El profesor Harry M. Geduld recoge las opiniones sobre el cine de escritores tan dispares como Gorky, Sartre, Kerouac, Woolf, Faulkner, Cocteau o Hemingway en *Los escritores frente al cine* (Editorial Fundamentos, 1981).

[278] «No creo en la influencia de una forma de expresión sobre otra […]. Simplemente hay una aptitud para ambas formas, una predominancia de un sentido […]. Los sentidos son el cruce de las formas de expresión. Si la influencia de uno de ellos predomina en uno de esos modos que no le corresponde directamente, no se deduce que el modo de expresión lógico tenga influencia alguna. Así que no me hablen de la influencia del cine en la escritura. Hablemos, si quieren, de la influencia del cine en las costumbres: es real».

Cinema proyecta sus angulares rayos luminosos, y su vital ritmo acelerador sobre nuestras letras de vanguardia!» (de Torre, 1921, p. 99), mientras que Benjamín Jarnés apunta que «no puede negarse la influencia del cine en la literatura contemporánea» (Jarnés, 1974, p. 26). También Francisco Ayala admite esta influencia:

> Algunas de mis piezas poético-narrativas de vanguardia, y aun de diversa manera, otras posteriores, contienen materiales que, directa o indirectamente, se remiten al cine […]. Nada más normal ya que ese que se llamó séptimo arte, nacido y desarrollado durante el tiempo de mi vida, impregna por completo y en una medida siempre creciente el mundo en que ella ha discurrido, el mundo contemporáneo, y constituye factor de primer orden y de actualización cada vez más intensa en la realidad social de nuestro siglo, resultando por consiguiente ineludible (Ayala, 1988, pp. 8-9).

José María Conget sintetiza la diversidad de opiniones que se da entre los escritores mediante su pensamiento contradictorio. En *Viento de cine* (2002), un libro sobre el cine como fuente de inspiración de una parte de la poesía contemporánea editado por él mismo, afirma que los poetas españoles, que no son inmunes a la fascinación por los diversos mitos del cine se inclinan «por componer poemas que de alguna forma 'reproducen' técnicas estrictamente fílmicas», y añade: «A mí no me cabe duda de la influencia que ha ejercido el cine en poetas que nunca lo mencionan» (Conget, 2002, p. 13). Sin embargo, ese mismo año, durante su participación en un congreso sobre cine y literatura asegura: «Yo, francamente […], cuando he pensado en la relación entre el cine y la poesía, he deducido que no hay ninguna» y limita la influencia del cine a cuatro formas: poemas inspirados en la experiencia cinematográfica, por los mitos cinematográficos, por las películas y la utilización del cine como metáfora (Utrera, 2015, pp. 260-264). Una opinión compartida por Vicente Molina Foix, su compañero de mesa en dicho congreso: «Yo comparto con mi amigo José María Conget la idea de que la poesía y el cine no tienen nada que ver. E iría incluso más lejos: diría que el cine y la literatura no tienen nada que ver» (Utrera, 2015, p. 266).

Los paralelismos entre cine y novela pueden establecerse asimismo en el plano del discurso, como explica Miguel Delibes:

> Cine y novela se proponen contar una historia. A partir de aquí las diferencias prevalecen. La novela nos cuenta una historia mediante palabras y el cine lo hace con

> imágenes. Pero, por debajo de esta diferencia radical hay algo coincidente: la manera de contar esa historia, de disponer los materiales, de graduar la tensión emocional... En el modo de resolver novela y película hay un innegable paralelismo (García Domínguez, 1993, p. 46).

Gonzalo Torrente Ballester, por su parte, reconoce la influencia de «ciertos teorizantes del montaje, que nos enseñaron aspectos e incluso trucos de la composición novelesca» (Utrera, 2001c, p. 66). Entre dichos teorizantes del montaje se encuentra, sin duda, Sergei M. Eisenstein, uno de los cineastas que también defiende la influencia del cine en la novela:

> Hay escritores que escriben, diría yo, directamente en forma cinematográfica. Ellos ven en 'fotogramas'. Más aún, en imágenes de fotogramas. Y escriben en forma de guion de montaje. Unos ven en forma de guion de montaje. Otros desarrollan hechos. Otros componen con metáforas cinematográficas. Algunos poseen todos los caracteres juntos. Por ejemplo, Zola (Eisenstein, 1982, p. 11).

Cineastas españoles como José Luis Borau y Manuel Gutiérrez Aragón también se han manifestado en este sentido. Borau afirma que «hoy en día la literatura tampoco puede crear imágenes puramente literarias, si es que alguna vez pudo. No puede. Menos que nunca […] La literatura también está conformada por el cine». (Borau, 1997, 58m39s). Por su parte, Gutiérrez Aragón cree que «hoy ya no se puede escribir una novela, ni se escriben igual (Juan Marsé sería un ejemplo) como antes del cine […] un señor que escriba una novela de alguna manera tiene la diégesis cinematográfica en la cabeza» (Biblioteca Nacional de España, 2014, 4m00s).

De igual manera, en el ámbito de la crítica literaria hay voces que cuestionan la influencia del cine en la novela. Charles Eidsvik advierte que, para demostrar dicha influencia, primero debemos ser capaces de identificarla. Para el crítico, esta tarea es particularmente complicada, pues suele ser casi imposible determinar si una técnica o convención es de naturaleza cinematográfica o literaria (Eidsvik, 1973, pp. 114-115). En su artículo, Eidsvik interpreta de forma extremadamente radical la etiqueta de «cinematográfico» cuando se aplica a una novela, pues llega a afirmar: «Even the most cinematic of writers can only *evoke* or *allude to* the cinema» Para el autor, lo cinemático se encuentra en la lectura, no en el libro («It is the reading, not the book

itself, which becomes cinematic») (Eidsvik, 1973, p. 115)[279]. Sus palabras sugieren que la novela prácticamente debe convertirse en una película, cuando la interpretación general no es que las novelas sean cine, sino que imitan e incorporan algunas de sus técnicas. Sin embargo, su planteamiento nos sirve como advertencia para no caer en falsas interpretaciones que nos hagan ver influencias cinematográficas donde no las hay, confundiendo lo visual con lo cinematográfico. Darío Villanueva advierte asimismo del peligro de calificar como cinematográficos determinados recursos que ya están presentes en narraciones literarias del siglo XIX o épocas anteriores. Villanueva afirma que:

> Cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en alguna narración literaria del siglo XIX o épocas anteriores. En las novelas más elementales y primitivas, las de la literatura helenística, hay ya inversiones temporales –lo que en el cine resulta ser el *flash-back*– hay relatos intercalados que permiten la simultaneidad, como el *crossing-up* o *cross-cutting*, panorámicas, primeros planos –*close-up*–, *zooms* y *travellings*, todas esas argucias que críticos pocos sagaces creen que los novelistas contemporáneos tomaron del cine (Villanueva, 1994c, p. 423).

Habrá que tener en cuenta, sin embargo, que, aunque esas técnicas están tomadas de la literatura, los escritores podrían haberlas recibido a través del lenguaje del cine, influidos por este.

Entre los críticos y teóricos del cine que sí defienden la existencia de esta influencia encontramos a David Bordwell, Harry Levin, Jorge Urrutia, Román Gubern o Enrique Anderson Imbert, entre otros. Bordwell parte de una premisa similar a la planteada por Francisco Ayala: «Las personas llegan a apreciar una gama de películas adquiriendo los esquemas y percibiendo lo que es normativo dentro de los modos dados» (Bordwell, 1996, p. 154). Los escritores, por tanto, interiorizan de forma ineludible los esquemas cinematográficos. Jorge Urrutia, al considerar el impacto del cine en el sistema literario, sostiene que se puede distinguir entre una literatura anterior y otra posterior al cine, de manera similar a como se distingue, en los manuales escolares,

[279] «Incluso los escritores más cinematográficos solo pueden *evocar* o *aludir* al cine». «Es la lectura, no el propio libro, lo que se vuelve cinematográfico».

entre la literatura oral y la literatura escrita. La dimensión del cambio ocasionado por el cine en los modos de concepción del mundo y la realidad es tal, que, según el autor, podríamos justamente denominarla «post-literatura» (Urrutia, 2000, p. 15). Román Gubern, por su parte, no solo defiende que la literatura ha inspirado al cine y viceversa, sino también la afinidad o convergencia textual entre la imagen icónica y la literaria (Gubern, 2015b, p. 201). El crítico literario Enrique Anderson Imbert también subraya la influencia del cine en el discurso de los narradores:

> El cine ha influido sobre la educación visual de los narradores de nuestro siglo; educación que suele traslucirse en el lenguaje, la composición y el estilo de sus cuentos. Hemos aprendido del montaje cinematográfico, modos de ver, de contar las escenas, de ligarlas, de superponerlas. Así, con el cine a la vista como modelo, el narrador refuerza y extrema sus propios procedimientos narrativos: el ritmo, el don de la ubicuidad, la simultaneidad de imágenes, la agilidad para analizar un detalle desde muy cerca. Palabras usuales en la crítica cinemática se usan también en crítica literaria: cortes, primeros planos, fundidos, imágenes múltiples, panoramas, campo de vista, campo limite, perspectiva del personaje, toma de vista, iluminación, cuadro, cono o ángulo intencional, centro de visión, coordenadas de posición del objetivo registrador, cambio del color al blanquinegro y viceversa, cámara lenta, *flash-back*, etc. (Anderson, 1999, p. 190).

El crítico Harry Levin proporciona un ejemplo de esta influencia en el plano discursivo, al afirmar que el *Ulises* (*Ulysses,* 1922), de James Joyce, tiene más en común con el cine –en concreto, con el montaje cinematográfico– que con otras ficciones: «El movimiento del estilo de Joyce y el pensamiento de sus personajes son como la proyección de una película; su método de composición, la forma en que dispone de su material, supone esa manipulación fundamental que en el cine se llama 'montaje'» (Levin, 1973, p. 92).

5.5.1. Teatro y poesía

En los capítulos sexto al noveno se analizarán las posibles influencias de los distintos modos de representación cinematográficos en la novela española. Las opiniones que admiten esta influencia serán consideradas como orientación para esta investigación, mientras que aquellas que la pongan en duda serán útiles para abordar el fenómeno de manera más precisa y afinada. El estudio de la influencia de los modos de

representación cinematográficos en la poesía y el teatro españoles escapa a los propósitos de esta investigación. No obstante, ambas relaciones han sido estudiadas con anterioridad, por lo que realizamos, a continuación, un breve repaso por la bibliografía que se ha ocupado ya de este asunto.

En lo que respecta a la influencia del cine en el teatro, cabe señalar el trabajo de Jorge Urrutia, *Semió(p)tica. Sobre el sentido de lo visible* (1985), donde explora la integración del cine primitivo en los diferentes tipos de espectáculos teatrales de fines del siglo XIX y principios del XX, así como sus deudas lingüísticas con ellos, desde el melodrama al teatro de bulevar. Rafael Utrera se ha ocupado de las relaciones entre dramaturgos y cine en el capítulo cuarto de *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico* (2001b). José Antonio Pérez Bowie, quien se ha centrado especialmente en el estudio de las relaciones entre cine y teatro, expone, en «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial» (2004), las influencias mutuas entre estas dos formas artísticas. Más recientemente, la Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol ha publicado las Actas del V Seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine, con el título de *Cinema i teatre: influències i contagis* (2006).

Urrutia también se ocupa de las relaciones entre cine y poesía en su artículo «Influencia del cine en la poesía española», publicado en el primer volumen del *Anuario de estudios filológicos* (1978). C. Brian Morris, por su parte, examina las relaciones entre la generación del 27 y el cine en la primera parte de la ya citada *La acogedora oscuridad*. Román Gubern dedica un completo estudio al mismo tema en *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine* (1999). En *Viento de cine* (2002), José María Conget selecciona un conjunto de poemas, escritos entre 1900 y 1999, en los que el cine es la referencia esencial.

La influencia del cine en el teatro o la poesía constituye una línea de estudio que podría resultar interesante explorar a partir de la diferenciación de los distintos modos de representación.

5.5.2. Establecimiento de un modelo para el análisis

A pesar de todas estas propuestas, todavía no se cuenta, como sucedía con el análisis de las adaptaciones cinematográficas, con un modelo normalizado para el estudio de

la influencia del cine en la literatura, lo que puede atribuirse, tal y como apunta Sánchez Noriega (2000, p. 136), a la enorme diversidad de intereses, perspectivas y objetivos con que se aborda la cuestión. A continuación, veremos diferentes intentos que, desde el ámbito hispánico, se han llevado a cabo con el fin de establecer un modelo de análisis.

Antes de presentar su propuesta para el estudio de la influencia del cine en la narrativa, el profesor Alberto Fernández Hoya realiza algunas sugerencias relacionadas con la aplicación de un modelo analítico. Según Fernández Hoya, no se espera aplicar un modelo de manera estricta, sino entenderlo profundamente. No se trata, por tanto, de seguir mecánicamente las numerosas categorías detalladas, sino de comprender el modelo para utilizarlo de forma eficaz. Estas ideas permiten ser flexibles en la interpretación y lograr resultados productivos. Por último, en la búsqueda de la objetividad científica, se debe evitar el juicio de valor basado únicamente en el subjetivismo (Fernández Hoya, 2011, pp. 35-36). El profesor acude a la retórica como modelo de análisis estético-discursivo en su estudio *Influencia cinematográfica en la narrativa española contemporánea* (2011). Fernández Hoya parte de los tres grandes bloques de elaboración del discurso que funcionan simultáneamente: *inventio, dispositio* y *elocutio.* La *inventio* es la selección de materiales más adecuados para un discurso concreto (argumentos, temas, personajes, etc.); la *dispositio* se encarga de la organización secuencial que estructura el discurso; por último, la *elocutio* implica dar forma al discurso utilizando una serie de mecanismos estético-expresivos consistentes en la selección de las palabras más adecuadas para exponer las ideas y configurando el texto como producto «acabado» (Fernández Hoya, 2011, pp. 39-42).La falta de adherencia al modelo propuesto (como sugería en sus recomendaciones previas) resulta el principal obstáculo en una investigación que resulta algo indefinida. Además, su análisis se enfoca en tres obras con una evidente filiación cinematográfica: *El crimen del cine Oriente* (1995), de Javier Tomeo, y los relatos «El fantasma del cine Roxy» (19), de Juan Marsé, y «Nunca voy al cine» (1982), de Enrique Vila-Matas. Hubiera sido interesante probar su modelo de análisis en obras con una conexión cinematográfica menos obvia.

En su obra *Literatura y cine en España (1975-1995)* (2000), Antoine Jaime propone un método comparativo basado en los principios de composición de la obra artística, es decir, en la «ética y estética de la obra», y que consiste en la elección de una serie de criterios fijos que conceden a la obra su especificidad[280]. Jaime apunta que lo que determina la ética de la obra, construyendo su sentido general, es la elección del tema, del asunto, de los tipos de personajes; la época y el lugar; el género y el tono. La estética, por su parte, determina la manera en que el destinatario vive la obra y se debe a la representación de los personajes, los modos de expresión (narración, descripción, diálogo, punto de vista, etc.), las figuras, el estilo de la escritura, el ritmo y la estructura de la obra. El análisis de estos criterios permanentes permite una comparación segura, es decir, clara y sistemática entre creaciones. El autor defiende que las correspondencias que pone de relieve esta herramienta, si bien de ningún modo serán exhaustivas, sí serán significativas (Jaime, 2000, pp. 71-76). El problema surge cuando, por ejemplo, se pretenden equiparar figuras retóricas con técnicas cinematográficas, pues el significado de estas no es homogéneo. Cuando Jaime afirma que «la metáfora por excelencia en el cine es el fundido encadenado» o que la yuxtaposición «equivale a la comparación» (Jaime, 2000, p. 90) está centrándose en ejemplos muy concretos, pero que en absoluto recogen la totalidad de los usos de esas dos técnicas a lo largo de la historia del cine y su empleo en los distintos modos de representación.

Aunque no propone un modelo de análisis de forma explícita, el profesor Jorge Marí articula la presencia del cine en la novela, en *Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970* (2003), en torno a tres categorías o modalidades. La primera comprende la narración de cómo las experiencias cinematográficas impactan la identidad y la percepción del mundo de narradores y personajes ficticios; la segunda consiste en la incorporación de temas, motivos y referencias a géneros cinematográficos y películas específicas; la tercera es la imitación de técnicas cinematográficas (movimientos de cámara, ángulos de toma, tipos de planos y estilos de montaje) (Marí, 2003, p. 15). Aunque el trabajo de Marí es sumamente interesante,

[280] Si bien Jaime emplea su modelo para examinar la adaptación cinematográfica, el autor afirma que permite asimismo «mostrar las influencias sufridas por cada una de ambas artes» (Jaime, 2000, p. 76).

se le puede achacar que simplifica la imitación de técnicas cinematográficas en la novela española contemporánea, pues reduce esta imitación a un mero juego de asociaciones, evocaciones y sugerencias que se establece entre el autor y el lector. Aunque este tipo de juego existe, especialmente en el caso de Juan Marsé, uno de los autores que analiza, su perspectiva nos parece algo reduccionista. En todo caso, a pesar de que el autor se esfuerza por sistematizar el estudio de cómo el cine se presenta en la novela española contemporánea, su objetivo no incluye la creación de un modelo de análisis general para examinar las relaciones entre el cine y la novela.

Más cercana al marco en que se inscribe esta investigación es la aproximación que realiza Jorge Urrutia, quien defiende que la problemática de las relaciones entre el cine y la literatura solo puede considerarse justamente dentro de la concepción totalizadora de la obra artística que proporciona la semiología:

> La semiología […] supera las visiones parciales (parcialísimas a veces) de la historia, la sociología o la estilística, entre otros métodos. Para concebirla así, es preciso dejar a un lado los estudios estructuralistas que se presentan como semiológicos y que, en realidad, se limitan al estudio de la forma del contenido. Por ello dije que la semiología es más que un método (Urrutia, 1983, p. 434).

En otro de sus artículos el semiólogo afirma que la comparación entre la literatura y el cine no puede hacerse entre las materias y formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano de contenido, que es, según Hjelmslev (*Ensayos lingüísticos*, 1959), común a todos los elementos semióticos (Urrutia, 1977, p. 36)[281]. Este enfoque es calificado como «muy válido» por Carmen Peña Ardid, quien, no obstante, plantea la pregunta de si realmente no existe ningún rasgo común entre las materias de expresión del cine y la literatura. La investigadora parte de rasgos comunes como la «temporalidad» y la «secuencialidad» que presentan la sucesión de imágenes móviles del cine y la cadena hablada o escrita, y que considera pertinentes para la manifestación no solo de los códigos rítmicos, sino también de los códigos narrativos e

[281] Urrutia analiza casos concretos en «Influencia del cine en la poesía española (Primera aproximación)» (1978). Sin embargo, no establece un modelo de análisis y se limita a señalar tres motivos por los que se puede dar la construcción cinematográfica en la poesía española: a) por influencia del cine mediata o inmediata; b) por lecturas de textos precinematográficos; y c) por vivencias comunes con autores precinematográficos.

incluso de ciertas estructuras de montaje (Peña-Ardid, 1992, pp. 104-105)[282]. A pesar de que tampoco propone un modelo explícitamente, Carmen Peña-Ardid sigue y amplía el camino señalado por Urrutia y avala la investigación a partir de la tetrapartición de Louis Hjelmslev, apoyándose en los estudios narratológicos

> atentos más a *cómo* se cuenta la historia (Genette, François Jost, André Gaudreault) que a la historia en sí misma, en el convencimiento de que es en ese «modo» de contar donde aparecen zonas de semejanza y, al mismo tiempo, diferencias que pueden convertirse en «provocadoras» de la novela, instándola a una búsqueda de nuevas fórmulas discursivas equivalentes a modelos cinematográficos bien codificados (Peña-Ardid, 1992, p. 16).

La autora sugiere que una metodología comparativa, respaldada por la práctica crítica concreta y no solo como un modelo abstracto, tiene que apoyarse y verificarse en textos literarios de un autor específico o de una corriente estética. En este nivel de análisis resultan pertinentes tanto los préstamos de contenido como los que afectan a las técnicas del discurso narrativo. En la influencia del cine sobre la literatura se deben estudiar, asimismo, los dos grandes grupos de códigos cinematográficos identificados por Metz: los códigos cinematográficos generales, que pueden aparecer en prácticamente todas las películas (como las formas del montaje), y los códigos cinematográficos particulares (o subcódigos), cuyos rasgos de significación pertenecen sólo a ciertas clases de filmes, a un mismo género, una escuela o una tendencia estética (Peña-Ardid, 1992, p. 109).

Esta distinción entre códigos generales y particulares está relacionada con la idea de llevar a cabo, en esta investigación, un análisis de la influencia del cine en la narrativa a partir de los distintos modos de representación, pues como se ha dicho en el capítulo cuatro, el «lenguaje» del cine no tiene nada de natural ni de eterno, tiene una historia que está producido por la Historia (Burch, 1999, p. 16). El modelo aquí propuesto se basa, por tanto, en la idea de que la relación entre el cine y la literatura se establece,

[282] Peña-Ardid sigue aquí la definición de códigos de manifestaciones múltiples (aquellos que son compartidos por distintos lenguajes) realizada por Christian Metz en su estudio de las interferencias semiológicas entre las artes, incluido en *Langage et cinéma* (Larousse, 1971). La traducción al español lleva el título de *Lenguaje y cine* (Editorial Planeta, 1973).

como señala Urrutia, a través de su capacidad para el relato (Urrutia, 1979, p. 62) y pretende desarrollar la propuesta apuntada por Peña-Ardid.

El debate sobre si el cine influye en la literatura ha generado opiniones divididas entre escritores, cineastas y críticos. Mientras algunos escritores españoles reconocen esta influencia en la literatura (Alberti, Jarnés, Guillermo de Torre), otros la niegan (Vicente Molina Foix) o no muestran una postura clara (José Mª Conget). Entre los críticos, no solo los teóricos del cine defienden la existencia de esa influencia (Bordwell, Gubern), sino también los vinculados con el ámbito literario (Levin, Urrutia, Anderson Imbert), mientras que otros argumentan que es difícil determinar si una técnica es propia del cine o de la literatura (Eidsvik, Villanueva). El examen de cómo el cine ha impactado en la narrativa española, tal como se detalla en los últimos capítulos de esta investigación, servirá para validar la presencia y el alcance de este fenómeno.

6. De la linterna mágica al cine: la visualidad en la novela

El desarrollo científico que tiene lugar desde mediados del siglo XVII establece los fundamentos del pensamiento científico ilustrado y supone la aparición de una serie de dispositivos comúnmente conocidos como «precinematográficos»[283]. Dichos dispositivos, entre los que se incluye la linterna mágica, originan espectáculos visuales basados en el efecto ilusionista que causan en el espectador, tal y como explica el profesor Luis Miguel Fernández, quien estudia cómo fueron recibidos por diversos autores, géneros y épocas en *Tecnología, espectáculos y literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX* (2006). Su desarrollo máximo se produce a partir del siglo XIX, que es, sin duda, el siglo de la experimentación óptica. En Francia, Nicéphore Niépce consigue registrar, en 1824, una imagen en una placa –aunque de baja calidad y de forma temporal– utilizando una cámara oscura, y logra la primera fotografía que se conserva en 1826. Tras su muerte, estos experimentos son continuados por Louis Daguerre, quien en 1839 logra una imagen permanente, en positivo e irreproducible, a la que llama daguerrotipo. Sin embargo, es el inglés William Fox Talbot el que, de forma paralela, consigue en 1835 el primer negativo fotográfico que permite conseguir duplicados. Es en este contexto en el que surge, paralelamente y también en Francia, el realismo literario –y posteriormente, el naturalismo–, cuyos ideales estéticos de observación y descripción de la realidad van en consonancia con los avances en el campo de la fotografía.

Este vínculo entre descripción de la realidad y fotografía lleva al crítico Pierre Danger a establecer lazos entre la novela realista y el cinematógrafo. En *Sensations et objets dans le roman de Flaubert* (1973), realiza un *découpage* cinematográfico del comienzo de *La educación sentimental* (*L'Éducation sentimentale*, 1869), de Gustave Flaubert. En su análisis equipara los cuatro primeros párrafos con cuatro secuencias cinematográficas. Sin embargo, como señala Company-Ramón, Danger habla de «secuencias» cuando en realidad debería hablar de «planos». Además, utiliza términos como *travelling*, «efecto de grúa» o «banda sonora», en un claro ejemplo de la

[283] Es necesario distinguir las tres acepciones del adjetivo «precinematográfico» que se emplean en esta investigación. Los dispositivos precinematográficos son aquellos que, vinculados a la experimentación visual, constituyen los antecedentes del cine; las teorías precinema estudian los rasgos cinematográficos en obras literarias escritas antes de la invención del cine; por último, los escritores precinematográficos serían aquellos que anticipan técnicas cinematográficas en sus textos.

extralimitación a la que llegan los teóricos del precinema en su búsqueda de influencias cinematográficas en la literatura. En definitiva, Company-Ramón advierte de que la tendencia de los escritores naturalistas a una «escritura de la visibilidad» no debe conducir a ciertos teóricos a atribuir rasgos cinematográficos a sus textos (Company-Ramón, 1987, p. 26).

Sin embargo, el hecho de que no se pueda asociar esa «escritura de la visibilidad» con el cinematógrafo no es óbice para reconocer el enorme peso de las imágenes en la literatura realista, ya que, de acuerdo con la investigadora Hazel Gold, la imagen llega a suplantar a la escritura como base de la ficción. Gold afirma que el pictorialismo y la abundancia de detalle de la novela realista española del último tercio del siglo XIX son rasgos de una nueva estética que está vinculada al impacto de la fotografía y la visualidad a gran escala implantada por esta. La autora refuerza su argumento con declaraciones de Pérez Galdós y Leopoldo Alas «Clarín» (Gold, 2014, pp. 158-159). En su discurso de ingreso en la Real Academia, Galdós afirma que «imagen de la vida es la novela» (Pérez Galdós, 1897, p. 8), lo que conduce a la investigadora a preguntarse si es posible que esta afirmación aluda a cómo la fotografía había mediatizado la percepción directa de la realidad española contemporánea. En cuanto a Clarín, Gold sostiene que el escritor, al describir, en 1881, el nuevo camino que ha tomado la novela, entiende la relación entre fotografía, visualidad y escritura realista, pues compara al novelista con un fotógrafo (Alas, 1881, p. 44).

El hispanista Baquero Goyanes (2014), uno de los autores que se ha ocupado de la búsqueda de esta visualidad por parte de Alas en *La Regenta* (1885), califica como casi «cinematográficos»[284] algunos efectos en la novela, como los que aparecen en el siguiente fragmento y que remiten a la linterna mágica[285]:

[284] Emilio Clocchiatti (1948, pp. 46-47) es el primero en señalar procedimientos «casi» cinematográficos en la novela: «La cámara se traslada en compañía de los personajes […], ampliando gradualmente el panorama recogido. Y, a la vez la acción se detiene a cada momento». El profesor Miguel Martinón se refiere en varias ocasiones a «la mirada cinematográfica del narrador» (Martinón, 2016, p. 236) para aludir a esa «escritura de la visualidad» de la que hablaba Company-Ramón (1987, p. 26). La relación entre las técnicas descriptivas de Alas y los procedimientos utilizados en el cine ha sido vista también por Sergi Beser (1985, pp. 217-218) y González Herrán (1987, pp. 467-481).

[285] Aparatos primitivos para proyectar imágenes mediante una vela y una lente, las linternas mágicas se popularizan en el siglo XVIII, tanto en forma de entretenimiento doméstico como de espectáculo ambulante. La ilusión de movimiento se logra mediante el uso de dos diapositivas distintas y el

> En la pared de la casa de enfrente la luz que salía por los balcones interrumpía con grandes rectángulos la sombra, y por aquella claridad descarada y chillona pasaban figuras negras, como dibujos de linterna mágica. Unas veces era un talle de mujer; otras, una mano enorme; […] esto vio De Pas frente al balcón (Alas, 2014, p. 459).

Además, localiza otra referencia a la linterna mágica por parte del narrador en el tercer capítulo de la novela:

> —¡Si yo tuviera un hijo! [...] Huyó la vaga imagen del rorro, y otra vez se presentó el esbelto don Álvaro [...] La imagen de don Álvaro también fue desvaneciéndose, cual un cuadro disolvente; ya no se veía más que el gabán blanco y detrás, como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro con borla, un bigote y una perilla blancos, unas cejas grises muy espesas... y al fin sobre un fondo negro brilló entera la respetable y familiar figura de su don Víctor Quintanar con un nimbo de luz en torno (Alas, 2014, p. 187).

Baquero explica que, si bien el efecto de cuadro disolvente se corresponde con la superposición de imágenes obtenida mediante una linterna mágica, el encadenamiento de las figuras de don Álvaro y don Víctor Quintanar, proyectadas en la mente de la Regenta, parece ajustarse a la técnica del fundido cinematográfico (Baquero, 2014, p. 29). Sin embargo, el efecto de fundido encadenado («dissolving views») ya se conseguía con la linterna mágica, tal y como explica el profesor Francisco Javier Frutos al referirse a las funciones de linterna mágica celebradas por Henry Langdon Childe[286] en la Royal Polytechnic Institution de Londres (Frutos, 2008, p. 21). No cabe duda, por tanto, de que Baquero interpreta correctamente el efecto visual (el fundido) que Clarín pretende plasmar en el fragmento citado. Sin embargo, este efecto no está inspirado por el cine, sino que formaba parte de las innovaciones introducidas en los espectáculos de linterna mágica por Langdon Childe.

---

desplazamiento de una imagen sobre la otra. En el siglo XIX experimentan nuevos desarrollos, especialmente en Inglaterra, donde se utilizan varias lentes para superponer imágenes y paneles deslizantes con varias imágenes para crear una ilusión de movimiento (Konigsberg, 2004, p. 294).

[286] Henry Langdon Childe (1781-1874) fue un exhibidor inglés, desarrollador de la linterna mágica e inventor de la disolución de imágenes. «Cuando las imágenes se exhibían usando una sola linterna, el cambio de una imagen a la siguiente se hacía abruptamente, por lo que se veía una imagen empujando a la otra o había un intervalo de oscuridad. Para superar este problema, en 1807 Childe inventó el método de 'disolución de vistas', mediante el cual una imagen se desvanecía, mientras que otra tomaba su lugar gradualmente. Esto requirió el uso de dos linternas, ligeramente inclinadas una hacia la otra para que sus discos de luz coincidieran en la pantalla» (Oxford University Press, 2004).

El uso de estos recursos, de inspiración precinematográfica, es un claro ejemplo de expresividad a través de «lo visual» en la novela decimonónica. Baquero añade otro ejemplo, en el que afirma que el pasaje en el que Fermín de Pas utiliza un catalejo para espiar lo que sucede en casa de la Regenta –en el capítulo XVIII– se configura casi como un efecto de cámara subjetiva cinematográfica –identificada con la mirada del magistral– que ofrece al lector una escena muda debido a la distancia a la que se encuentra de Pas (Baquero, 2014, p. 31).

A pesar de la prudencia de que Baquero hace gala en su aproximación a los efectos «casi» cinematográficos de la novela, este es un buen ejemplo de cómo la mirada habituada a lo cinematográfico de un crítico puede conducir a afirmaciones que, de alguna manera, se extralimitan. Alan Spiegel coincide con Baquero al equiparar al narrador con la cámara subjetiva cinematográfica, en su caso en *El corazón de las tinieblas* (*Heart of darkness*, 1899), de Joseph Conrad. Se refiere al momento, en el tercer capítulo, en que Marlow, uno de los dos narradores de la novela, describe lo que ve a través de unos prismáticos: «I had taken up my binoculars while we talked, and was looking at the shore, sweeping the limit of the forest at each side and at the back of the house» (Conrad, 1999, p. 84)[287]. Spiegel equipara, además, el espacio creado por Conrad en este pasaje (del que solo se reproduce un fragmento) con la creación del espacio en el cine (Spiegel, 1976, pp. 59-63). Estas apreciaciones se vinculan, sin duda, con el deseo de Conrad de «hacer ver» al lector (Spiegel, 1976, p. XI) y no con una cámara cinematográfica que en 1899 todavía se caracterizaba por su encuadre fijo, su frontalidad expositiva y la creación de un espacio plano y centrífugo. El punto de vista subjetivo al que se refieren Baquero y Spiegel se incorpora al cine relativamente pronto. El cineasta británico George Albert Smith lo emplea en *Grandma's Reading Glass* (1900), donde los diversos objetos que un niño examina con una lupa en el plano general son ampliados en sucesivos planos de detalle, simulando el campo de visión de la lupa mediante una máscara circular negra fija frente al objetivo de la cámara. Smith repite el efecto en *As Seen Through a Telescope* (1901), donde un hombre con un telescopio espía a otro que aprovecha para tocar la pierna de

[287] «Yo había cogido los gemelos mientras hablábamos y estaba mirando la orilla, recorriendo el límite de la selva a ambos lados y por detrás de la casa» (La traducción es de Araceli García e Isabel Sánchez para Alianza Editorial, 1986, p. 98).

una mujer –que es lo que se ve en el plano de detalle– mientras la ayuda a subir a una bicicleta (Salt, 2009, p. 53). A pesar de su precocidad en el uso del punto de vista subjetivo, ambos filmes son posteriores a la publicación de las novelas de Conrad y Clarín. El profesor José Manuel González Herrán, en su «lectura cinematográfica» de *La Regenta* habla de la «virtualidad fílmica» del relato, es decir, su visualización, todo aquello que estimula en el lector una imaginación cinematográfica, pero insiste en que se debe respetar la secuencia cronológica:

> No es que *La Regenta* (como otras novelas del realismo decimonónico) empiece como suelen muchas películas, sino que estas aprendieron de la narrativa realista esa obertura panorámica que sitúa al lector (o espectador) enfrente del escenario o ámbito en que va a transcurrir el relato, para luego concretar su atención en lugares o personajes más precisos (González Herrán, 1987, p. 475).

En línea con lo defendido por González Herrán, consideramos necesario desestimar el vínculo, forzado y anacrónico, de estos efectos visuales con el cine, pues obvian factores históricos y contextuales. Esta es la lectura que acertadamente realiza el catedrático Alfonso de Armas, quien se limita a señalar la visualidad cinemática («imagen y movimiento») del comienzo de *Miau* (1888), de Benito Pérez Galdós:

> […] la chiquillería de la escuela pública de la plazuela del Limón salió atropelladamente de clase, con algazara de mil demonios. […] Salieron, como digo, en tropel […]. Entre ellos había uno de menguada estatura, que se apartó de la bandada para emprender solo y calladito el camino de su casa. Y apenas notado por sus compañeros aquel apartamiento […] fueron tras él y le acosaron con burlas y cuchufletas, no del mejor gusto. Uno le cogía del brazo, otro le refregaba la cara con sus manos inocentes […]; pero él logró desasirse y... pies, para qué os quiero. Entonces dos o tres de los más desvergonzados le tiraron piedras, gritando *Miau* (Pérez Galdós, 1990, pp. 7-8).

Alfonso de Armas resalta el poder expresivo de la imagen de una masa en movimiento y del estrépito de la chiquillería: «el novelista dejó hecho el guion. Basta solamente poner o quitar cuanto resulte visualmente cinematográfico» (de Armas, 1989, pp. 32-33). Precisamente el movimiento será uno de los aspectos que capte la atención de los primeros escritores-espectadores en su experiencia cinematográfica, como es el caso de Maksim Gorky o Vicente Blasco Ibáñez.

6.1. Primeras menciones al cinematógrafo en la novela española

Las referencias al cine en la narrativa española durante el periodo primitivo son escasas. Tras la irrupción del nuevo invento en España, es probablemente Vicente Blasco Ibáñez el primero en realizar símiles cinematográficos, en su novela *Entre naranjos* (1900). El fragmento donde el autor compara la ensoñación de un diputado con una visión cinematográfica es el que sigue:

> Muchas tardes en el Congreso, oyendo al jefe que desde el banco azul contestaba […] a los cargos de las oposiciones, su cerebro, como abrumado por el incesante martilleo de palabras, comenzaba a dormirse. Ante sus ojos entornados desarrollábase una neblina parda, como si espesara la penumbra húmeda de bodega en que está siempre el salón de sesiones; y sobre este telón destacábanse como visión cinematográfica las filas de naranjos, la casa azul con sus ventanas abiertas, y por una de ellas salía un chorro de notas […] que servía de acompañamiento a los duros y sonoros párrafos del jefe del gobierno (Blasco Ibáñez, 1900, p. 11).

C. B. Morris recuerda que por muy evidente que resulte ahora, el empleo de dicho símil resultaba atrevido para la época en que se escribió (Morris, 1980, p. 141). La referencia, curiosamente, es muy similar a aquella en que la Regenta veía imágenes mentales como si fueran «cuadros disolventes». En la novela, aparecen un par de referencias más al cine. La primera está relacionada con la idea de velocidad:

> Aquel viaje, rápido como una visión cinematográfica, dejando en Rafael una confusa maraña de nombres, edificios, cuadros y ciudades, sirvió para dar a sus pensamientos más amplitud y ligereza, para hacer mayor aún el foso que le aislaba dentro de su vida vulgar (Blasco Ibáñez, 1900, p. 60)[288].

La segunda, con la idea movimiento: «Y desfilaban por el oratorio cinematógrafo, la cueva de Covadonga; un árbol fantástico de la conquista 'donde el guerrero colgaba su espada, el poeta su arpa, etc., etc.', pues todos acudían a colgar cualquier cosa» (Blasco Ibáñez, 1900, p. 395). Evidentemente, movimiento y velocidad son los aspectos que capturaron la atención de los primeros espectadores de cine. La crónica que escribe Maksim Gorky tras asistir a una sesión del cinematógrafo Lumière es

[288] Blasco Ibáñez vuelve a recurrir a la «visión cinematográfica» en su libro de viajes *Oriente* (1907): «como una visión cinematográfica, pasa por la extensión azul que tiembla más allá de los ventanales una lancha de vela con un cargamento de mujeres» (Blasco Ibáñez, 1907, p. 173).

reveladora en este sentido: «Si se observa fijamente, se ven coches, edificios y personas en diversas posturas, congeladas e inmóviles […] Pero, de pronto, un raro estremecimiento recorre la pantalla y la imagen cobra vida» (Gorky, 1981, p. 18). Resulta curioso que la primera percepción del escritor sea la de estar observando una imagen congelada, algo que no sucede en la vista a la que se refiere[289]. Más adelante, describe la velocidad de un tren entrando en la estación:

> […] aparece un tren en la pantalla. Se lanza directamente hacia ti, ¡cuidado! Da la impresión de que va a precipitarse en la obscuridad sobre el espectador, convirtiéndolo en un montón de carne lacerada y huesos astillados y reduciendo a polvo y fragmentos rotos esta sala y el edificio entero (Gorky, 1981, p. 19).

Si consideramos que Blasco Ibáñez, en su primer encuentro con el cinematógrafo, pudo experimentar unas sensaciones similares a las de Gorky, se entienden los símiles que utiliza en *Entre naranjos* para transmitir la idea de movimiento y velocidad. Además, el autor emplea una analogía entre el desfile de imágenes y el funcionamiento de la mente. Esta equivalencia se repite en otra de sus novelas, *La reina Calafia* (1923), donde, tal y como ha señalado Peña Ardid, uno de los personajes asocia el funcionamiento de la vida mental con el discurrir de imágenes fílmicas que recuerdan a las teorías de Hugo Münsterberg[290] (Peña Ardid, 2002, p. 450). Las referencias cinematográficas de Blasco Ibáñez se inscriben en un contexto en el que el cine se presenta como manifestación de una nueva concepción espaciotemporal que las personas asimilan a través de los avances técnicos, los medios de transporte y las máquinas. Es, según Benet, la construcción de la «mirada moderna», vinculada con la aparición de la fotografía, los parques de atracciones, las exposiciones universales, la agitada vida en las ciudades, la publicidad y todos esos lugares donde los estímulos visuales son constantes. Estos factores explicarían la repercusión cultural del cine y su conversión en espectáculo de masas a partir de los años diez (Benet, 1999, p. 18).

Blasco Ibáñez, además de demostrar un temprano interés por el cine, se convertirá en uno de sus grandes defensores, en un contexto en el que el nuevo invento es mirado

[289] Gracias a la descripción que realiza Gorky (una calle de París, carruajes, unos niños jugando con un perro, ciclistas, personas sorteando el tráfico, etc.), identificamos la vista como la nº 151 del catálogo Lumière, «Champs Élysées», filmada el 24 de abril de 1896.

[290] En la primera parte de *El cine. Un estudio psicológico* (1916), Münsterberg examina los procesos mentales que conducen a la percepción del movimiento y la profundidad en el cine.

con recelo. La carrera literaria de Blasco Ibáñez está fuertemente ligada al cine. Algunas de las obras del autor valenciano son pronto adaptadas a la gran pantalla. Entre 1912 y 1914 se llevan al cine tres novelas del escritor, aunque no se puede precisar con exactitud la datación de estas películas. En Valencia, Joan Maria Codina dirige *Amor de bestia*[291] y *El tonto de la huerta,* adaptación de *La barraca* (1898). En Barcelona, Alberto Marro adapta *Entre naranjos,* en *La tierra de los naranjos* (1914). El 19 de septiembre de 1916, el valenciano es entrevistado por el diario *El Pueblo,* donde afirma, sin duda alentado por las diversas adaptaciones al cine de sus novelas, que «prepara una revolución… literaria-cinematográfica» que se sustenta sobre su consideración del cinematógrafo como «idioma universal». Resulta sorprendente, no obstante, que el escritor considere que la «novela escrita expresa con debilidad la parte psicológica; no reproduce fielmente los estados del alma». Y añade que «las producciones literarias, por famoso que sea su creador, raras veces adquieren el carácter de universalidad». Para el escritor, «el cinematógrafo resuelve esas dificultades: es la visión y la acción; de manera plástica, con idioma mundial, hacer ver y narra a la vez» (Blasco Ibáñez, 1916, p. 1). El éxito internacional, y sin precedentes, le llega a Blasco Ibáñez con la consolidación del M.R.I.

[291] Se desconoce qué relato o novela adapta esta película (Fourrel, 2018, p. 14).

6.2. El cine primitivo en la novela española

Dentro del ámbito de la historia, las referencias argumentales al cinematógrafo llegan a la narrativa española poco después de sus primeras proyecciones públicas, que tuvieron lugar en mayo de 1896. El nuevo invento aparece mencionado por primera vez en 1897, en «Teitán, el soberbio», un relato de ciencia ficción escrito por el periodista y político Nilo María Fabra. Esta distopía, que predice la globalización y la unidad política y del lenguaje gracias a los progresos en las comunicaciones y el transporte, se sitúa en el centésimo siglo. El rey Teitán posee los inventos más extraordinarios como los aparatos *telefonográficos*, que registran mediante micrófonos los sonidos emitidos en cualquier lugar con fines autoritarios, o la *telefotografía*, que anticipa la televisión. El palacio del monarca está decorado con gigantescas pinturas: «pero lo más admirable de aquellas artísticas ficciones era que, merced al ingenioso mecanismo del cinematógrafo, las figuras todas se presentaban a la vista con su natural movimiento: hasta las hojas de los árboles parecían agitadas por el aire» (Fabra, 1897, p. 166). Como en los símiles empleados por Blasco Ibáñez, lo que despierta el interés de Fabra respecto al cinematógrafo es su capacidad de reproducir el movimiento. Resulta significativo el detalle de las hojas de los árboles agitadas por el viento, pues es un motivo que ya aparecía, al fondo de la escena, en la vista titulada *Le repas de Bébé* (1895) y que, de acuerdo con Georges Sadoul, entusiasmó al público que asistía a las primeras sesiones del cinematógrafo Lumière (Sadoul, 1946, p. 247). François Albera distingue dos tipos de movimiento en el cine según la percepción del espectador, el de las figuras y el del entorno, e interpreta el mayor entusiasmo por el segundo desde una perspectiva metafísica: el movimiento de las hojas representa el movimiento de la vida, en oposición al movimiento mecánico de un cuerpo móvil (Albera, 2019, pp. 36-37). La cineasta Nicole Védrès (1948), por su parte, achaca ese interés por el movimiento de los árboles a que los espectadores, que ya estaban acostumbrados a ver a los actores moverse en el teatro, veían por primera vez un fondo, que en teatro era estático, en movimiento (Védrès, 2022, p. 60).

El cinematógrafo también aparece como uno de los adelantos tecnológicos que pueblan *La resurrección de don Quijote* (1905), del padre Valbuena. En este regreso a la vida caballeresca de Alonso Quijano, motivado por el tercer centenario de la

publicación de la primera parte de la obra de Cervantes, Don Quijote y Sancho conocen novedades técnicas del siglo XX como el telégrafo, el automóvil, el tren o el globo, y su triunfal entrada a Madrid es registrada por las cámaras cinematográficas:

> Las mujeres levantaban en brazos a los niños para que fijasen su débil atención en el fenómeno que acababa de llegar; de placas fotográficas y de películas para cinematógrafo se impresionaron a millares, y todo un pueblo se estrujaba afanoso de admirar al más ingenioso de los hidalgos (Valbuena, 1905, p. 59).

El cinematógrafo se integra en mayor grado en la trama de la novela *Aurora roja* (1904), de Pío Baroja, pues uno de los personajes, Don Alonso de Guzmán Calderón y Téllez, se gana la vida como voceador en el Cinematógrafo Salomón –un cine de barraca–, también conocido como el Cinecromovidaograph:

> Entre las películas del cinecromovidaograph había: *La marcha de un tren, La escuela de natación, Un baile, La huelga, Los soldados en la parada, Maniobras de una escuadra*, y, además, varios números fantásticos. […] los más notables eran uno de un señor que no puede desnudarse nunca, y otro de un hombre que roba y a quien le perseguían dos polizontes, y se hace invisible y se escapa de entre los dedos de sus perseguidores y se convierte en bailarina y se ríe del juez y de los guardias (Baroja, 1904, p. 198)[292].

La referencia al cinematógrafo es meramente argumental, pero demuestra la ingenuidad con la que el nuevo invento era recibido por el público. En la novela, el alcalde del pueblo decide presenciar la representación antes de dar su consentimiento al espectáculo. Durante la proyección de *Ladrón invisible*, considera inmoral que no se capture al bandido en la película, por lo que insiste en que se vuelva a representar la escena con la captura del ladrón, a lo que don Alonso responde que es imposible. Después de que el alcalde le amenace con llevarlo a la cárcel, don Alonso decide apagar las luces para dar por finalizada la representación, lo cual enfurece a los espectadores, quienes lo persiguen fuera de la barraca, lanzándole piedras. Don Alonso logra escapar del pueblo. A la mañana siguiente, indocumentado, es enviado a la cárcel por la Guardia Civil. Peña Ardid destaca la estructura *en abîme* que configura

[292] Pío Baroja se burla de los complicados nombres de los proyectores de imágenes (kinetoscopio, zoopraxiscopio, phantoscopio, etc.). Las películas proyectadas recuerdan a las primeras filmaciones de Lumière y Méliès: trenes en marcha, paradas militares, números de transformaciones, etc.

Baroja en este pasaje y que anuncia, en estado embrionario, la posibilidad de emplear el cine como espejo y referente metafictivo de la novela (Peña Ardid, 2002, p. 449).

Baroja también menciona brevemente el cinematógrafo en *Paradox, Rey* (1906): «No, no me entusiasman esas ferias elegantes con sus cinematógrafos y sus barracas espléndidas y lujosas. No me encantan esos orquestiones grandes como retablos de iglesia, pintados, dorados, charolados» (Baroja, 1906, p. 237). Encontramos una nueva alusión en *La dama errante* (1908), novela en la que el doctor Aracil y su hija María acuden a una sesión de un cinematógrafo de barraca. A la salida conocen a un hombre y dos mujeres a los que han ofrecido un contrato para tocar la guitarra y bailar en un cinematógrafo (Baroja, 1908, pp. 174-175). Esta breve referencia ilustra el modo en que se exhibían las películas en España durante el período primitivo, pues, hacia 1905, la proyección de películas no constituía la programación exclusiva de las sesiones cinematográficas, sino que se complementaba con otros espectáculos, como el teatro por horas y las variedades (Pérez Bowie, 1996, p. 18). Como vemos, la influencia del cine en la obra de Baroja se limita, al menos en lo que respecta al cine primitivo, a pinceladas argumentales y no constituye, en ningún caso, el eje dramático sobre el que se desarrolla la trama. Habrá que esperar hasta 1929, año en que publica *El poeta y la princesa o El cabaret de la cotorra verde*, para comprobar su interés por las técnicas cinematográficas, sobre las cuales se construye el discurso de esta «novela-film».

Ramón Pérez de Ayala también acude a la exhibición cinematográfica como motivo argumental de su cuento «La vieja y la niña» (1911):

> El aspecto de la sala era lamentable; el armazón de la techumbre, al descubierto, y por todo ornato la obra lenta, sutil y prolija de las arañas […]. El público se derramó por la sala, moviendo extraordinaria algarabía. Había gentes de toda catadura y extracción: desde el jovenzuelo achulado, de expresión engañosamente meditativa y acciones duras […] hasta el caballero respetable y lustroso […] que acude a tales antros ávido de incentivos bastantes a su caducidad sexual (Pérez de Ayala, 1911, p. 3).

Pérez de Ayala nos presenta, en este brevísimo relato, un cuadro costumbrista en el que se describe el ambiente decadente de un cine «cualquiera» donde la exhibición de

tres cortometrajes comparte espacio con actuaciones de cupletistas y diversos números de baile.

En cuanto a los existentes, el catedrático Miguel Ángel Lozano ha querido ver la influencia del cine en la creación del espacio en el arranque de *La voluntad* (1902), la novela de Azorín. Reproducimos aquí algunos extractos de una larga descripción que ocupa todo el primer capítulo y parte del segundo:

> El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en larga pincelada blanca sobre el campo. […] En lo hondo, el poblado se esfuma al pie del cerro en mancha incierta. […] El abigarrado montón de casas va de la oscuridad saliendo lentamente. […] Y sobre el oleaje pardo de los infinitos tejados […] surge majestuosa la blanca mole de la iglesia Nueva […] En primer término destacan los dorados muros de la iglesia Vieja, con su fornida torre; más bajo la iglesia Nueva; más bajo, lindando con la huerta, el largo edificio de las Escuelas Pías […]. Junto a la torre, la calle de las Once Vigas baja precipitada en sus once resbaladizos escalones. Luego, dejada atrás la calle, se recorre una rampa, se cruza la antigua puerta derruida del Castillo, se sale a una pintoresca encrucijada […]. La casa fue terminada el día de la Cruz de Mayo. En la fachada, entre los dos balconcillos de madera, resalta en ligero relieve una cruz grande. Dentro, el porche está solado de ladrillos rojos. […] A la izquierda, se sube por un escalón a una puerta pintada de encarnado negruzco. […] Es la puerta de la sala. Amueblan la sala sillas amarillas con vivos negros, un ancho canapé de paja, una mesa. […] A un extremo de la mesa de retorcidos pies, en la entrada, Puche, sentado, habla pausadamente; al otro extremo, Justina escucha atenta (Azorín, 1965, pp. 9-15).

Lozano interpreta que, en este fragmento, «una cámara quieta, que va captando el amanecer, una panorámica, luego un *travelling* atraviesa el pueblo, llega a una casa, entra por un zagual, llega a un patio y se detiene ante unos personajes» (RTVE, 2017, 14m40s)[293]. Sin embargo, en 1902 dominaba todavía el sistema mostrativo de atracciones, y el encuadre cinematográfico está subordinado a un encuadre fijo. El *travelling*, aunque se había utilizado, no era habitual en esa época y una de las primeras panorámicas, si no la primera, data de 1903 (se emplea en *The Great Train*

[293] El filósofo y amigo de Azorín, Julián Marías, ya había referido esta supuesta influencia cinematográfica en su conferencia «La novela cinematográfica: *Doña Inés* de Azorín», perteneciente al curso «Las formas de la vida humana en cinco siglos de novela» (1988-1989). (Cervantes Virtual, 2015, 16m10s).

Robbery). Por tanto, es poco probable que Azorín se inspirara en el cine para el inicio de su novela. Como aventura Santiago Riopérez, abogado y biógrafo del escritor, «Azorín no es un escritor de técnica cinematográfica. Es el cine, el que tiene *técnica azoriniana*»[294], y añade:

> Azorín es […] un escritor eminentemente visual. No vino al mundo con una fuerte y deslumbrante imaginación –entendida ésta […] como facultad creadora de personajes o sucesos–, y ajusta su arte literario a la *descripción*. Pero sus descripciones de paisajes, hombres o cosas son absolutamente distintas y dispares de las realizadas por escritores anteriores a él –o coetáneos suyos–. Son descripciones más ordenadas, más asépticas, más sistemáticas, más minuciosas (Riopérez, 1997, pp. 156-157).

En opinión de Riopérez, la influencia del cine en la obra de Azorín se puede notar a partir de 1925, año en el que comienza a acudir al cine con regularidad y se deja influir tanto en los temas abordados como en las técnicas empleadas (Riopérez, 1997, p. 159). Por tanto, no será el cine del M.R.P. el que impactará en el estilo del escritor.

Finalmente, cabe mencionar un experimento peculiar llevado a cabo por Enrique Jardiel Poncela por encargo de la Fox Movietone[295]. El autor compone en París, en septiembre de 1933, sus «celuloides rancios», textos escritos para acompañar la proyección de seis famosas películas cortas propiedad de la casa Fox. Los títulos de estos celuloides rancios[296] son «Emma, la pobre rica», «Los expresos y el expreso», «Cuando los bomberos aman», «Ruskaia Gunai Zominovitz», «El amor de una secretaria» y «El calvario de un hermano gemelo», y acompañan, respectivamente, a los siguientes cortometrajes, todos pertenecientes al Modo de Representación Primitivo: *Emma's Dilemma* (1906), *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter –único director reconocido en la lista–, *The chorus girl* (1908), *The Heart of Waleska* (1905), *For the Man She Loved* (1907), *Twin Dukes and the Duckess* (1905). Esta nueva formulación inaugura un género, el cine retrospectivo comentado, que alcanza un éxito fulminante, popular y extenso tanto dentro como fuera de España (Jardiel

[294] Según Riopérez, Azorín anticipa la técnica cinematográfica en el comienzo de *Antonio Azorín* (1903) y en el capítulo II de la segunda parte de la ya citada *La voluntad*. A estas novelas podemos añadir las crónicas compiladas en *La ruta de don Quijote* (1905).

[295] Fox Movietone News fue un noticiero cinematográfico sonoro activo entre 1927 y 1963.

[296] Los celuloides rancios aparecen recogidos en *Exceso de equipaje* (1943), el segundo volumen recopilatorio, tras *El libro del convaleciente* (1939), de su obra de carácter breve.

Poncela, 1955, p. 283). El escritor narra, en tono paródico, la historia de la película. El texto está escrito para ser leído mientras se proyecta el cortometraje, pues cada secuencia del filme tiene su correspondencia en un párrafo del texto[297].

En el plano del discurso, los ejemplos son asimismo escasos. Los investigadores José Mas y María Teresa Mateu (2001, p. 91) apuntan al uso de la «técnica cinematográfica» en *Flor de mayo* (1895), pues así califican la presentación «troceada» de los pescadores en la novela: «Y por las pendientes tablas que unían las barcas con el muelle, pasaban pies descalzos, calzones amarillos, caras tostadas, todo el mísero rebaño que nace y muere en la playa sin conocer más mundo que la extensión azul» (Blasco Ibáñez, 1895, pp. 201-202). Sin embargo, el cinematógrafo es presentado al público después de la publicación de la novela y llega a España en 1896, así que no es posible que el escritor recibiera su influencia[298]. Por otro lado, hasta 1902 las películas o «vistas» están compuestas de un único plano; ese tipo de planificación «troceada» no aparecerá hasta más adelante.

El escritor Benito Madariaga de la Campa refiere una serie de ejemplos de usos cinematográficos en la descripción de Castilla que Pérez Galdós realiza en el prólogo del libro *Vieja España (impresión de Castilla)* (1907), de José María Salaverría. A pesar de que el texto no pertenece al género novelesco, resulta interesante detenerse brevemente en el análisis que realiza Madariaga, ya que distingue una serie de planos cinematográficos en el texto. En su primer ejemplo, Madariaga considera que el narrador describe aproximándose, como una cámara, de un plano general a un primer plano, tal y como indica entre paréntesis sobre el texto galdosiano:

> A un lado queda Moraleja, a otro Blasco Nuño de Matacabras, pueblos anclados en la tierra como en un mar (plano general). Por fin se ven los muros rotos de la cerca militar de Madrigal de las Altas Torres (plano medio)... En el despiezo de los trozos de

[297] En unas jornadas sobre «El humor en la literatura española de las vanguardias» celebradas en la Universidad Complutense de Madrid del día 4 al 8 de mayo de 1992, la profesora María del Mar Mañas realizó la lectura de «Los expresos y el expreso (Drama lleno de expresión)» mientras se proyectaba el corto y los asistentes pudieron comprobar el efecto hilarante del experimento (Mañas, 1997, p. 244).

[298] Rafael T. Corbalán encuentra en las descripciones de Blasco Ibáñez, –en esta novela y en el resto de las que componen su ciclo de novelas valencianas– la influencia de la pintura de Sorolla, pues predominan los tonos claros y la minuciosidad en los detalles (Corbalán, 1998, p. 64).

> muralla quedan témpanos de extravagante forma (primer plano) por la acción del tiempo y de las aguas (Madariaga, 1989, p. 25).

Madariaga advierte de que, a pesar de que Galdós utilice un lenguaje cinematográfico –pues emplea la misma técnica del cine al recoger impresiones mientras viaja, como si fuera una cámara en movimiento–, esto no implica necesariamente que intente imitar «conscientemente» la forma de expresión del cine. De hecho, esta imitación difícilmente podría ser consciente, pues en 1907, el cine no presentaba ni ese dinamismo ni esa profusión de planos. Madariaga (1989, p. 25) detecta incluso un «montaje» fruto de «la combinación de diferentes imágenes» en solo un párrafo:

> En la plaza irregular, desnivelada, se ven por un lado soportales que guarecen míseras tiendas, por otro la mole adusta de la parroquia principal, de escaso interés arquitectónico; más allá otra iglesia vulgar y corpulenta. De esta plaza arrancan calles angostas y costaneras que conducen a la población baja, donde alienta el alma histórica de Madrigal de las Altas Torres (Pérez Galdós, 1907, p. XIX).

Este tipo de montajes tampoco se daba en el cine primitivo. Nos encontramos, por tanto, ante otro ejemplo de extralimitación por parte de un crítico. No debemos olvidar que el cine no se institucionaliza hasta aproximadamente 1910-1911. Hasta entonces, se caracteriza por la autonomía de sus cuadros, la posición frontal y fija de la cámara y la carencia de continuidad. En todos estos casos es más oportuno hablar de «visualidad» en la novela antes que de influencia cinematográfica.

El profesor Rafael T. Corbalán (1998, p. 72) sostiene que Blasco Ibáñez profundiza en el uso de técnicas cinematográficas en *Sangre y arena* (1908). Lo justifica mediante dos ejemplos. El primero es la descripción de una disputa entre el matador, Gallardo, y su ayudante, el Garabato, por el color de un traje de luces: «Un discreto golpe en la puerta del cuarto cortó la escena». Sin embargo, tras el golpe en la puerta, y el pedido de que pase el que llama, la supuesta «escena» continúa: «Entró un joven vestido de claro, con roja corbata, y llevando el fieltro cordobés en una mano ensortijada de gruesos brillantes» (Blasco Ibáñez, 1958, p. 17). Es decir, no hay un corte de escena en el sentido cinematográfico, pues se mantiene la continuidad espaciotemporal. En este caso, no se puede asegurar la influencia del cine y «escena» se podría interpretar en su

acepción de «actuación escandalosa» (Real Academia Española, 2014). El segundo ejemplo remite a una descripción de Madrid con un encuadre que recuerda los del cine: «En este punto elevábase otra vez la cuesta, entre arboledas y grandes edificios, y cerraba la perspectiva, como un arco triunfal, la puerta de Alcalá» (Blasco Ibáñez, 1958, p. 28). Para Corbalán, la palabra clave, en este caso, es «perspectiva», pero esta referencia podría relacionarse también con la perspectiva pictórica. En cualquier caso, Blasco Ibáñez demuestra un precoz interés por el cine que será más notable a partir de 1914, tras su regreso de un viaje de seis años a Argentina, y será a partir de la consolidación del M.R.I. cuando cristalice el influjo del cine en su obra más allá de los símiles mencionados.

Vemos, por tanto, que las referencias al cinematógrafo en su período primitivo son escasas en la narrativa española. La influencia del cine se limita –además de a los símiles empleados por Blasco Ibáñez y el experimento de Jardiel Poncela– al plano de la historia, donde encontramos, como única influencia, la integración de la exhibición cinematográfica –y oficios afines– en la trama argumental. En cuanto a las estructuras espaciotemporales cinematográficas, todavía en construcción en estos tres primeros lustros de vida, no se puede afirmar su influencia ni en la creación del espacio (mediante movimientos de cámara) ni en la articulación temporal (a través del montaje de planos o la división en secuencias) de la narrativa española de estos años.

6.3. La influencia del M.R.P. en las *Sonatas* de Valle-Inclán

La elección de las *Sonatas* de Ramón del Valle-Inclán como primer caso de estudio responde a dos motivos. En primer lugar, las cuatro novelas son publicadas, respectivamente, en 1902 (*Sonata de otoño*), 1903 (*Sonata de estío*), 1904 (*Sonata de primavera*) y 1905 (*Sonata de invierno*); es decir, la tetralogía al completo es publicada durante los años centrales del M.R.P. En segundo lugar, son varios los críticos que han señalado rasgos cinematográficos en estas obras (Amado Alonso, Alonso Zamora Vicente o Gonzalo Torrente Ballester), por lo que las *Memorias del Marqués de Bradomín* suponen un excelente ejemplo para comprobar la supuesta influencia del M.R.P. en su escritura.

Antes de abordar el análisis de las *Sonatas* es imprescindible señalar la peculiar forma de trabajar de Valle-Inclán, consistente en la continua reelaboración de sus textos, con cambios considerables y de distinto calado, como ya apuntó Domingo Ynduráin (1989, p. 217). La *Sonata de otoño,* por ejemplo, es una reelaboración de al menos una decena de relatos que, desde 1901, se habían publicado en *Los lunes del imparcial* y en *Juventud* (Santos Zas, 2017, p. XXIII). La *Sonata de estío*, por su parte, refunde relatos como «Bajo los Trópicos (Recuerdos de México)» (1892), publicado en el periódico *El Universal;* «Páginas de Tierra Caliente. Impresiones de viaje» (1893), aparecido en *Extracto de Literatura*, o «La niña Chole», que forma parte de los relatos incluidos en su primer libro *Femeninas (seis historias amorosas)* (1895).

Uno de los aspectos que resultan más interesantes al analizar estas obras es que están en constante evolución, sometidas a múltiples reescrituras, y en el caso de la *Sonata de estío* se da la circunstancia de que los relatos primigenios fueron escritos antes de la aparición del cinematógrafo, mientas que la novela fue publicada durante el período correspondiente al cine de los pioneros. El análisis de la evolución estilística del autor en esos once años será fundamental para comprobar si efectivamente el cine condicionó la elaboración de dicha *Sonata.*

Es conocida la entusiasta acogida que Valle-Inclán dispensó al medio cinematográfico desde sus inicios y varios son los críticos que afirman la influencia del cine en su escritura. Rafael Utrera hace referencia a un artículo de 1921 (el primero conocido en que Valle habla de cine) y reproducido en el nº 1 de la revista *El Bufón* de 1924*,*

«donde hace una defensa extraordinaria de los recursos cinematográficos, que son necesarios, por otra parte, para que el teatro salga de su marasmo y de la crisis en la que se encuentra» (Utrera, 2015, pp. 53-54).

La gestualidad, ademanes y movimientos corporales de los personajes de Valle-Inclán conduce al crítico Amado Alonso a reconocerlo, junto con el argentino Enrique Larreta, como un precursor del cine. Según Alonso, Valle se enfoca en un espacio reducido, como el rostro o una parte de este, las manos o los pies, para transmitir al lector –de forma análoga a como sucede en el cine– que cada gesto es intencional (Alonso, 1984, p. 130). El académico Alonso Zamora Vicente se hace eco de las afirmaciones de Amado Alonso, que suscribe para *La Sonata de primavera,* cuyos personajes se comportan, en su opinión, de manera estudiada, «convencidos de que alguien los mira», sacrificando el autor la espontaneidad de su conducta a la búsqueda de la belleza (Zamora Vicente, 2002, pp. 227-228). Por su parte, Gonzalo Torrente Ballester considera el procedimiento narrativo de las *Sonatas* aún más cinematográfico, debido a la preponderancia de elementos visuales y de imágenes en la construcción de la novela. Las dinámicas descripciones de Valle, que ligan entre sí cosas, gestos, movimientos, colores y actitudes, conducen a Torrente Ballester a sugerir que las *Sonatas* podrían convertirse fácilmente en guiones cinematográficos (Torrente Ballester, 1965, pp. 225-226).

A continuación, procede analizar pormenorizadamente la posible impronta del cine del M.R.P. en *Las Sonata*s, tanto en el plano de la historia como en el del discurso. Para este análisis se parte, como texto base, de las ediciones príncipes de cada obra, tal y como aparecen en el tomo II de las *Obras completas* (2017) del autor publicadas por la Fundación Castro. El estudio comienza con la *Sonata de estío* (1903), pues su origen se sitúa en diversos relatos publicados antes de la aparición del cinematógrafo.

6.3.1. La historia de las *Sonatas*: los personajes y el escenario

Las *Sonatas* narran cuatro episodios de carácter amoroso de las vivencias del marqués de Bradomín en diferentes etapas de su vida, representadas por las estaciones del año, desde la juventud (primavera) hasta la vejez (invierno). Siguiendo el orden cronológico (que no el de publicación), la *Sonata de primavera* se sitúa en un palacio italiano donde un impetuoso marqués de Bradomín intenta seducir, sin éxito, a una de las cinco hijas

de la princesa Gaetani, María Rosario, quien está a punto de entrar a un convento. La S*onata de estío* se desarrolla en México, donde el Marqués de Bradomín mantiene una relación amorosa –y tempestuosa– con una criolla, la Niña Chole, quien está casada con su padre. En la *Sonata de otoño* un Bradomín más ponderado revive antiguos amoríos con la moribunda Concha en un palacio gallego. En la *Sonata de invierno* el marqués lucha a favor del carlismo y, tras ser herido, se recupera en un convento ubicado en las provincias vascas donde es cuidado por una joven novicia a la que intenta seducir, incluso tras descubrir que es su hija.

Si analizamos el plano de la historia, no hay menciones al cine en los sucesos de la trama por la sencilla razón de que las memorias del marqués son una rememoración de hechos ocurridos a lo largo del siglo XIX. En la *Sonata de invierno* –cronológicamente, la última de las cuatro– se alude a una guerra carlista en la que Bradomín resulta herido. Las guerras carlistas se desarrollaron entre 1833-1876, por lo tanto, la acción de las novelas se sitúa antes de la invención del cinematógrafo.

En cuanto a los existentes, cuya dimensión es el espacio, Chatman distingue entre los personajes y el escenario. Respecto a los primeros, cabe recordar que, como apunta Burch, el rasgo del cine primitivo que resulta más evidente en lo concerniente a los personajes es la ausencia de «persona clásica». Los actores son vistos desde la distancia, por lo que su presencia es principalmente corporal. La voz (inexistente en el cine silente) y el rostro (apenas visible por la escasa frecuencia del primer plano) no pueden comunicar, por lo que cobra importancia la «escritura de gestos». En este sentido, no estaría desencaminada la aseveración de Amado Alonso, según la cual Valle fue de los primeros en hacer estudios de gestos, ademanes y movimientos corporales. Alonso considera que Valle centra su atención en un espacio reducido, dando importancia al rostro –o a una parte del mismo–, a las manos y a los pies de los personajes, lo que le sitúa como precursor del cine (Alonso, 1984, p. 130). Zamora Vicente secunda las tesis de Alonso en su estudio de la gestualidad en *Las Sonatas,* y si bien vincula los ademanes de los personajes con la técnica teatral, también los identifica explícitamente como cinematográficos: «Los gestos, portadores de toda una escondida corriente de pasiones, se nos presentan, en muchos casos, con rigor cinematográfico» (Zamora Vicente, 1969, p. 131).

En la *Sonata de estío* hay muchos ejemplos de esta gestualidad de la que hablan Alonso y Zamora Vicente. Los fragmentos que siguen están extraídos de dicha *Sonata*, que no fue publicada hasta 1903, y, por lo tanto, podrían ser fruto de la influencia del cinematógrafo. La cuestión es saber si verdaderamente lo son:

> Estuve tan inspirado, que de pronto la Niña Chole sepultó el rostro entre las manos, sollozando con amargo duelo. La Madre Abadesa, muy conmovida, le oreó la frente dándole aire con el santo escapulario de su hábito, mientras yo, a viva fuerza, le tenía sujetas las manos (Valle-Inclán, 2017, p. 100).

Una comparativa con la narrativa de Valle publicada antes del advenimiento del cine permite comprobar que estos estudios gestuales no son exclusivos de las *Sonatas*. Por ejemplo, en «La condesa de Cela», relato escrito en enero de 1893 e incluido en *Femeninas*, la gestualidad del personaje de la condesa es muy similar al de la niña Chole del fragmento anterior: «Aquiles, que hasta entonces las había conservado, movió la cabeza e hizo ademán de devolvérselas […] Y ella, a quien el silencio era penoso, se cubrió el rostro llorando, con el llanto nervioso de las actrices» (Valle-Inclán, 1895, p. 38). Por otro lado, no es casual la referencia a las «actrices», pues Valle fue un hombre fuertemente vinculado con el teatro[299]. Sus personajes, en consecuencia, parecen expresarse a través de sus movimientos constantes, como si estuvieran encima de un escenario:

> La condesa le escucha distraída, ajustándose el gorro, poniéndoselo unas veces de frente, otras de soslayo, sin estarse quieta jamás; por último, cansada de oírle se levanta, y comienza a pasearse por la sala con las manos cruzadas a la espalda y el aire de colegial aburrido. (Valle-Inclán, 1895, p.14).

Una lectura atenta de ambos relatos permite hacer dos deducciones. La primera, que la presencia de ademanes y gestos es abundante en ambos, y que no hay ningún cambio en la manera en que Valle los expresa antes y después de 1895. De los siguientes fragmentos, el primero corresponde a la *Sonata* y el segundo, al relato «La condesa de Cela»:

[299] Valle Inclán, además de ser dramaturgo, incursionó ocasionalmente en la actuación hasta que sufrió la pérdida de un brazo. En 1906, estrenó una adaptación teatral de *Sonata de otoño* titulada *El marqués de Bradomín. Coloquios románticos*, la cual fue publicada en 1907, año de su matrimonio con la actriz teatral Josefina Blanco.

> En aquel momento alzose la tapa del arcón, y un hombre que allí estaba oculto asomó la cabeza. Era Juan de Guzmán. Fray Lope corrió a la puerta y echó los cerrojos. Juan de Guzmán saltó en medio de la sacristía, y con los ojos húmedos y brillantes quiso besarme las manos. Yo le tendí los brazos (Valle-Inclán, 2017, p.112).
>
> Entonces la puerta se abrió apenas, y una cabecita de mujer, de esas cabezas rubias y delicadas en que hace luz y sombra el velillo moteado de un sombrero, asomó sonriendo, escudriñando el interior con alegres ojos de pajarillo parlero. Juzgó dormido al estudiante, y acercósele andando de puntillas, mordiéndose los labios de risa (Valle-Inclán, 1895, p. 8).

Lo mismo sucede en este otro par de ejemplos:

> La Madre Abadesa conmoviose tanto, que durante mi relato vi temblar en sus pestañas dos lágrimas grandes y cristalinas (Valle-Inclán, 2017, p.100)
>
> Con dos lágrimas detenidas en el borde de los párpados, y bello y majestuoso el gesto, que la habitual ligereza de la dama hacía un poco teatral, se volvió al estudiante (Valle-Inclán, 1895, pp. 37-38).

En este último ejemplo, además, la referencia teatral es explícita. No se encuentran diferencias entre la forma de abordar la gestualidad en los textos valleinclanescos escritos antes y después de la aparición del cine. Además, no hay que olvidar que en el cine primitivo el rostro no puede comunicar debido a la distancia a la que se sitúa la cámara respecto al personaje. Es, por tanto, evidente que la gestualidad de los personajes de las *Sonatas* no es fruto de la influencia cinematográfica.

El siguiente elemento integrante de la historia es el escenario. En las narraciones cinematográficas, el espacio explícito de la historia es todo aquello que se muestra en pantalla en ese momento, lo que queda dentro del cuadro que conforma el fotograma (y que conocemos como «campo»), mientras que el espacio implícito es todo lo que queda fuera de cuadro (el «fuera de campo») pero que «es visible para los personajes, o está al alcance de sus oídos o es algo a lo que la acción se refiere» (Chatman, 1990a, p. 103). El espacio de la historia se comunica mediante una serie de parámetros que condicionan la fotografía cinematográfica de los existentes. Dichos parámetros son: la escala o tamaño (que está en función de su tamaño «normal» en el mundo real y su distancia de la lente de la cámara); el contorno, la textura y la densidad de la imagen,

la posición (con relación a los otros existentes dentro de la imagen, en cierto ángulo de cámara); el grado de la iluminación (fuerte o débil, por ejemplo), su clase (luz difusa o concentrada), la zona de iluminación reflejada (que crea efectos de contraste o contraluz) y el color (si lo hubiere); y, por último, la claridad o grado de resolución óptica (la nitidez o difuminación del foco, las lentes distorsionantes, etc.) (Chatman, 1990a, pp. 104-105). Cabe recordar que, para Chatman, los límites entre el espacio de la historia y el del discurso son difusos, pues la colocación de la cámara en determinado ángulo es una decisión del director o del director de fotografía, por lo que es un parámetro discursivo. En el M.R.P., caracterizado por la frontalidad de sus planos, por el encuadre fijo –heredero del teatro–, por la distancia constante entre la cámara y lo filmado y por la planitud visual, estos parámetros no son discursivos, en el sentido de que su único propósito es «hacer ver» la acción que se está representando.

En cualquier caso, el interés radica en saber si el plano cinematográfico tiene influencia en las *Sonatas,* donde podemos encontrar multitud de ejemplos de supuestos planos, como este perteneciente a la *Sonata de estío*:

> Solo conservo una impresión angustiosa como de pesadilla. El médano iluminado por la luna; la arena negra y movediza donde se entierran los pies; el brazo que se cansa; la vista que se turba; el indio que desaparece, vuelve, me acosa, se encorva y salta con furia fantástica de gato embrujado; y cuando el palo va a desprenderse de mi mano, un bulto que huye y el brillo de la faca que pasa sobre mi cabeza y queda temblando como víbora de plata clavada en el árbol negro y retorcido de una cruz hecha de dos troncos chamuscados… (Valle-Inclán, 2017, p. 82).

A priori, parece que Valle describe a través de planos cinematográficos: el médano iluminado, los pies que se entierran en la arena, el brazo cansado, la vista turbada, el indio que desaparece, etc. Sin embargo, la supuesta influencia cinematográfica en este fragmento es fácilmente descartable[300], pues el autor lo toma, sin cambios, de su relato «La niña Chole», que fue publicado en 1895, antes de la aparición del cinematógrafo. Es más, en «La condesa de Cela», relato escrito en 1893, Valle anticipa un plano de detalle que después será recurrente en el cine: el reflejo de una imagen en los ojos de un personaje. En el relato valleinclanesco, el protagonista, Aquiles, observa

[300] Este ejemplo recuerda a la presentación «troceada» de los pescadores en *Flor de mayo* (1895), de Blasco Ibáñez, que José Mas y María Teresa Mateu calificaban de «técnica cinematográfica».

cómo la condesa quema sus cartas en la chimenea y las llamas se reflejan en sus pupilas: «Aquiles, mudo, insensible a todo, miraba fijamente ante sí con ojos extraviados. Y allá en el fondo de las pupilas cargadas de tristeza, bailaban alegremente las llamitas de oro, que, poco a poco, iban consumiendo el único tesoro del bohemio» (Valle-Inclán, 1895, p. 30). De hecho, Manuel Murguía destaca los detalles «claros, precisos, movidos» que aparecen en los cuentos recopilados en *Femeninas*, escritos antes de la aparición del cinematógrafo (Murguía, 1894, p. XVIII).

En cuanto a los primeros planos, también se puede hallar en la *Sonata* algún ejemplo de ese enfocamiento de un reducido espacio del cuerpo mencionado por Alonso:

> Hela en pie sobre la banca, apoyada en los hercúleos hombros de un marinero negro. El labio abultado y rojo de la criolla sonríe con la gracia inquietante de una egipcia; de una turania. Sus ojos, envueltos en la sombra de las pestañas, tienen algo de misterioso, de quimérico y lejano (Valle-Inclán, 2017, p. 84).

De nuevo, el supuesto plano ya aparece en el relato «La niña Chole»:

> Hela en pie sobre una de las bancas, apoyada en los hercúleos hombros de su marido, aquel inglés que la acompañaba en Mérida; el labio abultado y rojo de la yucateca sonríe con la gracia inquietante de una egipcia, de una turania; sus ojos, envueltos en la sombra de las pestañas, tienen algo de misterioso, de quimérico y lejano (Valle-Inclán, 1895, p. 138).

Dado que «La niña Chole» se publica antes de la aparición del cine, ese enfocamiento de la atención en el rostro o en partes de este (el labio, los ojos) no es de origen cinematográfico. Un rastreo en la producción narrativa de Valle anterior a 1895 permite hallar más ejemplos de estos supuestos primeros planos, como en «Rosarito», relato escrito en abril de 1894: «Rosarito alzó la cabeza. En su boca de niña, temblaba la sonrisa pálida de los corazones tristes, y en el fondo misterioso de sus pupilas, brillaba una lágrima rota» (Valle-Inclán, 1895, p. 193).

Además, una revisión de sus relatos anteriores a 1895 (cabe recordar que desde 1888, fecha en la que se publica su primer relato «Babel», hasta 1902 en que se publica la *Sonata de otoño*, Valle es esencialmente autor de narrativa breve) permitirá encontrar más ejemplos de supuestos planos de detalle y primeros planos.

En «A media noche» (1889), relato incluido en *Jardín umbrío*, se puede realizar un ejercicio similar. Este relato cuenta con siete versiones distintas, escritas en 1889, 1891, 1892, 1902, 1905, 1914 y 1920; es decir, desde antes de la invención del cine hasta su consolidación como modo de representación institucional, pasando por la etapa de cine primitivo. En la versión de 1920 aparece la siguiente descripción del cadáver del asaltante al que ha dado muerte el jinete (esta descripción no varía en la edición de *Jardín umbrío* de 1914 ni en la versión de 1905 publicada en *Jardín novelesco*): «Tenía una hoz asida con la diestra; descalzos los pies, que parecían de cera; la boca llena de tierra y chamuscada la barba. Un hilo de sangre le corría de la frente» (Valle-Inclán, 1920, p. 153). Se podría fácilmente afirmar que Valle emplea cinco planos de detalle en su descripción: la hoz en la mano, los pies, la boca, la barba y la frente. Sin embargo, y a pesar de que realiza algunas leves modificaciones en la descripción en las versiones de 1902 (publicada en *La Ilustración Artística*), 1892 (en *El Universal*), 1891 (en *El Globo*) y 1889 (en *La Ilustración Ibérica*), en todas se encuentran la mayoría de estos «planos de detalle» (incluso alguno más). Así, en la versión de 1889 se lee:

> Tenía una hoz asida fuertemente con la diestra, descalzos los pies, que parecían de cera; la boca llena de sangre, los ojos ya vidriados e inmensamente abiertos, desfigurado por una herida en el rostro, chamuscada la barba, que era muy negra y muy hirsuta; y contraídos y sin color los labios (Valle-Inclán, 1889, p. 62).

La descripción está situada en otro pasaje del texto, pero los elementos (mano sosteniendo la hoz, pies, boca y barba) se mantienen. Desaparece el detalle de la frente, y se añaden «planos» de los ojos, del rostro y de los labios. Evidentemente, no es posible la influencia cinematográfica en las tres primeras versiones de este cuento, que fueron escritas (y retocadas) antes del cinematógrafo.

Por su parte, Zamora Vicente, en su argumentación del influjo del cine en las *Sonatas*, se refiere en concreto a un fragmento de *Sonata de otoño*, cuando Xavier, el marqués de Bradomín, traslada el cadáver de Concha de su alcoba a la de ella:

> Nada más cinematográfico que el largo paseo a través del Pazo con el cadáver de Concha en los brazos, cruzando los salones desiertos y oscuros, acosado por el terror del instante […] Todo ayuda, voluntariosamente, a lograr una sensación perfecta de

> rapidez, de sorpresa mantenidas al filo del espanto, visibles, palpables. Y nuestra conciencia se lo representa todo eso cinematográficamente, con su secuela de ruidos y de luces, de planos sucesivamente admirados, sobre el delgadísimo silencio de la sala (Zamora Vicente, 1969, pp. 131-132).

El académico destaca aspectos relacionados con el movimiento de los personajes en la escena, con la planificación (de la que ya se ha hablado) y con efectos sonoros y lumínicos, es decir, con la puesta en escena y el encuadre cinematográficos. El fragmento al que hace referencia es el siguiente:

> Uno tras otro recorrí grandes salones y corredores tenebrosos. A veces, el claro de la luna llegaba hasta el fondo desierto de las estancias. Yo iba pasando como una sombra ante aquella larga sucesión de ventanas […] tenía que caminar a la ventura, angustiado, yerto, sosteniendo el cuerpo de Concha en un solo brazo, y con el otro extendido para no tropezar. En una puerta, su trágica y ondulante cabellera quedó enredada. […] Mi mano asustada y torpe temblaba sobre ella, y la puerta se abría y se cerraba, rechinando largamente. […] Me acometió un vértigo y tiré… El cuerpo de Concha parecía querer escaparse de mis brazos. […] Bajo aquella frente atirantada y sombría, comenzaron a entreabrirse los párpados de cera (Valle-Inclán, 2017, pp. 213-214).

En el relato «Rosarito», hay un fragmento similar:

> Del fondo obscuro del jardín, donde los grillos daban serenata, llegaban murmullos y aromas. […] A veces el follaje, misterioso como la túnica de una diosa, se abría susurrando, y penetraba el blanco rayo de la luna, que se quebraba en algún asiento de piedra, oculto hasta entonces en sombra clandestina. […]. Don Juan Manuel se detuvo en medio de la estancia. Rosarito bajó los párpados presurosa (Valle-Inclán, 1895, pp. 213-214).

La lectura atenta del segundo fragmento permite detectar algunos «efectos cinematográficos» similares a los que describe Zamora Vicente en la *Sonata de otoño.* Así, se podría hablar de «profundidad de campo»[301] en ambos fragmentos (el fondo desierto de las estancias / el fondo obscuro del jardín), de «efectos lumínicos» de luz de luna (el claro de la luna llegaba hasta el fondo desierto de las estancias / penetraba

[301] «Área de enfoque aceptable, que se extiende tanto por delante como por detrás del plano principal de enfoque en una imagen cinematográfica […]. Una mayor profundidad de campo consigue un foco en profundidad» (Konigsberg, 2004, p. 450).

el blanco rayo de la luna) y sombras (Yo iba pasando como una sombra / oculto hasta entonces en sombra clandestina), de «efectos sonoros» (la puerta se abría y se cerraba, rechinando largamente / A veces el follaje […] se abría susurrando) o de «planos de detalle» (comenzaron a entreabrirse los párpados de cera / Rosarito bajó los párpados presurosa). Queda claro, por tanto, que este tipo de efectos no están relacionados con lo cinematográfico sino con la búsqueda de una representación plástica de la acción.

Un análisis más pormenorizado de las posibles influencias del grado de iluminación cinematográfica en las *Sonatas* conduce a un resultado análogo. En la *Sonata de otoño,* se lee: «Allá lejos, en el fondo de la antesala, temblaba con agonizante resplandor la lámpara que día y noche alumbraba ante la imagen de Jesús Nazareno» (Valle-Inclán, 2017, p. 211). Un efecto lumínico similar –un resplandor al fondo de la escena– se encuentra en el relato «La niña Chole»: «y allá muy lejos, en el fondo obscuro del horizonte, se divisaba el resplandor rojizo de la selva, que ardía» (Valle-Inclán, 1895, p. 126). Un poco más adelante, en la sonata, dice: «En el testero del corredor una raya de luz, marcaba sobre la negra oscuridad del suelo, la puerta de la alcoba donde dormía mi prima Isabel» (Valle-Inclán, 2017, p. 211). En el relato «Rosarito», aparece el mismo efecto lumínico: «El corredor es obscuro. El golpe de la muleta resuena como en la desierta nave de una iglesia. Allá al final, una puerta entornada deja escapar un rayo de luz...» (Valle-Inclán, 1895, p. 224).

De igual forma, los efectos sonoros que aparecen en la sonata gallega –que en cualquier caso, difícilmente serán cinematográficos en el período de cine silente– tienen su correspondencia en los relatos escritos antes del cine[302]. Y si en la sonata dice: «Era tan leve el rumor de mis pisadas que casi no se oía, pero mi mente fingíales medrosas resonancias» (Valle-Inclán, 2017, p. 211), en «La niña Chole» se lee: «Reinaba allí un silencio de iglesia, solo turbado por el ruido de los tenedores, y las tácitas pisadas de los camareros que con el pecho echado fuera de sus fraques, daban vueltas por detrás de los comensales» (Valle-Inclán, 1895, p. 141).

[302] Como explica Luis Miguel Fernández, «el cine fue sonoro desde sus inicios», pues «muy pronto iba a transformarse en un universo parlanchín y ruidoso gracias a ciertos ingredientes que enseguida integrarán las sesiones de cine, tales como los acompañamientos musicales, los diversos ruidos provocados por objetos, las grabaciones reproducidas a través del fonógrafo y la voz del explicador» (Fernández, 2000a, p. 215).

En cuanto a los movimientos de los personajes, sucede lo mismo. El fragmento señalado por Zamora Vicente es el siguiente:

> Dejé abierta la ventana, y andando sin ruido, como si temiese que mis pisadas despertasen pálidos espectros, me acerqué a la puerta que momentos antes habían cerrado trémulas de pasión, aquellas manos ahora yertas. Receloso tendí la vista por el negro corredor, y me aventuré en las tinieblas (Valle-Inclán, 2017, p. 211).

Este desplazamiento sigiloso de un personaje por el espacio se encuentra también en «La condesa de Cela»:

> Entonces la puerta se abrió apenas, y una cabecita de mujer, de esas cabezas rubias y delicadas en que hace luz y sombra el velillo moteado de un sombrero, asomó sonriendo, escudriñando el interior con alegres ojos de pajarillo parlero. Juzgó dormido al estudiante, y acercósele andando de puntillas, mordiéndose los labios de risa (Valle-Inclán, 1895, p. 8).

Como en todos los casos anteriores, el origen de los movimientos de los personajes no es cinematográfico, pues «La condesa de Cela» fue escrito en 1893. Por tanto, parece claro que no se puede hablar de influencia cinematográfica en este sentido, habida cuenta de que supondría suscribir las ya obsoletas teorías precinema. El sentido visual de Valle-Inclán ha sido probablemente la causa que justifica esas interpretaciones erróneas. No hay que olvidar su experiencia como profesor de Artes Plásticas en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que recuerda en el citado artículo de 1924 publicado en *El Bufón*. En dicho artículo, el autor relaciona el cine con las viejas estampas, poniendo como ejemplo una colección francesa del siglo XVI: «Aquí están, con toda gracia y el colorido de la época. Colóquense en forma sucesiva y tendremos el Cinematógrafo, un cinematógrafo primitivo cuyo movimiento se encargan los ojos del curioso en establecer» (Barreiro, 1995, pp. 504-505). Valle recurre a la historia del arte para reforzar la plasticidad de la sonata italiana. En el Palacio Gaetani cuelgan lienzos de la escuela florentina representando escenas bíblicas como Moisés salvado de las aguas, Susana y los ancianos o Judith con la cabeza de Holofernes, todos ellos atribuidos a Rafael, aunque se discute su pertenencia a los pinceles de Leonardo da Vinci y Andrea del Sarto (Valle-Inclán, 2017, pp. 16-17); María Rosario resplandece

«hermosa y cándida como una madona»[303] y Bradomín evoca las tablas prerrafaelitas pintadas por un monje anónimo en un monasterio de la Umbría (Valle-Inclán, 2017, p. 30); y las hijas de la princesa parecen recrear la *Alegoría de la primavera* (1480c.), de Sandro Botticelli:

> las otras hijas de la Princesa, que sentadas en rueda bordaban el manto de Santa Margarita de Ligura, habláronse en voz baja, juntando las cabezas, y salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Boticelli (*sic*) (Valle-Inclán, 2017, p. 36).

El catedrático Javier Barreiro comparte con Utrera la idea de que la visión cinematográfica de Valle –que intenta plasmar en una descripción de una procesión sevillana– muestra su sentido plástico[304] (aunque Utrera la considera más cercana al teatro que al cine). Reforzando esta idea, ambos autores coinciden en que el escritor ignora aspectos tan importantes en lo cinematográfico como el encuadre y el montaje (Barreiro, 1995, p. 506). La procedencia cinematográfica de los elementos visuales de *Las Sonatas* ya ha sido descartada. La verificación de la posible influencia del montaje, principal constructor del tiempo cinematográfico, requiere adentrarse en el segundo componente de la narración, el discurso.

6.3.2. La relación del discurso en las *Sonatas* con el cine primitivo

Antes de empezar con el análisis, cabe recordar que todo relato plantea dos temporalidades: la de los acontecimientos relatados (que constituyen los sucesos de la historia) y la relativa al acto mismo de relatar (que sería el tiempo del discurso, construido a través del montaje cinematográfico). De entre los parámetros que configuran el tiempo de la historia, Chatman apunta que el orden, la duración y la frecuencia constituyen la relación temporal entre la historia y el discurso. Por tanto, estos parámetros se analizarán como constructores del discurso, ya que se articulan mediante el montaje, elemento configurador de la narración. De lo que Chatman llama

[303] En el cuento «Rosarito», escrito en abril de 1894, encontramos la misma comparación: «Rosarito recordaba esas ingenuas madonas, pintadas sobre fondo de estrellas y luceros» (Valle-Inclán, 1895, p. 187).

[304] Valle incide en esta idea del cine como un arte superior en lo plástico al teatro, como explica en una entrevista publicada en la revista *El Cine* en 1927, en la que afirma que el cinematógrafo «es todavía más ampliamente dinámico que el teatro, porque puede llevar la plástica a un mayor perfeccionamiento» (Barreiro, 1995, pp. 511-514).

«voz narrativa», para distinguir la voz del narrador del punto de vista –que se puede corresponder con el de un personaje–, no se encuentran influencias posibles. Hay que tener presente que en el M.R.P. predomina la frontalidad expositiva, cuya función es únicamente la de mostrar la acción, sin que se constituya una «voz autoral». Además, en el llamado cine de atracciones «la yuxtaposición de planos se realiza sin intención narrativa» (Alvira, 2012, p. 160).

La influencia del cine en el uso del tiempo por parte de Valle-Inclán es otro lugar común por parte de la crítica, y, a pesar de que no constan referencias explícitas a la temporalidad cinematográfica de las *Sonatas*, sí se han apuntado de forma general en la obra valleinclanesca (Nieva, 1986; McMahon, 1994; Umbral, 1997). Por tanto, es conveniente una breve aproximación a este aspecto, siempre sin perder de vista que en el cine primitivo no se construye «una orientación temporal clara a través del montaje», aunque «sí se puede observar un uso dramático y relacionado de los distintos espacios e incluso un desarrollo de dos líneas de acción» (Benet, 2004, p. 57).

Por ejemplo, el dramaturgo Francisco Nieva, en un artículo titulado «Valle-Inclán cinematográfico» publicado en prensa con motivo del quincuagésimo aniversario de la muerte del autor, expone lo siguiente:

> El teatro y la novela de Valle-Inclán tienen algo de planificación de un guion cinematográfico en su forma «impresionista» de hacer avanzar el relato. Lo divide en capitulillos en el caso de la novela y se sirve de muchos de ellos como de panorámica ambiental –así describe la plaza de Oriente, los azules lejanos del Guadarrama, la plazuela de las Cortes–, nos sitúa en el lugar y luego se lanza, por cortas o largas secuencias escénicas, a una comprensión del tiempo con saltos de un clima a otro, con situaciones que ocurren al unísono, expuestas literariamente como si trabajara con planos y encuadres precisos (Nieva, 1986, p. V).

Nieva trata dos aspectos relacionados con el manejo que hace Valle del tiempo: los saltos temporales y el simultaneísmo. Sin embargo, en las *Sonatas* solo aparecen saltos temporales. Para encontrar acciones narradas simultáneamente en la obra de Valle habrá que esperar a la publicación de novelas como *Tirano Banderas* (1926) o de obras teatrales como la primera versión del esperpento *Luces de bohemia* (1920) o la comedia bárbara *Cara de plata* (1923). Una simultaneidad, por cierto, que el profesor

José Calero, en un estudio titulado «Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán», relaciona con el cinematográfico:

> Los frecuentes cambios de escenas y decorados; el ritmo que Valle imprime a sus producciones dramáticas, que tiene algo de los rústicos montajes de los pioneros del cinematógrafo; la simultaneidad temporal de algunas escenas; el aliento épico de otras (sobre todo en las *Comedias bárbaras* o *Luces de bohemia*); las persecuciones, muecas, aspavientos; el derroche de mímica de los esperpentos, que no pueden menos de recordarnos al primer Chaplin; los fuertes contrastes entre luz y sombras, propios también de los comienzos del cine y en especial del expresionismo alemán de los años veinte... son otros tantos elementos del teatro de Valle Inclán relacionables con el llamado «séptimo arte» (Calero, 1981, p. 176).

Las cuatro *Sonatas*, en tanto que memorias del marqués de Bradomín, están narradas desde la vejez del protagonista empleando sendas analepsis. Sin embargo, tal y como señala la profesora Amparo de Juan, «salvo pequeñas vueltas atrás y alguna anticipación, el discurso sigue la linealidad cronológica de la historia que en cada novela se desarrolla progresivamente». A la linealidad del relato hay que sumar la reducción temporal, que «favorece la velocidad lenta del relato» (de Juan, 2000, p. 53). Todas estas técnicas habían sido empleadas con anterioridad a la invención del cine, incluso por el mismo Valle; sin ir más lejos en «La niña Chole», que arranca con la rememoración del marqués:

> Hace bastantes años, como final a unos amores desgraciados, me embarqué para México en un puerto de las Antillas españolas. Era yo entonces mozo y algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza; pero creía de buena fe en muchas cosas de que dudo ahora; y libre de excepticismos, dábame buena prisa a gozar de la existencia (Valle-Inclán, 1895, p. 107).

Un aspecto de las *Sonatas* que la crítica destaca frecuentemente es su fragmentariedad. Al dejar huecos o espacios vacíos en la narrativa, se le da al lector la libertad de «construir su modelo particular». En lugar de seguir un hilo narrativo, la atención se centra en las «piezas del modelo»: las escenas, que se presentan inmovilizadas como en un cuadro o un poema. El interés del autor se sitúa antes en el equilibrio de la composición que en el devenir de la memoria del narrador (Schiavo, 1997, p. 13).

El profesor Luis Veres explica la fragmentación discursiva en la literatura como un proceso que, aunque se manifiesta ya en los epigramas o en las consideraciones de Marco Aurelio y que está presente a lo largo de toda la historia literaria, se intensifica en la segunda mitad del siglo XIX (Veres, 2010, p. 104). El rechazo del positivismo por parte del movimiento romántico por su incapacidad de generar respuestas a muchos de los problemas de la humanidad, los nuevos inventos (desarrollo del ferrocarril, fotografía, cinematógrafo, aviación) o los descubrimientos en diversos campos científicos (desde Darwin hasta Einstein) hacen volar por los aires las certezas positivistas e instalan al ser humano en la incertidumbre y la relatividad. Se puede decir, por tanto, que el fragmentarismo es una consecuencia de ese movimiento de cambio que fructificaría definitivamente en las primeras vanguardias.

Es posible valorar la fragmentación de las *Sonatas* (unas memorias divididas en cuatro episodios que se pueden considerar unitariamente, habida cuenta de sus interrelaciones) como parte precursora de este proceso de cambio, como un anticipo de lo que vendrá en los años siguientes. Y si bien en ningún caso se puede asegurar que la influencia del montaje cinematógrafo sea la única causa de su fragmentación, sí es partícipe, junto a otros factores narrativos y extranarrativos, de este proceso de cambio que se acentuará durante la década de los años veinte, y que culminará en 1922, con la publicación de *Ulises* (*Ulysses*), de Joyce, y *La tierra baldía* (*The waste land*), de T.S. Eliot. De hecho, para Zamora Vicente, de entre todas las artes plásticas que muestran la nueva realidad del siglo, «*es el cine el gran introductor en la conciencia actual de este sentido de la discontinuidad, del azar, de lo fragmentario»* (Zamora Vicente, 1967*,* p. 115).

Tras realizar un análisis pormenorizado de las *Sonatas* se puede concluir que en los elementos constitutivos de la historia (sucesos y existentes) no hay influencia cinematográfica. Tanto la rapidez de acción como la gestualidad de los personajes, que se han achacado al influjo del cine, están presentes en la narrativa valleinclanesca anterior a 1895. Lo mismo sucede con la creación del espacio (movimientos de los personajes, efectos sonoros y de iluminación y la supuesta planificación cinematográfica). En cuanto a los elementos que conforman el discurso (en el M.R.P. la voz narrativa es prácticamente inexistente, por lo que solo cabe ocuparse del tiempo),

el uso que Valle-Inclán hace de las analepsis se corresponde con el propio de la literatura anterior a la aparición del cinematógrafo y con el que él mismo hace en sus obras anteriores a 1895. La fragmentariedad de las *Sonatas* es fruto de una serie de factores (entre los que se incluye el cine) que, desde finales del siglo XIX, condicionan diversos campos artísticos. En este sentido, dicha fragmentariedad se puede considerar como un antecedente de un proceso que se intensifica sobre todo con las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y que se manifiesta también con toda claridad en la narrativa de Valle, como es el caso de *Tirano Banderas.*

Durante una conferencia dictada en la Fundación Juan March en 1986 («Las *Sonatas*, de nuevo»), Zamora Vicente, en un encomiable ejercicio de humildad, reconoce su error (o su exageración) al atribuir la influencia cinematográfica a la escritura de las *Sonatas*:

> Muchos hemos visto en las *Sonatas* motivos cinematográficos: los nocturnos paseos, los contrastes de luz y de sombra en el camino funeral en el pazo de Brandeso, las escenas de la guerrilla Navarra... pero hay que reconocer, y yo mismo lo reconozco, porque creo que me equivoqué o que me pasé de rosca, que somos nosotros los que somos hombres de cine ya, pero en esos años Valle, el Valle que escribe las *Sonatas*, no era todavía hombre de cine (Zamora Vicente, 1986, 1h05m14s).

Lo interesante de sus palabras es el reconocimiento de que fue su mirada cinematográfica la que contaminó su juicio sobre la obra de Valle-Inclán. El análisis de las *Sonatas* confirma que se ha confundido sistemáticamente la visión plástica de Valle con la influencia del cine en estas novelas, lo que pone de manifiesto no solo la importancia de contrastar las técnicas narrativas del escritor antes y después de la aparición del cine, sino la importancia de conocer las características definitorias de los distintos modos de representación cinematográficos.

En un sentido parecido, Rafael Utrera considera que la influencia del cine en Valle-Inclán está más relacionada con lo intuitivo que con el estudio del lenguaje cinematográfico:

> de ninguna manera pensamos que tales características sean consecuencia de un aprendizaje *cinematográfico* hecho desde la butaca seguido de la actuación voluntaria de tales procedimientos a su literatura; esto es algo que no podrá darse hasta que el

> cine no haya cuajado como narración sonora, hasta que los intelectuales no se hayan acercado a él, hasta que esos recursos cinematográficos, por ejemplo el objetivismo, no impregnen las nuevas formas de la novela, tal y como se da en el *nouveau roman* francés (Utrera, 2001a, pp. 170-171).

Las palabras de Utrera constatan que durante el proceso de institucionalización del lenguaje cinematográfico la influencia del cine no se da de forma consciente en la obra de Valle-Inclán. Tras analizar las *Sonatas* y su narrativa breve anterior al nacimiento del cine, se puede afirmar que esa intuición de la que habla Utrera está relacionada con el interés del escritor gallego por los aspectos visuales de la representación, que se manifiesta en diversos campos artísticos, entre los que se incluye el cine. De hecho, y tal y como apunta Utrera, Valle-Inclán defendía

> que los géneros literarios no pueden ser puros, sino que tienen que ser cada vez más híbridos y, por tanto, de esta combinación de elementos de diversa procedencia se va a producir una nueva estructura de la novela y del drama, a la que se puede llamar, según sus propias palabras, «cinemática» (Utrera, 2015, p. 54).

El historiador y escritor Manuel Murguía, en el prólogo a *Femeninas* (escrito en noviembre de 1894, es decir, antes del cine), señala que los cuentos incluidos –entre los que se cuenta «La niña Chole»– son «hijos de la moderna inquietud» y los define como «rápidos, convulsivos casi» (Murguía, 1894, p. XVIII). El acercamiento al contexto en que se escriben las obras modernistas permite entender el origen de esta «rapidez de acción», fruto de múltiples factores: los avances tecnológicos que suponen la invención de la fotografía y el cine, los nuevos modos pictóricos y escultóricos, los cambios en la música o la revolución en el transporte van a modificar la forma de sentir y de relacionarse con la realidad. En palabras del crítico Germán Gullón, «hay una nueva kinoestética», que se acentuará en el segundo momento del modernismo, la vanguardia (Gullón, 2000, pp. 64-65). Se puede argüir, a partir de esta declaración, que la «rapidez de acción» en las *Sonatas* es consecuencia de una serie de factores, entre los que se encuentra el cinematógrafo. Sin embargo, esa «rapidez de acción» se encuentra ya en la obra de Valle escrita antes de la invención del cinematógrafo, por lo que se puede afirmar que es un rasgo que no procede de la influencia del cine, sino que forma parte de una nueva forma de mirar la realidad que se conforma desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX.

Todo lo dicho no implica que no haya influencia cinematográfica en la narrativa del escritor gallego, sino que, en este periodo, el de las *Sonatas*, no la hay. El análisis de las *Memorias del Marqués de Bradomín* es un buen ejemplo de la importancia de considerar el contexto histórico y distinguir entre los diferentes modos de representación al abordar el estudio de la huella del cine en la literatura. La crítica, posiblemente condicionada por el entusiasmo con el que Valle-Inclán acoge el nuevo invento, se excede en sus interpretaciones, al atribuir exclusivamente al cine una visualidad que ya estaba presente en la narrativa decimonónica. Es probable que, si Zamora Vicente o Amado Alonso hubieran considerado las diferencias formales entre el cine primitivo y el institucional, habrían sido más cautos en sus afirmaciones. Estos hallazgos sugieren la necesidad de una revisión más cuidadosa y crítica de las interpretaciones sobre la impronta del cine en la literatura de este período.

Con el establecimiento del M.R.I. a partir de 1910-1911 y la aparición de modos de representación alternativos impulsados por las vanguardias artísticas en los años veinte, el panorama cinematográfico se diversifica. En algunas de sus declaraciones realizadas entre finales de los años veinte y principios de los treinta, Valle reconoce que el teatro debe seguir el ejemplo del cine: «habrá que hacer un teatro sin relatos; ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo» (Valle-Inclán, 1933, p. 10). El calificativo «actual» resulta clave para entender que el cine ha experimentado un cambio importante durante el período que media entre *Las Sonatas* (1902-1905) y la trilogía sobre *La guerra carlista* (1908-1909) y su obra narrativa posterior, publicada principalmente entre 1925 y 1928. Será necesario acudir a la obra de Valle escrita en ese contexto, y que supone, como apunta el académico Luis Iglesias Feijoo, un giro radical en su forma de escribir (Iglesias Feijoo, 2000, p. 39), para comprobar si recibe el influjo de esos nuevos modos de representación.

Para finalizar, revisaremos el artículo «Valle-Inclán y el cine» (2012), en el que Darío Villanueva cuestiona el cinematografismo de *Los cruzados de la causa* (1908), primera parte de *La guerra carlista* y escrita, como *Las Sonatas,* durante el período

correspondiente con el cine primitivo[305]. El trabajo de Villanueva es un buen ejemplo de lo que debe ser una interpretación del contexto en el que se produce una obra. Tras una primera parte en la que desgrana las técnicas cinematográficas que una mirada actual encuentra en el texto (principalmente la planificación y la iluminación cinematográficas), Villanueva concluye su análisis explicando que la novela fue escrita durante el período de cine primitivo, momento en el que Valle no podía conocer esas técnicas, por lo que sugiere que sería más razonable calificar a Valle como escritor «precinematográfico» (Villanueva, 2012, pp. 44). El recurso a los trabajos de los historiadores del cine Barry Salt (1983) y David Bordwell y Kristin Thompson (1983) permitirá reforzar sus argumentos.

Los cruzados de la causa recupera al marqués de Bradomín, quien acude a una aldea gallega a recaudar dinero para la causa carlista e intentará transportar, sin éxito, un alijo de armas a la zona carlista.

En el primer capítulo, Villanueva encuentra «una dinámica secuencia de plano/contraplano» en la conversación entre un grupo de mujeres (Villanueva, 2012, p. 39), de la que reproducimos un fragmento:

> Voces de viejas murmuraban bajo el misterio de los manteos:
>
> —¡Son las caballerías del palacio!
>
> —Esperaban, días hace, al señor mi Marqués. Viene para levantar una guerra por el rey Don Carlos.
>
> —¡Y el sacristán de las monjas espareció!
>
> —Bajo el Crucero de la Barca, dicen que hay soterrados cientos de fusiles.
>
> —El sacristán no se fue solo, que con él se partieron cuatro mozos de la aldea de Bealo. A todos los andan persiguiendo (Valle-Inclán, 1979, p. 4).

Más allá de compartir la consideración de Villanueva sobre este diálogo como un plano-contraplano de inspiración cinematográfica, hay que considerar que esta técnica se convierte en práctica mayoritaria en el cine alrededor de 1915 y se comienza a

[305] Seguimos aquí la edición de María José Alonso Seoane para Espasa-Calpe, basada en la edición *Opera Omnia,* revisada por el autor y publicada en 1920.

utilizar de manera universal y «correcta» hacia 1917 (Bordwell y Thompson, 1983, p. 10), por lo que se descarta la influencia cinematográfica en este caso.

En el segundo capítulo, Villanueva afirma lo sencillo que resulta traducir los recursos narrativos y descriptivos allí empleados en términos de planificación cinematográfica (planos generales, primerísimos primeros planos, planos panorámicos, etc.): «los ojos distraídos», la «sonrisa triste» o «de amable ironía» del Marqués de Bradomín, «la llama de amor en los ojos», «ojos místicos e ingenuos» del canónigo joven que «juntó las manos con fervor», mientras el Maestre-Escuela pone la «mano sobre la boca» para ocultar su tos o las cruza con «gravedad señoril y modesta» (Villanueva, 2012, pp. 41-42)[306]. Sin embargo, tal y como explica Barry Salt, en 1907 y 1908, la forma más común de filmar una escena era en plano largo, donde los actores se mostraban a cuerpo entero con bastante espacio alrededor de ellos, aunque, ya en 1907, algunas películas estadounidenses, especialmente las de Vitagraph, tenían la cámara más cerca, con muchas escenas organizadas de manera que los actores ocupaban casi toda la altura del encuadre (plano entero) (Salt, 2009, p. 95-96). Pero en ningún caso se planificaba a partir del montaje de primeros y primerísimos planos.

Villanueva considera también el juego cinemático de luces y sombras en el capítulo VIII:

> el caballero entróse solo por el vasto zaguán, donde florido farol de hierro daba su luz. Una sombra paseaba bajo las bóvedas, ya oscuras, y se oía el rumor de pasos y espuelas. Un caballo estaba atado en la puerta. La sombra vino hacia el Marqués de Bradomín (Valle-Inclán, 1979, p. 33).

En sus escritos anteriores a 1895, Valle ya había empleado efectos de luces y sombras. En «Tula Varona», de septiembre de 1893, Valle describe a la protagonista tomando mate: «la azul y ondulante entreabertura de la manga dejaba ver en incitante claro-oscuro, un brazo de tonos algo velados y dibujo intachable, que sostenía el mate de plata cincelada» (Valle-Inclán, 1895, p. 64); mientras que en el arranque de «Octavia Santino», escrito en julio de 1892, leemos:

[306] Dada la extensión del texto citado por Villanueva no podemos reproducirlo íntegramente aquí. Los ejemplos se pueden encontrar en las páginas 8 a 11 de la edición de la novela de Espasa-Calpe (1979).

> Un momento se detuvo Perico Pondal en la puerta de la alcoba. Era triste de veras, aquella habitación silenciosa, solemne, medio a obscuras; envuelta en un vaho tibio, con olor de medicinas y de fiebre. La llama viva de la chimenea, arrojaba claridades trémulas y tornadizas sobre el contorno suave y lleno de gracia, que el cuerpo de la enferma dibujaba a través de las ropas del lecho (Valle-Inclán, 1895, p. 83).

Por tanto, tampoco en *Los cruzados de la causa* se puede afirmar la influencia del cine. Villanueva relaciona, en clave de una misma poética, esta novela con *Luces de bohemia* (1924) y *Tirano Banderas* (1926), lo que le lleva a postular que resultaría más ajustado a la realidad de los hechos y a las referencias cronológicas calificar a Valle «como uno de los más destacados escritores pre-cinematográficos» (Villanueva, 2012, pp. 43-44).

En conclusión, la influencia del M.R.P. en la narrativa española se reduce a dos aspectos. En primer lugar, el impacto que sin duda produce en determinados escritores –con Blasco Ibáñez a la cabeza– determina el uso de símiles que relacionan el cinematógrafo con la percepción del movimiento. En segundo lugar, en el plano de la historia, la producción y la exhibición cinematográfica se incorporan en términos de trama a la narrativa española, justificando su presencia como un aspecto más de la vida cotidiana; pero también como símbolo de modernidad, la primera; y con el objetivo de denunciar las paupérrimas condiciones en las que se proyectan las películas, la segunda. En el plano del discurso, y, en concreto, en lo que respecta a la fragmentación de las *Sonatas,* es el único aspecto en el que el montaje del cinematógrafo habría podido influir en cierto sentido, junto a otros factores narrativos y contextuales, y podría entenderse como un anticipo de un proceso de fragmentación que se intensificaría en los años veinte. En cualquier caso, no se puede afirmar la influencia de un modo de representación que, como su nombre indica, se encuentra en estado primitivo, no institucionalizado. Su impacto real en la narrativa española solo se hará evidente una vez que este modo de representación evolucione y se institucionalice por completo.

7. La influencia del M.R.I. en la narrativa. Carmen Laforet

Tras analizar la influencia del M.R.P., este capítulo se sumerge en la influencia que el cine institucional ejerce sobre la narrativa española, un aspecto poco abordado por los estudios aparecidos en las últimas décadas, que han priorizado el análisis de la impronta del cine en los movimientos vanguardistas[307] o en la generación del cincuenta[308], seguramente porque se trata de dos modos de representación cuya ruptura con el cine institucionalizado surge en contextos históricos muy concretos, como veremos en los siguientes dos capítulos.

El M.R.I., dominante en el universo cinematográfico, ha ejercido su influencia, aunque sea de forma puntual, en muchos de los narradores del siglo XX. Esta presencia abarca desde aspectos relacionados con la historia, como los sucesos y personajes inspirados en los cinematográficos, la multiplicidad del punto de vista (o filtro, como lo llama Chatman) o la planificación cinematográfica como creadora del espacio narrativo; hasta aquellos vinculados al discurso, como el tiempo (empleando principalmente el *flashback* y la elipsis) o la estructura en secuencias a través del montaje.

Para analizar todos estos elementos, hemos optado por escoger novelas de autores que han reconocido, de forma explícita, esa influencia y que pertenezcan a distintos períodos del siglo XX. *El poeta y la princesa* (1929), de Pío Baroja; *La sombra del ciprés es alargada* (1948), de Miguel Delibes; *Sesión de cine* (1959), de Tomás Galant; y *El invierno en Lisboa* (1987), de Antonio Muñoz Molina, demuestran que la huella que el cine institucional deja en la narrativa no se circunscribe a un período concreto –como sucede con los cines vanguardista y neorrealista–, sino que se extiende a lo largo del siglo de forma constante.

[307] La relación entre los escritores del 27 y el cine ha sido estudiada principalmente por C. Brian Morris, en *La acogedora oscuridad*, y Román Gubern, en *Proyector de luna*. Aunque se centran en los poetas de esta generación, estos autores dedican algunas páginas a sus novelistas: Morris se ocupa brevemente de Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Rosa Chacel y José Fernández Díaz; Gubern estudia brevemente la influencia del cine en la obra de Francisco Ayala y Antonio Espina, autores a los que José M. del Pino dedica sendos artículos en *Montajes y fragmentos* (1995). Domingo Ródenas de Moya también dedica un capítulo a las relaciones entre el cine y la novela de vanguardia en *Travesías vanguardistas* (2009).

[308] Luis Miguel Fernández se ha ocupado del tema en *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* (1992), mientras que Susana Pastor Cesteros (1996) se ha centrado en la influencia del cine en la obra de Jesús Fernández Santos.

7.1. El cine institucional en el plano de la historia

La publicación, a partir de los años veinte, de las conocidas como «novelas cinematográficas» supone una primera demostración del enorme peso que el cine institucional está alcanzando como industria cultural. De acuerdo con la explicación del historiador Emeterio Diez-Puertas, estas novelas recogen los argumentos de películas en forma de folletín en revistas –cinematográficas o no– y en formato de libro de bolsillo en colecciones como «La novela semanal cinematográfica» (1922-1933) o «Biblioteca films» (1924-1936). Estas novelas cinematográficas son, por tanto, «novelas de quiosco», colecciones que se vendían en los quioscos de prensa y captaban a los lectores gracias a sus portadas atractivas, su longitud accesible y sus bajos precios, logrados mediante tiradas masivas y la utilización de papel e impresión de muy poca calidad. Para el autor, estas novelas se sitúan más cerca del *merchandising* que de los productos literarios (Diez-Puertas, 2001, pp. 45-46). Por ejemplo, el propio Blasco Ibáñez escribe, a partir de su obra, la novela cinematográfica *Sangre y arena* (s.f.), donde incorpora las variaciones de la versión cinematográfica. El cineasta José Luis Borau apunta algunos ejemplos que, avanzada la posguerra, trasladan a la novela títulos importantes de la filmografía nacional como *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953), escrita por Luis Emilio Calvo Sotelo; *La guerra de Dios* (1955), de Ramón G. Faraldo; o *Los últimos de Filipinas* (1954), firmada por Enrique Llovet, el guionista del filme. Borau añade que esta práctica se mantiene hasta la actualidad, con títulos como *El amor perjudica seriamente la salud* (1997), película novelizada por Alberto Bermejo[309].

Tras la consolidación de M.R.I. y a medida que el cine se introduce en la vida cotidiana, empiezan a aparecer obras literarias cuyos sucesos giran en torno al séptimo arte.

7.1.1. Sucesos relacionados con el cine

Una de las primeras obras narrativas, si no la primera, cuya acción se desarrolla en el mundo del cine es un relato de apenas dieciséis páginas escrito por Carmen de Burgos, alias Colombine: *La mejor film* (1918). El interés del relato radica en su apuesta por

[309] Los filmes que dan pie a estas novelizaciones son, respectivamente, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953), de Luis García Berlanga; *La guerra de Dios* (1953), de Rafael Gil; *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román; y *El amor perjudica seriamente la salud* (1996), de Manuel Gómez Pereira. En la actualidad, este fenómeno, todavía habitual en el ámbito anglosajón, en España prioriza la novelización de éxitos televisivos como *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012) o *Águila Roja* (2009-2016).

mezclar el reportaje –sin duda, consecuencia de la dedicación profesional al periodismo de la autora– y la ficción, y por suponer un ejemplo de lo que debió ser un rodaje en el período de transición entre el M.R.P. y el M.R.I. en España. Con toda probabilidad la aproximación de la autora al mundo de los rodajes cinematográficos se deba a que su hija, María Álvarez de Burgos, se dedicó a la actuación e intervino en tres películas, dirigidas por José María Codina, entre 1917 y 1918.

En este período hallamos también una serie de narraciones que, aunque no acusan la influencia de las técnicas cinematográficas (con la excepción de *Cinelandia*), sí centran su argumento en el mundo del cine, entendido como industria incipiente. Así, algunos relatos –como el de Colombine– giran en torno a la producción cinematográfica (rodajes, sistemas de producción) y otros en torno a su exhibición (sala de cine como espacio de evasión, de aprendizaje…)[310].

Entre los primeros, la ya citada *Cinelandia* (1923), que constituye una crítica al modo de producción de Hollywood y de la que hablaremos cuando nos ocupemos del cine vanguardista. En *La reina Calafia,* publicada ese mismo año, Blasco Ibáñez realiza una operación opuesta al enaltecer Hollywood a través de la descripción que uno de los personajes de la novela, el catedrático Antonio Mascaró, realiza de sus extensas avenidas; de la riqueza, opulencia y multiculturalidad que se respira en la ciudad; o del alto nivel profesional que se logra mediante el trabajo en los estudios (Blasco Ibáñez, 1923, pp. 160-167)[311]. El escritor valenciano se extiende en su descripción de Hollywood en *Piedra de luna* (1926), novela corta que narra la historia de una actriz de filmes por episodios en los inicios de la conocida como meca del cine. Son dos visiones contrapuestas del modo de producción institucional, que también es tratado por Ricardo Baroja en *Arte, cine y ametralladora* (1936), relato autobiográfico publicado

[310] En 1921, Jean Epstein reflexiona sobre la función de la sala de cine como «una distracción para la salida de los escolares, un lugar de citas lo bastante oscuro o un juego de física un poco sonámbulo» (Epstein, 2009, p. 99).

[311] Otro personaje de la novela, el ingeniero Ricardo Balboa, se afana por abaratar los costes de producción del cine –sustituyendo el celuloide por una simple tira de papel– con la aspiración de introducir las proyecciones cinematográficas en los hogares (Blasco Ibáñez, 1923, pp. 24-26). Blasco Ibáñez anticipa aquí el invento de las grabadoras de vídeo que, en la década de los setenta, revolucionaría el mercado audiovisual al proporcionar cintas asequibles para el consumo doméstico.

por entregas entre abril y julio de 1936 en el diario *Ahora*[312]. Baroja expone algunas de sus ideas sobre el cine, al que no considera un arte, lo que no le impide criticar la deriva del cine institucional:

> Alguna empresa ha tratado de realizar película artística. Personas de gusto exquisito las elaboraron; pero, desgraciadamente, esas películas no rindieron resultado económico. Y no es eso lo peor. Lo peor es que el cine, en el mundo entero, está contribuyendo al achabacanamiento del gusto literario y artístico (Baroja, 1989, p. 313).

De relato constituido por «situaciones sainetescas y resoluciones verbeneras» califica Rafael Utrera (1999, p. 12) «Una película del Quijote» (1938), de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. En esta historia, un joven trata de salvar el honor de su amada al ser sorprendidos por el padre de ella, asegurándole a este que ha acudido a su casa para proponerle, debido a su gran parecido con el personaje, que protagonice una película sobre el Quijote. En septiembre de 1934, la revista *Cinegramas* publica el cuento «Una escena magistral (cuento cinematográfico)», de Eduardo Zamacois[313]. La historia gira en torno a un triángulo amoroso entre los tres protagonistas de la película *Pasión siniestra*. La actriz italiana, esposa del galán, es sustituida –en la vida real y en la película– por una joven actriz francesa, por lo que, presa de los celos, acaba envenenando a su esposo en la escena final de la película, en un ejercicio de «paralelismo entre acción fingida y acción vivida» (Utrera, 1999, p. 17). La película termina siendo un gran éxito debido a su extraordinaria verosimilitud. El relato de Zamacois consiste en una «narración dialogada compuesta de cinco partes que la aproxima a las fórmulas del teatro breve o al guion cinematográfico para mediometraje» (Utrera, 1999, p. 17), que se sirve de los códigos del melodrama y del folletín –a los que tanto debe el M.R.I.– para narrar esta historia de cine dentro del cine. De suplantaciones de estrellas femeninas trata también «Rueda el amor (cuento de celuloide)», de María Luisa Muñoz de Buendía. En este caso el triángulo se establece entre el director de la película, que sustituye a su actriz principal y amante

[312] Baroja narra sus experiencias como actor secundario durante el rodaje en París de *La incorregible* (1931), de Leo Mittler, versión en español de *Homicidio* (*Manslaughter*, 1930), dirigida por George Abbott y protagonizada por Claudette Colbert y Fredric March.

[313] El cuento está recogido en la antología de Rafael Utrera *De Baroja a Buñuel. Cuentos de cine* (Clan Editorial, 1999)

por Alfonsina, una joven descubierta en el metro de Madrid. Utrera considera la posible influencia en la creación de Alfonsina del personaje de la joven florista ciega de *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931) de Chaplin (Utrera, 1999, p. 19). Especial atención merece *Cinematógrafo* (1936), de Andrés Carranque de Ríos, quien, en un estilo muy barojiano, desmitifica el mundo del cine a través de las vicisitudes de los asistentes a una escuela de actores que sueñan con triunfar en el mundo del cine para superar sus penurias económicas. Del tema de la selección de actores también se ocupa el relato de Concha Espina «Los zapatos negros y el violín mudo» (1928), cuento en el que se relatan las vicisitudes de un aspirante a estrella de cine para conseguir el par de zapatos de charol y las medias de seda que le exigen para realizar un *casting*. También José Martínez Ruiz, Azorín, sucumbió a la trama cinematográfica en su relato «El primer gesto»: un director y un actor se encuentran para poner en marcha un proyecto que modernice la parábola del hijo pródigo.

Igual de frecuentes son los relatos relacionados con la exhibición cinematográfica, poblados normalmente por mujeres humildes, que constituían el público de un espectáculo accesible a casi todos los bolsillos[314]. Blasco Ibáñez, del que ya se sabe que produjo, escribió y codirigió junto a Max André una adaptación de su novela *Sangre y arena* en 1916, repite la maniobra al año siguiente con una historia original para el cine, «La vieja del cinema», que se incluye como relato en *El préstamo de la difunta* (1921). La película está desaparecida, aunque el escritor Rafael Ventura no tiene dudas de que se concluyó y de que Blasco Ibáñez tuvo que terminar la película en solitario tras la marcha de André al frente y su posterior fallecimiento por sobredosis (Ventura, 1999, pp. 182-183). El relato narra cómo una anciana descubre, en una película que ha empleado imágenes de archivo en su metraje, la imagen de su nieto muerto en el campo de batalla. Tras el descubrimiento, regresa cada día al cine en un ejercicio fantasmagórico[315]. La trama coincide con uno de los apuntes que Dziga Vertov realiza en «Del Cine-ojo al Radio-ojo (extracto del abc de los kinoks)» (1926). Durante una

[314] Se puede consultar al respecto el artículo de Carmen Peña Ardid «Cinefilias al margen de la sala de cine: huellas del cine y la televisión en la novela española del siglo XXI» (2017).

[315] El relato de Rudyard Kipling «Mrs. Bathurst» (1904) tiene una trama similar, en la que un oficial de la marina fascinado por la mujer que da título al cuento descubre, por casualidad, que aparece en una de las películas que se proyectan en el cinematógrafo y acude diariamente a verla, hasta que el espectáculo se traslada de ciudad y él desaparece, siguiendo su ruta itinerante.

proyección que tiene lugar en una aldea próxima a Moscú, aparece en pantalla una niña que camina hacia la cámara. En la sala suena un grito y una mujer corre hacia la pantalla tendiendo sus brazos y llamando a la niña por su nombre. Es su madre, que acude a la imagen proyectada de su hija recientemente fallecida (Vertov, 2011, p. 231). Esta idea del cine como forma de alcanzar la inmortalidad ya se planteaba en la reseña publicada en *La Poste,* el 30 de diciembre de 1895:

> Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue (Toulet, 1988, p. 135)[316].

Una experiencia similar es la que relata Norah Natkiewicz, la protagonista de *La virgen de California: novela de una estrella del cinematógrafo* (1925), de Julio Calvo Alfaro. Norah es una joven adinerada obligada a emigrar de Rusia tras la revolución que explica a su novio el efecto que tuvo en ella el ver de nuevo a los zares en una película: «Fue un escalofrío de terror el que recorrió la sala. ¡Vivían! ¡Vivían! ¡Vivían! Andaban y se movían como nosotros, y no obstante, pocos meses antes la chusma, los había asesinado» (Calvo Alfaro, 1924a, p. 16). Todos estos relatos se relacionan con una de las funciones sociales –el cine permite vivir eternamente– de las que habla el semiólogo Christian Metz:

> Se sabe que en los años anteriores y posteriores a la invención de los hermanos Lumière, en 1895, los críticos, los periodistas e incluso los pioneros oscilaban considerablemente con respecto a la *función social* que atribuían o predecían al nuevo aparato: procedimiento de conservación o de archivo, tecnografía auxiliar en la investigación y enseñanza de ciencias como la botánica o la cirugía, nueva forma de periodismo, instrumento de piedad afectiva –privada o pública– que perpetuaría la imagen viviente de los seres queridos desaparecidos, etc. (Metz, 2002, p. 116).

Por último, cabe señalar que el cine del M.R.I. también condiciona la narración de los sucesos en determinadas novelas. Un buen ejemplo es Blasco Ibáñez, quien escribía sus novelas pensando en su adaptación al cine. Es el caso de su novela póstuma *En*

[316] «Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a sus seres queridos, no en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con palabras en sus labios, la muerte dejará de ser absoluta».

busca del gran Khan (1929), que tuvo que reescribir pues la primera versión no incluía una trama amorosa, ingrediente imprescindible para el cine y las novelas dirigidas al gran público de esos años (Corbalán, 1998, p. 153).

A medida que la asistencia a las salas gana en popularidad[317], su presencia en la novela española se incrementa, como reflejo de la presencia del cine en la vida cotidiana. Autores como Enrique Jardiel Poncela, Rosa Chacel, Carmen Laforet, Juan Marsé, Carmen Martín Gaite o Terenci Moix, entre muchos otros, han narrado en sus páginas la experiencia que suponía ir al cine antes de la llegada de la televisión. En *Palabras de familia* (1995), por ejemplo, José María Conget –un escritor en cuya obra la asistencia a salas está muy presente– relata la experiencia de la asistencia al cine y las preferencias de su protagonista:

> llegó en un trote a la taquilla, o*ne ticket please*, épica y de japoneses, le llamaron porque olvidaba los cambios, fila ocho central, sala de cortinas, como a él le gustaban, le fue envolviendo la oscuridad, la música en la pantalla, se arrellanó, la música, cerró los ojos un momento, aspiró profundamente: ese olor a cine, olor a infancia y a la dicha de cinco a siete las tardes de fiesta, de tener aroma olerían así los cuentos, así el olvido. Era película larga y sin descanso, se quedó sentado hasta el último nombre de los carteles de crédito y sólo cuando las cortinas volvieron a cerrarse aceptó salir a la calle (Conget, 1995, pp. 37-38)[318].

La influencia del cine del M.R.I. también puede influir en la construcción de una trama novelesca, como sucede en la segunda parte de *La sombra del ciprés es alargada* (1948), de Miguel Delibes. Según declara el propio autor, se trata de «un pastiche influido por el cine y, concretamente, por el cine americano» (Ríos, 1971, p. 114). Pedro, un marino mercante, conoce a Jane, una joven estadounidense con la que inicia una relación. Pero el pesimismo del protagonista le lleva a tomar la determinación de no volver a verla y parte en su barco. Pedro finalmente regresa y se casa con Jane pero tras una breve luna de miel, debe embarcarse de nuevo. Jane le escribe que está esperando un hijo y cuando están a punto de reencontrarse definitivamente, Pedro ve

[317] El profesor Emeterio Diez Puertas señala que hacia 1924 la apertura de nuevos teatros comienza a estancarse, mientras que la construcción de edificios «ex profeso» para la proyección de películas crece de año en año (Diez, 2003, p. 29).

[318] La asistencia a salas de cine está presente también en otras novelas del escritor como *Comentarios (marginales) a las Guerras de las Galias* (1983), *Todas las mujeres* (1989) o *Hasta el fin de los cuentos* (1998).

desde el barco cómo, tras un accidente, el vehículo de Jane se hunde en las aguas del puerto y su esposa muere. El tono melodramático de esta segunda parte de la novela recuerda a las películas hollywoodienses producidas en los años cuarenta. Un protagonista que esquiva el compromiso sentimental, como el personaje encarnado por Bruce Bennett en *The Man I Love* (1947), de Raoul Walsh; el campo como lugar de sanación y reposo, como en *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven,* 1948), de John M. Stahl; o el final trágico con la muerte de una mujer embarazada al volante, como en *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice,* 1946), dirigida por Tay Garnett.

El crítico Ignacio Soldevila ha señalado asimismo la presencia estimulante del cine en la novela *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), pues por el tema, los episodios y hasta en el título recuerda un filme de George Cukor, *Eduardo, mi hijo* (*Edward, my son,* 1949) (Soldevila, 2001, p. 446)[319]. En ambas narraciones se trata la historia de un padre que arruina la vida de su hijo al sobreprotegerlo. Tanto Edward como Sisí son hijos mimados, egoístas y que no asumen responsabilidades. Ambos terminan falleciendo en su juventud, a causa de la Primera Guerra Mundial, en el primer caso; y de la guerra civil, en el segundo. Carmen Peña Ardid apunta asimismo la influencia de la trama de *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, en novelas como *Un buen detective no se casa jamás* (2012), de Marta Sanz, *Así empieza lo malo* (2014), de Javier Marías, o *Los dos hemisferios* (2014), de Mario Cuenca Sandoval; o la de *Fat City, ciudad dorada* (*Fat City,* 1972), de John Huston, y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), de John Ford, en *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas (Peña Ardid, 2017, p. 446).

Por último, es importante destacar cómo los códigos específicos de un género cinematográfico concreto pueden impactar en los argumentos de algunas novelas. Rafael Corbalán apunta a la influencia del *western* en *La tierra de todos* (1922), de Blasco Ibáñez, un género que «había estado muy popular en las pantallas estadounidenses a principios de siglo. La novela es un *western* argentino que «se desarrolla en una pampa donde la autoridad del gobierno y sus leyes son ilusorias y

[319] El filme de Cukor está basado, a su vez, en la obra británica *Edward, My Son,* escrita por Noel Langley y Robert Morley y estrenada el 30 de mayo de 1947.

donde únicamente impera la ley del gaucho» (Corbalán, 1998, pp. 136-137). Esta influencia es particularmente notoria a partir de los años setenta, en la que una serie de escritores parten de códigos genéricos cinematográficos para construir sus ficciones. Es el caso de *Los dominios del lobo* (1971), de Javier Marías, quien –según confiesa en el prólogo a la novela escrito en 1987– viajó a París, donde está la famosa Cinémathèque de Henri Langlois, para estar en contacto permanente con el material que iba a inspirar su primera novela: el cine americano de los años treinta, cuarenta y cincuenta (Marías, 2001, p. 8). En los distintos capítulos de su novela, Marías recrea el cine negro, el melodrama, el cine de aventuras, etc. Ante los reproches vertidos hacia la obra por no dar testimonio de la realidad del país, el escritor llama la atención sobre el hecho de que su desdén inicial hacia lo español es compartido con la mayoría de los miembros de su generación, la primera nacida después de 1939 (Marías, 2001, p. 14). Tal vez este sea el motivo que impulsa a un buen grupo de escritores a adoptar códigos genéricos en sus novelas, como sucede con Eduardo Mendoza (*La verdad sobre el caso Savolta*, 1975), Antonio Muñoz Molina (*El invierno en Lisboa*, 1987 o *Beltenebros,* 1989) o Soledad Puértolas (*El bandido doblemente armado*, 1980) y el cine negro; o con Rosa Montero y la ciencia-ficción en *Temblor* (1990).

En definitiva, más allá de las obras que novelizan los argumentos de los filmes de Hollywood, la influencia del cine del M.R.I. en los sucesos de la narrativa española se organiza en torno a tres vertientes. En la primera, se encuentran las obras que abordan la representación de la industria cinematográfica en todas sus fases; en la segunda, la adopción de los códigos de los géneros cinematográficos (principalmente melodrama, *western* y cine negro); en la tercera, las novelas se inspiran en filmes concretos. En líneas generales se podría afirmar que, tras la consolidación del M.R.I., en los años veinte y treinta, los narradores se interesan por describir los entresijos de la industria, con especial atención a la producción y la exhibición. Una vez establecido el cine como el principal medio de entretenimiento, los escritores conocen suficientemente los códigos genéricos con los que opera el cine institucional como para imitarlos en sus obras, una operación relativamente frecuente en los años setenta y ochenta. Con la llegada del siglo XXI, y el desarrollo del análisis fílmico, las novelas comienzan a inspirarse en filmes concretos, pues, como señala el crítico V. F. Perkins en *Film as Film*

(1993)[320], cada película funciona como un universo cerrado. Es plausible pensar que, a medida que los conocimientos cinematográficos se hacen más profundos entre el público, el interés por el cine del M.R.I. evoluciona desde una visión general (el funcionamiento de la industria), a una más específica (los géneros cinematográficos), para establecerse finalmente, y de momento, en lo particular (los filmes concretos). Estamos extrapolando aquí un proceso que ha sido descrito, en el plano individual, por el profesor Carlos Losilla en su artículo «Sobre el desgaste cinéfilo y otras cuestiones urgentes» (2019), donde sostiene que el origen de la relación del cinéfilo con el cine se sitúa en la fascinación por las historias que narra, pero, a medida que evoluciona como espectador, pasa de enfocarse en las historias a considerar cómo se cuentan esas historias.

7.1.2. Los personajes y el *star-system*

Así como se convierten en novelas los éxitos cinematográficos, se noveliza la vida de las estrellas del cine. En los años cincuenta, la colección «Una vida, una novela» (publicada por Ediciones Cinematográficas) ficcionaliza las biografías de intérpretes como Clark Gable, Ingrid Bergman, Gary Cooper, Tyrone Power, Ava Gardner, Rock Hudson, Elizabeth Taylor, Audrey Hepburn y un largo etcétera. El resultado es de una ínfima calidad literaria y las novelizaciones ni siquiera aparecen firmadas.

Tampoco destaca por su calidad literaria la ya citada *La virgen de California*, donde se narra, con tintes melodramáticos, el ascenso al estrellato de Norah Natkiewicz, una exiliada rusa. La protagonista responde a las características que presentan los personajes de la película clásica de Hollywood (Bordwell, 1996, p. 157), pues está psicológicamente definida, lucha por resolver un problema claramente indicado (abandonar un trabajo de mecanógrafa «para el que no ha nacido» [Calvo Alfaro, 1924b, p. 14]) y entra en conflicto con otros (en este caso, su novio, que no apoya su aventura cinematográfica). El personaje de Norah está, sin duda, inspirado en las heroínas rubias, inocentes y sentimentales del cine institucional, estereotipos encarnados por actrices como Mary Pickford o Lillian Gish: «La esbelta silueta de la rusa, vestida de negro, con los rizos dorados de sus cabellos, rebeldes bajo el menudo sombrero, tornaba en aquel atardecer de Londres, del Londres frío y cubierto de

[320] El trabajo de Perkins fue publicado originalmente en 1972 (Penguin Books, New York).

nieblas, una honda sugestión» (Calvo Alfaro, 1924a, p. 16). En la ya citada *Piedra de luna*, Blasco Ibáñez narra la vida de Betty Hinston, una estrella de Hollywood cuyo nombre artístico es Piedra de luna, desde sus inicios hasta su ocaso. En la novela se repasan asuntos relacionados con el estrellato: el encasillamiento de los intérpretes, la fugacidad de las carreras de las actrices –reemplazadas en cuanto empiezan a envejecer–, el influjo que las estrellas ejercen sobre los espectadores, etc.

Blasco Ibáñez también emplea dos de los estereotipos de Hollywood en sus novelas, tal y como apunta Rafael Corbalán: la representación de las divas y las mujeres fatales del cine italiano y del norte de Europa, así como el mito del *latin lover*, que haría famoso a principios de los años veinte Rodolfo Valentino al interpretar varias obras de Vicente Blasco Ibáñez (Corbalán, 1998, p. 114). El protagonista de *La tierra de todos* (1922) responde al estereotipo encarnado por Valentino en su primer filme, *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), adaptación de la novela homónima de Blasco Ibáñez donde la estrella baila el tango vestido de gaucho. Esa escena le catapultó a la fama. En la novela, Blasco parece retomar ese personaje:

> Era un joven danzarín, al que había visto muchas veces en los restoranes nocturnos. Le inspiraba una franca antipatía, por el hecho de que su mujer hablaba de él con cierta admiración, lo mismo que todas sus amigas. Gozaba los honores de la celebridad. Alguien, para marcar irónicamente la altura de su gloria, lo había apodado «el águila del tango». Robledo adivinó que era un sudamericano por la soltura graciosa de sus movimientos y su atildada exageración en el vestir. Las mujeres admiraban la pequeñez de sus pies montados en altos tacones y el brillo de la abultada masa de sus cabellos, echada atrás y tan unida como un bloque de laca (Blasco Ibáñez, 1922b, pp. 36-37).

Además, en la novela se aborda la historia de una *femme fatale* llamada Elena, quien desencadena conflictos y rivalidades entre los hombres de esta región, quienes tratan de ganar su favor y conquistarla (Corbalán, 1998, p. 137)[321]. Si bien, como asegura Román Gubern, el arquetipo de la mujer fatal ha estado presente en la historia desde los tiempos de Helena de Troya –personaje que comparte nombre con el de Blasco

[321] La película fue adaptada al cine en 1926 con el título de *The Temptress,* dirigida por Fred Niblo y protagonizada por Greta Garbo en el papel de Elena. La actriz sueca protagonizó ese mismo año *Torrent* (1926)*,* la adaptación al cine de *Entre naranjos* dirigida por Monta Bell.

Ibáñez–, la palabra «vampiresa» fue acuñada a raíz de la publicación de la novela *Drácula* (*Dracula*, 1897), de Bram Stoker, en referencia a las tres mujeres vampiro que habitaban en el castillo del conde. Este motivo sirvió de inspiración al pintor Philip Burne-Jones, quien creó una pintura que representaba a una mujer sentada en el borde de una cama, observando a un hombre que yacía en ella, víctima de su mordisco. Rudyard Kipling escribió un poema alusivo titulado «The Vampire» (1897) para el catálogo de la exposición. Este tema luego inspiró una obra de teatro, una novela y finalmente, en 1915, la película *Había un necio* (*A Fool There Was*), protagonizada por Theda Bara, quien se considera la primera *vamp* o «vampiresa» de la historia del cine (Gubern, 2016, párr. 1). Blasco Ibáñez modela el personaje de Elena a partir de este estereotipo, que ya había explorado anteriormente a través del personaje de doña Sol, una de las claves del éxito de *Sangre y arena*, y que en su versión de 1922 fue interpretado por Nita Naldi, una actriz que interpretaba habitualmente papeles de mujer fatal. Para Corbalán, el éxito de las adaptaciones cinematográficas de la obra de Blasco Ibáñez se debe a que las novelas ya tenían codificados elementos cinematográficos y eran acordes al gusto del espectador de esa época, incluyendo la presencia de mujeres fatales, tramas amorosas, narrativas lineales y temas relacionados con la raza y el sexo (Corbalán, 1998, pp. 118-119).

Son dichas estrellas las que transmiten determinados modelos de conducta, como explica Gregorio Marañón en un artículo publicado en 1930 en *La Gaceta Literaria*:

> Desde, luego, el cinematógrafo, como arte nuevo, tiene en su haber la valorización del gesto sobre la palabra, en forma realmente interesante, sobre todo gracias a unos pocos de sus grandes actores. Y es necesario reconocer la enorme influencia de esta supervalorización del gesto en la vida humana, tanto en su aspecto artístico como en su aspecto biológico, general. Es evidente que el hombre de ahora ha aprendido muchos gestos y actitudes de los que ha estilizado la pantalla; y estas formas nuevas de expresión influyen, aunque parezca extraño, en su propia psicología […] Hoy andamos, nos sentamos, encendemos el cigarrillo y expresamos el amor a las otras pasiones de un modo cinematográfico (Marañón, 1930, p. 3).

Encontramos un interesante ejemplo en *Donde da la vuelta el aire* (1960), segundo libro de la trilogía *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo Torrente Ballester. En el mismo

pasaje, el personaje de doña Lucía pasa de despreciar a la actriz Jean Harlow[322] –por la admiración que despierta entre los hombres del pueblo y porque en el filme se quiere divorciar– a identificarse plenamente con ella, pues a medida que avanza la película, doña Lucía descubre que un hombre puede tratar a una mujer «con respeto y amor». El cine funciona como transmisor de modelos de conducta, en este caso, la ternura masculina: «Doña Lucía se conmovió. '¡Ternura! ¡Eso lo desconocen los hombres españoles! ¡No piensan más que en la carne, y una agradece el cariño mucho más que el placer!'» (Torrente Ballester, 2007, p. 397). El fragmento en el que el personaje se identifica completamente con la actriz de la pantalla es el que sigue:

> el hombre cogió a Jean Harlow por la cintura y la besó en la boca. ¡Dios mío con qué delicadeza! Jean Harlow estaba desprevenida; doña Lucía, también. El beso le sacudió los nervios hasta la punta de los pies y, de repente, se sintió invadida y arrebatada, sintió como si el cuerpo de Jean Harlow, todavía abrazada, todavía estremecida, se saliese de la pantalla y envolviese el suyo, lo asumiese y lo llevase consigo, incorporado al beso, al abrazo y a la ternura del galán. A partir de este momento, doña Lucía vivió dentro del cuerpo de Jean Harlow y, poco a poco, fue sintiéndolo suyo […] No estaba allí, convoyada por su marido y por el amigo de su marido, sino hecha luz en la pantalla. Sus ojos abiertos sorbían las imágenes que, en su interior, se trasmudaban en vida propia y la hacían reír, llorar, gemir o desvanecerse de dicha. Se olvidó de sí misma (Torrente Ballester, 2007, pp. 397-398).

Torrente Ballester expone, en este pasaje, el poder del cine para transmitir, por un lado, modelos de comportamiento; y, por el otro, para lograr la identificación del espectador con la estrella, lo que se traduce en una forma de escapar de la realidad. Son muchas las novelas que reflejan el impacto que *star-system* tiene en la sociedad española, como prueban las referencias a sus poses o actitudes, o la presencia de revistas de fans, fotografías publicitarias, afiches, cromos coleccionables, etc. en la obra de Carmen Laforet, Juan Marsé, Carmen Martín Gaite, Manuel Vázquez Montalbán, y un largo etcétera. El sistema de estrellas de Hollywood ejerce una enorme fascinación, especialmente en la generación de las vanguardias. Intérpretes

[322] Jean Harlow (1911-1937) fue la primera *tramp* de la pantalla en convertirse en una heroína y su sexualidad cruda la convirtió en el símbolo sexual de los años treinta, de manera similar a como Marilyn Monroe se convirtió en el símbolo sexual de los cincuenta. Sin embargo, la personalidad en pantalla de Harlow era muy diferente a la de Monroe; no era vulnerable sino insolente, fuerte, ingeniosa y vorazmente sexual (Wlaschin, 1979, p. 92).

como Janet Gaynor, Buster Keaton, Pola Negri, Charles Chaplin o Marlene Dietrich son objeto de una ingente cantidad de poemas de autores como Francisco Ayala, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero y un largo etcétera. La actriz sueca Greta Garbo, apodada «la Divina», es, junto a Marilyn Monroe, el gran mito creado por la fábrica de sueños[323].

7.1.3. El filtro cinematográfico

Una de las peculiaridades del cine es que el filtro[324] desde el que se narra la historia cuenta con una doble naturaleza: visual y sonora.

Si bien la primacía de la perspectiva visual es una de las características de la novela desde el siglo XIX, el crítico Alan Spiegel traza una línea divisoria en la visualidad entendida por Gustave Flaubert y sus seguidores de finales del siglo XIX, por un lado, y por las tendencias modernistas representadas por Henry James, Joseph Conrad y James Joyce, por el otro. Dicha línea es la que se establece entre un campo de visión escenográfico (unificado, sin obstrucciones y continuo, como sucede en la obra de Flaubert y Émile Zola), y un campo cinematográfico (bloqueado, truncado y discontinuo; entre una única y amplia vista y una multiplicidad de mirillas) (Spiegel, 1976, pp. 64-65).

Spiegel explica que James, precursor de una nueva forma visual de corte cinematográfico, emula, en sus primeras obras, el modelo literario impuesto por Flaubert al prestar especial atención a la posición espacial del observador, a lo que el observador ve y, sobre todo, a cómo el observador realiza su visión; es decir, a la experiencia del ojo mismo, la forma en que este ojo rastrea su objeto y se apodera por completo de su significado. Sin embargo, en sus últimas obras –como *Lo que Maisiesabía* (*What Maisie Knew*, 1897)– comienza a visualizar muchas de sus secuencias climáticas de una manera sustancialmente nueva, lo que no solo lo separa

[323] Un mito que ha sido estudiado por Antonio Portela Lopa en su tesis doctoral, publicada con el título de *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2014).

[324] Recordemos que Chatman propone utilizar el término «filtro» (*filter*) para referirse a la amplia gama de actividades mentales (percepciones, emociones, memorias, fantasías, etc.) experimentadas por los personajes en el mundo de la historia; en oposición a «sesgo» (*slant*) que emplea para describir las actitudes del narrador y otros matices mentales apropiados para la función informativa del discurso.

de los realistas y naturalistas de finales del siglo XIX, sino que lo define como el precursor de una nueva forma visual, como sucede en el siguiente fragmento:

> She had almost had time to weary of the human scene; her own humanity at any rate, in the shape of a smutch on her scanty skirt, had held her so long that as soon as she raised her eyes they rested on a high fair drapery by which smutches were put to shame and which had glided towards her over the grass without her noting its rustle. She followed up its stiff sheen—up and from the ground, where it had stopped—till at the end of a considerable journey her impression felt the shock of the fixed face which, surmounting it, seemed to offer the climax of the dressed condition (James, 1897, p. 267)[325].

La secuencia completa, entonces, no se representa escenográficamente, sino cinematográficamente; no a través del arco estacionario de un proscenio, sino más bien a través del marco de una cámara en movimiento en una serie de vistas parcializadas. La lente recorre el objeto filmado desplazándose de abajo arriba, por lo que cada parte del objeto filmado es separado del todo por el encuadre de la cámara. El ojo humano, por el contrario, puede abarcar su objeto en un instante, pero James transforma el ojo de Maisie en una cámara al ralentizar de manera antinatural su movimiento ascendente (Spiegel, 1976, pp. 55-58).

Además del canal visual, el cine cuenta con un canal auditivo[326], que está compuesto por las voces[327], la música y los sonidos ambientales. Hallamos un buen ejemplo de esta doble dimensión del filtro cinematográfico aplicado a una novela al comienzo del relato «El reloj», de Tomás Galant. En este caso, el filtro adoptado es el de un perro:

---

[325] «Ya había tenido tiempo de aburrirse de la escena social, al menos de la que la rodeaba, y estaba ahora concentrada en una manchita en su falda cuando de pronto, al alzar la vista, sus ojos se posaron sobre un plisado que volvía bochornosa cualquier manchita y que había avanzado hacia ella sobre el césped sin que se escuchara el menor crujido. Alzando los ojos, recorrió ese esplendor de abajo hacia arriba, hasta que luego de una atendible trayectoria se encontró con el rostro maquillado que coronaba el atuendo». La traducción es de Edgardo Russo para la edición de El Cuenco de Plata (James, 2009, p. 153).

[326] El punto de vista sonoro es lo que François Jost llama «auricularización» (Jost, 2002, p. 38), concepto que queda englobado dentro del «filtro» de Chatman.

[327] Jost y Gaudreault distinguen tres tipos de voz en el cine: la voz *in* (o voz «vinculada») es la que se pronuncia en el propio campo; la voz en *off* designa la voz del personaje fuera de encuadre, pero que se halla en el espacio contiguo; por último, la voz *over* es la pronunciada por un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo que no son los que se presentan simultáneamente a las imágenes que vemos en la pantalla (Gaudreault y Jost, 1995, pp. 81-82).

> UN PERRO (Guardián). Dormita a la puerta de su caseta de madera, arrollado sobre una espuerta vieja. Rezonga en sueños.
>
> Oye un ruido (un cerrojo es descorrido) y levanta rápido la cabeza.
>
> Se planta sobre sus patas delante de la castea; orejas enhiestas; la mirada fija en la puerta de la alquería.
>
> LA PUERTA. Se abre despacio, gimiendo las bisagras herrumbrosas.
>
> EL PERRO. Se aproxima a la entrada desperezándose… Hopea contento.
>
> LA HUERTANA (de unos cincuenta años, rigurosamente enlutada). Sale de la casa… cierra con cuidado el portón (Galant, 1959, pp. 151-152).

Se trata de un «punto de vista literal». El perro escucha primero el sonido del cerrojo (dimensión sonora) y, tras levantarse, mira fijamente la puerta. El siguiente plano se corresponde con su punto de vista óptico: la puerta abriéndose. Tras un nuevo plano del perro, aparece su dueña, saliendo de la casa. Pero cabe preguntarse qué es lo que determina la influencia cinematográfica en este caso. En el relato, el filtro, como sucede en el cine, es cambiante. Tras la aparición de la huertana, el filtro se sitúa en este personaje:

> LA HUERTANA: […] Abre la verja de madera que cierra el camino de entrada y sale al sendero exterior. […]
>
> UN CARRO (Repleto de verduras). Avanza por el camino vecinal, distante unos cincuenta metros.
>
> LA HUERTANA. Dirige su mirada al vehículo, pero el ladrido del perro la obliga a volver la vista sobre él […].
>
> EL PERRO. En son de despedida lanza pequeños gruñidos que terminan en refrenados ladridos.
>
> LA HUERTANA. Se distancia de la alquería (Galant, 1959, pp. 152-153).

El cine, como se ha dicho más arriba, proporciona un nuevo «modo de ver», en virtud de la identificación del espectador con la cámara. En este caso, el filtro se traslada de un personaje –el perro– a otro –la huertana–, pasando por un punto de vista neutro (el

plano del carro repleto de verduras, que aparece antes de que la huertana dirija su mirada hacia él, por lo que no puede corresponderse con el punto de vista de esta). Este cambio constante del punto de vista de la cámara, identificándolo con el de un personaje o situándose en una neutralidad objetiva, ejerce su influencia en la narrativa del siglo XX. Galant parece tener como único objetivo la conversión de la expresión cinemática en narración literaria, pero, en la mayor parte de los casos, el uso de este recurso implica una intención específica por parte del autor. Observamos otro ejemplo de empleo de una combinación del punto de vista óptico y sonoro al final del capítulo XVII de *La sombra del ciprés es alargada* (1948), de Miguel Delibes[328]:

> De improviso divisé su automóvil atravesando la conmoción de la plaza. […] Ahora sacaba Jane su mano por la ventanilla abierta y la agitaba de arriba abajo saludándome. […] Seguía los movimientos del coche con el menor detalle. En este instante se apartaba de la cadena de automóviles, entre la que venía emparedado, y se dirigía a uno de los costados del muelle. Continuaba Jane agitando su mano por fuera de la ventanilla. […] Súbitamente todo varió en un segundo. Un obrero impulsando una vagoneta cargada se interpuso en el camino que seguía Jane. Se oyó el chirrido del frenazo y se elevó en el aire una vaharada caliente de goma quemada. Coleó el automóvil y sin que nadie pudiera preverlo cayó dando tumbos sobre las sucias aguas del muelle. Aún se le vio un instante sobre la superficie, pero inmediatamente desapareció entre una serie de círculos concéntricos que iban haciéndose cada vez mayores (Delibes, 2010, p. 285)[329].

La colocación de la «cámara» sobre el barco, permite a Delibes transmitir la impotencia con la que el protagonista asiste a la muerte de su esposa embarazada, que es la misma con la que enfrenta los sucesos fatales que acontecen en su vida (la pérdida de sus padres, primero; la de su único amigo, después).

---

[328] La novela se divide en dos partes claramente diferenciadas pero unidas temáticamente por el pesimismo y el sentimiento de pérdida con el que vive el protagonista. La primera parte narra la infancia del huérfano Pedro, criado y educado por un profesor, Mateo Lesmes, hasta que sufre una nueva pérdida, la de su amigo Alfredo. En la segunda, un joven Pedro viaja por el mundo hasta que conoce y se enamora de la estadounidense Jane, quien muere en un accidente de tráfico estando embarazada.

[329] La profesora Kathleen McHugh apunta que, en el cine negro, las mujeres son frecuentemente amenazadas, golpeadas, apuñaladas o vuelan por los aires en automóviles. En películas como *Sospecha* (*Suspicion,* 1941), *El Cartero Siempre Llama Dos Veces*, *Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954), *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953), *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), etc., el coche es utilizado para amenazar o destruir el romance, la domesticidad o la reproducción (McHugh, 2009, p. 430).

Tal y como explica el profesor Robert Richardson (1969, p. 90), la dependencia constante y evidente del cine respecto al punto de vista parece haber hecho que los escritores sean cada vez más conscientes de los usos y posibilidades de un punto de vista controlado y flexible. Desde Dos Passos, Faulkner y Hemingway, el estricto control del punto de vista se ha vuelto cada vez más importante en la ficción; esto se debe, al menos en parte, al ejemplo del cine. En otras palabras, la economía narrativa del cine parece haber impresionado a algunos novelistas, y su visibilidad total ha puesto un mayor énfasis en la vista y el sonido en la ficción.

Esto responde a la doble naturaleza, visual y sonora, del filtro cinematográfico, lo que provoca que se preste especial atención al sonido fuera de campo[330], como en este ejemplo de *El invierno en Lisboa* (1987)*,* de Antonio Muñoz Molina:

> Ante una puerta hostil hizo sonar varias veces el timbre antes de que ella le abriera. […] la esperó mucho tiempo en el comedor, donde sólo había una butaca y una máquina de escribir, oyendo el ruido de la ducha […]. Había cajas de cartón, un cenicero lleno de colillas, una estufa apagada. Sobre ella, un bolso negro y entreabierto. […] Lucrecia aún estaba en la ducha, se oía el ruido del agua contra la cortina de plástico. Biralbo abrió del todo el bolso, sintiéndose ligeramente abyecto. Pañuelos de papel, un lápiz de labios, una agenda llena de notas en alemán que a Biralbo le parecieron dolorosamente las direcciones de otros hombres, un revólver, una pequeña cartera con fotografías (Muñoz Molina, 2014, p. 69-70).

El énfasis que el autor pone en el sonido del agua cayendo en la ducha (en fuera de campo) sirve para crear una escena muy visual (y que hemos visto muchas veces en el cine[331]) consistente en que Biralbo aprovecha que la mujer está en la ducha para registrar su bolso. La concepción del fuera de campo en este pasaje se inscribe en una de las dos formas que el filósofo Gilles Deleuze (1983, pp. 32-33) identifica en el cine

[330] Fuera de campo: Cualquier personaje, objeto o acción que no se ven en la pantalla, pero de los que se sabe que forman parte de la escena o que están cerca del lugar que se está filmando, o cualquier sonido que tiene su origen en un área de ese tipo. Podemos escuchar una voz que procede del fuera de campo o ver a un personaje observando una acción que se desarrolla fuera de campo (Konigsberg, 2004, p. 238).

[331] Hay ejemplos de escenas similares en *Niágara* (*Niagara,* 1953), de Henry Hathaway; *La noche de los asesinos* (*Nightkill,* 1980), de Ted Post; *Sin aliento* (*Breathless*, 1983), de Jim McBride; o *La última seducción* (*The Last Seduction,* 1994), de John Dahl.

para este recurso[332]. Para Deleuze, el encuadre puede funcionar como un *cache* móvil o como un cuadro pictórico. El primero es un encuadre dinámico que sigue la acción a medida que se desarrolla (como en los planos secuencia del cine neorrealista, como veremos en el capítulo noveno), por lo que la narrativa se expande más allá de lo mostrado en pantalla. Esta concepción del campo (y del fuera del campo) es característica del cine moderno. Cuando el *cache* funciona como un cuadro pictórico, delimita un mundo cerrado, como sucede en la «imagen-movimiento» (Deleuze pone como ejemplo el cine de Hitchcock), donde el encuadre encierra «todas las componentes» de una escena, minimizando el contexto exterior. Este es el caso del fragmento de la novela de Muñoz Molina, donde el espacio de la habitación está perfectamente delimitado, concluyendo la escena cuando Lucrecia, tras salir de la ducha y descubrir que Biralbo está registrando el bolso, se encierra en su cuarto. El empleo del fuera de campo se ajusta, por tanto, a los códigos del cine negro, género que se inscribe en la «imagen-movimiento».

7.1.4. La planificación cinematográfica como creadora del espacio literario

También se puede detectar la influencia del cine en la construcción del espacio, mediante una forma narrativa que puede compararse con la planificación cinematográfica[333]. El teórico del cine Bela Balázs (1972, pp. 26-27) define las diferencias del cine M.R.I. respecto al teatro, al que, como hemos visto imitaba el modo de representación primitivo. Balázs describe tres principios básicos teatrales: el

[332] Recordemos que, según Deleuze, en el cine clásico, que privilegia el montaje, el tiempo se subordina al movimiento, lo que da lugar a la «imagen-movimiento». El cine moderno, en cambio, establece una relación directa con el tiempo mediante situaciones ópticas y sonoras puras, estableciendo la «imagen-tiempo»: es un cine de vidente, no un cine de acción (Deleuze, 1987, pp. 11-13).

[333] Aumont, Bergala, Marie y Vernet recuerdan que, en estética del cine, el término plano se utiliza al menos en tres tipos de contexto: en términos de tamaño (se definen «tallas» de planos en relación con los diversos encuadres posibles de un personaje), en términos de movilidad (de la cámara) y en términos de duración del plano. Los autores sostienen que la lista de planos más comúnmente admitida es plano general, plano de conjunto, plano medio, plano americano, primer plano, gran primer plano (Aumont *et al*., 2005, pp. 41-43); mientras que Jean Mitry considera que la lista se compone de plano lejano, plano general, plano de conjunto, conjunto cercano, plano medio, plano semimedio, plano americano, primer plano, gran primer plano y primerísimo primer plano (Mitry, 1986a, pp. 169-170). Para Santos Zunzunegui, el análisis del plano en términos de tamaño ha dado lugar a una clasificación empírica y básicamente imprecisa, en función de la mayor o menor cantidad de campo que ocupan los personajes y distingue entre plano general, de conjunto, americano, medio, primero y de detalle (Zunzunegui, 2010, p. 158). Para los propósitos de esta investigación seguiremos la clasificación de Zunzunegui ya que pensamos que es la que mejor se ajusta a su traslación metafórica al plano literario. Desde el plano de detalle al plano general, su correcta utilización es fundamental para que el espectador comprenda y se identifique con la historia.

espectador debe ver la escena representada sin divisiones espaciales, desde una distancia determinada y una posición –ángulo de visión, perspectiva– invariable. El cine del M.R.I. (Balázs condensa los méritos del cambio de modo de representación en D. W. Griffith) reemplaza estos principios por nuevos métodos. Estos son:

1. Variar la distancia entre el espectador y la escena dentro de una misma escena.
2. Dividir la imagen integral de la escena en secciones, o «tomas».
3. Cambiar el ángulo, la perspectiva y el enfoque de las «tomas» dentro de una misma escena.
4. Montaje, es decir, la unión de «tomas» en un orden determinado en el que no solo escena completa sigue a escena completa (por corta que sea), sino que se presentan imágenes de los detalles más pequeños, de modo que la escena completa se compone de un mosaico de fotogramas alineados como si estuvieran en secuencia cronológica.

El poeta y la princesa o El cabaret de la cotorra verde (1929) está estructurada a partir de estos nuevos métodos descritos por Balázs. En la obra, identificada en su subtítulo como una «novela-film», Pío Baroja narra una historia de enredos amorosos que se origina a partir del amor no correspondido de la princesa de Kandahar hacia el poeta español Carlos Heredia. El tono del relato recuerda a las «comedias sofisticadas» de Ernst Lubitsch[334]. La narración se divide en cinco partes, cada una de las cuales se subdivide, respectivamente, en 51, 147, 25, 24 y 43 secciones, que, se corresponden, aunque no siempre, con «planos» cinematográficos. Sí se identifica, de forma clara, el uso del plano de detalle, como en la sección 31 de la quinta parte, que resume, en un único plano, la boda entre Carlos y su verdadera enamorada, Cecilia:

> 30. Están la madre de Cecilia, Cecilia y Carlos hablando, cuando se presentan el padre de Cecilia y la madre de Carlos. Se abrazan todos.
>
> 31. Una ceremonia en la que no se ve más que una mano de hombre y otra de mujer, a las que ponen el anillo nupcial.
>
> 32. Se han casado Carlos y Cecilia. Cecilia dirige el auto (Baroja, 1948, p. 626).

[334] Ernst Lubitsch es un director de origen alemán que, a finales de los años veinte, se especializó en las conocidas como *sophisticated comedies,* un subgénero de la comedia que se caracteriza por unas tramas que giran en torno al matrimonio o el romance, que se desarrollan en capitales como París o Viena, y cuyos protagonistas, pertenecientes a la clase alta, son habitualmente excéntricos e ingeniosos.

Entre las secciones 30 y 31, Baroja realiza una elipsis, que suprime el tiempo que media entre el encuentro de la familia de Cecilia y Carlos y la boda de estos últimos. Además, consigue condensar una acción (la ceremonia nupcial) en un único plano. Todo ello expresado en un sentido muy cinematográfico, pues, tal y como afirma Magny, el escritor aprende del director de cine el valor de los detalles significativos (Magny, 1972, p. 59); es decir, el escritor aprende a narrar a partir de imágenes esenciales, de significado pleno. Además, entre las secciones 31 y 32 se varia la distancia entre el «espectador» y la escena, pasando, mediante el montaje, de un plano de detalle a uno general.

Un experimento literario similar es el que realiza Tomás Galant en *Sesión de cine*. Este es, sin duda, uno de los más claros ejemplos del empleo de la planificación cinematográfica en la novela, pues responde al deseo del autor de trasladar las técnicas cinematográficas a la literatura, tal y como explica Joaquín de Entrambasguas en el prólogo de la novela[335] (Entrambasaguas, 1959, pp. 12-19). Toda la novela[336], dividida en cuatro partes, que componen un programa cinematográfico completo, está narrada a partir de una sucesión de planos. El programa se compone de un documental («La canción del hierro y del fuego»), un dibujo («La carta»), un cuento infantil («La golondrina Peladilla») y una narración dramática («El reloj»). Esta última narra los acontecimientos que conducen a la coincidencia de dos muertes, la de la novia de un practicante en un accidente de moto y la del hijo de una huertana al que el practicante no ha tenido tiempo de administrar una inyección debido al accidente. En el relato, se observa desde la combinación de diferentes tipos de planos según su tamaño (de detalle, generales, medios, etc.) hasta el uso la profundidad de campo. Veamos un ejemplo de cada tipo:

> EL PRACTICANTE. Abre la puerta. Suena el picaporte… En el preciso momento que comienzan a oírse las campanadas horarias del reloj de Tang…

[335] Tomás Galant es el seudónimo de José Escrivá y Tomás, director cinematográfico y discípulo de Joaquín de Entrambasaguas, con el que trabajaba como profesor de guion en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Cabe recordar que Entrambasaguas es el impulsor del estudio de la «filmoliteratura», es decir, la literatura propia del cine. Galant toma, en este sentido, el camino contrario, introduciendo el cine en la literatura.

[336] En palabras del propio Galant: «Me dediqué a la búsqueda de los valores del Cine y descubrí un nuevo estilo literario» (Galant, 1959, p. 18).

péndola del zaguán…

LA HUERTANA. Se adelanta a recibirle… Tang…

AMBOS. Frente a frente, indecisos… Tang…

(Galant, 1959, p. 166).

En este fragmento, Galant emplea el característico plano-contraplano del cine institucional, alternando un plano del practicante con otro de la huertana, para finalmente presentarlos a ambos en el mismo plano. Se produce, como en el cine, un enfrentamiento entre ambos personajes, que cuando son «captados» frente a frente por la «cámara» en un mismo «plano», muestran su indecisión (ambos personajes se reencontrarán en el hospital). Además, el autor reserva una columna para reproducir el sonido diegético –las campanadas del reloj– que acompaña las imágenes. Más adelante, Galant hace uso de la profundidad de campo:

En el casino

EL GUARDA (Hablando por teléfono). Gesticula muy excitado:

-*Sí, home, sí. Estic ben segur*... (pausa). *Eh!...* (Escucha de nuevo)… *Conforme…* Cuelga el auricular y sale corriendo,

A través del desierto salón…

Un conserje, al fondo, tras el mostrador, lo ve pasar asombrado… (Galant, 1959, p. 185).

La cámara imaginaria muestra una imagen en profundidad. En primer término, el guarda saliendo del casino; detrás de este, el mostrador; y, al fondo, el conserje con cara de asombro. El uso de esta técnica, que, en palabras de Bazin (2008, p. 93), en cine contribuye a crear la ilusión de continuidad, en la novela sirve para cohesionar el espacio literario.

También la posición de cámara sirve de inspiración a los literatos, quienes imitan sus cambios de ángulo de dentro de la misma escena. En *El invierno en Lisboa,* Antonio Muñoz Molina recurre a los planos picados y contrapicados, tan frecuentes en el cine negro, para enfatizar la atmósfera de cine de género que envuelve la novela:

> yo había visto, desde arriba, como se ve en las películas, una calle vulgar de San Sebastián en la que un hombre, parado en la acera, levantaba los ojos hacia una ventana, con las manos en los bolsillos, con una pistola, con un periódico bajo el brazo, pisando con energía el pavimento mojado para desentumecerse los pies (Muñoz Molina, 2014, p. 30).

El uso de estos planos picados es constante en la novela: «Desde una ventana vi salir a Biralbo y caminar como una sombra que huyera entre la llovizna hacia el lugar donde se alineaban las luces verdes de los taxis» (Muñoz Molina, 2014, p. 80); «Se asomó a la ventana: creyó que alguien se escondía en la sombra de un portal, que había visto la brasa de un cigarrillo. Los faros de un automóvil lo tranquilizaron: en el portal no había nadie» (Muñoz Molina, 2014, p. 81). La novela se cierra con uno de estos planos:

> Tras los cristales del balcón la vi aparecer en la acera, de espaldas, un poco inclinada, con la gabardina blanca extendida por el viento frío de diciembre, reluciente de lluvia bajo las luces azules del hotel. Reconocí su manera de andar mientras cruzaba la calle, ya convertida en una lejana mancha blanca entre la multitud, perdida en ella, invisible, súbitamente borrada tras los paraguas abiertos y los automóviles, como si nunca hubiera existido (Muñoz Molina, 2014, p. 181).

El autor se inspira en la puesta en escena típica del cine negro, diseñada para transmitir al espectador la inquietud o desconcierto de sus protagonistas. La composición fuera de ángulo, como en los ejemplos de *El invierno en Lisboa*, crea un mundo que nunca es estable o seguro. Tal y como apuntan los téoricos del cine Janey Place y Lowell Peterson (1996, p. 68), la ventana funciona como un dispositivo de encuadre claustrofóbico, separando a unos personajes de otros, de su mundo o de sus emociones.

Los ejemplos propuestos señalan la influencia de la planificación cinematográfica en la narrativa, desde la variación de la distancia entre «espectador» y escena hasta el cambio de ángulo de la «cámara» dentro de una misma escena. La influencia del cine, por tanto, es notable en la construcción del espacio narrativo, como también lo es en la configuración del tiempo, un influjo que, debido a que está mediatizado por el montaje, pertenece al ámbito del discurso.

7.2. El cine institucional en el plano del discurso

El discurso cinematográfico está regido principalmente por el montaje, que articula temporalmente el relato, estableciendo la relación entre el tiempo de la historia con el tiempo del discurso. Es por ello que, al hablar del plano del discurso, nos ocuparemos principalmente de esta relación. Hay que tener presente una idea expresada por Kristin Thompson, quien asegura que cuando el cine toma determinadas técnicas de la literatura, «ninguna influencia fue utilizada sin sufrir cambios, y la narrativa del filme clásico resultó ser algo más que la suma total de los recursos que había tomado prestados» (Thompson, 1997, p. 178).

El cuarto mecanismo que, según Balázs, distingue al cine del teatro es el montaje de «tomas», un encadenamiento de imágenes que aleja al cine no solo del teatro, sino también de la simultaneidad de la pintura. Como afirma Claude-Edmonde Magny, el descubrimiento del *découpage* temporaliza el cine. *El invierno en Lisboa* presenta un ejemplo de montaje de «tomas»:

> En un momento la sucia luz del portal aturdió a Biralbo: vio ante él, tan cerca que habría podido tocarlo, el rostro oscuro y sonriente de un hombre, vio unos ojos vacunos y una mano muy grande que se le tendía con lentitud extraña, oyó como desde muy lejos una voz que pronunciaba su nombre, «mi queguido Bigalbo», y cuando empujó aquel cuerpo con una violencia que a él mismo le sorprendió y echó a correr hacia la calle vio como en un relámpago una melena rubia y una mano que sostenía una pistola (Muñoz Molina, 2014, p. 82)

Se trata de un montaje que combina algún primer plano (el rostro del hombre) con numerosos planos de detalle («unos ojos vacunos», «una mano muy grande», «una melena rubia», «una mano que sostenía una pistola»). Los distintos planos se «muestran» desde el filtro subjetivo de Biralbo, tanto en el plano visual (ve sucesivamente el rostro de un hombre, sus ojos y una de sus manos, y tras empujar el cuerpo y echar a correr, ve una melena rubia y una mano sosteniendo una pistola), como en el plano sonoro (oye una voz que pronuncia su nombre). La indeterminación de lo visualizado por Biralbo, quien solo ve partes del cuerpo de sus atacantes pero no logra identificarlos, es compartida por el lector, a quien solo se le permite «ver» lo

poco que percibe el protagonista. Toda esta indeterminación visual contribuye a la ambigüedad de la novela.

El montaje no se ciñe únicamente a la unión de distintos planos dentro de una misma escena, sino que permite articular distintas escenas en una secuencia cronológica. La estructura en secuencias[337] en lugar de en capítulos es una de las influencias que el cine ejerce sobre la novela a lo largo del siglo XX, tal y como asegura el escritor Luis Goytisolo: «El cine le debe más a la novela que al revés. Lo que sucede es que efectivamente también hay novelas […] [en que] los capítulos son prácticamente secuencias. Esto se ha extendido mucho» (Fundación Juan March, 2016, 28m44s). Los ejemplos más rutilantes de esta influencia cinematográfica en la novela van desde *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos, hasta *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio, pasando por *La colmena* (1950), de Camilo José Cela[338]. Un ejemplo de novela que acusa esta influencia es *Mi idolatrado hijo Sisí*, de Miguel Delibes[339]. Como *Eduardo, mi hijo*, la película de Cukor que la inspira, la novela se divide en tres grandes secuencias. Las secuencias del filme están ambientadas en 1919, 1930 y 1939; mientras que en la novela cada secuencia abarca algunos años: la primera transcurre entre 1917 y 1920; la segunda, entre 1925 y 1929; y la tercera, entre 1935 y 1938.

7.2.1. *Flashback* y elipsis

Dentro de las tres categorías de relaciones entre el tiempo de la historia y el del discurso –orden, duración y frecuencia–, nos centraremos ahora en los dos recursos más frecuentes en el ámbito cinematográfico, el *flashback* y la elipsis, pertenecientes a las categorías de orden y duración, respectivamente[340].

[337] Secuencia cinematográfica: «Serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente. Dichas unidades están frecuentemente unificadas al desarrollarse en una sola localización y en orden cronológico continuo» (Konigsberg, 2004, p. 488).

[338] Darío Villanueva, en *Estructura y tiempo reducido en la novela* (1994), cita una serie de obras cuya estructura recuerda a la secuencia cinematográfica: *La media noche* (1917) y *Tirano Banderas* (1926), de Valle-Inclán; *Las últimas horas* (1950), de Suárez Carreño, *Cuerda de presos* (1953), de Tomás Salvador; *El fulgor y la sangre* (1954), de Ignacio Aldecoa; *El circo* (1957), de Juan Goytisolo; *La zanja* (1961), de Alfonso Grosso; *La noche más caliente* (1965), de Daniel Sueiro; *Tres días de julio* (1967), de Luis Romero; *La eliminatoria* (1970), de Ramón Solís; y *El giocondo* (1970), de Francisco Umbral.

[339] Cabe recordar que el escritor vallisoletano ya había recurrido al cine para elaborar su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada*, que califica como pastiche cinematográfico (Ríos, 1971, p. 114).

[340] Nos ocuparemos del resto de recursos, menos frecuentes, en el estudio de la obra de Juan Marsé.

Aunque las analepsis siempre han estado presentes en la historia de la literatura, el *flashback* cinematográfico también influye en la novela[341], pues opera de forma distinta. Darío Villanueva distingue dos tipos de retrospección: la subjetiva (contada) y la objetiva (mostrada). En la retrospección subjetiva «todo el proceso se incorpora a un personaje que es el interesado en reconstruir o recordar un pretérito determinado» (Villanueva, 1994a, p. 294). En la objetiva,

> el tiempo pasado se «dramatiza» como el presente, es decir; que lo asume un narrador clásico y viene dado en «escenas» exactamente iguales a las del «relato primario» con la única diferencia de pertenecer a un punto anterior en la línea cronológica, lo que en el terreno de la técnica cinematográfica se logra mediante el *flashback* o retroceso (Villanueva, 1994a, p. 293).

Respecto a la afirmación de Villanueva, coincidimos con Peña-Ardid, quien no entiende que Villanueva rechace la «paternidad cinematográfica» en las formas de *flashback* en que el pasado se «dramatiza» como el presente, pues es justo lo que se considera característico del cine, debido a su incapacidad para expresar los tiempos verbales y remitir al pasado distinguiéndolo del presente (Peña Ardid, 1992, pp. 201-202)[342]. En adelante, se empleará el término «*flashback*» en referencia a estas retrospecciones objetivas. Un ejemplo ilustrativo de este tipo se presenta en *El poeta y la princesa*, de Baroja. En la novela-film, Monsieur de Tournon, un detective, investiga sobre el pasado de los padres del protagonista, Carlos:

> 92. Vista del hotel Benerhof, de un pueblo suizo. En la puerta, una marquesina y una enseña que sale de la pared con un oso pintado. Cerca hay un jardín.
>
> 93. Tournon hace señas, diciendo que allí fue donde ocurrió el hecho.
>
> 94. Campo de aviación francés. Hay un oficial aviador francés a quien le dan una carta (Baroja, 1948, p. 616).

[341] Tal y como explica David Bordwell, los *flashbacks* en el cine clásico no son tan habituales como parece. Entre 1917 y 1960 los manuales para la redacción de guiones recomendaban evitar su uso pues tendían a ralentizar la progresión dramática (Bordwell, 1997a, p. 46).

[342] Como hemos apuntado en el capítulo tercero, Jost y Gaudreault determinan las transformaciones semióticas que acompañan la forma más corriente del *flashback*, entre las que se encuentran el paso de pasado lingüístico al presente de la imagen y la transposición del estilo indirecto (relato verbal) en estilo directo (diálogos) (Jost y Gaudreault, 1995, p. 118).

En las secciones 92 y 93, el detective llega al lugar donde acontecieron los hechos. A partir de la sección 94, comienza el *flashback*: el padre de Carlos, oficial de aviación, recibe una carta en la que se le informa de la supuesta infidelidad de su esposa.

En cuanto a la elipsis, Chatman, como hemos visto más arriba, considera que su empleo especialmente frecuente y abrupto en las ficciones modernas es resultado de la influencia del cine. Por su parte, Magny asocia dicha influencia a la eliminación de repeticiones y explicaciones, además de fomentar la sorpresa. Según la autora, la esencia de la técnica cinematográfica convierte al cine en un arte elíptico; por ejemplo, una imagen de un arma puede elidir un asesinato (Magny, 1972, p. 59). Escritores como Erskine Caldwell o Dashiell Hammett han procurado infundir a su obra esa misma sobriedad y fluidez característica del cine.

En el relato «El reloj», de Tomás Galant, encontramos un ejemplo de elipsis. En un momento dado, la huertana realiza varias visitas (primero al médico puericultor, después a la farmacia y, por último, al practicante). En las dos primeras visitas, Galant elide los encuentros de la mujer con el puericultor y el farmacéutico. Veamos el momento de la visita al médico:

> LA SIRVIENTA. Recorre el sendero central del jardincillo… y abre la puerta de hierro, invitándola a entrar.
>
> LA HUERTANA. Traspone el umbral seguida de la chica.
>
> AMBAS. Una tras otra, penetran en la casa…
>
> ……
>
> LA HUERTANA. Sale de la consulta, con una receta facultativa en la mano (Galant, 1959, pp. 158-159).

La elipsis temporal está señalada en el texto por una línea de puntos, lo que equivaldría a un fundido y sirve para eliminar la parte de la acción prescindible y que no afecta al avance de la trama. A pesar de que el propio autor reconoce su novela como obra «cinematúrgica» (Galant, 1959, p. 16), este fragmento podría estar influenciado por la técnica dramática, donde los personajes salen y entran de escena.

Sin embargo, más adelante, encontramos otro ejemplo –en su visita a la farmacia– en el que la elipsis tiene lugar antes de que la huertana salga del campo visual:

> LA HUERTANA. Golpea la puerta de hierro y espera […]
>
> UNA BOMBILLA. Eléctrica, modestísima, se ilumina encima del rótulo del establecimiento sanitario.
>
> …….
>
> LA HUERTANA. Sale a la calle por la portezuela (Galant, 1959, pp. 158-159).

El historiador del cine Marcel Martin se refiere a este tipo de elipsis, que llama «inherentes» a la obra de arte, como «un ajuste en movimiento», que consiste en no mostrar lo que no es significativo (Martin, 2002, p. 85). Este recurso dota de mayor ritmo a la narración.

7.2.2. Montaje paralelo

El montaje paralelo[343], desarrollado por D.W. Griffith a partir de la técnica dickensiana, está presente también en la novela española. Las acciones simultáneas son tomadas, según Deleuze, en relaciones binarias «donde la imagen de una parte sucede a la de otra de acuerdo con un ritmo» (Deleuze, 1983, p. 53). Hallamos un ejemplo de montaje paralelo en «El reloj». Miguel, el practicante, tiene en casa un palomar y ha soltado a su palomo para que conduzca a una paloma extraviada a su casa. El guarda se percata de la maniobra y persigue a Miguel para pedirle explicaciones. A continuación, Galant monta de forma paralela tres escenas distintas: Miguel conduciendo su moto, el guarda persiguiéndole y el palomo acosando a su vez a la paloma:

> EL GUARDA. Corre por las calles del pueblo, quizá a tanta velocidad como el practicante sobre su vehículo a motor…
>
> EL PALOMO BUCHÓN. Vuela a grandes círculos, como queriendo localizar su presa.
>
> LA PALOMA ZURITA. Agazapada en el soleado rincón de un tejado particular.

[343] Empleamos la expresión «montaje en paralelo» y no «montaje alterno» porque se desconoce si las acciones suceden al mismo tiempo o en tiempos distintos. Reservamos el término «montaje alterno» para las acciones que suceden simultáneamente.

EL PALOMO BUCHÓN. Se lanza en picado […]

EL GUARDA. Sigue corriendo, ahora, por una polvorienta carretera vecinal…

EL PRACTICANTE. Transita a gran velocidad, a lomos de su ruidoso vehículo a motor, por una de las calles del pueblo… (Galant, 1959, pp. 186-187).

Con este montaje en paralelo de acciones relacionadas narrativamente –se trata de dos persecuciones–, Galant dota a la persecución de un ritmo y tensión crecientes[344]. Es un ejemplo de lo que Deleuze llama «montaje concurrente o convergente», donde se alternan los momentos de dos acciones que llegan a coincidir. Cuanto más convergen las acciones, más rápida es la alternancia, lo que acelera el ritmo de la narración (Deleuze, 1983, p. 54).

7.2.3. Sobreimpresión y pantalla partida

El montaje cinematográfico también incorpora determinados efectos expresivos, como la sobreimpresión. Localizamos un ejemplo en la tercera parte de *El poeta y la princesa*, de Baroja. Armando, el mejor amigo de Carlos, tras descubrir la fortuna familiar de Cecilia, exclama: «¡Demonio! ¡Sería un negocio hacer la corte a Cecilia y casarse con ella!». En la siguiente sección leemos: «Se ve la figura de Cecilia, que surge entre palacios, fincas y láminas de papel del Estado» (Baroja, 1948, p. 611). Esta sobreimpresión de la figura de Cecilia entre imágenes que demuestran su riqueza se corresponde con la visualización mental del deseo de Armando, que le conducirá a traicionar a Carlos. En el filme *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, 1926), de Clarence Brown, encontramos una serie de sobreimpresiones que tienen la misma finalidad. Cuando Leo, el personaje interpretado por John Gilbert, regresa a Alemania tras tres años de destierro, la imagen de Felicitas, su amada –interpretada por Greta Garbo–, se va sobreimpresionando en los distintos planos (Gilbert a caballo, en barco o en tren), que condensan su viaje de Sudáfrica a Alemania. Nada más llegar a su destino, Leo descubre que Felicitas se ha casado con su mejor amigo. Las sobreimpresiones subrayan la obsesión de Leo por la mujer y predisponen al

[344] El montaje paralelo es habitual hasta la llegada del sonoro, pues, como aconsejan los guionistas Anita Loos y John Emerson en 1920, el uso de dos líneas de acción cruzadas es útil para mantener el interés del público (Bordwell, 1997a, p. 53).

espectador para entender las posteriores acciones del personaje, que le conducen a traicionar a su amigo.

Un segundo efecto de montaje es la pantalla partida (*Split screen*)[345]. El profesor Virgilio Tortosa localiza este efecto de «maravillosa simultaneidad», que empareja con el cine, en *El curandero de su honra* (1926), de Ramón Pérez de Ayala (Tortosa, 2003, p. 1102); un ejemplo que nos parece cuestionable. Veamos un ejemplo de esta simultaneidad que Tortosa atribuye a la influencia del cine:

> La vida de Tigre Juan y la vida de Herminia, confundidas y disueltas en el remanso conyugal, se bifurcaron de pronto, como el río que, ante un obstáculo, se abre en dos brazos, con que lo rodea, no pudiendo saltar sobre él. De aquí adelante, cada vida había de seguir su curso, misterioso para la otra; pero las dos tenían ya que ser vidas paralelas […] Ni Tigre Juan ni Herminia, a partir de aquel punto, podrían entender el sentido de su propia vida. Nadie pudiera tampoco, a no ser elevándose hasta una perspectiva ideal de la imaginación, desde donde contemplar a la par el curso paralelo de las dos vidas.

Así fluía la vida de Tigre Juan	Aquel día, al besar a Herminia en la frente y en las manos, Tigre Juan se figuró percibir en ella una sacudida, un estremecimiento, que a él mismo se le comunicó. Salió desasosegado de casa, con una vaga ansiedad. ¿Estaría enferma Herminia? Si Herminia se muriese... ¿Qué sería de él, perdiendo a Herminia? El presentimiento de perder a Herminia se apoderó de él.	Al ver delante a Herminia, Vespasiano retuvo su aplomo, que en aquel trance, más que nunca, le hacía falta. —Siéntate —dijo—. Vas a caer, con el traqueteo del tren. —Caída, perdida estoy para siempre. — Todavía no. Si concluyes perdiéndote, será por tu gusto. — No por mi gusto. Sí por mi voluntad (Pérez de Ayala, 1926, pp. 95-96)	Así fluía la vida de Herminia

[345] Composición visual en la que el fotograma se fragmenta en dos imágenes separadas que no se superponen (Konigsberg, 2004, p. 509).

La consideración de Tortosa es, cuando menos, cuestionable. El efecto de pantalla partida se populariza en los años sesenta. En el momento en que Pérez de Ayala escribe su novela, se había empleado muy poco: en el cortometraje *Suspense* (1913), dirigido por Lois Weber y Phillips Smalley; y en los filmes rusos *Nemye svideteli* (1914)[346], de Yevgeni Bauer, y *La reina de picas* (*Pikovaya dama,* 1916), de Yakov Protazanov[347] (Youngblood, 1999, p. 104 y p. 125). En *Suspense*, la pantalla se divide en tres triángulos para mostrar a los interlocutores en una conversación telefónica y a un ladrón que escucha la conversación detrás de una ventana[348]. En *Nemye svideteli*, la pantalla se divide en dos para presentar asimismo una conversación telefónica, mientras que, en *La reina de picas,* la división ilustra la realidad y el deseo del protagonista. No es hasta 1927, un año después de publicada la novela, que Abel Gance desarrolla narrativamente la pantalla partida en *Napoleón* (*Napoléon vu par Abel Gance*)[349]. Por tanto, no se puede aseverar que la experimentación narrativa llevada a cabo por Pérez de Ayala sea consecuencia del influjo cinematográfico.

7.2.4. Guion

El discurso cinematográfico se construye sobre una estructura narrativa, el guion, que también puede ejercer su influencia sobre la novela. Esta estructura de guion cinematográfico había sido empleada por Baroja en su híbrido *El poeta y la princesa o El cabaret de la cotorra verde (novela-film)*[350]. Baroja emplea la técnica del *découpage,* una operación que, en palabras de Luis Buñuel, consiste en «la simultánea separación y ordenación de fragmentos visuales contenidos informemente en un *scénario* cinematográfico» (Buñuel, 1928, p. 1) y que probablemente conocía desde su

[346] El título del filme, no estrenado en España, se podría traducir como «Testigos silenciosos».
[347] Aunque muchos de los filmes de este período se han perdido, el hecho de que este efecto se emplee únicamente en dos de los conservados es un claro indicio de su uso infrecuente.
[348] Este es el uso más frecuente de la pantalla dividida en el cine institucional. El efecto es empleado con gran éxito en las dos primeras películas protagonizadas por Doris Day y Rock Hudson: *Confidencias a medianoche* (*Pillow Talk,* 1959) y, en menor medida, *Pijama para dos* (*Lover Come Back,* 1961). El homenaje a estas películas dirigido por Peyton Reed, *Abajo el amor* (*Down with Love,* 2003), realiza un uso paródico de este efecto.
[349] Curiosamente, Gance también recurre a una metáfora fluvial para explicar la «Polyvision», el formato cinematográfico empleado en el filme y que consiste en un formato panorámico conseguido a partir del empleo simultáneo de tres proyectores distintos cuyas imágenes se yuxtaponen: «Sobre el arroyuelo de la narración en la pantalla única, yo abro a capricho las compuertas de los afluentes que toda la orquestación visual simultánea pone a mi disposición» (Gance, 1993, p. 468).
[350] *Novela film* es el nombre de una revista que aparece en España entre 1924 y 1927 y que se dedica a la publicación de guiones cinematográficos novelados. El experimento de Baroja se acerca más a los guiones técnicos que a estas novelaciones de películas.

experiencia como actor en la adaptación de *Zalacaín, el aventurero* (1928), de Francisco Camacho. El texto pone en evidencia, no obstante, el desconocimiento que Baroja tenía de la composición de un guion técnico, pues parece querer dividir el texto en secuencias, pero esas divisiones son aleatorias. En este sentido, el texto de Baroja cae en los errores que ya anticipaba Buñuel en su artículo:

> Solo una persona muy enterada de la técnica y procedimientos cinematográficos podrá encargarse de realizar una segmentación eficiente, aunque muchos profanos en materia de cinema se crean con aptitudes suficientes por la simple imposición de números de orden delante de cada párrafo de su *scénario* (Buñuel, 1928, p. 1).

Este error podría ser la razón por la cual nadie en la industria cinematográfica solicitara la colaboración de Baroja como guionista, lo que, según Utrera, provocó el lamento del escritor (Utrera, 2001a, p. 14).

Un caso particular es la ya citada *Sesión de cine,* que replica la estructura de una sesión de cine popular compuesta por un documental, unos dibujos, un cuento infantil y una narración dramática. Cada una de estas secciones adopta, además, la estructura de un guion de cine. Coincidimos en la apreciación que Joaquín de Prada realiza de este experimento que, en palabras del crítico, «ni es cine, ni es literatura», pues las imágenes que el autor pretende transmitir no llegan jamás a existir, dando como resultado «un aborto, una criatura malograda, un intento desesperado y sin sentido de expresarse en una forma inalcanzable» (de Prada, 1961, p. 63).

La influencia del M.R.I. en la narrativa se articula en torno a unos elementos comunes, entre los que destaca la imitación de los códigos genéricos cinematográficos, uno de los pilares sobre los que se sustenta el cine institucional. La presencia del *star-system* también es notable, tanto en lo que concierne a la configuración de personajes estereotipados como a la influencia que sus poses ejercen sobre los personajes en su condición de espectadores de cine. La visualidad se logra, principalmente, mediante la imitación de la planificación cinematográfica, la multiplicidad del punto de vista o el empleo de *flashbacks* que actualizan el pasado, mientras que las técnicas de montaje y la estructura en secuencias añaden ritmo a la narración. Todo contribuye a ofrecer una experiencia más visual y dinámica al lector.

7.3. La influencia del M.R.I. en *Tres pasos fuera del tiempo*

En su crítica de *Nada,* Azorín subraya tres influencias en la novela: la técnica de Dostoievski, el escueto análisis psicológico de Baroja y la mera exposición de los hechos –sin consideraciones– del cinematógrafo (Azorín, 1945, p. 3). La crítica también ha relacionado *Nada* con la versión cinematográfica de *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1939), de William Wyler[351]. La autora ha negado tanto la influencia de la novela de Emily Brontë como de su versión cinematográfica:

> Esto sí que no es verdad. Primero, es que no se parece absolutamente nada el ambiente de *Cumbres borrascosas* al ambiente de Barcelona después de la guerra. Y luego, yo he leído eso después de haber escrito *Nada*, de modo que… pero es que aunque lo hubiera leído antes, no tiene ninguna conexión (Nichols, 1989, p. 131).

Sobre la película, explica en la misma entrevista, que no recuerda haberla visto.

Tras el éxito de *Nada,* Laforet participa en su adaptación cinematográfica, dirigida por Edgar Neville en 1947, asesorando a la actriz Conchita Montes en la elaboración del guion (Caballé y Rolón-Barada, 2019, p. 217). Sin embargo, esta participación no implica un especial interés por el medio cinematográfico, como prueba el hecho de que nunca abriera una carta de la productora hollywoodiense Warner Bros. en la que se le proponía adaptar *Nada* (Fuente, 2002, p. 105).

Este desinterés por el séptimo arte no es óbice para que la escritora manifieste, en algunos de sus artículos, su atracción por ciertas películas. 1951 es un año especialmente fecundo en este sentido. En «Leyendo *El camino*», publicado el 27 de enero, hay una referencia al neorrealismo italiano: «esas maravillosas películas italianas que en los últimos tiempos han dado al mundo una lección de buen gusto» (Laforet, 2021, p. 191); y en «Catarsis», publicado el 21 de julio, explica el efecto catártico producido por el visionado de la película carcelaria *Sin remisión* (*Caged,* 1950), de John Cromwell. En «Sesión continua», artículo publicado en diciembre de 1961 en el diario *Pueblo*, la autora es aun más contundente: «El cine es algo que

[351] Entre otros, José Luis Cano en el número 77 de *Ínsula* (mayo de 1952); Juan Luis Alborg en *Hora actual de la novela española* (Editorial Taurus, 1958); Richard E. Chandler y Kessel Schwartz en *A new History of spanish literature* (Louisiana State University Press, 1961); o José María Martínez Cachero en *Historia de la novela española entre 1936 y 1975* (Editorial Castalia, 1979).

llevamos en la sangre las gentes de las ciudades» (Laforet, 1961a, p. 3). En *Paralelo 35* (1967), crónica de su primer viaje por Estados Unidos, Laforet demuestra un conocimiento más profundo del cine del que podría inferirse a partir de sus palabras. En su viaje, visita las colinas de Beverly Hills y Hollywood, donde viven tradicionalmente los artistas del cine:

> La época dorada de Hollywood resurgía a cada momento con los nombres de los viejos ídolos cinematográficos que habitaron estos chalés.
>
> Hay una calle en Hollywood en la que, durante una época, los artistas retirados abrían tiendas. No vi los estudios cinematográficos ni de lejos. Su visita no estaba incluida en mi programa. Sin embargo, después de un paseo por estos lugares, una serie de sombras parecían acompañarnos; nombres de artistas aún vivos y famosos y otros ya palidecidos y convertidos casi en símbolos de otros tiempos. Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, Charlie Chaplin, Marlene Dietrich, Mary Pickford… y tantos y tantos… (Laforet, 1967, p. 187).

También asiste a la proyección de una película muda en un museo, visita Disneylandia o come en un restaurante de Monterrey donde «al parecer se rodaron escenas de una película de Elizabeth Taylor» (Laforet, 1967, p. 152)[352]. Incluso menciona los estudios cinematográficos entre las cosas que no tuvo la oportunidad de ver en su viaje, pero le habría gustado (Laforet, 1967, p. 199). En cualquier caso, la relación de Laforet con el cine se va intensificando con el tiempo:

> Yo he sido muy poco aficionada al cine, era una cosa de cuando en cuando, porque siempre he preferido leer. Ahora voy más porque tengo gente de la familia que se dedica al cine, hijos míos, yernos y consuegros; me han querido meter para ver la obra de arte del cine, pero de joven no lo tomaba así (Nichols, 1989, p. 131)[353].

Su interés por el cine se fortalece gracias a esas relaciones familiares o a su amistad con el crítico de arte e historiador del cine Emilio Sanz de Soto, quien en su

[352] La película a la que se refiere es *Castillos en la arena* (*The Sandpiper*, 1965), de Vincente Minnelli, protagonizada por Elizabeth Taylor y Richard Burton. El restaurante donde se rodaron las escenas de las que habla Laforet se llama *Nepenthe* y está ubicado en Big Sur.

[353] En la entrevista, realizada el 29 de diciembre de 1984, Laforet se refiere a su hija, la también escritora y guionista Silvia Cerezales, que en aquel momento era la pareja del cineasta Benito Rabal y madre de los actores Liberto y Candela Rabal. Los consuegros de Laforet son, por tanto, los actores Francisco Rabal y Asunción Balaguer.

correspondencia le recomienda numerosas películas o le pone en contacto con la pareja formada por Carlos Saura y Geraldine Chaplin[354].

7.3.1. La trilogía

En «Por qué de esta trilogía», prólogo a *La insolación*, Laforet explica que con *Tres pasos fuera del tiempo* su trabajo como escritora entra en una nueva fase creativa, más consciente: «La considero un comienzo de lo que puedo escribir» (Laforet, 2012, p. 7). La trilogía se erige en una nueva etapa en la obra de la autora, después de tres novelas largas –*Nada* (1945), *La isla y los demonios* (1952) y *La mujer nueva* (1955)– protagonizadas por sendas mujeres y que situaron a la autora en la corriente del autobiografismo, algo que Laforet siempre negó con contundencia:

> Quiero que sepas —le escribió a su amigo Bernardo Arrizabalaga en el año sesenta y tres— que esta trilogía *Tres pasos fuera del tiempo* inaugura una nueva época en mi manera de escribir. *Nada*, *La isla y los demonios* y *La mujer nueva* fueron preguntas personales y recuento de hallazgos personales (aunque no sean lo que dice la gente autobiográficas), lo son como tú mismo viste perfectamente en tu estudio (Cerezales, 2009, p. 177)[355].

Con su trilogía, Laforet pretendía radiografiar tres décadas de la historia de España, de los años cuarenta a los sesenta. Cada novela representaba un período de la vida de sus protagonistas[356]: adolescencia (*La insolación*, 1963), juventud (*Al volver la esquina*,

[354] Sanz de Soto recomienda a Laforet la primera película del director aragonés, *Los golfos* (1960), sobre la que Laforet publicará, el 3 de junio de 1961, un artículo en el diario *Pueblo*. Entre otras películas, Sanz de Soto y Laforet se recomiendan o comentan películas como *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), de Luis García Berlanga; *El pisito* (1959), de Marco Ferreri; *Viridiana* (1960), de Luis Buñuel; *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli,* 1960), de Luchino Visconti; *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960), de Ingmar Bergman; *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais; *Manderley* (1981), de Jesús Garay; *Vida/perra* (1982), de Javier Aguirre; o *El beso de la mujer araña* (*Kiss of the Spider Woman*, 1985), de Héctor Babenco. Véase Laforet, C. y Sanz de Soto, E. (2023). *Correspondencia inédita. 1958-1987.*

[355] La entrevista titulada «La realidad de Carmen Laforet y la ficción de sus novelas», publicada en el diario *ABC* el 8 de abril de 1952, está dedicada también a desmentir el autobiografismo en la obra laforetiana. En una carta fechada el 19 de abril de 1980 y dirigida a Emilio Sanz de Soto, la autora detalla la fase inicial de creación de *Nada*. Laforet explica la facilidad en su compleción, pues «el ambiente y el tipo de personajes era mi vida en Barcelona, y por lo tanto no necesitaba 'preparar' un personaje de mi edad y viviendo en un tiempo determinado en una determinadísima ciudad que yo viví»; pero insiste: «te digo esto porque sé muy bien que tú sabes que es no quiere decir en absoluto que yo pensase hacer biografía» (Laforet y Sanz de Soto, 2023, pp. 263-264).

[356] Agustín Cerezales Laforet apunta que estas tres edades funcionan como contrapunto de las representadas en la trilogía anterior, siendo *La isla y los demonios* la novela de la adolescencia; *Nada,* la de la juventud; y *La mujer nueva,* la de la madurez (Cerezales, 2021, pp. 135-136).

publicada póstumamente en 2004[357]) y madurez (la desaparecida *Jaque mate*)[358]. Su idea original era publicar las novelas en orden inverso[359], empezando por la última:

> Siguiendo el orden de mi trabajo, con una técnica casi policíaca, yo debería de haber comenzado por publicar *Jaque mate*, después *Al volver la esquina* y sólo al final *La insolación*. He preferido, después de pensarlo, conservar el orden cronológico que enlaza los tres libros, en un procedimiento que los despoja intencionadamente de todo truco técnico (Laforet, 2012, p. 7).

La segunda de las novelas puede proporcionar una pista sobre el motivo detrás del orden original de publicación. Martín Corsi, el narrador de *Al volver la esquina,* comienza, en 1973, una terapia psicoanalítica mediante la cual realiza un viaje regresivo a su pasado, que en esta novela le conduce a 1950.

La historia de *La insolación* abarca tres veranos consecutivos, desde 1940 hasta 1942, y narra el deslumbramiento del adolescente Martín Soto cuando conoce a los hermanos Anita y Carlos Corsi en el pueblo mediterráneo donde veranea. En el último de esos veranos, el adolescente descubre también su vocación de pintor. Martín pasa el curso escolar con sus abuelos maternos en Alicante y durante el verano acude a Beniteca, el pueblo donde vive su padre Eugenio, un militar machista y extremadamente homófobo, junto a su nueva esposa, quien, en el período que ocupa la novela tendrá dos hijas. Los Corsi, de origen extranjero y sin una procedencia clara[360], se comportan con una libertad que contrasta con la España de la inmediata posguerra. A raíz de una serie de eventos desencadenados por los continuos coqueteos de Anita, se comienza a

[357] La novela llegó a estar en galeradas, sin que la autora se decidiera a autorizar su publicación, tal y como explica su hijo, Agustín Cerezales, en *Carmen Laforet* (Cerezales, 1982, p. 26). La obra se publicó póstumamente a la muerte de la autora.

[358] Laforet esboza las líneas maestras de la novela perdida en el prólogo a *La insolación:* «En *Jaque mate* la novela transcurre en estos años sesenta en que la escribo. La historia íntima del protagonista importa mucho, desde luego, pero mucho menos quizá, que todo aquello que le rodea y que él —marcado ya por una serie de compromisos y de impactos vitales— rechaza o acepta. El ambiente que le rodea es más denso. En el tablero de su vida están casi todas las piezas con que ha jugado la partida. Estas piezas —no todas ellas seres humanos sino también ambientes— creo yo que toman más altura que los sentimientos del protagonista» (Laforet, 2012, p. 8).

[359] Esta es también la organización de *Música blanca* (2009)*,* biografía de Laforet escrita por su hija, Cristina Cerezales. En la obra se explica un hecho curioso: Carmen Laforet pasa las páginas de un álbum de fotos de atrás hacia adelante (Cerezales, 2009, p. 26).

[360] Las distintas versiones que los Corsi proporcionan acerca de su origen internacional, así como su espíritu libre y desprejuiciado, sugieren la influencia de la cosmopolita Tánger. El esposo de Laforet, Manuel Cerezales, fue destinado a dicha ciudad en julio de 1957, cuando asumió el cargo de director del diario *España*, y la autora residió allí de forma intermitente entre 1957 y 1959.

difundir por el pueblo el rumor de que la amistad entre Martín y Carlos no es adecuada. Adela, la madrastra de Martín, celosa del joven por las atenciones que recibe del padre por ser su único hijo varón, utiliza el rumor para crear un conflicto entre padre e hijo. Cuando Eugenio descubre a Carlos desnudo durmiendo junto a su hijo, propina a Martín una paliza brutal, lo que obliga al joven a salir huyendo para evitar ser ingresado en un correccional y refugiarse en casa de sus abuelos.

El marco narrativo de *Al volverla esquina* se sitúa en 1973, momento en el que Martín, siguiendo una terapia psicoanalítica, intenta recordar determinados acontecimientos de su vida que ha borrado de su memoria por causas desconocidas[361] y que tuvieron lugar en 1950, año de su reencuentro con los hermanos Corsi, a los que no había vuelto a ver desde los hechos que tienen lugar al final de *La insolación.* Martín, ya convertido en pintor, vocación que abandona tras heredar una pequeña fortuna, decide instalarse unos meses con los Corsi en Madrid tras su encuentro con Anita en Toledo. Carlos, exitoso actor cinematográfico a las órdenes del director Italo Rilcki, está casado con Zoila, una cantante sudamericana, aunque su matrimonio parece ser una fachada. Por su parte, Anita está divorciada de Rilcki, tras un matrimonio que también parece haber sido una tapadera, lo que permite deducir que ambos matrimonios se han celebrado con el fin de ocultar la relación entre Carlos e Italo Rilcki, una relación que no se explicita en ningún momento en la novela. El círculo de amistades de Italo y Carlos parece también estar formado mayormente por homosexuales. Martín comienza una fugaz relación amorosa con Zoila –lo que no importa a Carlos en absoluto–, mientras cree estar enamorado de Anita, a la que termina por pedirle matrimonio. Anita se niega, pues tiene una relación con su vecino, el doctor Tarro. La novela termina con el reconocimiento, por parte de Martín, del hijo de Beatriz, la hija de su profesor de arte, con la que había mantenido relaciones sexuales cuando ella estaba ingresada en un psiquiátrico. Martín podría ser también el padre del hijo que espera Paloma, la sobrina de Luis López, el dueño de una tienda del Rastro madrileño sobre cuyo almacén tiene Martín su estudio.

[361] Es probable que el misterio quedara resuelto en *Jaque mate*, la última novela de la trilogía, cuyo borrador se ha perdido. Todo apunta a que se extravió dentro de una maleta que, según sus biógrafos, se quedó en Roma, en casa de su amigo Lino Brito, donde la autora pasó la última semana antes de regresar a España (Caballé y Rolón-Barada, 2019, p. 451).

La elección de la trilogía incompleta como objeto de estudio se sustenta en el particular empleo del tiempo de la narración por parte de la autora, quien construye el andamiaje narrativo de las dos obras conservadas sobre la fragmentación y los frecuentes saltos temporales. Además, en *Al volver la esquina* –segunda pieza de la trilogía–, la autora acude con regularidad al empleo de símiles cinematográficos e incluso sitúa laboralmente a algunos de sus personajes en el mundo del cine. Laforet reconoce la importancia que su capacidad de observación tiene en su obra: «Me preocupa huir del ensayo […] y dar aquello para lo que me creo dotada: la observación, la creación de vida». Se trata, en definitiva, no de decir lo que pasa, sino de mostrarlo (Cerezales, 1982, p. 173). El cine participa en la consecución de ese objetivo.

La influencia del cine y la novela policíacos está presente en la génesis de su trilogía *Tres pasos fuera del tiempo*, para la cual buscaba una técnica casi policíaca. La hispanista Roberta Johnson ha apuntado, en «La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro», la influencia de la novela y el cine negros en *Al volver la esquina,* que «llegan a ser la inspiración del formato y muchas escenas de la novela» (Johnson, 2006, p. 519). El análisis detallado de las dos novelas publicadas de la trilogía permitirá descifrar el alcance que el cine negro ejerce sobre ambas.

7.4. Influencia del cine en el plano de la historia

Antes de explorar la impronta del cine en el plano de la historia de la trilogía de Carmen Laforet, conviene examinar cómo el séptimo arte forma parte de la vida diaria de sus personajes. En la obra de la escritora aparecen personajes que acuden a las salas como parte de una rutina o buscando un momento de soledad, y para los que el filme que se proyecta es lo de menos[362]. El cine ofrece a los personajes un escape y un refugio de su realidad cotidiana. En *Nada* (1945)*,* Andrea busca consuelo en el cine comprando dulces para disfrutar durante la película; Paula, protagonista de *La mujer nueva* (1955), también acude al cine para escapar de sus propios problemas; y Martín, en *Al volver la esquina,* entra en el cine sin prestar especial interés a la película que se proyecta y con el único propósito de pasar el rato.

La costumbre de ir al cine también aparece en otras narraciones de la autora, donde se convierte en una actividad frecuente para las parejas de novios y en un motivo para saltarse las clases. En la novela corta «El piano» (1952), el cine se integra en los juegos infantiles de los niños, quienes imitan las películas de gánsteres.

El séptimo arte también está presente en la vida cotidiana de los personajes de *Tres pasos fuera del tiempo*. En *La insolación*, el cine es una de las pocas distracciones de la que los protagonistas pueden disfrutar en Beniteca, el pueblo imaginario de la costa levantina donde transcurre la mayor parte de la acción. Además de describir el ambiente popular que caracteriza la exhibición de los cines de verano, Laforet también pone manifiesto la existencia de la censura[363] cinematográfica:

> Escucharon de pie los himnos patrióticos y vieron luego una vieja película del Oeste, muy cortada y jaleada por silbidos, pateos y aplausos del público. No se vio un solo beso en esta película, pero cuando llegaban los momentos en que el público imaginaba que iba a producirse el corte salvador para ocultar ese instante terrible del beso, un

[362] En su artículo «Sesión continua» (1961a), Laforet explica que la mayor parte de los espectadores de los cines de sesión continua acuden no con el fin de ver una película en concreto, sino para descansar, relajarse, huir del calor o del frío o, incluso, dormir la siesta.

[363] Laforet también se refiere a la censura cinematográfica en su artículo «Cine de vacaciones» (1961b): «Casi no sé por qué estoy entre ellos ni por qué estoy mirando con esa atención embobada un viejo film del Oeste tan cortado que logra la ilusión de los novelistas de vanguardia: el lector —en este caso, el espectador— debe poner de su propia sustancia gris, de su propia imaginación, lo que allí falta de argumento y de coherencia» (Laforet, 1961b, p. 3). Esta experiencia en un cine de verano puede constituir el origen de este pasaje de *La insolación.*

> gran rugido, silbidos y hasta llantos de niño se producían en la sala (Laforet, 2012, p. 235).

Un episodio censor que se repite en la película proyectada en la sesión de noche y que, de nuevo, es acogido con silbidos. En *Al volver la esquina* también se hace referencia a la censura: «Digo que un beso […] es algo totalmente prohibido en nuestra moral social. Hasta en las películas se censuran los besos» (Laforet, 2011, p. 67). La presencia de la censura en el cine es una manifestación más del control social ejercido por el régimen franquista, un tema que resulta central en *La insolación* y que se vincula con el de la libertad individual, uno de los ejes de su obra. En la novela, el control autoritario del régimen está representado por Eugenio, el padre de Martín, militar de profesión. Eugenio, que en un principio otorga plena libertad de movimientos a su hijo apelando a que es varón, termina coartando su libertad, preocupado por los rumores sobre una posible relación homosexual de Martín con Carlos Corsi. Se trata de un tema ya presente en *Nada,* donde la libertad individual de Andrea es limitada por su tía Angustias, quien le espeta: «quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso» (Laforet, 2019, p. 29).

Por otro lado, es relativamente habitual, tanto en las dos novelas de la trilogía como en el resto de la obra laforetiana –incluyendo sus artículos–, el recurso a la comparación de los acontecimientos o lugares con una película[364]. En el capítulo cuarto de *Nada,* el personaje de Gloria asocia al cine un recuerdo vivido con su marido: «Pero yo no me puedo olvidar de aquel rato en que estuve así, abrazada a Juan, y de cómo latía su corazón debajo de los huesos duros de su pecho... […] Y me besaba el pelo... Aquel momento fue como el final de una película» (Laforet, 2019, p. 66). En el capítulo quinto de *Al volver la esquina,* se caracteriza un espacio a partir del cine: «Ya he visto un hotel, Martín. Es casi como en las películas. Es precioso, ¿verdad?» (Laforet, 2011, p. 54); y en el duodécimo, se hace lo propio con un acontecimiento: «La niña no decía nada. Pero debía de estar pensando que 'aquello era de película', como decía ella» (Laforet, 2011, p. 122). Estas comparaciones suponen la influencia del cine

[364] Este recurso es empleado por la autora incluso en su correspondencia personal, como muestra una carta dirigida desde Barcelona a su amiga Lola de la Fe, en 1940: «El pueblo tiene pinos y mar y es limpísimo y blanco y la casita nuestra una barraquita de verano que parece por dentro con sus cretonas y sus maderas claras una casita de película» (Cerezales, 2021, p. 76).

en la mirada de los personajes, cuya percepción del mundo ha sido alterada tras la frecuentación del espectáculo cinematográfico, como le sucede a Martín en *La insolación*:

> En ese momento Martín tuvo una intuición; más que eso, una seguridad: vio a Anita Corsi como si proyectasen su imagen en una pantalla delante de él. La vio taconeando por las calles muertas del pueblo. La vio llegar a casa de don Clemente el médico y llamar a la campanilla de la cancela que guardaba el patio (Laforet, 2012, p. 101).

O como les sucede a los tres jóvenes al escuchar los relatos de Frufrú e imaginar los países en los que ha vivido Peggy. La omnipresencia del cine como espectáculo de masas termina influyendo en las pautas de comportamiento de los personajes, sobre todo aquellas relacionadas con el romance: «Hoy, cuando llegó el doctor Tarro y estaban solos en el cuarto de estar, se estaban besando cerca del mirador, como en las películas. Mucho» (Laforet, 2011, p. 203)[365].

Toda la obra de la autora está impregnada de referencias similares al cine, las cuales no tienen un interés significativo más allá de destacar la influencia masiva que tiene el séptimo arte en el siglo XX. Este tipo de referencias se encuentran asimismo en gran parte de la narrativa publicada a partir de la posguerra[366]. Más sugerente resulta el empleo que la autora realiza de los códigos del género negro.

7.4.1. Los códigos genéricos del cine negro

Es importante considerar la dificultad para establecer claramente los límites de lo que se conoce como género negro. Este desafío ha sido señalado, en el plano literario, por estudiosos como Javier Coma (1983), Pilar Andrade (2010) o Javier Sánchez Zapatero (2020); y en el cinematográfico, por Javier Coma y José María Latorre (1981), David Bordwell (1985) o Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (1996). Existe consenso, sin embargo, en considerar que las características del género son comunes a ambos medios. Según Bordwell, la expresión «cine negro» no ha sido utilizada para delimitar

[365] Este aprendizaje era reforzado por las revistas cinematográficas, como demuestra el nº 94 (30 de julio de 1932) de la barcelonesa *Films Selectos* (1930-1937), donde, mediante una serie de fotografías de los actores Elissa Landy y Neil Hamilton, se enseña al lector «el complicado proceso del primer beso».

[366] Durante el franquismo, el cine tiene una fuerte presencia en la vida cotidiana, como muestran las obras de Carmen Martín Gaite, Ana María Matute, Josefina e Ignacio Aldecoa, Juan y Luis Goytisolo, Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Ana María y Terenci Moix o Javier Marías, entre muchos otros.

un género o estilo coherente, sino más bien para señalar un desafío a los valores dominantes de cuatro maneras distintas: 1) atacando la causalidad psicológica, mediante un protagonista que sufre conflictos internos, con una conciencia existencial de su situación; 2) desafiando la relevancia del romance heterosexual, con una heroína fascinante pero potencialmente traidora; 3) oponiéndose al final feliz motivado; y 4) criticando la técnica clásica, mediante un estilo visual que desconcierta al espectador para expresar la desorientación del héroe (Bordwell, 1997a, pp. 84-85).

El proyecto inacabado de *Tres pasos fuera del tiempo* presenta resonancias de estas características genéricas: 1) Martín Soto responde a la subversión del héroe psicológicamente estable, a partir de sus actos confusos, particularmente en *Al volver la esquina;* 2) Anita Corsi, descrita en el informe de censura como un personaje «casi de la *nouvelle vague*» (Teruel, 2023, p. 323), por su espíritu tolerante, desprejuiciado y libre, muestra ciertos rasgos de *femme fatale*, como cuando seduce a don Clemente para después convencer a Carlos y Martín de que le den una paliza[367]; 3) el desenlace de la trilogía se desconoce, pero el título de la última entrega, *Jaque mate*, sugiere un final en términos absolutos, en el que Martín podría encontrarse en una situación de victoria o derrota total; y 4) en términos discursivos, la estructura temporal y el recurso a la elipsis en *Al volver la esquina* suponen un desafío para el lector, pero al mismo tiempo, funcionan como un mecanismo para involucrarle en la narración.

Según el profesor Javier Sánchez Zapatero, en el género negro (novela y cine) existe una inquietud, más o menos evidente, por cuestionar la sociedad contemporánea a través de la representación de la violencia presente en la misma (Sánchez Zapatero, 2020, p. 1235). La intención de retratar tres décadas de la historia de España y la violencia que subyace durante toda la narración de *La insolación* también vinculan a la novela con el género negro. La novela refleja determinados aspectos de la sociedad española, como la censura cinematográfica, la envidia, las convenciones sociales y,

[367] La personalidad de Anita Corsi puede compararse con la de Patricia Franchini, personaje interpretado por Jean Seberg en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard. Ambas actúan, en sus respectivos relatos, como *femmes fatales* modernas. La joven también encarna un ideal femenino que, según expresa en sus cartas a Elena Fortún, la autora desea para sus hijas: «Me gustaría que hagan siempre todo lo que se les ocurra, y que se les ocurran muchas cosas. Yo les digo siempre que cuando sean mayores podrán hacer todo lo que les dé la gana, y que viajarán y que vivirán conmigo o solas, como quieran» (Laforet y Fortún, 2017, p. 43); o bien «me gustaría que fueran muy frescas, muy coquetas, muy divertidas y que se rieran del mundo» (Laforet y Fortún, 2017, p. 61).

sobre todo, la homofobia, que contrastan con los que definen a la familia Corsi, «extraña y moderna», según el citado informe de censura (Teruel, 2023, p. 323), y que se caracteriza por su permisividad, despreocupación y ligereza de espíritu.

La autora ya se había acercado al cine negro en algunos capítulos de *La mujer nueva*[368], los dedicados al intento de robo del vecino de Paulina a la casa de su jefe, el joyero:

> De sobra había visto en el cine todos los días lo fácil que es un atraco. Y si no hay más remedio que matar, se mata. Es muy fácil matar. Había visto en el celuloide millones de muertes. No costaba nada: un tirito, el otro se lleva las manos al corazón, abre los ojos, se desploma... ni agonía siquiera. Liquidada la vieja... (Laforet, 2020, p. 209).

Posteriormente, se insiste en la influencia que el cine ejerce sobre el muchacho. Sin embargo, la realidad le hace darse cuenta de que la vida no es como en el cine: «En las películas, desde luego, se ve mejor la cosa. No es este sudor que cae frente abajo. Esta crispación de los nervios. Este agarrotamiento de la garganta» (Laforet, 2020, p. 215). En su libro de viajes *Paralelo 35*, también hace referencia al cine negro:

> Para llegar hasta mi habitación […] había que cruzar muchos pasillos que se me antojaron siniestros, y a veces, en un recodo, me encontraba una ventana oscura con la negra escalera de incendios como preparando una huida. […]. Recordé las historias de gangsters de Chicago y algunas películas de tiros con el escenario de aquellas escaleras, mientras me acomodaba en la habitación (Laforet, 1967, p. 75)[369].

Además, Laforet introduce en *La insolación* una serie de misterios que se resuelven poco a poco a lo largo de esta novela y de la siguiente y que también vinculan la obra con el género negro. En el segundo capítulo de *La insolación*, antes de conocer a los hermanos Corsi, Martín tiene una sensación que llama «el acecho»: «Una sensación de

[368] La novela relata la historia de Paulina Goya, quien, tras separarse de su marido y romper con su amante, sufre una conversión religiosa durante un viaje en tren.

[369] En *Paralelo 35* hay espacio para otro gran género cinematográfico, el *western*: «Resultaba interesante para mí estar asomada a una valla como las tantas veces vistas en los westerns, contemplando cómo pacían y corrían las yeguas en número de 82, según Mr. Mavis, mientras me contaba historias de caballos» (Laforet, 1967, p. 94); «Kansas City es una ciudad de un millón de habitantes que no recuerda en nada la Kansas City de los westerns» (Laforet, 1967, p. 112). Asimismo, en *Al volver la esquina* hay referencias al *western*: «No creas que me daba compasión aquella gente. Me gustaban demasiado para sentir compasión. Me sentía como ellos. Disfrutaba de su aventura. Me parecía bien su energía. Eran como esos pioneros de las películas del Oeste americano: las abuelas, los abuelos, los niños, los colchones, el pájaro en la jaula... Todas esas cosas las tengo dentro de mí, pero es que las guardaba como aliento para mi arte» (Laforet, 2011, p. 184).

ser observado, seguido incluso, que le distrajo de sus penas […] Precisamente estaba pensando en estas cosas la primera vez que oyó el silbido misterioso». Y más adelante: «Y de repente, Martín oyó un silbido. Se incorporó con los oídos en tensión. Carreras, voces... No eran rumores nítidos, sino algo misterioso y oscuro. Pero parecían pasos de verdad, muy cerca» (Laforet, 2012, p. 22). El misterioso silbido se repite al día siguiente, en la playa, y, por última vez, cuando Martín se dirige al faro. En el capítulo III, Martín vuelve a sentir «el acecho» y, por fin, se revela que los acechadores son Anita y Carlos Corsi.

En la novela también se plantea la duda de la verdadera nacionalidad de los Corsi, del empleo del padre, de si la madre de los Corsi vive ingresada en un psiquiátrico o ha fallecido (este misterio no se resuelve en ningún momento), qué relación une a Frufrú con los Corsi (en *Al volver la esquina* descubrimos que es prima de su padre), quién es Mr. Pyne, el inglés que alquila su casa de verano a los Corsi (se dice de él que es un espía) y, sobre todo, no se aclara la identidad sexual de Martín, quien parece reprimir su deseo homoérotico hacia Carlos a raíz de los comentarios homófobos de su padre: «Lo único que no perdonaría a un hombre es que fuera un blando o un afeminado» (Laforet, 2011, p. 146)[370]. En este sentido, hacia el final de *Al volver la esquina*, Carlos y Martín salen una noche de juerga y, tras embriagarse, Martín se despierta en una habitación desconocida sin recordar nada de lo sucedido: «La juerga. ¿Cuándo vi aquella juerga? Lo olvidé. Pero aquí están las imágenes. Carlos y yo fuimos a despedir al matrimonio polaco, que tomó el tren en Málaga» (Laforet, 2011, p. 241). Nunca se sabrá qué sucedió esa noche y es el único de los recuerdos olvidados que no es recuperado por Martín, lo que nos conduce a conjeturar, teniendo en cuenta el enorme peso que tiene para Martín la relación con Carlos en *La insolación,* su importancia en el proceso amnésico de Martín, cuyas causas tal vez iban a ser reveladas en *Jaque mate*. Es el lector quien tiene que atar cabos, lo que aleja a la novela de los altos niveles de clausura propios del cine de género de Hollywood[371].

[370] Cabe recordar que la primera parte de la novela (el final del primer verano) se cierra con el beso en la boca, ordenado por Anita, de Carlos a Martín.

[371] En su artículo «Carmen Laforet, innovadora», Miguel Delibes ya destaca la participación del lector en la creación de *Nada* como una evidencia del anhelo de renovación de las técnicas narrativas de la autora (Delibes, 1980a, p. 13). En un artículo publicado poco después, Delibes ahonda en este aspecto: «En

En *Al volver la esquina,* las referencias al cine negro son más evidentes[372]: «El superhombre nos trata con camaradería. […] Nos cuenta una aventura personal que parece salida de un filme de espionaje» (Laforet, 2011, p. 89). Más específica es la referencia a *El tercer hombre* (*The Third Man,* 1949), de Carol Reed:

> Recuerdo que puse un disco nuevo en la radiogramola y resultó que era la melodía de cítara de Anton Karaz de la película *El tercer hombre*. Una intensa melancolía, una espera feroz, una necesidad de ver a mi amiga me hubieran convencido de que la necesitaba para siempre (Laforet, 2011, p. 144).

Las conexiones temáticas entre *Al volver la esquina* y *El tercer hombre*, que se manifiestan en la relación entre Martín y Zoila, han sido estudiadas por Roberta Johnson en «La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro» (2006). En *El tercer hombre*, apunta Johnson, un hombre envuelto en actividades corruptas en la posguerra austriaca ha desaparecido, y la historia se centra en un norteamericano inocente que lo busca. La confrontación entre el mundo corrupto de la posguerra europea y la inocencia del norteamericano constituye el núcleo de la trama y el mensaje de la película. Laforet crea un contraste similar en *Tres pasos fuera del tiempo*. La inocencia de Martín, un producto de la España aislada y afectada por la escasez de la posguerra, se enfrenta a la frivolidad, las manipulaciones y las complejidades de una familia de origen extranjero. Al igual que en *El tercer hombre*, *Al volver la esquina* está poblada por personajes de diversos países, lo que contribuye a crear un ambiente internacional y exótico (Johnson, 2006, p. 520).

Johnson también considera las coincidencias en cuanto a escenarios y atmósfera entre *Al volver la esquina* y la novela y cine negros. Los escenarios son urbanos (hoteles,

---

cualquier caso, Carmen Laforet, con este relato, compuesto de retazos, de episodios fragmentarios e inconexos, realiza por vez primera en España la experiencia de incorporar al lector a la creación; es decir, le facilita unos mimbres y una estructura para que los rellene y complete. La prolijidad, el afán de atar todos los cabos, típico de la novela de anteguerra, no se da aquí; es el primer chispazo de renovación formal ofrecido por la novelista» (Delibes, 1980b, p. 21).

[372] Las referencias a películas, directores o intérpretes en *Al volver la esquina* son diversas y muchas de ellas no parecen responder a un objetivo específico más allá de situar temporalmente la trama: «¿Por qué tienes ese aspecto tan fúnebre, hijo mío? Pareces Fantomas» (Laforet, 2011, p. 143); «¿Tú ves la película de la Cenicienta? Pues más precioso aún. —Soli no había visto en su vida nada que pudiera compararse» (Laforet, 2011, p. 158). Entre estas referencias se cita a Sergei M. Eisenstein (y su película *El acorazado Potemkin*) como un ejemplo de director reconocido por aquellos que poseen conocimientos en la materia (Laforet, 2011, p. 105).

bares, cabarés y calles oscuras), que facilitan encuentros entre personas de diferentes nacionalidades y estratos sociales. La novela también refleja la atmósfera nocturna, con la presencia frecuente de bebidas, tabaco e incluso drogas (Johnson, 2006, p. 520). A estas apreciaciones podemos añadir el retrato que Laforet realiza de la ciudad de Toledo en la primera parte de la novela. La autora describe una ciudad cercana al ambiente urbano propio del cine negro, azotada por la lluvia en su nocturnidad, primero; invadida por la niebla, después; donde las luces se desenfocan o salpican las sombras, dando lugar a un Toledo que «no parecía Toledo»: «no sé por qué fuimos por lugares tan oscuros y cerrados, sintiéndonos tan perdidos como si estuviéramos en una balsa en medio del océano» (Laforet, 2011, pp. 21-22).

La inserción de un «diario policiaco» en *Al volver la esquina*, en la apertura de la primera y la segunda parte de la novela, también establece un vínculo con el género negro. El diario es escrito por el tendero Luis López, un comerciante del Rastro madrileño, aficionado a la novela negra, que alquila una habitación a Martín sobre el almacén de su tienda de compraventa de muebles y objetos artísticos:

> En este libro se cuentan, en forma de diario, las pesquisas, primero en la ciudad de Toledo y después en Madrid, que quien esto escribe y algunos familiares suyos han hecho respecto a la desaparición misteriosa de un hombre: Martín Soto Castello […] Hoy, cumplidos los tres meses de su desaparición, sólo puedo adelantar como seguro un hecho: Martín Soto, tuviera o no intención de hacerlo, no llegó a Toledo la noche del sábado 15 de abril ni ningún otro día o noche a partir de esa fecha (Laforet, 2011, pp. 8-9).

La función del diario en la novela es la de despertar el interés del lector, aunque el suspense que genera se resuelve rápidamente. El motivo principal de la pesquisa policial, la desaparición de Martín en su camino a Toledo, se aclara pronto en la novela, al descubrirse que su desaparición no es real. Martín se encuentra en Toledo con Anita Corsi y un cúmulo de circunstancias le conducen a instalarse durante unos meses en el domicilio de los Corsi en Madrid, lo que ocasiona que Luis López le pierda la pista. No obstante, el fragmento del diario policiaco que abre la segunda parte arroja más pistas (no resueltas) sobre el pasado de Martín. Paloma, la sobrina de Luis López, supuestamente está embarazada de Martín. Este es el motivo de que la familia

López crea que Martín ha desaparecido. En la novela no se confirma si Martín es realmente el causante del embarazo de Paloma, y el entuerto se resuelve con el matrimonio de Paloma con el novio de su hermana Amalia, y con la entrada de esta en un convento.

Por último, en el capítulo decimoquinto, se habla de un crimen. Beatriz, la hija del maestro de pintura de Martín, está ingresada en un psiquiátrico por sus tendencias suicidas. En una visita, Martín mantiene relaciones sexuales con ella, a pesar de que la mujer no está en pleno uso de sus facultades mentales. Así lo relata el propio Martín:

> Si no era culpa mía lo que había pasado, y a ellos no los ofendía puesto que lo ignoraban, ¿por qué el remordimiento? Y si era un crimen, como iba creyendo, lo que yo había hecho con una criatura que no era dueña de su comportamiento, ¿por qué no lo había sentido así desde el primer momento? (Laforet, 2011, p. 175).

El recurso a la introspección y el psicoanálisis por parte de Martín también relaciona esta novela con el cine negro, pues, como apuntan Heredero y Santamarina (1996, pp. 119-120), son instrumentos de disección habituales en el género para hurgar en el complejo mundo interior de los personajes, ya sea para superar sus frustraciones personales, recomponer un pasado roto por algún tipo de fractura, o, con mayor frecuencia, para satisfacer su apetito sexual. Todos estos elementos están presentes en Martín, quien precisamente emprende un proceso de análisis introspectivo para reconstruir un pasado fragmentado y confuso. Los autores añaden que la exploración psicológica permite la descripción de las circunstancias que originan esa conducta. En este sentido, se entiende el plan original de la autora de publicar en último lugar *La insolación*, ya que la novela vendría a desbrozar las circunstancias pasadas que explican la conducta de Martín.

Los distintos títulos que Laforet sopesa para *Al volver la esquina* también establecen una conexión entre la novela y el género negro. En su correspondencia con Emilio Sanz de Soto, la autora baraja títulos como *Un caso de Martín, El caso que quise olvidar* o *El caso desechado,* y comenta a su interlocutor su deseo de que su novela tenga «la sencillez (ojalá) de una novela policiaca» (Laforet y Sanz de Soto, 2023, p. 247). El título de la última entrega de la trilogía, *Jaque mate,* responde al final clásico del cine negro,

en que las decisiones del protagonista le conducen frecuentemente a su propia destrucción[373].

Toda la peripecia en torno a *Jaque mate*[374]acrecienta el misterio sobre su contenido. Si el lector de Faulkner, en opinión de Laforet[375], tiene que completar el sentido de lo que lee, el lector de *Tres pasos fuera del tiempo* se ve obligado a completar nada menos que una novela entera, basándose en las pistas que se dejan sin resolver en las dos novelas publicadas[376].

7.4.2. El cine como cantera de personajes de espíritu libre

Una de las principales características del M.R.I. es la creación de una mitología de actores y actrices con los que el público se identifica y que constituyen el *star-system* sobre el que se asienta el sistema de estudios de Hollywood. En palabras de Vicente J. Benet, las estrellas establecen un puente entre las películas y la vida cotidiana (Benet, 2004, p. 70). Por ejemplo, el influjo de las *vamp* cinematográficas salta a la vida cotidiana en la novela corta *La niña* (1954)[377]: «Perdóname, hija, pero esto es tan absurdo… ¿Tengo yo cara de vampiresa?» (Laforet, 1970, p. 53); o, en un tono humorístico, en el cuento «En la edad del pato» (1948-1954):

> Las vampiresas de la clase se pintaban los labios y los ojos y se depilaban las cejas; y un día Cristina llamó la atención –ella era de las de cara lavada– llegando al Instituto, no sólo con coloretes en las mejillas, sino también en la frente y en la nariz, porque había

[373] Como sucede a los personajes encarnados por Alan Ladd en *El cuervo* (*This Gun for Hire,* 1942), de Frank Tuttle; Robert Mitchum, en *Retorno al pasado* (*Out of the Past,* 1947), de Jacques Tourneur; o John Garfield, en *El cartero siempre llama dos veces*.

[374] Un borrador de la novela fue quemado en casa de su amiga Loli Viudes, quien logro salvar algunas páginas, mientras que su última versión se extravió en una maleta que la autora había dejado en casa de su amigo Lino Brito en Roma (Caballé y Rolón-Barada, 2019, pp. 447, 456).

[375] Laforet dedica a Faulkner el artículo «Difícil valoración», publicado en la revista *Destino* el 17 de marzo de 1951, por considerar que su grandeza estriba en abrir una nueva senda a la literatura, un «nuevo camino estético de síntesis» (Laforet, 2021, p. 206). La autora destaca la capacidad de Faulkner para lograr que los lectores colaboren con él.

[376] Sería interesante analizar, con la ayuda de un psicoanalista, si se puede considerar la pérdida de la novela en una maleta olvidada en Roma como un acto fallido, es decir, una acción aparentemente accidental o involuntaria que revela pensamientos, deseos u emociones inconscientes.

[377] La niña protagonista es bautizada con el nombre de Olivia «no en recuerdo de ningún santo, sino en el de una artista de cine a la que su madre admiraba» (Laforet, 1970, p. 17). La artista referida es posiblemente la actriz Olivia de Havilland.

> leído en una revista 'muy chic' que así hay que hacerlo para dar naturalidad al artificio (Laforet, 2007, p. 103)[378].

Anita Corsi es un personaje cuyo comportamiento también recuerda al de las vampiresas del cine[379]. En *La insolación* seduce primero a Pepe, y después a su padre, el doctor Clemente. Incluso induce a su hermano Carlos y a Martín a darle una paliza al doctor. Más adelante, seduce también a un amigo de su padre, el poeta Oswaldo. En *Al volver la esquina*, Martín se refiere a esta imagen que Anita tiene de sí misma: «Yo sabía, por ejemplo, que Anita valía más de lo que parecía al oír sus charlas sobre sí misma viéndose como heroína de aventuras en el papel de 'mujer fatal'» (Laforet, 2011, p. 220).

Todas estas referencias a las vampiresas cinematográficas son significativas, habida cuenta de que el régimen franquista pretendía sustituirlas como referente de comportamiento femenino por el de la mujer hogareña y madre de familia, tal y como explica Carmen Martín Gaite en su ensayo *Usos amorosos de la postguerra* (1987). La vampiresa, definida por Román Gubern como la «mujer-objeto» y la «mujer-hecha-para-el-placer», es un personaje extraordinariamente contradictorio, que se debate entre su extraordinario atractivo erótico y el castigo final que reciben ella, o sus amantes, o todos a la vez (Gubern, 2014, p. 97). Sin duda, la *vamp* representa el gran arquetipo cinematográfico femenino que subvierte las convenciones sociales de su tiempo, haciendo gala de un espíritu, no solo ambiguo y seductor, sino fuertemente independiente.

El hecho de que Anita sueñe, en *La insolación,* con ser actriz famosa conduce a los jóvenes protagonistas a representar escenas teatrales o a imitar a personajes de cine. Finalmente será Carlos, bajo el nombre artístico de Alexis, quien se convertirá en una estrella del cine en *Al volver la esquina*: «un artista conocidísimo que estaba nada menos que en la selva ecuatorial venezolana trabajando en una película dirigida por el

[378] El fragmento también ilustra cómo los personajes emulan la estética de las estrellas del cine hollywoodiense, convertidas en objetos de culto.

[379] El término «vampiresa» se emplea, de acuerdo con el Diccionario panhispánico de dudas, «con el sentido específico de 'mujer fatal', esto es, 'mujer de atractivo irresistible cuyo poder de seducción acarrea la destrucción de aquellos a quienes seduce', referido normalmente a las mujeres de esta clase que aparecían como personajes en las películas del cine negro estadounidense» (Real Academia Española, s.f.).

gran Rilcki» (Laforet, 2011, p. 31). En esta novela varios de los personajes tienen profesiones relacionadas con el cine y se mueven en la esfera del M.R.I.:

> Italo tenía que hacer un viaje largo: tenía que ir a Hollywood y retrasó una y otra vez su marcha hasta la época en que Carlos podía ya acompañarle. Carlos estaba ilusionado con las cualidades de actor de cine que Italo veía que se podían desarrollar en él (al contrario que Anita, a la que Italo había desengañado, era muy fotogénico) (Laforet, 2011, p. 218).

El único personaje que parece no saber de cine (ni de la verdadera naturaleza de las relaciones que se establecen entre sus amigos cineastas) es precisamente Martín: «Yo no sé nada de cine. […]. Yo no sé quién es Alexis, ni quién es usted, ni nada de nada, de verdad» (Laforet, 2011, p. 34). La autora introduce a los Corsi en el mundo del cine porque los individuos que trabajan en esa industria tienden a ser más abiertos, menos convencionales en sus relaciones personales[380]. Esta elección le brinda la oportunidad de confrontarlos con Martín, quien, en *Al volver la esquina,* se ha convertido en un hombre machista como lo eran su abuelo materno y su padre, tal y como muestran los dos primeros capítulos de *La insolación*.

7.4.3. El filtro cinematográfico

Una de las grandes contribuciones del cine del M.R.I. a la novela se encuentra en el filtro, es decir, la forma en que se presenta la historia desde la óptica específica de los personajes, como en este ejemplo de *La insolación*, en que el filtro se podría equiparar con una cámara cinematográfica que va registrando todo lo que sale al encuentro de Martín:

> Iba andando por calles conocidas, siguiendo con seguridad su camino aunque frecuentemente se detenía a descansar. Las calles por las que caminaba no eran calles muy concurridas. Tuvo la visión de dos frailes que desaparecieron al volver una esquina. En el café donde su abuelo solía tomar el sol vio algunos uniformes de militares alrededor de las mesas. Un grupo de muchachitas que pasaron a su lado le miraron con curiosidad. Una fila de beatas con mantillas y rosarios entraba en una

[380] Probablemente fue en el ambiente cosmopolita de Tánger donde Laforet descubre una forma más libre de relacionarse personalmente.

> iglesia. Un cura, una mancha negra, le sorprendió como algo extraordinario. A cada encuentro, Martín temblaba (Laforet, 2012, pp. 260-261).

La visualidad cinematográfica se concreta en esta serie de vistas parcializadas que, gracias al montaje cinematográfico permiten transmitir al lector, mediante unas pocas imágenes, el origen del desasosiego de Martín. La objetividad del filtro no impide que el lector deduzca, tras leer que Martín tiembla con cada encuentro, que el joven se siente amenazado por curas, militares, muchachas y beatas. Los primeros, funcionan con símbolo de los poderes estatales sobre los que se cimenta el Estado franquista: la Iglesia y el régimen militar; las segundas, enfrentan a Martín con su ambigua sexualidad. Todos ellos terminan condicionando la conducta del muchacho a lo largo de la novela. No obstante, el narrador de la novela es omnisciente, por lo que estos pasajes en los que se equipara con el «ojo de la cámara» son puntuales.

Al volver la esquina está narrada por Martín, lo que supone un cambio fundamental respecto a la novela anterior. En *La insolación,* el joven aspirante a pintor abandona su observación del mundo para dejarse guiar por los Corsi, pasando de la contemplación a la acción. En *Al volver la esquina*, las acciones del personaje ocupan un segundo plano. Ahora lo que prima es la expresión del tiempo, del recuerdo, de la memoria. Martín, como señala Deleuze (1987, p. 13) para los personajes de la imagen-tiempo, se ha transformado en una suerte de espectador de sí mismo. A lo largo de la novela hay múltiples ejemplos en los que Martín, narrando desde 1973, «se ve» en el pasado, como si un proyector estuviera reproduciendo la película de su vida:

> Me veo después en la habitación del hotel que las dos mujeres acababan de abandonar, acostando a Soli, que entre sueños apenas se daba cuenta de que había sido transportada hasta una cama. Veo el abrigo gris azulado de Anita ceñido a su cintura, el pañuelo de seda y el ademán con que se calzaba los guantes frente al espejo hablándome y mirando, al mismo tiempo que la suya, mi imagen reflejada […] El espejo me devolvía su imagen. Charlaba arreglando su pañuelo. Terminó de ponerse los guantes (Laforet, 2011, pp. 61-62).

Martín también se visualiza a sí mismo en varias ocasiones a lo largo de la novela, lo que ilustra su introspección y cómo se percibe en diferentes momentos. Los espejos también desempeñan un rol importante en este sentido. Martín ve su imagen reflejada

en el espejo con las dos mujeres de las que cree estar enamorado, Anita, en el ejemplo anterior, y Zoila: «Recuerdo el gran espejo que completaba el mueble: en aquel espejo me veo reflejado junto a Zoila y también la mirada vigilante de ella hacia las demás personas de la sala que aparecían en el campo visual» (Laforet, 2011, p. 196). La acción de observarse en un espejo junto a estas dos mujeres puede entenderse como una representación visual que ilustra la proyección de los deseos del personaje. En este caso, reflejaría el anhelo de presentar una imagen específica ante el mundo: Martín emparejado con Anita o Zoila, cumpliendo con las expectativas impuestas por la figura paterna. Una figura que, en el primer capítulo de *La insolación*, aparece idealizada desde el filtro del Martín adolescente: «El padre de Martín, Eugenio Soto, iba delante junto al chófer y el chico pudo ver su nuca poderosa y curtida y sus espaldas anchas dentro de la camisa caqui» (Laforet, 2012, p. 11). El espejo funciona, por tanto, como una «barrera» visual que obstaculiza la fluidez del relato y la nitidez de su significación, dada su capacidad para hablar, al mismo tiempo, de la realidad y de su apariencia (Heredero y Santamarina, 1996, p. 262).

Además del canal visual, la proyección de los recuerdos de Martín ocupa, como en el cine, el canal auditivo:

> […] me sorprende al poner en marcha la banda sonora que recoge mi conversación con Rilcki encontrarme con que es singularmente pobre en sugerencias malignas. Me sorprende tanto, que la detengo un momento. Necesito volver a evocar todo el ambiente, todo lo que yo sabía de Rilcki antes de conocerle, necesito saber por qué he culpado a ese hombre de haberme dicho cosas que no me dijo nunca (Laforet, 2011, p. 215).

Se trata de una banda sonora asociada con las imágenes que configuran la película de su vida y que, como en este ejemplo, Martín puede detener a su antojo, como si se tratara de una proyección, pero cuyo contenido, como en el cine, es inalterable: «Sigo con el oído atento al recuerdo. La banda sonora no registra más» (Laforet, 2011, p. 222).

En ocasiones, la aparición de los recuerdos olvidados, facilitada por la práctica psicoanalítica, contradice los recuerdos que conforman la narrativa oficial de la vida de

Martín, como en este ejemplo: «Estas estampas de Soli, mimosa e insufrible, sólo están en mis recuerdos olvidados. En la película de mi vida, tal como yo me la he comentado y dirigido, nunca vi así a la niña» (Laforet, 2011, p. 178). La irrupción de estos recuerdos viene acompañada de una gran confusión para Martín, pues se trata de imágenes sin coordenadas temporales claras:

> Estos recuerdos, estas imágenes olvidadas me llegan ahora en gran desorden. Confundo la cronología si no hago un esfuerzo. En junio se estrenó la sala de fiestas donde debutó Zoila. Una instantánea del recuerdo olvidado viene a ayudarme y me hace comprobar que doña Froilana aún estaba con nosotros. Todos íbamos de gran gala para la cena y salíamos ya de casa. El *flash* me hace ver a Soli en un rincón del recibidor (Laforet, 2011, p. 178).

Estos trastornos de la memoria refuerzan el parentesco de la novela con la concepción de la imagen-tiempo deleuziana, es decir, con el cine vidente propio de la modernidad cinematográfica europea, que encuentra, en estos recursos un medio «para alcanzar un misterio del tiempo, para unir la imagen, el pensamiento y la cámara en una misma 'subjetividad automática', contraponiéndose a la concepción de los americanos, demasiado objetiva» (Deleuze, 1987, p. 81). La conexión que la autora establece entre cine y memoria trasciende la simple metáfora para vincularse, por tanto, con la exploración que la modernidad cinematográfica estaba desarrollando en cuanto a la presencia de los personajes en el mundo y su manera de relacionarse con este, que en el caso de Martín implica un proceso de introspección psicoanalítica que complejiza al personaje. Esta conexión entre cine y memoria se analizará con detalle en el último apartado de este capítulo.

7.4.4. Planos de detalle, contraluces y claroscuros

En la obra narrativa de Laforet, no se aprecia un esfuerzo particular por conseguir una visualidad «cinematográfica», es decir, la autora no parece imitar la técnica de planificación del cine. Una posible excepción sería el uso de planos de detalle en las manos de los personajes, que, tanto en *La insolación* como en *Al volver la esquina*, son recurrentes. En el capítulo primero de *La insolación,* dichos planos sirven para caracterizar a algunos personajes. Las manos de Eugenio Soto, «unas fuertes manos cuadradas de dedos cortos» (Laforet, 2012, p. 13), son una representación de su

personalidad (carácter fuerte, mente cuadriculada, cortedad de miras) y anticipa la opresión (y la brutal paliza que cierra la novela) que el padre ejerce sobre su hijo: «Eugenio apoyó su pesada mano en la nuca del hijo, al salir a la carretera» (Laforet, 2012, p. 18). Por otro lado, la mano de la abuela sobre la del abuelo Martín, refleja quién toma las decisiones en la pareja: «Me parece muy bien, Eugenio, que te lleves al niño en verano y nos lo mandes durante el curso. […] No, Martín, no —la mano de la abuela quedó unos instantes sobre la de su marido—, eso no se debe impedir» (Laforet, 2012, p. 14).

Pero, sin duda, serán los planos de las manos de Carlos las que aparecen con más frecuencia: «Martín ya iniciaba un movimiento para ponerse en pie, cuando notó la mano de Carlos —una palma ligeramente áspera con una presión fuerte y segura que a Martín le causó la emoción más inexplicable y violenta— apoyada en su muslo» (Laforet, 2012, p. 65). Las manos en contacto con el cuerpo se interpretan como un indicador de intimidad, representando la búsqueda de proximidad física entre los dos jóvenes, como resonancias de su pulsión homosexual, como vemos en estos ejemplos escogidos entre muchos otros: «Carlos, sentado junto al tronco del pino y un poco inclinado hacia adelante, le recordó a Martín la estampa de un gladiador vencido. Se sentó junto a él y puso una mano en el brazo de su amigo. Pero no supo decirle nada» (Laforet, 2012, p. 100); o «Martín dio un paso hacia Carlos. Le alcanzó y le puso la mano en el brazo. El brazo de Carlos estaba temblando» (Laforet, 2012, p. 152). En *Al volver la esquina*, las manos que aparecen en plano de detalle pertenecen a Anita:

> Estamos sentados muy juntos en un sofá […] Anita se deja acariciar […]. Tengo una mano suya entre mis manos. Es una mano nerviosa y siempre expresiva, pero ahora está lacia, con la palma fría y un poco sudorosa. Acerco esa mano abandonada a mis labios y la beso dos o tres veces hasta que la dueña de esa mano reacciona (Laforet, 2011, p. 65).

En ambas novelas, el uso de planos de detalle para destacar las manos de los personajes tiene varios propósitos. Por un lado, estos planos ayudan a caracterizar a los personajes a través de sus acciones, gestos y movimientos; por el otro, el empleo recurrente de este tipo de planos resalta la conexión emocional de Martín con los hermanos Corsi.

Además de estos planos, Laforet utiliza, ya desde su primera novela, planos picados y contrapicados. En *Nada*, los contrapicados subrayan el sentimiento de inferioridad de Andrea frente a la magnitud de las estructuras que enfrenta, tanto arquitectónicas como sociales, como cuando observa, por primera vez, la casa de la calle Aribau: «Levanté la cabeza hacia la casa frente a la cual estábamos. Filas de balcones se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas» (Laforet, 2019, p. 36). Cuando la joven abandona Barcelona rumbo a Madrid, se despide de la casa con una mirada en contrapicado análoga a la de su llegada: «Antes de entrar en el auto alcé los ojos hacia la casa donde había vivido un año. Los primeros rayos del sol chocaban contra sus ventanas. Unos momentos después, la calle de Aribau y Barcelona entera quedaban detrás de mí» (Laforet, 2019, p. 239). Esta «planificación» le sirve a Laforet para acentuar la idea de cierre de un ciclo vital para la protagonista de la novela.

En *La insolación,* Laforet también recurre a los planos picados y contrapicados con el fin de generar dinámicas de poder entre los personajes. Al conocer a los hermanos Corsi en *La insolación*, Martín los visualiza en un plano contrapicado, indicando así la autoridad que ambos hermanos ejercerán sobre él a lo largo de la novela. Martín, por su parte, es visualizado en un plano picado que acentúa su posición de inferioridad con respecto a los hermanos. La novela termina con un contrapicado de la abuela de Martín. Tras una fase de rechazo hacia la anciana durante el primer intermedio –que ocupa todo un curso escolar tras el verano de 1940–, después de los tres veranos compartidos con su padre y su esposa Adela, la figura de la abuela se engrandece, al contrario de lo que sucede con el padre, del que Martín ha huido aconsejado por Adela, para evitar ser internado en un correccional: «La abuela apareció en el rellano de arriba y a Martín, vista desde abajo, le pareció muy alta y muy delgada. Vestía de negro y tenía el cabello rizoso, casi blanco» (Laforet, 2012, p. 262). Este empleo es muy habitual en el cine clásico.

En *Al volver la esquina*, se presenta un plano picado cuando las sobrinas de Luis López observan a Martín por última vez desde una ventana. Esta escena, con reminiscencias del cine negro, marca el momento previo a la desaparición de Martín[381]:

> Mis sobrinas se asomaron a la ventana que da, como el portal de su casa, a la calleja que desemboca en Embajadores. Le vieron cruzar la calzada sorteando los charcos de lluvia recientes y en la esquina se detuvo, se volvió hacia la ventana de ellas y las saludó (Laforet, 2011, p. 9).

El cine negro es pródigo en la presentación de planos picados y contrapicados[382], lo que permite transmitir la inestabilidad de la trama y la vulnerabilidad de los personajes, pues, como apunta el historiador del cine Paul Kerr, se prescinde, por un lado, de planos estabilizadores, como el plano general, y personalizadores, como el primer plano; y, por el otro, del movimiento de cámara[383] y la edición clásica (Kerr, 1996, p. 111). En este sentido, la autora no parece imitar movimientos de cámara como las panorámicas y los *travellings*, salvo en contadas situaciones. Entre los primeros, se podría calificar como movimiento panorámico el que Laforet emplea en *La insolación*, siempre en relación con la mirada: «Don Clemente miró a la chica con una larga mirada que recorrió la figura de la muchacha de arriba abajo. La mirada se detuvo en las piernas de Anita» (Laforet, 2012, p. 115). La novela, además, arranca con un *travelling* desde el interior del vehículo con el que Martín viaja a Beniteca: «Era como viajar hacia el centro mismo del sol. Pasaban pitas, chumberas, pueblos como muertos. A veces, naranjos, huertos grises, filas de palmeras quemadas. Todo el color lo comía la luz» (Laforet, 2012, p. 11). Cuando el automóvil se detiene, las imágenes continúan salpicando el relato. En cualquier caso, sería extralimitarse el sugerir que Laforet se plantee de forma intencional el no abusar de los planos personalizadores de los que habla Kerr.

El cine negro se caracteriza también por el empleo de una iluminación expresionista, con juegos de luces y sombras. Las dos novelas de la trilogía presentan ejemplos de

[381] Hay planos similares en filmes de cine negro como *Cara de ángel* (*Angel Face*, 1952), de Otto Preminger; *Step Down to Terror* (1958), de Harry Keller; o en la película de suspense *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock.

[382] Un ejemplo paradigmático es la ya citada *El tercer hombre,* referenciada en *Al volver la esquina.*

[383] La excepcionalidad del largo *travelling* con el que arranca *Sed de mal* (*Touch of Evil,* 1958), de Orson Welles, podría explicar su enorme popularidad.

este uso de la luz, como en este ejemplo de *La insolación*: «Adela cuchicheó largamente con Ramona sin hacer caso del llanto de la niña pequeña y del espanto de Adelita, que acababa de despertarse y veía en la pared la sombra de su madre y la sombra de la criada, enormes las dos, unidas las dos en el cuchicheo» (Laforet, 2012, p. 249). Adela, la madrastra de Martín, y Ramona, la maliciosa criada de los Soto, confabulan contra el muchacho para que pierda el favor de su padre, Eugenio. Son ellas las que insinuarán a Eugenio la posible relación homosexual entre los jóvenes. La iluminación expresionista subraya la maldad de estos dos personajes.

También es característico del cine negro el observar el interior de una vivienda desde la ventana, como en este ejemplo de la misma novela[384]:

> Vio que se iluminaba el comedor de la casa a través de las rejas de la ventana. Vio una sombra de mujer que pasaba por allí sosteniendo una pila de ropa en las manos. Poco a poco se acostumbró a aquella mancha amarilla de luz del comedor. Estaba balanceándose suavemente, en el banco, entre la sombra (Laforet, 2012, p. 179).

El empleo, en el cine negro, de dispositivos de encuadre claustrofóbicos (en este caso, las rejas y la propia ventana) permite separar a unos personajes de otros, de su mundo o de sus propias emociones, creando un entorno que nunca es estable o seguro, y sobre el que planea una amenaza de cambio drástico e inesperado (Place y Peterson, 1996, p. 68). En el pasaje destacado, Martín se siente desplazado y abandonado por los Corsi, por lo que decide huir sin despedirse de sus amigos al final del segundo verano que pasan juntos.

En *Al volver la esquina,* la iluminación de cine negro es más frecuente, con el empleo del contraluz: «Entonces me fijé en la puerta ventana que daba al terradillo frente a la entrada, y la vi a contraluz apoyada contra los cristales. Una figurilla vestida de negro» (Laforet, 2011, p. 53); «Anita apareció por el pasillo y me llamó. Sólo veía yo su silueta sobre el fondo de luz que, al final del pasillo, llegaba desde el cuarto de estar» (Laforet, 2011, p. 203). También la ciudad se contamina de la atmósfera de cine negro:

> Todo estaba tranquilo, cerrado y solitario. Sólo se oían, entre la niebla, mis pasos. Las manchas amarillas de algunas luces parecían difuminadas. Y de pronto agujereó aquel

[384] Hay un ejemplo similar en *Retorno al pasado*, de Jacques Tourneur.

> mundo algodonoso la luz de los faros de un automóvil en la callejuela por la que yo acortaba el camino... (Laforet, 2011, p. 92).

Dentro de este marco urbano, las luces aparecen fuera de foco, como en el cine negro: «Vimos, desenfocadas, las luces de los escaparates de la calle del Comercio y las escobas de agua barrieron hacia nosotros los paraguas de los escasos transeúntes» (Laforet, 2011, p. 20); como se ha visto más arriba al comentar la recreación que Laforet hace de la ciudad de Toledo. Como sostienen Heredero y Santamarina (1996, pp. 259-260), este tipo de iluminación, que acentúa el choque entre la luz y la oscuridad, contribuye a crear una atmósfera turbia y densa, llena de sombras y marcada por espacios de luz fragmentados y rotos, que subraya la dificultad de trazar una línea clara entre el bien y el mal.

Recapitulando, la escasez del recurso a la planificación de tipo cinematográfico en la narrativa laforetiana dificulta adscribir los ejemplos anteriormente descritos a una imitación deliberada por parte de la autora de las técnicas cinematográficas. El empleo de los planos picados y contrapicados, que en el M.R.I. se asocian al cine de género negro y que es relativamente frecuente en la obra de la autora, está presente ya en *Nada*, por lo que vincular su empleo a una imitación de las técnicas del cine negro también es arriesgado. Resulta más honesto reconocer que esta visualidad se debe a la propia de la mayor parte de los narradores del siglo XX, que, bajo el signo del cine, adoptan, de forma inconsciente, estos códigos cinematográficos que, debido a su posición dominante, se corresponden con los del M.R.I. *Al volver la esquina*, más estrechamente vinculada con el género negro presenta, no obstante, un juego de luces y sombras de carácter expresionista que contribuye a expresar la ambigüedad en la que se mueven los personajes. En cualquier caso, los intereses de Laforet en torno al cine están principalmente relacionados con el plano discursivo, principalmente en su vinculación con el tiempo.

7.5. El influjo del cine en el tiempo del discurso

El aspecto más cinematográfico de las dos novelas conservadas de la trilogía *Tres pasos fuera del tiempo* es, sin duda, la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. El título de la trilogía responde a un tiempo que se detiene. En *La insolación*, los tres veranos suponen un paso fuera del tiempo para Martín, que se olvida de todo y de todos al entablar relación con los Corsi. Los períodos entre veranos, extraordinariamente resumidos en la novela, no son más que dos intermedios, en los que la vida cotidiana, centrada principalmente en los estudios escolares de Martín, continúa. En *Al volver la esquina,* el paso fuera del tiempo es la «desaparición» de Martín, es decir, su tiempo de convivencia con los Corsi en Madrid.

La organización temporal en *Al volver la esquina* es deudora, sin duda, de la de *Por el camino de Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1913), primer volumen de *En busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927), de Marcel Proust[385]. Tal y como explica Gérard Genette, Proust hizo un uso mucho más extenso que cualquiera de sus predecesores de su libertad para reorganizar la temporalidad de los eventos. En su análisis del orden temporal en las primeras secciones de la obra, Genette explica que el primer momento en la organización de la narrativa está lejos de ser el primero en el orden de la historia relatada, pues es un período de insomnio en la vida del protagonista, Marcel, donde revive su pasado. El segundo momento se centra en un momento crucial de la infancia de Marcel en Combray, la famosa escena que Marcel llama «el drama de irse a la cama», cuando su madre, inicialmente impedida por la visita de Swann de darle su beso ritual de buenas noches, finalmente cede y consiente en pasar la noche en su habitación. El tercer momento avanza en el tiempo para narrar el episodio de la magdalena, que le permite a Marcel recuperar un fragmento olvidado de su infancia en Combray, lo que nos introduce en un cuarto momento, contemporáneo del segundo momento. En el quinto momento se regresa al estado

[385] En «Tiempo libre y creación literaria», conferencia dictada en 1971, Laforet explica su salida de las islas Canarias: «Me fui con una maleta muy pequeña en la mano cuando llegó el momento; unas mudas de ropa y unos libros de Marcel Proust traducidos por Salinas con anotaciones mías eran todos los tesoros que me llevaba de una infancia acomodada y ninguna otra riqueza visible» (Cerezales, 2021, p. 74). Salinas tradujo los dos primeros tomos de la obra proustiana, *Por el camino de Swann* (1920) y *A la sombra de las muchachas en flor* (1922); y parte del tercero, *El mundo de Guermantes* (1931), cuya traducción fue terminada por José María Quiroga Pla. En el artículo «Un personaje de Proust» (1949), la autora confiesa que, debido a su desconocimiento del francés, solo ha leído los tomos traducidos por Salinas (Laforet, 2021, p. 81).

inicial de insomnio para, a continuación, retroceder aún más en el tiempo, tratando una experiencia amorosa de Swann anterior al nacimiento del narrador. Posteriormente, se narra el séptimo episodio, que ocurre después de los eventos en Combray, abordando la adolescencia de Marcel en París y su amor por Gilberte. A partir de este punto, la historia sigue un orden más cercano a la cronología principal (Genette, 1971, pp. 94-96). Este trabajo en la profundidad del tiempo hace que Magny equipare el universo cuadridimensional de Proust con el de un cineasta (Magny, 1972, p. 83). En este sentido, el empleo de la metáfora cinematográfica por parte de Laforet en *Tres pasos fuera del tiempo* para, como diría Magny, deslizar el aparato registrador a lo largo de su eje, es un gran acierto de la novelista[386].

7.5.1. La construcción narrativa mediante el uso de *flashbacks*

En «Del recuerdo al sueño. Tercer comentario de Bergson», el filósofo Gilles Deleuze establece que la relación de la imagen actual con imágenes-recuerdo aparece en el *flashback* (Deleuze, 1987, p. 72). Habida cuenta de que Laforet acude a la metáfora cinematográfica para referirse a la proyección y la recuperación de la memoria, resulta absolutamente lógico que se valga de la técnica del *flashback* para estructurar *Tres pasos fuera del tiempo*[387].

La insolación comienza con un *flashback.* La novela arranca con el viaje en coche de Alicante a Beniteca, que sirve de presentación de la familia Soto: su padre, Eugenio; su nueva esposa, Adela; el propio Martín. Tras la presentación, un *flashback* nos traslada a Alicante, donde Martín estudia y vive con sus abuelos maternos, y se nos explica la llegada del padre con la intención de llevarse al hijo a vivir con ellos y los reparos de los abuelos: «Todo había sucedido muy deprisa, sin tiempo de pensarlo siquiera. La mañana anterior, Martín era un chico aburrido del mundo» (Laforet, 2012, p. 11). El *flashback* finaliza con una imagen, la de Martín despertándose en el coche camino de Beniteca: «Al salir el coche de Alicante, Martín se durmió. Se despertó con aquella sed

[386] Martín recuerda el pasado como si fuera una película de forma similar a como Marcel evoca, en *Por el camino de Swann*, un pasado merovingio gracias a las proyecciones de imágenes que observa a la luz de la linterna mágica que tiene instalada en su dormitorio (Proust, 2020, p. 14).

[387] Los folios de *Jaque mate* rescatados de la hoguera permiten aventurar que en la tercera entrega de la trilogía el tiempo también jugaba un rol fundamental: «se sabe que la novela también comenzaba en el contexto de un viaje, unas vacaciones a Italia, un encuentro de los personajes de sus dos novelas anteriores, ya adultos, donde analizaban su presente, su pasado y su futuro» (Caballé y Rolón-Barada, 2019, p. 447).

terrible, en el centro mismo de la polvareda y el sol» (Laforet, 2012, p. 16). Esta imagen, casi al final del capítulo, ya había aparecido al principio de este, en el tercer párrafo de la novela: «Martín se durmió al salir de Alicante con el fresco de la mañana y cuando se despertó con la boca seca, raspándole la garganta, doliéndole los ojos, se encontró con aquella luz y aquella polvareda de los caminos» (Laforet, 2012, p. 11). Esta misma estrategia se repite en los capítulos XI, XII, XIII, XIV, XXI, XXV Y XXVI. En todos ellos se parte de una imagen que introduce un largo *flashback,* que concluye con esa misma imagen. Este tipo de *flashbacks,* en los que se regresa al mismo punto en el que se inicia el salto temporal, son habituales en el cine negro, como sucede en *Forajidos* (*The Killers,* 1946), de Robert Siodmak; *Retorno al pasado*, de Jacques Tourneur; o en *Yo confieso* (*I confess,* 1953), de Alfred Hitchcock. En *Al volver la esquina,* Laforet repite esta estrategia, pero no ya dentro del mismo capítulo, sino de un capítulo a otro. La imagen de los faros del automóvil iluminando la avenida Menéndez Pelayo de Madrid aparece en el capítulo I y ese momento se recupera al final del capítulo IX. El momento en que Martín deja a Anita en su hotel en Toledo para dirigirse a su fonda abre el capítulo X y cierra el capítulo XI, aunque, en este caso, hay una diferencia de matiz. En el capítulo X, leemos:

> Cuando dejé a Anita en el hotel después de nuestro paseo entre la neblina que llenaba las calles, tardé un rato en decidirme a volver a mi fonda. Me detuve apenas comencé a andar, porque oí la voz de mi amiga llamándome. Corrí hacia el hotel, hacia ella, y casi nos abrazamos al encontrarnos. Estaba asustada. El corazón le latía de tal manera que me asusté yo también. No sé por qué tenía la impresión de haber vivido antes este momento (Laforet, 2011, p. 91).

El capítulo XI cierra la primera parte de la novela con el siguiente pasaje:

> Cuando dejo a Anita en el hotel, me quedo un rato quieto en la calle mirando a la puerta iluminada por donde ella ha desaparecido. Al fin me vuelvo para dirigirme a mi Fonda Vieja. Doy dos pasos y oigo la voz de mi amiga llamándome. Creo que es una invención de mis sentidos ese grito y noto que me late aprisa el corazón. Pero me detengo. Y la llamada se repite. Vuelvo hacia la luz del hotel. Corro y nos tropezamos Anita y yo entre la niebla (Laforet, 2011, p. 111).

En el primer caso, el corazón que late fuertemente es el de Anita y los jóvenes casi se abrazan al encontrarse. En el segundo, el corazón que late fuerte es el de Martín, quien cree que el grito de Anita es una invención de sus sentidos, y la pareja se tropieza entre la niebla. A pesar de que ambos momentos están narrados por el mismo personaje, Martín, las expectativas que ambos relatos despiertan en el lector sobre el futuro de Anita y Martín son diametralmente opuestas.

Como en *La insolación,* y tras el fragmento del diario policiaco de Luis López que funciona a modo de apertura de la primera parte de la novela, Laforet introduce un *flashback* en el primer capítulo de *Al volver la esquina*:

> La esquina mojada de la calleja al volver la cual me hace desaparecer el señor Luis en su diario, está muy lejos de mi mente. Se ha borrado por completo. No volveré a recordarla, pertenece a un tiempo del que me he salido sin darme cuenta. Pero estoy recuperando otros recuerdos: la llegada de noche a esta Avenida de Menéndez Pelayo. Los faros del automóvil que iluminaron las calles vacías de Madrid, mojadas por lluvias recientes: las hojas tiernas y goteantes del arbolillo cercano a este edificio en la Avenida, cuando la luz de los faros lo convirtieron en una imagen temblorosa de la primavera sobre el asfalto de la ciudad. Y Anita a mi lado, su mano sobre la mía. […] Reconocí la casa entonces. Era como jugar a los dados y que saliera el seis una y otra vez. Aquella noche todo resultaba así. Y se lo dije a Anita. «Si vives en esa casa, creo que hemos resuelto la preocupación mayor. Tenemos un médico al alcance de la mano» (Laforet, 2011, p. 13).

En este caso, el salto temporal va acompañado de una «escenografía» propia del cine negro: «la esquina mojada de la calleja», «los faros del automóvil que iluminaron las calles vacías de Madrid, mojadas por lluvias recientes», o «Era como jugar a los dados y que saliera el seis una y otra vez». Y, como en *La insolación,* muchos de los capítulos introducen casi inmediatamente un *flashback,* como sucede en los capítulos II, VII y XII. Pero la fragmentación es más radical en *Al volver la esquina,* especialmente en la primera parte, titulada «La noche toledana». En el primer capítulo, Martín se despierta en casa de los Corsi el domingo, 16 de abril de 1950. El segundo capítulo arranca el sábado, 15 de abril, con la llegada de Martín y Soli a Toledo y se introduce un *flashback* al viernes, 14. El tercer capítulo narra el encuentro con Zoila en el café Zocodover, el

sábado después de la cena. En el cuarto capítulo, se retrocede unas horas en esa misma noche para narrar la cena de Soli y Martín en un restaurante de aspecto fantasmal. El quinto capítulo narra el encuentro con Anita en Toledo y se introduce un *flashback* al momento en que Martín conoce a Soli y a su padre en una pensión madrileña. Los capítulos sexto y séptimo regresan al domingo día 16, en casa de los Corsi. En el capítulo octavo, Anita y Martín visitan la clínica en que está ingresado Carolo Corsi. El capítulo noveno incluye un *flashback* en que se explica quiénes son Javier y el doctor Tarro. El capítulo X regresa al sábado, 15 de abril, en Toledo. Y último capítulo de la primera parte nos sitúa de vuelta a Madrid, donde Martín se despierta en el hospital donde está ingresado Carolo Corsi. Es el amanecer del lunes, el fin de la noche toledana, que ocupa «dos noches con un día en medio» (Laforet, 2011, p. 100).

La insolación también incluye algunos *flashbacks* más breves, como este del capítulo II:

> Cuando llegaban ya a la casa Martín dijo que quería contarle todo a Adela y hubiera echado a correr si no le retiene el padre sujetándole por la nuca. […] Como la noche antes cuando al irse a la cama intentó dar un beso al padre y éste le detuvo.
>
> —*¡Coño, no eres una niña para besuqueos! Si quieres, bésame la mano como yo hacía con mi padre. Los hombres no dan otros besos, es una porcada.*
>
> Y desde entonces Martín a cada instante se sentía más hombre (Laforet, 2012, p. 19)[388].

O este otro, perteneciente al capítulo IV, en el que Martín, tras conocer a los Corsi, recuerda un momento de su pasado en el que sintió miedo:

> Martín […] se vio de cuatro años o quizá menos […]. La abuela lo estaba peinando —volvía el olor del agua de colonia— y ni le hablaba de la vacuna […] Pero aquel Martín pequeño pensaba en la vacuna. […] Y Martín le dijo de repente:
>
> —¡Uf! ¿Sabes lo que es el miedo?... Pues el miedo no es nada. Unas cosquillitas frías en el estómago, eso es el miedo. Nada más.
>
> Y lo dijo temblando. Martín recordaba claramente la cara pensativa de la abuela, al mirarle (Laforet, 2012, pp. 39-40).

[388] La cursiva es mía.

Estos breves *flashbacks*, además de dotar a ambas narraciones de un ritmo trepidante, brindan al lector la oportunidad de conocer a unos personajes que no son descritos pormenorizadamente, sino que se revelan a través de sus acciones[389]. Hay ejemplos similares en el capítulo X, cuando Anita se dirige a casa de Pepe, o en el capítulo XI, cuando Adela interroga a Martín sobre lo que ha sucedido por la tarde. En *Al volver la esquina* muchos de estos *flashbacks* están dedicados a la niña Soli, un personaje que no aparecía en *La insolación* pero que, a tenor de las referencias que Martín hace de ella en el tiempo presente de *Al volver la esquina,* debería de haber desempeñado un rol protagónico en la desaparecida *Jaque mate*[390].

Tanto *La insolación* como *Al volver la esquina* se construyen narrativamente a partir del uso frecuente de *flashbacks,* lo que emparenta a las novelas con el cine negro. En este género cinematográfico hay una gran dependencia de estructuras narrativas fragmentadas como el *flashback*, que añaden un sentido adicional de inevitabilidad a la trama e indefensión a los personajes (Kerr, 1996, p. 111). Su empleo en las dos novelas parece responder a este sentido. En *La insolación,* cuando, tras el primer *flashback,* Martín se despierta con la boca seca, envuelto en polvo y sol, leemos: «Faetón con los caballos desbocados —él mismo, Martín—, iba guiando hacia aquel centro ígneo. Se abrasaba. Iba a morir ciego y quemado» (Laforet, 2012, p. 16). Como en el encuentro en la niebla entre Anita y Martín que se narra por duplicado en *Al volver la esquina,* la segunda narración («nos tropezamos Anita y yo en la niebla») tiene cierto aire de fatalidad. Aquí, ese «iba a morir ciego y quemado» parece anticipar, por un lado, «la insolación» que Martín sufre al conocer a los hermanos Corsi, y, por el otro, las brutales consecuencias a las que le conduce su amistad con Carlos: la ruptura definitiva con su padre, personaje que desaparece totalmente en la segunda novela. La idea de publicar las novelas en orden inverso, comenzando por *Jaque mate,* abandonada en aras de la transparencia narrativa, suponía un paso más allá en este tipo de narración construida sobre los constantes saltos al pasado.

[389] En este sentido, es paradigmático el pasaje del capítulo III en el que se presenta a los hermanos Corsi, quienes entran en casa de los Soto y la ponen patas arriba.
[390] El personaje de Soli parece inspirado en la pequeña Olivia, la protagonista de la novela corta *La niña* (1954).

7.5.2. La duración y la frecuencia temporales

La importancia de la duración temporal en la trilogía radica principalmente en su diseño literario, ya que cada novela transcurre en una década diferente, desde los años cuarenta hasta los sesenta. Además, las tres novelas están separadas por dos grandes elipsis temporales, de las que conocemos una. Laforet se sitúa en este sentido en la senda de autores como John Dos Passos y Marcel Proust[391]. Como recuerda Magny, lo más importante en las novelas de Dos Passos es lo que no se dice (pone como ejemplo el supuesto aborto de Ellen en *Manhattan Transfer*), y Proust admiraba el «vacío» que seguía a la muerte de Sénécal, en el cual quince años de la vida de Frédéric se desarrollaban en un ritmo cinematográfico[392], en *La educación sentimental,* de Flaubert (Magny, 1972, p. 69). Entre los eventos de *La insolación* y *Al volver la esquina* transcurre un lapso de ocho años durante el cual las vidas de los tres adolescentes experimentan transformaciones significativas: Martín se dedica ahora a la pintura y ha heredado una pequeña fortuna; Anita se ha divorciado de un director cinematográfico; mientras que Carlos ha alcanzado la fama mundial como estrella de cine. Pero el lector desconoce qué les ha conducido a esta nueva situación y, sobre todo, tiene que imaginar qué ha sucedido entre Martín y su padre, al que no se nombra en absoluto –ni a Adela ni a sus otros hijos– en *Al volver la esquina.* Si tenemos en cuenta que *La insolación* terminaba con esa brutal ruptura familiar, queda claro que la intención de Laforet es que sea el propio lector quien «rellene» ese vacío. La autora sigue aquí la lección de Faulkner en *Santuario* (*Sanctuary*, 1931): «Para entender lo que pasa en *Santuario*, por ejemplo, el lector debe estar bien preparado por el cine, por las novelas policíacas, por la lectura de los periódicos». En *Santuario,* según la autora, Faulkner prescinde de todo elemento explicativo: «Se supone que el lector pondrá elementos de su propia cosecha, que está ya bien maduro y formado para entender estas idas y venidas de los personajes»[393]. Esto convierte a los lectores en «seres verdaderamente agudos, casi creadores» y los escritores «suspirarán aliviados al ver que desaparece

[391] Ambos autores son mencionados en «Por qué esta trilogía», prólogo de la autora a *La insolación* (Laforet, 2012, p. 5).

[392] Magny cita también la elipsis de un año en la película *Una mujer de París,* de Chaplin, un período que según el director no se intenta representar ni explicar (Magny, 1972, p. 69).

[393] Este rasgo ya había sido apreciado por Azorín en su ya citada crítica de *Nada,* cuando atribuía la mera exposición de los hechos, sin consideraciones, a la influencia del cinematógrafo (Azorín, 1945, p. 3).

todo ese pesado mundo de paredes y puertas que hay que abrir o cerrar con lógica, y que tanta lata dan cuando se mueven los personajes» (Laforet, 2021, p. 205).

En cuanto al resumen, Laforet lo emplea en *La insolación* para establecer la importancia que los veranos en compañía de los Corsi tienen para Martín. Los dos cursos escolares que transcurren entre los tres veranos que los jóvenes pasan juntos son resumidos en sendos intermedios que explican sucintamente la vida de Martín como estudiante y su convivencia con sus abuelos maternos.

En *Al volver la esquina,* la autora también recurre al símil con la cámara rápida cinematográfica para transmitir el ritmo con el que se suceden las acciones:

> Todas estas conversaciones entre Anita, Zoila y yo, y otras de Anita conmigo, estuvieron cortadas por idas y venidas de las mujeres al cuarto de arriba o al teléfono de la conserjería, adonde Obdulia las reclamaba. Yo recuerdo esas salidas y entradas (y aun mis propias actividades cuando ayudé a Anita a desvestir a Soli) a un ritmo de película antigua acelerada (Laforet, 2011, p. 59)[394].

La frecuencia temporal ya se ha tratado en el apartado dedicado a la construcción narrativa mediante el uso de *flashbacks*, pues en varias ocasiones, como se ha dicho, el punto de retorno del salto temporal es un acontecimiento ya narrado.

En resumen, el cine negro deja su huella en ambas novelas, especialmente en el uso de estructuras narrativas fragmentadas como los *flashbacks*. Tal y como comentan Heredero y Santamarina (1996, pp. 243-244), el *flashback* es una de las convenciones clave del cine negro, pues la introspección en el pasado crea una relación causal entre pasado y presente que se convierte en un resorte distintivo del género, pues la evocación de un pasado que no se puede alterar contribuye a que se extienda sobre el presente la sombra del *fatum*, del destino. Este recurso enfatiza la subjetividad del relato, que, en el caso de *Al volver la esquina*, viene reforzado por la narración en primera persona, sumergiendo al lector en el entorno inestable en el que se mueve el protagonista.

[394] Laforet ya había asociado el cine con la velocidad en *La mujer nueva*: «El rumor de colmena que levantó el motor de «la cucaracha» y las risas de Mari-Carmen, que se había metido en ella con una rapidez de película, fueron lo último que vio Julián de aquella pareja» (Laforet, 2020, p. 190).

7.6. Sobreimpresiones y secuencias de montaje

Heredero y Santamarina (1996, p. 253) afirman que la intromisión de la dimensión psicológica y del espacio onírico en el cine negro rompe la unidad narrativa, ya que las historias se encuentran obligadas a discurrir entre la representación del mundo consciente y la del inconsciente, buscando para ello convenciones estéticas, pero sobre todo estructurales y procedimentales, con las que se añade espesor al discurso. Si el *flashback* es el principal recurso que Laforet emplea en el plano estructural, las sobreimpresiones de imágenes suponen una sugerente apuesta estética que contribuye a enturbiar el discurso en ambas novelas.

En *La insolación,* después de que Carlos se haya roto un brazo en una caída, a Martín se le cruza una imagen de un relato de esa misma tarde:

> Martín se levantó también, aturdido por aquel olor a desinfectante […] y aquella obsesión del instrumental de don Clemente cruzada ahora por otra imagen: la imagen de Frufrú con alas de mariposa bailando en una cuerda tendida a través de la clínica, sobre la cama de reconocimientos (Laforet, 2012, p. 119).

Frufrú ha compartido con los chicos su pasado circense, cuando cruzaba el alambre vestida de mariposa. Les ha explicado que estaba enamorada del domador del circo, un hombre casado («me tenía loca aquel Serginaz» [Laforet, 2012, p. 118]). Un día, un león, al que creían sin dientes, le arrancó el brazo al domador. La sobreimpresión de la imagen de Frufrú es una proyección subconsciente de Martín, quien establece una conexión entre ambas historias y se identifica con la mujer enamorada del domador que pierde un brazo.

Hay otro ejemplo de esta técnica en el capítulo V de *Al volver la esquina*. Martín, al reencontrarse con Anita, sobreimpresiona su imagen con la de Soli:

> ¿Por qué cuando aparece Anita en la puerta del saloncillo donde la esperábamos se interpone otra figura, como en esas fotografías en que el cliché ha sido impresionado dos veces?
>
> Es un absurdo de la memoria. Una película estropeada. Pero aquí están las dos imágenes. La más antigua es la de Soli en la cocina de las Martínez. Se une a la otra, no sé por qué (Laforet, 2011, p. 48).

Como en el ejemplo anterior, Martín realiza una asociación, en este caso entre los dos personajes. Tal vez no es descabellado afirmar que esta asociación, en 1973, momento en que se narra *Al volver la esquina,* está motivada por tratarse de los objetos amorosos de Martín en los dos tiempos en que está narrada la novela: Anita, en 1950; Soledad, en 1973, cuando la joven contaría con algo más de treinta años[395]. Además, la sobreimpresión sirve a la autora para introducir un *flashback* hacia el momento en que Martín conoció a Soli: «Si sus personajes se me han quedado grabados en la memoria, creo que se debe a mi encuentro con Soli» (Laforet, 2011, p. 51).Más adelante, durante el *flashback,* Martín especifica cuál es la imagen de Soli sobre la que se superpone la de Anita y que cierra el *flashback*: «Intenté acariciar su cara y en un ademán instintivo la niña levantó un brazo para protegerse como si le fuese a pegar. Nunca lo olvido. […] Sobre esta imagen de Soli tengo la cara de Anita cuando la vi en la noche toledana» (Laforet, 2011, p. 53). La interpretación de esta sobreimpresión probablemente se hubiera resuelto en *Jaque mate,* pues algunos de los comentarios que hace Martín permiten deducir que la relación con Soli (a la que llama Soledad) es cercana y duradera: «Revivo en la lejanía de los años todas aquellas andanzas que fueron un preludio de lo que Soledad y yo hemos llamado siempre la noche toledana» (Laforet, 2011, p. 23)[396].

Además de las sobreimpresiones, Laforet recurre a la secuencia de montaje, que permiten resumir brevemente un período más largo de tiempo, como en este ejemplo perteneciente al capítulo segundo de *La insolación*:

> Demasiadas cosas para un solo día. […] Primero la sorpresa de despertar en la torrecilla de la azotea. […]. Luego, un atisbo de la vida de la casa en la mañana, una

[395] El profesor Domingo Ródenas de Moya, a partir de los datos que aparecen en *Al volver la esquina*, ha apuntado la posibilidad de que Soledad, en *Jaque mate,* pudiera estar en una relación con Martín (Instituto Cervantes, 2022, 1h00m40s). Otra posibilidad es que Martín ve en Anita una figura materna (recordemos que ella es algo mayor que Martín y el joven es huérfano de madre). En la novela hay algunos momentos en que Martín aprecia los cuidados maternales que Anita dispensa a la niña. La confusión entre los roles de esposa y madre están personificados en la novela por la madre del doctor Tarro, quien, en su demencia, cree ser su esposa.

[396] Dos comentarios de la niña permiten aventurar que, en *Jaque mate,* Martín y Soli, que contaría con unos veinte años, podrían ser pareja: «Pero cuando ella fuese mayor se casaría con Martín y tendría automóvil y se reiría de Anita, que no tenía automóvil, y el doctor Tarro tampoco tenía automóvil y era más feo que Martín» (Laforet, 2012, p. 206); y «Mi novio eres tú, tonto. Tú eres el más guapo de todos. Dice Trini que eres el más guapo. Más guapo que Carlos. Dice que tienes más salero y más «aquel». Por eso eres mi novio» (Laforet, 2012, p. 243).

> charla con el asistente en el jardín, una ojeada a la mujer que venía a hacer el lavado, una conversación con Adela somnolienta y bostezante con un quimono azul sobre su camisón de dormir. Más tarde el descubrimiento de la verja trasera de la casa por la que salió directamente a las dunas, a la playa solitaria. En la comida, el anuncio de Eugenio de que aquella tarde le llevaría a la Batería (Laforet, 2012, p. 18).

Hay ejemplos análogos en el capítulo tercero, cuando se narran las tropelías que los Corsi cometen en casa de los Soto; y en el capítulo octavo, en que se resumen las impresiones que el señor Corsi causa a Martín a lo largo del día. La autora emplea también la secuencia de montaje en *Al volver la esquina*:

> Yo no sé dónde estuvimos. Veo un «tablao» y «bailaores y bailaoras». En otro lugar, alguien canta muy triste cante «jondo». Veo caras como nubladas entre la risa y los deseos. Llevo bajo el brazo una caja de medias de nailon americanas legítimas, que he comprado para una «bailaora» (Laforet, 2011, p. 241).

Además de imprimir ritmo a la narración, en este caso, la secuencia de montaje destaca una serie de imágenes del recuerdo nebuloso de Martín («no sé dónde estuvimos», «veo caras como nubladas») de la noche pasada con Carlos. Como decíamos más arriba respecto al cine negro (Bordwell, 1997a, p. 85), este punto de vista subjetivo logra, junto con los frecuentes *flashbacks,* expresar la desorientación del personaje.

Por último, Laforet emplea el montaje para realizar cambios en el filtro desde el que se observa la acción, como en el principio del capítulo XV de *La insolación*:

> Martín, desde su azotea, acechó la súbita desaparición de aquella luz amarillenta, tan conocida, que veía entre los troncos de los pinos. […] Era el instante en que se abría la puerta principal, frente a la explanada y el balancín de Frufrú. Carlos y Anita se detuvieron al salir, pegados al muro de la casa, sugestionados los dos por la claridad y el ardor de aquella noche extraordinaria.
>
> —Dan ganas de correr a la playa y de bañarse con la luna.
>
> Esto fue un susurro de Carlos al oído de Anita, que asintió con la cabeza. Después los dos hermanos se metieron por el pinar cogidos de la mano como dos niños, casi como dos enamorados entre aquellos charcos de sombra y luz […]. Al llegar a la zona

> iluminada y abierta junto al muro de casa de Martín, Carlos se metió los dedos en la boca para silbar, pero Anita le detuvo. La figura de Martín en su azotea, haciéndoles señas, se veía con tanta claridad como en pleno día. […] Esta escena tenía otro espectador. Un hombre estaba encaramado en la rama de un pino, camuflado entre el ramaje, con la cara comida por las manchas blancas y negras de las sombras. Este hombre estuvo viendo a Martín en su azotea y vio las señas que hizo a los chicos de abajo (Laforet, 2012, pp. 150-151).

En este fragmento, el filtro pasa de Martín a los hermanos Corsi, finalizando en Damián, el hombre encaramado al árbol. Este cambio constante del punto de vista puede ser una influencia de William Faulkner, cuya novedosa técnica en *Santuario* ha sido alabada y relacionada con el cine por Laforet, como hemos visto más arriba. El primer capítulo de *Santuario* contiene cambios en el filtro muy similares a los de *La insolación*:

> From beyond the screen of bushes which surrounded the spring, Popeye watched the man drinking. A faint path led from the road to the spring. Popeye watched the man–a tall, thin man, hatless, in worn gray flannel trousers and carrying a tweed coat over his arm–emerge from the path and kneel to drink from the spring.
>
> The spring welled up at the root of a beech tree and flowed away upon a bottom of whorled and waved sand. It was surrounded by a thick growth of cane and brier, of cypress and gum in which broken sunlight lay sourceless. Somewhere, hidden and secret yet nearby, a bird sang three notes and ceased.
>
> In the spring the drinking man leaned his face to the broken and myriad reflection of his own drinking. When he rose up he saw among them the scattered reflection of Popeye's straw hat, though he had heard no sound (Faulkner, 1933, p. 1)[397].

[397] La traducción, de José Luis López Muñoz, dice así: «Desde detrás de la hilera de arbustos que rodeaba el manantial, Popeye contempló al hombre que bebía. Una senda apenas marcada llevaba desde el camino hasta el manantial. Popeye había visto cómo el forastero –delgado y alto, sin sombrero, con unos gastados pantalones grises de franela y una chaqueta de *tweed* cruzada sobre el brazo– avanzaba por la senda y se arrodillaba para beber. El manantial brotaba al pie de un haya y corría después sobre un fondo de arena que formaba remolinos y ondulaciones. Estaba rodeado por una espesa vegetación de cañas y brezos, de cipreses y árboles de goma donde la luz del sol, sin origen visible, yacía, quebrada en mil reflejos. En algún sitio, escondido e imposible de precisar y, sin embargo, cercano, un pájaro cantó tres notas para callar luego. En el manantial, el forastero inclinó el rostro hacia los rotos reflejos multiplicados de su propio beber. Al erguirse de nuevo, aunque no había oído el menor ruido, vio aparecer entre ellos, también hecho añicos, el sombrero de paja de Popeye» (Faulkner, 1983, p. 5).

En *Tres pasos fuera del tiempo* encontramos dos de las tres características que Claude-Edmonde Magny destaca en su análisis sobre el arte faulkneriano. La primera de ellas sería la imposibilidad de narrar una historia de otro modo que no sea comenzando por el final, para de inmediato remontar el curso del tiempo al revés, en sentido contrario, como sucede en «Wash» (1934)*, ¡Absalón*, *Absalón!* (*Absalom, Absalom*!, 1936) y *Palmeras salvajes* (*The wild palms*, 1939) (Magny, 1972, p. 190). Magny también considera características de la narrativa faulkneriana su inclinación por los enigmas y su deliberado propósito de no mencionar jamás un acontecimiento culminante (como las muertes de Sutpen o de la nieta de Wash Jones en «Wash») (Magny, 1972, p. 191)[398]. Como hemos visto, todo ello se encuentra en las dos novelas de Laforet[399].

La pérdida de la tercera novela de la trilogía impide hacer una valoración global del recurso de Laforet al género negro, que está presente de forma muy tangencial en *La insolación* y estructura, en cierta medida, *Al volver la esquina.* La autora se inscribe en una tendencia de la novelística española de los años setenta (período en el que envía la segunda novela de la trilogía a galeradas) que se apropia de los mecanismos tradicionales de la novela o el cine negros (Colmeiro, 1992, p. 29). Dado que el proyecto de la trilogía se establece en los años sesenta, tal y como explica en el prólogo a *La insolación*[400], Laforet anticipa esta tendencia que desarrollan autores como Juan Marsé en *Si te dicen que caí* o *Un día volveré;* Eduardo Mendoza, en *La verdad sobre el caso Savolta*; o Antonio Muñoz Molina, en *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros*.

[398] La tercera característica es su necesidad de contar dos historias simultáneamente, ya sea yuxtapuestas o entrelazadas (Magny, 1972, p. 190).

[399] A pesar de que Laforet dice no estar interesada en incorporar las innovadoras técnicas narrativas iniciadas por Joyce y Faulkner ni en los desarrollos del *nouveau roman,* Roberta Johnson considera que la naturaleza elíptica de *Nada* es lo suficientemente revolucionaria en la ficción española de su tiempo como para sugerir cierta influencia de las nuevas prácticas novelísticas de Europa. Johnson ha estudiado las posibles influencias de Faulkner en *La isla y los demonios*, especialmente en el cambiante punto de vista de la escena de la muerte (Johnson, 1981, p. 35). Laforet cita explícitamente a Faulkner en *La mujer nueva*: «Paulina se sentía como desdoblada de su propio cuerpo. Le zumbaba en la cabeza la frase de un libro leído no hacía mucho: 'Sexo y muerte, la puerta primera, la puerta posterior del mundo'... Le parecía que el autor había esquematizado ahí, en una verdad singular, todo el secreto de la existencia. El autor de esta frase era Faulkner, el gran novelista americano que le gustaba a Antonio» (Laforet, 2020, p. 108). La cita es de *La paga de los soldados* (*Soldiers' Pay*, 1926), la primera novela publicada por Faulkner. En un viaje a Nueva Orleans realizado en 1983, Laforet visitó la casa donde el autor escribió esta novela (Laforet, 1983a, p. 12).

[400] En una carta a Ramón J. Sender, fechada el 10 de febrero de 1967, Laforet escribe: «la trilogía está tan hecha… sólo necesito escribirla…» (Laforet y Sender, 2019, p. 98).

En las dos novelas que se conservan de la trilogía es especialmente interesante el empleo del tiempo discursivo, que se inspira en dos fuentes distintas: Proust y el cine negro. Laforet se aleja de la temporalidad lineal de sus tres primeras novelas, introduciendo en esta nueva etapa literaria un juego temporal de raigambre proustiana que dota a ambas novelas de gran dinamismo, al tiempo que requiere la participación activa del lector que, como un detective, tiene que ir construyendo la caracterización de los personajes a partir de sus acciones y reconstruyendo los sucesos narrados a partir de la reordenación temporal de los numerosos *flashbacks* presentes en ambas obras. La omisión de cualquier aspecto explicativo evoca asimismo los elementos cinematográficos que Faulkner integra en su estilo narrativo.

7.7. Cine y memoria

En última instancia, estudiamos el vínculo metafórico que Laforet establece entre cine y memoria para explicar el proceso amnésico y de recuperación de la memoria que lleva a cabo Martín Soto en *Al volver la esquina*[401]. Este aspecto se revela como esencial para comprender los objetivos que la autora pretende lograr en su trilogía, por lo que requiere una consideración más detallada y extensa. El proceso llevado a cabo por Martín se vincula con una de las dos acepciones que Chatman contempla para «punto de vista», la que se refiere a la «posición o punto de vista mental» (la otra es «un punto físico desde el cual se ven las cosas»). Para Chatman, el término va más allá de su significado literal de «percibir ópticamente» y puede referirse a actos de memoria, entre otros (Chatman, 1990b, pp. 139-140). Laforet relaciona esta acepción de punto de vista con el cine.

El marco en el que se encuadra la novela es la petición de la doctora Leutari[402] a Martín de «proyectar las imágenes perdidas en el recuerdo, tal como se vayan presentando a la memoria» (Laforet, 2011, p. 63)[403]. El símil cinematográfico es empleado por Martín para equiparar su vida con una película: «Esos desechos de celuloide, esos sobrantes en la película del recuerdo de mi vida son los que hoy intento proyectar en la pantalla de la memoria, los que hoy me parecen, aun en su confusión, tan vívidos y tan cercanos» (Laforet, 2011, p. 48). Este recurso es empleado frecuentemente para abrir los capítulos, como sucede en el capítulo sexto de la

[401] Los acontecimientos de *La insolación* no han sido olvidados por Martín, como demuestran las distintas referencias a la memoria en los capítulos XII: «Martín quedó tan impresionado por la muerte de Lobo que nunca pudo olvidar aquella mañana […] La tarde de aquel día no la pudo olvidar tampoco» (Laforet, 2012, p. 131); XVI: «De la subida al tejado Martín no recordó luego más que confusas imágenes de Anita» (Laforet, 2012, pp. 159-160); y XX: «cuando quería recordar aquella noche, todo lo que había hecho y había visto se le aparecía ahora en una confusión de colores y ruidos con algunas imágenes sueltas que se le escapaban a veces» (Laforet, 2012, pp. 206-207).

[402] El primer domicilio de Laforet en Roma, mientras escribe la novela, está ubicado en la Via dei Leutari, de donde debió tomar el nombre de la psicoanalista de Martín. La carta 60 del epistolario con Ramón J. Sender fue enviada desde esa dirección (Laforet y Sender, 2003, p. 195).

[403] En *Música blanca*, el bello y delicado libro de memorias que Cristina Cerezales escribe sobre su madre, asoma de nuevo la huella biográfica: «¿Qué ocurrió realmente en 1963? Los motivos que se te ocurren son meras hipótesis. Te gustaría introducirte en ella y hacer una indagación como la que hizo Martín Soto en *Al volver la esquina* ayudado por la doctora Leutari. […] a menudo, cuando le proponías consultar a un psicólogo o psiquiatra que pudiera ayudarle a romper su bloqueo, te contestaba que no quería recurrir a ninguna ayuda porque sabía muy bien que había algo en su vida bloqueado y voluntariamente olvidado y que, habiendo hecho el esfuerzo de olvidar, no quería emprender el dolorosísimo trabajo de hacer el recorrido inverso. Nunca te dijo, ni a nadie que tú sepas contó, qué fue lo que pasó en ese tiempo que ella se esforzó en olvidar» (Cerezales, 2009, pp. 179-180).

primera parte y, sobre todo, en la segunda parte (capítulos XV, XVI, XVII y XVIII). Esta asociación entre cine y memoria está presente en el cine desde sus orígenes, como hemos visto más arriba y, en el caso de Laforet, tiene ecos proustianos[404], pues el cine permite evocar el pasado y conectarlo con el presente, como le sucede a Martín Soto. La película cinematográfica funciona, en la novela, como un archivo de la memoria, de ahí que Martín hable de «la película de mi vida»: «Estas estampas de Soli, mimosa e insufrible, sólo están en mis recuerdos olvidados. En la película de mi vida, tal como yo me la he comentado y dirigido, nunca vi así a la niña» (Laforet, 2011, p. 178). El símil entre «vida» y «película» es constante a lo largo de la novela.

Sin embargo, la memoria de Martín se divide en dos. Por un lado, la película principal de su vida, es decir, su relato construido (sus «recuerdos no olvidados»); por el otro, las imágenes perdidas a causa de un proceso amnésico para el que Martín no encuentra explicación, tal y como explica en el capítulo V: «Si no pude hacerle un relato de mis andanzas era porque yo mismo no entendía entonces aquel olvido repentino; un olvido que no tenía justificación porque nada había ocurrido que lo justificase» (Laforet, 2011, p. 48). Estas imágenes perdidas serán recobradas después mediante la terapia psicoanalítica. La novela se construye sobre la tensión existente entre los «recuerdos fijos» y los «recuerdos olvidados» de Martín. Es el lector el que tiene que resolver las frecuentes contradicciones en las que incurre el relato del joven. El capítulo XIX, donde se narran los días que Martín y los Corsi pasan en la playa, resulta especialmente interesante para analizar este aspecto. Los recuerdos olvidados y recuperados posteriormente están asociados a los hermanos Corsi, como en este ejemplo, en el que Martín, Anita y Carlos –Zoila se incorporará unos días más tarde al grupo– reviven los días vividos en *La insolación*:

[404] Laforet ha recordado en alguna ocasión el impacto que le produjo la lectura de *En busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu,* 1913-1927), del autor francés, en la traducción de Pedro Salinas: «La obra literaria que he estudiado más y que me entusiasmó más de joven —que llené el margen del libro de anotaciones mías cuando yo tenía dieciséis años» (Nichols, 1989, p. 131). La autora hace referencia a Proust, en mayor o menor medida, en cuatro artículos publicados en su sección «Puntos de vista de una mujer», en la revista *Destino*: «Las mimosas» (12 de febrero de 1949), «Conversación sobre la gripe» (7 de mayo de 1949), «Un personaje de Proust» (14 de mayo de 1949) y «Sobre las celestinas» (26 de noviembre de 1949). Todos estos artículos han sido editados por Blanca Ripoll y Ana Cabello en *Puntos de vista de una mujer* (Editorial Planeta, 2021).

> Sale de los recuerdos olvidados aquel primer baño en la noche, en la solitaria playa […] Por unos momentos mágicos estuvimos los tres solos en el mundo: Carlos, Anita y yo. Por lo menos yo me sentía solo con ellos, sin que Zoila se interpusiera en mi pensamiento […] Mi espíritu se expandía, sin atadura alguna; me sentía tan capaz de entregar mi amistad y con ella lo más puro, lo más generoso, lo mejor de mí a los dos hermanos, cuando volvíamos juntos hacia la casa, como si aún no la hubiese empañado ni el tiempo, ni el olvido ni otros sentimientos espinosos como zarzas (Laforet, 2011, pp. 234-235).

Tras recuperar este recuerdo, Martín cierra «el cajón de imágenes olvidadas» y sigue «esa línea de mis recuerdos tal como se solidificaron en mí durante años, cuando traté de explicarme aquellas vacaciones». Su intención es constatar «qué novedad traen a mi memoria esas otras instantáneas vivas y desechadas de la memoria» (Laforet, 2011, p. 235). Sin embargo, esta constatación no es realizada por Martín; es el lector quien debe reconstruir los acontecimientos como si fuera un detective, basándose en las imágenes recordadas.

Los recuerdos solidificados en Martín durante años, es decir, sus recuerdos fijos, están fuertemente vinculados a la relación amorosa que el pintor mantiene con Zoila, la mujer de Carlos: «En mi recuerdo fijo todas mis vacaciones fueron un puro y desordenado arder por Zoila» (Laforet, 2011, p. 235), o «Sólo veo esa pasión correspondida por Zoila en mis recuerdos de esas vacaciones» (Laforet, 2011, p. 235). Esa insistencia en la apasionada relación con Zoila contrasta con el final de la misma, pues Carlos interrumpe abruptamente las vacaciones y Zoila lo sigue sin despedirse de Martín, quien no volverá a saber de ella. En cualquier caso, esta es la versión «oficial» construida por Martín a lo largo de los años: «De esto he formado mi película, mi cuento, mi historia completa. De lo que acabo de narrar no hay apenas imágenes en los recuerdos olvidados» (Laforet, 2011, p. 236). Sin embargo, hay al menos un dato que nos permite cuestionar la veracidad de estos recuerdos de Martín. Al narrar sus encuentros con Zoila durante ese verano, Martín dice: «Entre la gente que nos rodeaba era como si estuviésemos solos en el mundo con nuestros encuentros secretos, increíblemente inadvertidos para los demás» (Laforet, 2011, p. 235). Sin embargo, en una conversación con Carlos en la playa que recuerda posteriormente,

este le dice que no tiene problema en que se case con Zoila cuando ellos se divorcien. A partir de esta versión recordada de los hechos, Martín piensa y anota sus recuerdos olvidados:

> Pero sobre ese fondo, sobre ese motivo, extiendo ahora las fotografías veladas o la secuencia de anécdotas que he rechazado por inverosímiles o por apaciguadoras, o porque me hacen verme con una inseguridad en que quizá mis impulsos […] deshacen mi figura, la mueven y también, me la transforman. Sin comentarios y sin orden, tal como vayan apareciendo, pienso y anoto ahora todo ese material desechado del recuerdo (Laforet, 2011, p. 236).

La cascada de recuerdos olvidados, que aparecen «sin comentarios y sin orden», tratan sobre Trini, una de las dos jóvenes andaluzas que acuden a servir a la casa, y sus canciones durante el trabajo; sobre Zoila coqueteando por la noche con Carlos; sobre sus paseos con Anita; y sobre Carlos, quien, tras explicarle un sueño («He tenido un sueño. Una pesadilla de muerte. Estaba solo. Absolutamente solo en un desierto»), le cuenta que su matrimonio con Zoila es por conveniencia. En este momento de intimidad con su amigo, Martín asocia su imagen con la de un gladiador: «Mi amigo se ha incorporado un poco apoyándose en un brazo, para hablarme. No sé por qué recuerdo una estatua de gladiador vencido. Siento una gran opresión. Yo no puedo luchar con él más que frente a frente» (Laforet, 2011, p. 239). A pesar de que Martín no entiende por qué recuerda una estatua de un gladiador vencido, el lector atento ubicará el origen de la imagen en *La insolación*: «Carlos, sentado junto al tronco del pino y un poco inclinado hacia adelante, le recordó a Martín la estampa de un gladiador vencido» (Laforet, 2012, p. 100). En *La insolación*, Carlos se siente abandonado por Anita; y Martín, que prefiere estar a solas con Carlos, le confiesa: «Yo estoy contigo para todo, Carlos. Donde tú vayas voy yo también» (Laforet, 2012, p. 100). En *Al volver la esquina*, el encuentro entre ambos jóvenes concluye con estas palabras de Carlos: «Pero, Martín, te digo que... preferiría que fueses mi hermano. Anita vale más. No sé lo que digo. ¿Por qué diablos estoy hablando de Anita?» (Laforet, 2011, p. 240). Se establece entre los tres jóvenes un extraño triángulo amoroso con tintes incestuosos por parte de Carlos[405]. En cuanto a Martín, en *Al volver la esquina*,

[405] Los celos que Carlos siente por Anita son una de las constantes en *La insolación*.

parece utilizar a Anita para ocultar su atracción hacia Carlos, como demuestra el pasaje del capítulo XI cuando, al intentar besarla, la sobreimpresión de la imagen de Carlos sobre la de Anita detiene su impulso (Laforet, 2011, pp. 108-109).

Cabe recordar que el primer verano de *La insolación* termina con el beso en la boca, inducido por Anita, entre Carlos y Martín. Además, el único recuerdo olvidado que Martín no puede recuperar completamente está relacionado con una noche de juerga que pasa junto a Carlos. Martín introduce su recuerdo así: «Zoila afirma que no saldrá esta noche, que está cansada... Carlos se ha vuelto incansable desde que se ha puesto bueno […] Por el momento no pienso más en Anita. Estoy demasiado ocupado» (Laforet, 2011, p. 241). Tras un blanco tipográfico, Laforet introduce las pocas imágenes que Martín recuerda de esa noche:

> La juerga. ¿Cuándo vi aquella juerga? Lo olvidé. Pero aquí están las imágenes. Carlos y yo fuimos a despedir al matrimonio polaco […]. Vinieron sus amigos. Zoila, no. […]. Estuvimos recorriendo muchísimos sitios. Yo no sé dónde estuvimos. Veo un «tablao» y «bailaores y bailaoras». En otro lugar, alguien canta muy triste cante «jondo». Veo caras como nubladas entre la risa y los deseos. Llevo bajo el brazo una caja de medias de nailon americanas legítimas, que he comprado para una «bailaora». Carlos se ríe a mi lado, me echa el brazo por el hombro y dice que nada de «bailaoras». Esto lo recuerdo. Lo demás es confuso. Tengo una curda imponente. Canto en valenciano. […] Mi último recuerdo hasta el despertar en una alcoba desconocida y revuelta, es el de mi canción coreada. […] Debajo de la cama encuentro la caja de medias de nailon, americanas, legítimas, que no he regalado a nadie. Vuelvo a casa con la caja de medias. […] Sonrío a Zoila bobamente cuando la encuentro en el porche. […] Está enfadada. […] Para reconciliarse conmigo me exige que le cuente con quién he estado, qué es lo que he hecho. Y yo no puedo decírselo. No lo recuerdo. […] Le juro que yo, antes de este incidente, no creí posible que una borrachera pudiese producir amnesia. Pero que ahora lo creo. Le juro que nunca más volveré a salir con Carlos y la «panda de sinvergüenzas de sus amigos» si no va ella (Laforet, 2011, pp. 241-242).

Las acciones de Martín los días siguientes son significativas. El primer día, Martín piensa en Anita, quien se ha ido con el doctor Tarro, su novio –así lo afirma la niña Soli en ese momento–, aunque Martín niega que exista esa relación, confirmada más adelante por la propia Anita. Además, Martín regala las medias de nailon a Trini, lo que

despierta los celos de Zoila. El segundo día, tras el regreso de Anita, Martín recuerda: «Se sienta a desayunar frente a mí en traje de baño. No sé qué me pasa. Nunca me he fijado tanto en los cuerpos de las mujeres como ahora. El cuerpo de Anita me parece precioso». Y un poco más adelante, afirma: «No puedo soportar la idea de que ningún hombre se atreva a poner una mano sobre el cuerpo de Anita. Es una idea que me parece inconcebible, un sacrilegio nada menos» (Laforet, 2011, p. 244)[406]. Después de la siesta se encuentra a Carlos en su casa escribiendo un telegrama. Cuando Carlos se marcha, Martín lo lee a escondidas. Carlos escribe a su destinatario que está cansado y necesita que venga. La reacción de Martín es la siguiente: «Rompo la cuartilla en pedazos menudos y mi pensamiento va hacia Zoila […] Zoila me mortifica con sus celos absurdos de Trini, cuando sabe que me sería imposible pensar en otra mujer que no fuese ella. Imposible» (Laforet, 2011, p. 246).

La confusión mental de Martín es considerable; sus pensamientos, contradictorios. La última noche de Carlos y Zoila en la playa, Martín recuerda:

> No hay esta noche nada que me haga olvidar ese obsesivo tormento que me produce imaginar a Anita junto al doctor Tarro. ¿Y Zoila? Prefiero no pensar en Zoila. ¿Es posible que todo lo que hemos vivido juntos sea una burla? Hasta última hora me ha dicho que quería a Carlos. […] En el fondo yo había sentido alivio de no tener que pensar en cargar con Zoila toda la vida. Lo de Anita es distinto; ha destruido en mí la imagen de la hermana, de la juventud intocable y pura. Siento un vacío de muerte. Como Carlos en aquel sueño.
>
> Nada de eso quedó en mi recuerdo. En mi recuerdo sólo está mi pena por la marcha brusca y sin despedida de Zoila. La otra pena fue desechada al cajón del olvido en mi memoria. Y ahora aparece. Y vive (Laforet, 2011, p. 248).

En el siguiente capítulo, el último de la novela, Martín le pide a Anita que se case con él. Es en ese momento cuando Anita reconoce que está enamorada del doctor Tarro y está esperando su llamada para reunirse con él. Los siguientes días, Martín y Anita recuperan la familiaridad en su relación, hasta el punto de que Martín confiesa: «no pensaba yo en casarme con Anita. Olvidé aquel disparate que se me había ocurrido

[406] Aquí Martín parece estar identificándose con el celoso Carlos de *La insolación*.

aquella noche, lo olvidé tan bien que hasta hoy no he vuelto a recordarlo» (Laforet, 2011, p. 266). La novela termina con otro recuerdo olvidado. Tras explicar a Jiménez Din la decisión de reconocer al hijo de Beatriz, Martín regresa a casa para explicárselo a Anita, pero esta se ha marchado definitivamente para reunirse con el doctor Tarro. Martín recorre el piso vacío y tras leer la nota de despedida de su amiga, Martín se queda «mucho rato sentado al borde del sofá con aquella cuartilla entre las manos, en la habitación iluminada, entre el vacío y las cortinas blancas» (Laforet, 2011, p. 268). La imagen final de la novela es una estampa de soledad análoga a aquella del sueño que Carlos le había contado en la playa. Este final (y el sueño de Carlos: «Estaba solo. Absolutamente solo en un desierto») enlaza con el terceto de Jorge Guillén que abre la primera novela de la trilogía: «De pronto, bajo el pie, cruje un desierto / Con una flor de pétalos punzantes. / Aridez, lejanía, vil vacío. (Laforet, 2012, p. 10)[407]. En su análisis del poema («Mundo continuo», perteneciente a la tercera sección de *Cántico*)[408], Jaime Gil de Biedma da unas claves sobre su interpretación que ayudan a comprender el mensaje que la autora pretende transmitir con su inclusión en la apertura de *La insolación*. La intención de Guillén, según él mismo confesó a Gil de Biedma, era describir «la interrupción discordante que se produce a veces en el amor más continuo. […] Sin embargo, a pesar de la crisis, permanece fluyendo el río amoroso y su realidad continúa su marcha acostumbrada hacia su plenitud, en el mar» (Gil de Biedma, 1960, p. 127)[409]. Una interrupción que, como apunta Guillén, está representada, precisamente, en el primer terceto, que es el que cita Laforet. Sin embargo, Gil de Biedma encuentra una involuntaria ambigüedad en el soneto, al asociar los versos finales («Sin acción de retorno, como antes / Su realidad va dando al mar el río») con la copla manriqueña («Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir»). En la interpretación del poeta barcelonés, la muerte suplanta

[407] Si las novelas se hubieran publicado en el orden previsto originalmente, el enlace entre ambas novelas hubiera sido más fluido, pues tras leer el final de *Al volver la esquina*, el lector se habría encontrado con el fragmento del poema de Jorge Guillén.

[408] «Mundo continuo» se abre con una cita del soneto XV de Shakespeare («And all in war with Time for love of you»), tras la cual Guillén compone otro soneto: Si amor es ya mi suma cotidiana, / Mundo continuo que jamás tolera / Veleidad de retorno a la primera / Nada anterior al Ser, que siempre gana, / Si cada aurora se desvive grana, / ¿Por qué azares indómitos se altera / La fatalmente a salvo primavera, / Segura de imponer su luz mañana? / De pronto, bajo el pie, cruje un desierto / Con una flor de pétalos punzantes. / Aridez, lejanía, vil vacío. / Y mientras, por un rumbo siempre cierto, / Sin acción de retorno, como antes / Su realidad va dando al mar el río (Guillén, 1979, p. 64).

[409] Gil de Biedma transcribe el párrafo de una carta del poeta fechada el 18 de febrero de 1958.

al fluir amoroso. Laforet, sin duda, acude al tercero guilleniano para aludir a ese amor interrumpido, durante los dos períodos académicos que interrumpen el fluir amoroso entre Martín y los Corsi; principalmente Carlos, en esta novela, como reconoce Martín en *Al volver la esquina*: «era verdad que yo había preferido a Carlos» (Laforet, 2011, p. 103). También puede referirse a los ocho años que separan los acontecimientos de ambas novelas, período durante el cual los jóvenes han perdido todo contacto. A partir de su propia sensibilidad como lector, en la que se opera «algo muy parecido a un cortocircuito», Gil de Biedma defiende que la combinación del esquema manriqueño con ciertos términos que implican valores positivos proporciona al conflicto a una solución distinta a la que buscaba el poeta. La certeza de la muerte parece convertirse en la única realidad genuina y, a la vez, en el único consuelo, al despojar a nuestro mundo de su sentido (Gil de Biedma, 1960, pp. 88-89). Entrando en terreno absolutamente especulativo, la referencia a la muerte, vista por Gil de Biedma, podría ser una alusión oculta a la última entrega de la trilogía, *Jaque mate*, cuyo título (recordemos que era el que Laforet dio a la novela que posteriormente dividió en tres novelas independientes) remite a la idea del final de la partida de ajedrez, entendida esta como metáfora de la vida, tal y como explica en el prólogo a *La insolación* (Laforet, 2012, p. 8). El vacío con el que termina *Al volver la esquina* y comienza *La insolación* contrasta asimismo con el final de esta última, en que Martín regresa a casa de sus abuelos. El gesto acogedor con el que le recibe su abuela representa ese fluir amoroso constante del que hablaba Guillén y que puede ser entendido como el restablecimiento de un vínculo maternofilial, personificado, tras la muerte de la madre, en el personaje de la abuela. Resulta significativo que *Al volver la esquina* arranque en Toledo, ciudad natal de Teodora Díaz, la madre de Laforet, prematuramente fallecida cuando la escritora tenía 13 años; mientras que *La insolación* concluye con la imagen de la abuela acogiendo a Martín. Este personaje recuerda a la abuela de Marcel de *En busca del tiempo perdido.* Laforet le dedicó un artículo («Un personaje de Proust», publicado el 14 de mayo de 1949 en la revista *Destino*), donde leemos: «En la abuela, Proust ha resumido todo el encanto, toda la sensibilidad y delicadeza de un alma de mujer, que se nos aparece ya en la edad en que no puede engañarnos ni con belleza ni con juventud, en que solo su gracia espiritual nos lleva a ella, y esta es tan grande que la edad no hace más que

aumentarla, dándole un aroma dulce y concentrado como al buen vino» (Laforet, 2021, p. 83). La abuela de Andrea, en *Nada,* también responde a esta imagen.

En definitiva, la metáfora cinematográfica aplicada al método psicoanalítico por parte de Laforet parece responder al enorme peso que tanto el cine como el psicoanálisis han ejercido a lo largo del siglo XX. De hecho, *Estudios sobre la histeria* (*Studien über Hysterie*) de Sigmund Freud y Josef Breuer, tratado en el que se emplea la hipnosis para recuperar recuerdos traumáticos olvidados (y que sirve como base para el posterior desarrollo del método psicoanalítico por parte de Freud), es publicado en 1895, año de la primera proyección pública del cinematógrafo Lumière. Asimismo, la sala de cine, como espacio onírico en el que se proyectan imágenes en la oscuridad, entronca con el subconsciente. En el artículo «Los sueños», publicado el 27 de mayo de 1950, Laforet muestra su entusiasmo por el padre del psicoanálisis:

> Cuando leemos al gran Freud, o al mismo Jung […] pensamos entusiasmados: ¡Qué gran cantera de sabiduría para la humanidad! Pero un momento después, cuando empequeñecemos nuestro descubrimiento o al aplicarlo a nuestra personal y tímida experiencia, titubeamos (Laforet, 2021, p. 145).

Ese titubeo al aplicar el psicoanálisis freudiano a la propia experiencia podría explicarse por su fuerte determinismo. Cuando habla de su proceso amnésico, cuyo origen no comprende, Martín Soto dice: «Yo mismo cerré la memoria a todas las nimiedades de mis primeros pasos en la noche toledana y lo demás que siguió, o al menos una gran parte de todo aquello» (Laforet, 2011, p. 48), lo que aproxima su postura al psicoanálisis existencialista de Jean-Paul Sartre. El filósofo Alfred Stern explica que las diferencias entre ambas vertientes psicoanalíticas estriban en que el enfoque empírico de Freud busca determinar los complejos de una persona, mientras que el enfoque existencialista de Sartre intenta identificar la «elección original» de una persona. Esta elección es totalmente libre, por lo que el psicoanálisis existencialista es esencialmente anti-determinista (Stern, 1962, p. 20). La postura sartreana[410] se acerca más al espíritu de Laforet, que valoraba, por encima de todas las cosas, la libertad. En el artículo

[410] Roberta Johnson ha subrayado la influencia del existencialismo en *La mujer nueva*: «Otro aspecto de la cultura del siglo XX que informa la novela es el existencialismo, que Laforet habrá conocido personalmente por las traducciones de Sartre que circulaban en ediciones latinoamericanas o gracias a novelistas influidos por sus ideas, como William Faulkner» (Johnson, 2020, p. 15).

«Casa de muñecas, realismo y feminismo», Laforet escribe: «El drama acecha siempre a un espíritu salvajemente libre, pero este drama se acentúa cuando el poseedor de tal naturaleza es una mujer» (Laforet, 1983b, p. 8).

También se puede aventurar la influencia que las ideas del filósofo Henri Bergson, combinadas con el psicoanálisis freudiano, ejercen sobre la novela. Una influencia que le podría haber llegado a Laforet a través de su marido, el periodista, escritor y editor Manuel Cerezales. En palabras de Linka Babecka, amiga de Laforet desde la época universitaria en Barcelona, Cerezales, quien tendía a un saber más enciclopédico que su esposa, estaba interesado por pensadores como Henri Bergson y Jacques Maritain, y su opinión pesaba en la autora (Fuente, 2002, p. 93).

Bergson plantea sus ideas sobre el inconsciente en *Materia y memoria* (*Matière et mémoire,* 1896), donde se cuestiona sobre la conservación de la memoria y del sentido vital de retener recuerdos del pasado en su totalidad[411]. En su análisis de la memoria, el filósofo sostiene que la conciencia retiene del pasado lo necesario para actuar eficazmente en el presente. Desde esta perspectiva, un estado psicológico inconsciente sería, en principio, impotente, ya que la inconsciencia se define como olvido, y lo inconsciente es principalmente lo olvidado.

Bergson argumenta que para que algo exista en la experiencia, debe hacerse presente a la conciencia y estar conectado con lo que lo precede y lo sigue. La vida psicológica pasada se revela en nuestro carácter y condiciona, aunque no determine, nuestro estado presente. Estas ideas explican por qué Martin Soto emprende una terapia psicoanalítica en la novela de Laforet. Por circunstancias que desconocemos y que probablemente se hubieran revelado en *Jaque mate*, Soto emprende la exploración de sus recuerdos olvidados con el fin de comprender su conducta. Una conducta marcada por la represión –en el sentido freudiano– y el miedo, como confirman las constantes referencias a este en *La insolación*, como en este ejemplo perteneciente al capítulo IV:

> El miedo no es nada, pero a veces viene, se introduce contra toda razón. Si uno es nervioso el miedo se presenta —esas cosquillas, esa arena fría en el estómago—

[411] Seguimos aquí el estudio del profesor Juan Padilla (2007) sobre la idea del inconsciente en Bergson.

> cuando menos se espera, quizá cuando el motivo de nuestro valor se ha ido, sin saber por qué (Laforet, 2012, p. 40).

Como apunta el profesor Juan Padilla, la conceptualización de Bergson sobre el inconsciente, aunque no contiene todos los elementos descriptivos del psicoanálisis freudiano, resulta compatible en algunos puntos esenciales y puede ser un complemento interpretativo, pues se trata de una concepción más fluida, orgánica y biológica que la de Freud. Aunque Bergson no aborda la represión freudiana, su concepción del inconsciente como olvido o «recuerdo puro» que influye continuamente en el presente no excluye las observaciones de Freud, situándolas en un marco más amplio. A pesar de que ambos conciben el inconsciente como el vínculo subyacente entre la infancia y la vida adulta, Bergson no le asigna, como hace Freud, un papel determinante, ya que, para él, la conciencia no se reduce a inconsciencia; conciencia es esencialmente libertad (Padilla, 2007, pp. 115-119). Esta idea puede explicar que, en su última novela, *Jaque mate*, Laforet apostase por desligar a Martin Soto de su ensimismamiento psicológico, abriéndose al mundo que lo rodea, tal y como afirma en el prólogo a *La insolación*, donde afirma que, si bien la historia íntima del protagonista es importante, no lo es tanto como el ambiente que le rodea, que «es más denso» (Laforet, 2011, p. 8).

En cualquier caso, en las dos novelas publicadas, Martín está, en palabras de la autora a Emilio Sanz de Soto, «encerrado en sí mismo dentro de un mundo muy estrecho –el del año cincuenta– que no ha intentado romper» (Laforet y Sanz de Soto, 2023, p. 248). En el capítulo XXII de *La insolación*, Martín descubre su vocación de pintor y comparte esta revelación con Carlos. Esta vocación va ligada a un proyecto de vida que implica romper con las convenciones sociales (familia, patria, religión) y sexuales: «en eso he visto dos caminos de liberación; el de Freud, de no renunciar a ningún impulso para que las inhibiciones no te aten, o el de los místicos, superándolo por el espíritu […]. Creo que un artista tiene que ser eso, un hombre liberado en absoluto» (Laforet, 2012, p. 220)[412]. Martín no logra, en *Al volver la esquina,* esa libertad total a la que aspira, al no poder romper totalmente con las convenciones que rechaza, lo que

[412] La inspiración para considerar estos dos caminos de liberación podría provenir de Elena Fortún, quien le confiesa en una carta que adora a Santa Teresa «porque sabía más de psicoanálisis que Freud» (Laforet y Fortún, 2017, p. 79).

acarreará el abandono de su vocación pictórica. La brutal paliza que Martín recibe de su machista y homófobo padre al final de la novela funciona como un método de adoctrinamiento, y el Martín que encontramos en *Al volver la esquina* ha asimilado parte del discurso patriarcal de la sociedad franquista en la que vive, como muestran sus comentarios cuando Anita le menciona la posibilidad de casarse de nuevo:

> Si quería casarse en España al menos tenía que pensar como una mujer y no como una chiquilla loca. No la veía yo madura para el matrimonio, el verdadero matrimonio […]. Quizá algún día sí, sería capaz de llevar una casa y hacer feliz a la gente que la rodeara y hasta de sentarse a coser por las tardes, un rato (Laforet, 2011, p. 78).

La pulsión homoerótica de Martín hacia Carlos Corsi también planea en la trilogía[413]. Una pulsión reprimida por el joven probablemente a raíz de la paliza que recibe de su padre. En la noche toledana, Martín quiere besar a Anita pero se le sobreimpresiona la imagen de Carlos, lo que le paraliza. Sus comentarios expresan el sentimiento de atracción y repulsión que siente hacia los hermanos: «La rabia de sentirme atraído otra vez por un hechizo hacia esa raza de seres vacíos, egoístas, inconsecuentes (había pensado así de Carlos muchas veces), me heló» (Laforet, 2011, p. 109). Un hechizo y un sentimiento de superioridad por parte de Martín que ya está presente en La insolación, cuando, tras descubrir su vocación pictórica intenta hacerles entender que son «enormemente inferiores a él en inteligencia», y su amistad, «algo sin importancia al compararla con toda aquella vida que se le presentó delante del espíritu» (Laforet, 2012, pp. 222-223).

Cabe señalar también que *La insolación* tuvo el título provisional de *Efebos*, que es el término con el que don Clemente califica a Carlos y Martín cuando quiere vengarse de

[413] El tema de la homosexualidad interesaba, sin duda, a Laforet. Prueba de ello son algunas de sus amistades (Elena Fortún, Lily Álvarez, Fernanda Monasterio, Emilio Sanz de Soto o Luis Antonio de Villena), sus lecturas (en el epistolario con Sanz de Soto menciona a Safo o Luis Cernuda, por ejemplo), algunas de las películas que le interesan (*Caged*, *Manderley* y *El beso de la mujer araña*). La pulsión lésbica en su obra ha sido estudiada por Ana B. Figueroa en «*Nada* de Carmen Laforet: la pulsión lésbica como verdad no sospechada» (2006). En su biografía de la escritora, Anna Caballé e Israel Rolón-Barada apuntan, a partir de las declaraciones del psiquiatra Carlos Castilla del Pino, el conflicto que la pulsión homosexual pudo ocasionar en la autora: «Laforet se encuentra sumida en un mar de dudas, pero su formación moral es estricta y partidaria del control, de la represión sexual que ella interpreta como una forma especial de plenitud, de pureza salvadora del compromiso del sexo» (Caballé y Rolón-Barada, 2019, p. 235). En este sentido, es interesante la carta que le remite Sanz de Soto el 14 de junio de 1971, tras la separación de la escritora, donde habla de su «liberación» y, de forma soterrada, la relaciona con la homosexualidad (Laforet y Sanz de Soto, 2023, p. 210).

ellos insinuando su relación homosexual: «Efebo quiere decir muchacho, joven, mancebo. Pero sin querer uno piensa algo equívoco al oír el nombre... En fin. Conste que yo no le doy al chico nombre alguno. Es su padre quien le llama así» (Laforet, 2011, p. 197). La ambigüedad sexual de Martín salpica también *Al volver la esquina*. El diario policíaco de Luis López contribuye a la confusión:

> Tengo amigos por todas partes y como pensé que, aunque no lo parecía, bien pudiera tener tendencias hacia los hombres en vez de tenerlas hacia las mujeres, quise averiguarlo. Si era así, *aunque él mismo no supiera nada y me parecía que no lo sabía*, llegaría un momento en que se le conociese algún asunto. […] Averigüé que no era tan santo. Dos veces me avisaron que le habían visto en el bar de Lavapiés, un sitio de los más tirados […]. El muchacho tuvo allí sus desahogos detrás de la cortina. […] Pero no fue con hombres, sino que se atrevió con esas tías de a perra chica […]. Hubiera preferido yo cualquier otra debilidad en el muchacho, y al pronto me decepcionó. *Luego lo comprendí. Y me callé como un muerto* (Laforet, 2011, p. 46)[414].

López insinúa primero que Martín desconoce sus propias pulsiones eróticas para, a continuación, descartar la posibilidad de que sea homosexual. Sin embargo, no proporciona detalles sobre lo que comprendió más tarde, dejando el asunto sin una explicación clara.

La sexualidad de Carlos es más evidente, sobre todo en *Al volver la esquina.* Durante una fiesta, la señora Valina, protectora de Zoila, le espeta a Martín: «Hijo, parece que caes de un guindo. No es un secreto que la boda esa con Alexis[415] ha sido una tapadera de conveniencia para todos. En fin, yo no he dicho nada, no te vayas a chivar al suegro si no lo sabe, ¿eh?» (Laforet, 2011, p. 182). Los Corsi y su entorno encarnan unos ideales de libertad –también sexual– que Laforet descubrió en Tánger de la mano de su amigo Emilio Sanz de Soto, quien le introdujo en un círculo intelectual al que pertenecían los escritores Paul y Jane Bowles y Ángel Vázquez o el pintor Enrique Valero. Enrique Valero. Laforet se inspiró en este último para crear el personaje de Martín Soto, quien toma su apellido de Emilio Sanz de Soto. Además, el personaje de

[414] La cursiva es mía.
[415] Alexis es el nombre artístico con el que Carlos Corsi triunfa en el cine.

Asís Alvarado, de *Al volver la esquina*, recibe su nombre en homenaje al arquitecto catalán, afincado en Tánger, Asís Viladevall[416].

Si entendemos la vida de Martín como una partida de ajedrez, el abandono, en *Al volver la esquina,* de su vocación artística, tan firme en *La insolación*, supone que está perdiendo la partida. De igual manera, su precipitada huida de Beniteca al final de *La insolación* supone el abandono de una forma de afrontar las relaciones personales con otros jóvenes, especialmente Carlos, inocente, libre y desprejuiciada. Los dos primeros libros de la trilogía suponen sendas derrotas para Martín. Quedaría pendiente para la última entrega el resultado final de una partida que acaba en jaque mate, como su propio título indica, pero sin saber quién da el jaque mate a quién: «En el juego no hace falta que esas piezas hayan sido retiradas del tablero para el jaque mate que este hombre –conductor del hilo argumental de las tres narraciones– puede dar, o que pueden darle a él, de tal manera que la partida quede terminada» (Laforet, 2012, p. 8).

En este sentido, Martín Soto es un personaje que comparte los mismos rasgos que Magny encuentra en común en los de Faulkner, Dos Passos o John O'Hara: un «mismo tipo de personajes aniquilados, aprisionados en un inexorable engranaje […] y sin más existencia o libertad que las que tiene un peón en una partida de ajedrez» (Magny, 1972, p. 232). La caracterización que Magny realiza de los personajes de Faulkner encaja como un guante con la que Laforet realiza de Martín Soto, incluso en el lenguaje que emplea[417]:

> Los héroes faulknerianos, en lugar de ser definidos, como generalmente es el caso, por un haz de particularidades psicológicas, biográficas, sociales, etc., cuyo conjunto asegura su individualidad, tienen una estructura definida por un acto único, intemporal, inmutable, que, además no es necesariamente espectacular, y que ni aun tienen necesidad de ser expuesto, ya que está situado fuera del tiempo (Magny, 1972, p. 233).

[416] El arquitecto asistió, junto al matrimonio Bowles, al acto que Emilio Sanz de Soto organizó para homenajear a Laforet el 6 de septiembre de 1959 –día del cumpleaños de la autora– en Tánger.

[417] Es probable que Laforet conociera *L'âge du romain américain.* A pesar de que no fuera traducida al español hasta 1972, sus ideas fueron introducidas por José María Castellet en *La hora del lector* (1957). En su artículo «Nathalie Sarraute y la escuela behaviorista», publicado en *Destino* el 29 de septiembre de 1962, Antonio Vilanova, también recoge las ideas de un texto que, en palabras de Román Gubern, «fue para muchos libro de cabecera» (Gubern, 1997, p. 138).

Los pasos fuera del tiempo que da Martín Soto son los que, cuando entra en contacto con los Corsi, le alejan de la realidad represora y gris de la España franquista. No obstante, después de cada uno de estos pasos, surge la incertidumbre en el lector respecto a si el personaje está liberándose o, por el contrario, encerrándose aún más. En las dos primeras novelas de la trilogía, Martín parece estar perdiendo la partida; la incógnita de si es él quien finalmente da el jaque mate o si es quien lo recibe se hubiera resuelto en *Jaque mate*.

Las dos novelas publicadas de la trilogía parecen ser una respuesta a los planteamientos sobre la novela objetivista realizados por José María Castellet:

> Nuestra literatura se aleja –cada vez más– de la literatura analítica del siglo pasado que pretendía «profundizar» en el hombre. En cierta medida Freud acabó –con el psicoanálisis– con aquella literatura de las profundidades, de la que Proust y Joyce fueron los últimos y excepcionales epígonos (Castellet, 2001, p. 76).

En el prólogo a *La insolación*, Laforet cita precisamente a Proust y Joyce como autores conscientes de estar introduciendo nuevas técnicas narrativas en el panorama literario. La autora sitúa su propuesta en la línea de un Pío Baroja, «uno de los filones más seguros, más profundos de la novelística actual en el mundo, de la preocupación por la nueva técnica», que florece «en los últimos ismos europeos» (léase el *nouveau roman*) a través de su influencia en Hemingway y Dos Passos (Laforet, 2012, p. 5). En esta nueva fase de creación, Laforet muestra su interés en aclarar «que ni en el tema, ya tocado por mí y después por otros en los últimos años, ni en la técnica, he tenido voluntad de copiarme a mí misma ni de copiar a nadie» (Laforet, 2012, p. 7). La autora combina las lecciones de Proust en el tratamiento del tiempo, las de Faulkner en su búsqueda de un lector activo, dentro de un marco, el género policial, que, como apunta el escritor y crítico Ricardo Piglia, es el gran género moderno y una forma de pensar la relación entre el psicoanálisis y la literatura (Piglia, 1999, p. 85). El crítico argentino explica que cuando le preguntaban por su relación con Freud, Joyce contestaba: «Joyce en alemán, es Freud»[418], dando a entender su interés respecto al padre del psicoanálisis. Para Piglia, lo que Joyce está diciendo es que está haciendo lo

[418] Joyce, en inglés, y Freud, en alemán, quieren decir «alegría».

mismo que Freud, «en el sentido más libre, más autónomo, más productivo», pues encuentra un modo de narrar que parte no de las grandes tradiciones narrativas, sino de otra experiencia contemporánea, el psicoanálisis (Piglia, 1999, pp. 78-82).

Laforet parece situarse en esta senda, construyendo su trilogía a partir de una concepción temporal deudora de Proust pero en la que los procesos psicoanalíticos desempeñan un papel importante. Para descifrar todo ello, la autora busca un lector, de corte faulkneriano[419], que realice la labor de una suerte de detective-psicoanalista, quien, en palabras de Piglia, «está ahí para interpretar algo que ha sucedido, de lo que han quedado ciertos signos» (Piglia, 1999, p. 83)[420]. Así, el lector de la trilogía podrá cumplir el propósito de la escritora, que no es otro que captar, con la veracidad que le sea posible, «un momento circunstancial al mismo tiempo que el momento íntimo del personaje que sirve de base a todo lo demás» (Laforet, 2012, p. 8).

[419] Recordemos que Laforet consideraba que Faulkner convertía a sus lectores en «seres verdaderamente agudos, casi creadores» (Laforet, 2021, p. 205).

[420] «En el policial, el que interpreta ha podido desligarse y habla de una historia que no es la de él, se ocupa de un crimen y de una verdad de la que está aparte pero en la que está extrañamente implicado. Me parece que el psicoanálisis tiene algún parentesco con estas formas» (Piglia, 1999, p. 87).

8. Influencia del M.R.A. en la narrativa. Rosa Chacel

Para completar el análisis del influjo de los modos de representación en la narrativa española es necesario adentrarse en los dos modos alternativos al institucional: el modo de representación alternativo (M.R.A.), que estudiaremos en este capítulo, y el moderno (M.R.M.), del que nos ocuparemos en el siguiente. El surgimiento de estos modos de representación está vinculado a dos contextos específicos; mientras el M.R.A. coincide con el período de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, el M.R.M. se corresponde con el nacimiento de la modernidad cinematográfica tras la Segunda Guerra Mundial.

Los narradores de la década de los veinte ya no dudan de que el cine sea un arte y defienden, además, su especificidad. En su búsqueda por revitalizar sus fuentes de inspiración, los literatos exploran diversas formas de expresión artística, incluyendo el cine, el medio artístico que se convertirá en el predominante en el siglo XX. Esta ruptura con lo viejo para abrazar «la epifanía del arte nuevo» está presente en las palabras del Poeta de los Mil Años, trasunto de Rafael Cansinos Assens*,* autor de *El movimiento V.P.* (1921):

> — ¡Oh mis viejos poetas jóvenes! […] ¡Salid al tiempo nuevo, al tiempo que miden relojes de una velocidad que nunca sospechasteis! […] Ni la ciudad ni el campo son ya como los cantáis vosotros. Galatea no es ya la moza de cántaro que sonrió a Teócrito, sino la *cowgirl* del Far-West, que practica todos los deportes, viste falda pantalón y maneja, como un falo portátil, desplazable y certero, el revólver norteamericano (Cansinos Assens, 2009, p. 56).

El autor insta a los poetas a adaptarse al tiempo moderno, simbolizado por la figura de la *cowgirl*, una musa indudablemente cinematográfica[421]. En este contexto, Román Gubern identifica cinco razones que definen la conexión que se establece entre literatura y cine en la década de los veinte:

1) la percepción del cine como una síntesis suprema de las artes, donde la estética se entrelaza con la modernidad maquinista;

[421] En 1929, Pedro Salinas publica el poema «Far West», incluido en *Seguro azar* (1929), donde hay una referencia a «Mabel, la caballista» (Salinas, 1989, p. 67), en alusión a la cómica Mabel Normand. La actriz había interpretado el papel de una *cowgirl* en *Pinto* (1920), de Victor Schertzinger.

2) su capacidad para producir una nueva belleza ligada a la modernidad urbana, expresada mediante la velocidad y el ritmo logrados gracias al montaje, y a las experiencias perceptivas inéditas, como el fascinante primer plano;
3) su postura antiburguesa, que les aleja del teatro y les acerca al cine, un arte popular, dinámico, sin tradición e industrializado, lo que les orienta hacia el cine estadounidense y sus géneros comerciales;
4) su condición de arte de masas;
5) su función modernizadora de liberador de costumbres e incitador erótico en una España tradicionalista donde la Iglesia católica ejerce su autoridad moral (Gubern, 1999, pp. 79-81).

Estas razones revelan cómo el cine se convierte en un pilar fundamental en la construcción de la identidad artística y cultural de esta generación, en la que lo visual se convierte en un componente crucial. Entre los ensayistas, Fernando Vela y Ramiro de Ledesma subrayan la nueva forma de mirar que introduce el cinematógrafo. El primero, discípulo de Ortega y cofundador de la *Revista de Occidente*, sostiene que «el cine nos enseña a ver, y con su gran lupa y su reflector nos lleva los ojos como de la mano y nos obliga a palpar ocularmente el contorno de las cosas» (Vela, 1925, p. 209). Por su parte, Ledesma resalta: «El Cinema obliga a las gentes a ensayar un nuevo mirar. Velozmente. Porque las imágenes se escapan» (Ledesma, 1928, p. 5). En consonancia con esta nueva forma de ver, la vanguardia literaria asume algunas de las *Ideas sobre la novela* (1925), de Ortega y Gasset: «Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas, y que se evite referírnosla. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas» (Ortega y Gasset, 1966b, p. 391). La concepción orteguiana de la novela como una experiencia visual, enfocada en el acto de mirar, se refleja en la exploración estética de la literatura vanguardista.

Entre los escritores, Antonio Espina reitera esta idea en «Ojo cinematográfico» (1926) y concede gran importancia al espectador, «el sujeto que *ve*», gran importancia en el nuevo organismo estético (Espina, 1927a, p. 37). Además de por el rol desempeñado por el espectador, los autores de la narrativa nueva se interesan por los componentes fotogénicos del cine, como el ritmo y el primer plano, y muestran predilección por el

cine cómico estadounidense, y el cine «experimental» o «de vanguardia» proveniente de Francia, Alemania o la Unión Soviética[422]. Todos ellos son asuntos relacionados con la concepción antinaturalista de la representación cinematográfica, lo que los vanguardistas identifican como su especificidad[423].

En relación con el cine estadounidense, surge una curiosa paradoja. A pesar de que escritores como Guillermo de Torre basan sus análisis cinematográficos en las ideas de los cineastas impresionistas franceses quienes, como Jean Epstein, proponen un modo de representación alternativo al M.R.I., se sienten fascinados por ciertos componentes relacionados con el cine institucional, como el *star-system* o los filmes interpretados por cómicos como Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd. Esta admiración, compartida asimismo por los cineastas franceses, está justificada por su carácter antinaturalista, al menos en lo que concierne al cine cómico. Por ejemplo, el surrealista Luis Buñuel, en su crítica de la película *El colegial* (*College*, 1927), de James W. Horne y Buster Keaton, sostiene que «libérés de la tradition, nos regards se regaillardirent dans le monde juvénile et tempéré de Buster, grand spécialiste contre toute infection sentimentale» (Buñuel, 1927b, pp. 6-7)[424]. Aunque se gestan en el seno de la Meca del cine, los filmes de artistas como Keaton, Mack Sennett y Chaplin se distinguen por su carácter subversivo, lo que les aleja de la tradición naturalista y les inscribe, como apunta Pérez Bowie, en una tradición antirrealista, específica del cine, cuyas raíces se ubican en la intertextualidad popular de las ferias, el vodevil y el género burlesco (Pérez Bowie, 2008, P. 57).

[422] El profesor Ródenas de Moya indica que «la fragmentación del discurso narrativo y la transposición de técnicas cinematográficas al relato literario, en especial el juego de planos y el montaje, se dan en un gran número de novelas y cuentos, pero no en todos» (Ródenas, 2009, p. 46).

[423] En una entrevista realizada por Luis Gómez Mesa en la revista *Popular Film,* Giménez Caballero, fundador de *La Gaceta Literaria* y director del filme documental *Esencia de verbena* (1930), considera la novela naturalista como la «madrastra» del cine; muestra su admiración por el filme «donde la velocidad se adensa y aquieta en la imagen»; y alaba «la comedia yanqui, hecha con esencias aceleradas de Lope de Vega» así como las cinematografías alemanas, rusas y francesas, más minoritarias y vanguardistas (Giménez Caballero, 1929, pp. 15-16). Francisco Ayala escribe en *Recuerdos y olvidos*: «En la época a que me refiero compartía con mis compañeros de letras la admiración por el cine ruso, por el cine experimental, por las películas de Charlot […], por Buster Keaton» (Ayala, 2006, p. 141).

[424] «Liberadas de la tradición, nuestras miradas se rejuvenecen en el mundo juvenil y temperado de Buster, gran especialista contra toda infección sentimental» (la traducción es la realizada por Jos Oliver y José Luis Guarner en *Buster Keaton contra la infección sentimental* [Anagrama, 1972]).

Todos estos intereses se plasman en una literatura que persigue la renovación mediante la incorporación de diversas técnicas cinematográficas[425], como señalan Antonio Espina, Guillermo de Torre o Francisco Ayala. En opinión de Espina,

> el novelista moderno incorpora a su técnica gran parte de la técnica del cineasta. Aprende de él, entre otras cosas, a sustituir las velocidades literarias de la narración por las velocidades ópticas de la proyección. Y también a combinar audazmente, en literario juego visual, distancias y enfoques, planos y volúmenes (Espina, 1928a, p. 1).

Guillermo de Torre, por su parte, sostiene que el estilo elíptico, el simultaneísmo descriptivo y las imágenes visuales son los elementos cinematográficos que se pueden localizar en la obra de autores como los franceses Paul Morand y Blaise Cendrars, el italiano Massimo Bontempelli, o los españoles Eduardo Maella y Ramón Gómez de la Serna; y en novelas como *La partida de los bandoleros* (*Die Räuberbande*, 1914), de Leonhard Frank y *Donogoo-Tonka* (1920), de Jules Romains, poemas como «La fin du monde» (1919), por Cendrars[426], y «La Chapliniade» (1920), por Ivan Goll (de Torre, 1930, p. 7). En cuanto a Francisco Ayala, en el prólogo a *El escritor y el cine* (1988), reconoce que algunas de sus obras poético-narrativas de vanguardia incorporan materiales que directa o indirectamente se remiten al cine. Además, señala que algunos estudiosos de su obra literaria han establecido conexiones entre los recursos de su retórica personal y las técnicas cinematográficas, lo que se justifica por la inevitabilidad del séptimo arte, presente y en constante evolución durante toda su vida y que ha impregnado de forma creciente el mundo en que ha vivido (Ayala, 1988, pp. 8-9). No obstante, la opinión de Ayala contiene matices:

> Se insiste demasiado en que la técnica del cine, su modo de captar la realidad, ha influido sobre la novelística más reciente. No hay que negarlo; mas tampoco se exagere su influencia. Podría con igual derecho afirmarse, a la inversa, que el cine aprende sus mejores técnicas de la gran novela; aunque en verdad, tal vez no haya

[425] La nueva narrativa recibe una doble influencia, la del M.R.I. y la del M.R.A. De la primera nos hemos ocupado en el capítulo siete, donde se incluye, por ejemplo, el impacto del cine institucional, en el plano de la historia, en *Cinematógrafo* (1936), de Carranque de Ríos.

[426] El escritor y crítico cinematográfico Alfonso Reyes ya había señalado el influjo del cine en la obra de Blaise Cendrars y Jules Romains en su artículo «El cine literario», publicado en 1920 y recogido en *Obras completas IV. Simpatías y Diferencias* (Fondo de Cultura Económica, 1956).

> sino coincidencia en el descubrimiento de soluciones artísticas por ambos caminos (Ayala, 1984, p. 176).

Se trata, en definitiva, de una generación nacida con el cine, lo que redunda también en su vinculación laboral con el medio, ya sea trabajando como guionistas, como sucede con Salvador Dalí, Federico García Lorca (aunque su guion *Viaje a la luna,* escrito en 1929,no se materializa hasta 1999)[427], Rosa Chacel, Wenceslao Fernández Flórez, Rafael Alberti o María Teresa León; o también como directores, como es el caso de Ernesto Giménez Caballero, Gregorio Martínez Sierra[428], Edgar Neville o Enrique Jardiel Poncela. Estos tres últimos, además, se integran en el grupo de escritores que, en los años treinta, se desplaza a Estados Unidos para participar en la adaptación de diálogos para las versiones españolas de las películas hollywoodienses, que en los primeros años del sonoro habían resultado desastrosas[429].

[427] Existen dos adaptaciones del guion lorquiano: la primera fue dirigida por Frederic Amat en 1998; la segunda, por Fernando Tobar en 2009.

[428] Gregorio Martínez Sierra desempeñó labores como director cinematográfico, pero su contribución a la autoría de los guiones que se le atribuyen está en cuestión. Como sucede con el resto de su obra, es más que probable que su esposa María Lejárraga desempeñara un papel principal, si no único, en su ejecución. Véase al respecto el artículo de la profesora Patricia W. O'Connor «Spanish First Successful Woman Dramatist: María Martínez Sierra» (1979).

[429] El historiador Florentino Hernández Girbal recoge, en *Los que pasaron por Hollywood* (2020), las veinte entrevistas que él mismo realizó para la revista *Cinegramas*, entre febrero de 1935 y julio de 1936, a las personalidades españolas del mundo del cine que regresaban de Hollywood. En un ensayo previo, *Cita en Hollywood* (1991), el autor realiza el recuento de las películas estadounidenses producidas originalmente en español a lo largo de los años treinta.

8.1. El cine vanguardista en el plano de la historia

Los escritores asociados a la vanguardia tienen acceso y disfrutan del cine alternativo en la Residencia de Estudiantes, primero; y como socios del Cineclub Español que promueve *La Gaceta Literaria* a partir de 1928, después. Estos dos espacios vienen a enmendar una carencia que el escritor Guillermo de Torre lamentaba ya en 1926:

> Otros films abstractos análogos realizados en Francia, y de los que faltándonos un conocimiento directo – ¿cuándo nos será dado contemplarlos sobre alguna pantalla española? – sólo podemos dar la referencia nominal, son *Photogénie*, de Epstein; *Le retour à la raison*, de Man Ray; *L'image,* de Jules Romains y Jacques Feyder, y *Entr'acte*, de René Clair y Francis Picabia (de Torre, 1926, p. 119)[430].

Entre los socios y participantes del Cineclub se incluyen escritores como Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, José María Salaverría, Carlos Arniches, José López Rubio, Eduardo Ugarte, José Bergamín, Rafael Alberti, José Díaz Fernández, Enrique Díez-Canedo, Benjamín Jarnés, Federico y Francisco García Lorca, José Moreno Villa, Ricardo Baroja, Vicente Aleixandre, Felipe Ximénez de Sandoval y Rosa Chacel[431]. El Cineclub organiza programas compuestos ordinariamente de: a) un filme documental; b) un filme de repertorio; c), un filme nuevo, pero que por exigencias del mercado no llegue a las salas de producción, y, eventualmente, d) una conferencia breve por parte de un técnico o escritor de vanguardia. El programa previsto, tal y como se anuncia en el nº 43 de *La Gaceta* (1 de octubre de 1928) incluye filmes de distinta procedencia: Estados Unidos, Alemania, Escandinavia, Francia y Rusia. Entre los directores, algunos se sitúan en el M.R.I., pero la mayoría son representantes del M.R.A.[432] La programación final excluye prácticamente todos los filmes institucionales previstos y se compone, casi en

[430] Guillermo de Torre se confunde, pues Jean Epstein no dirigió ningún filme con ese título. El cineasta sí trató el concepto de fotogenia en muchos de sus artículos teóricos. *L'image* es el título francés de *Das Bildins* (1923), producción franco-austriaca dirigida por Feyder y con guion de Romains.

[431] Muchos de estos autores acusan el influjo del cine en su obra, como atestiguan *Cinelandia* (1925), de Ramón Gómez de la Serna; *El boxeador y un ángel* (1929), de Francisco Ayala*; El paseo de Buster Keaton* (1928), de Federico García Lorca; *La Venus mecánica* (1929)*,* de José Díaz Fernández; *Tres mujeres más equis* (1930), de Ximénez de Sandoval; *Estación. Ida y vuelta* (1930), de Chacel; o *Arte, cine, ametralladora* (1936), de Ricardo Baroja.

[432] Entre los directores pertenecientes al M.R.I. localizamos a Allan Dwan, Fred Niblo, D.W. Griffith, Buster Keaton o Charles Chaplin; mientras que los representantes del M.R.A. son F.W. Murnau, Robert Wiene, Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Fritz Lang, Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, René Clair, Henri Chomette, Alberto Cavalcanti, Jean Renoir, Germaine Dulac, Man Ray, Robert Desnos, Sergei M. Eisenstein o Vsévolod Pudovkin.

exclusiva, de cine vanguardista. Entre 1928 y 1931 el cineclub proyecta cine dadaísta, impresionista, cine puro, soviético, expresionista y surrealista, así como algún conato vanguardista español[433].

El cine que interesa a los vanguardistas es aquel que se aleja de la narratividad naturalista, es decir, el cine del M.R.A. Esta preferencia justifica que las conexiones con el cine se concentren mayoritariamente en la poesía de vanguardia, lo que no es óbice para que también se manifiesten en la narrativa. La prosa de vanguardia se configura a partir de lo que el profesor Antonio Gómez Quiñones denomina «principio anti-constructivista», es decir, «la intención por frenar los impulsos teleológicos y causales que arman una narración en sus múltiples facetas» (Gómez Quiñones, 2004, p. XI), y que, a nuestro juicio, tiene clara inspiración cinematográfica. Esta influencia se plasma, en el plano de la historia, mediante la disolución de la trama y la indefinición de los personajes, así como en la fragmentación que supone el primer plano cinematográfico. Estos elementos contribuyen a configurar una estética literaria vanguardista que desafía las convenciones narrativas tradicionales y busca nuevas formas de representación artística.

8.1.1. Disolución de la trama

Antonio Espina, en su novela *Pájaro Pinto* (1927), aboga por la incorporación de elementos visuales y narrativos propios del cine a la escritura literaria. En su «Antelación» a esta obra, propone:

> Traer a la literatura los estremecimientos, el claroscuro, la corpórea irrealidad, o el realismo incorpóreo del cinema, la lógica de este arte, es procurarse nuevos efectos literarios, muy difíciles de situar en ningún género determinado. […] Lo peor es que el interés argumental se suele perder bajo el desafuero de la fotogenia y de la metáfora (Espina, 2004, p. 91).

La disolución de la trama es, según Espina, una consecuencia directa del influjo cinematográfico. Jean Epstein y Guillermo de Torre, defensores, desde sus respectivos campos, de la vanguardia en el cine y en la literatura, buscan transformar el arte en una expresión más audaz y pura, eliminando la representación convencional y

[433] El listado completo de las películas proyectadas, distribuidas por sesiones, se puede consultar en el número 22 de *Poesía. Revista ilustrada de información poética* (Ministerio de Cultura, 1984).

enfocándose en la creación de situaciones visuales más que en tramas argumentales lineales. Sostiene Epstein: «La vida no se deduce como esas mesas de té chinas que engendran sucesivamente doce, una dentro de la otra. No hay historias. Nunca hubo historias. No hay más que situaciones, sin pies ni cabeza; sin comienzo, sin desarrollo y sin final» (Epstein, 2009, p. 101). La disolución de la trama es defendida asimismo por Germaine Dulac: «Permítaseme dudar de que el arte cinegráfico sea un arte narrativo. En mi opinión, el cine va más lejos en sus sugerencias sensibles que en sus precisiones inapelables» (Dulac, 1993, p. 97). Conocedor y admirador de los escritos teóricos de Epstein, Guillermo de Torre también se hace eco de la eliminación de la trama en el cine alternativo. En su artículo «Cinema», argumenta que gracias a cineastas como Robert Wiene, Delluc, Epstein, Gance y otros, el cine se equipara con la pintura y la poesía lírica contemporáneas, buscando convertirse en un arte creador. Además, el nuevo cine se propone alcanzar una mayor audacia y una depuración absoluta, dejando de ser «representativo», eliminando el tema en la medida de lo posible, o presentándolo «reducido a sus puros equivalentes visuales de imagen, volumen y movimiento». De Torre identifica al francés André Beucler como uno de los escritores en cuyas obras es más perceptible el influjo del cine, atribuyéndolo precisamente a la falta de trama (de Torre, 1926, pp. 118-120). Este punto ha sido ya estudiado en la narrativa española de vanguardia por los profesores José Manuel del Pino (1995) y Gustavo Nanclares (2010).

En su análisis de *Pájaro Pinto*, del Pino señala que el principio cinematográfico sirve a Espina para subvertir la construcción de un argumento que domine toda la obra. En su lugar, ofrece una serie de esbozos y estructuras narrativas que nunca llegan a consolidarse como relatos convencionales (del Pino, 1995, p. 133). Esta idea es retomada por Gustavo Nanclares, quien sostiene que dicha afirmación podría aplicarse a casi toda la producción novelística de vanguardia, pues se trata de una tendencia «casi estructural» (Nanclares, 2010, p. 49 y p. 128)[434]. Localizamos esta pérdida del

[434] Nanclares inscribe en esta tendencia los siguientes títulos: *Margarita de niebla* (1927), de Jaime Torres Bodet; *Sin velas, desvelada* (1927) y *Puerto de sombra* (1928), de Juan Chabás; *El marido, la mujer y la sombra* (1927), de Mario Verdaguer; *La rueca de aire* (1930), deJosé Martínez Sotomayor; *Naufragio en la sombra* (1930), de Valentín Andrés Álvarez; y *Novela como nube* (1923), de Gilberto Owen.

interés argumental en otras novelas del período como *El doctor inverosímil* (1921)[435] y *Cinelandia* (1925)[436], de Ramón Gómez de la Serna; o *Estación. Ida y vuelta* (1930), de Rosa Chacel. La disolución de la trama aumenta el lirismo[437] de unas obras en las que el tema onírico adquiere una relevancia importante. El cine tiene un componente de sueño, de alucinación para estos escritores (no solo el cine del M.R.A., sino todo el cine). Como indica Espina, el espectador prototípico, cuando se sumerge en la oscuridad y se enfrenta con la proyección, «experimenta un enigmático regreso a la atmósfera infantil de los sueños» (Espina, 1927a, p. 44). Autores como Francisco Ayala y Rosa Chacel exploran los elementos narrativos en una dimensión onírica, conectándose con el cine como fuente de inspiración, como sucede con los enfebrecidos protagonistas de «Cazador en el alba» (1929), de Ayala, y *Estación. Ida y vuelta*, de Chacel; de ahí que se considere la pantalla cinematográfica principalmente como un espacio onírico.

8.1.2. Producción y exhibición cinematográficas

En la narrativa de vanguardia también se recurre al mundo del cine en el plano de la historia, como sucede con *Cinelandia*, donde Gómez de la Serna imagina un trasunto de Hollywood, meca del cine institucional que no conocía, desde una perspectiva desmitificadora. Sin embargo, es la exhibición la que cuenta con mayor presencia en la narrativa vanguardista. No cabe duda de que esto responde a la fascinación que el cine ejerce sobre toda esta generación de escritores en calidad de espectadores.

Las salas de cine en estas novelas no se limitan a ser un mero espacio de evasión de la realidad circundante, a diferencia de lo que se observaba en las novelas influenciadas por el M.R.I.[438]. La pantalla cinematográfica, para los autores vanguardistas, está

[435] En 1921 se publica la segunda edición de la novela, que amplía la edición anterior aparecida en 1914.
[436] A pesar de que la fecha del *copyright* es 1923, la novela se publica en 1925, según indica Ioana Zlotescu en su edición de la *Obras Completas* de Gómez de la Serna (1997), vol. X, p. 972.
[437] Domingo Ródenas recalca que durante este período «la prosa de los escritores jóvenes, versificadores del *sermo pedestris*, se poetiza. Se poetiza la narración breve y la novela, el artículo de opinión y la reseña, el ensayo y, en general, todos los géneros prosísticos» (Ródenas, 2009, p. 21).
[438] Sin embargo, el cine como espacio de evasión no está ausente en estas novelas, como ya ha sido señalado por C. B. Morris en *La acogedora oscuridad.* El autor recoge ejemplos pertenecientes a *La Venus mecánica*, de Díaz Fernández («¡Vámonos a un cine, a un café, a cualquier sitio. No quiero ponerme triste»); a *Paula y Paulita* (1929) («Nos sumergiremos en esa tina de purificación. Vamos al cine») y en *Escenas junto a la muerte* (1931) («Entraremos en un café, en un cine. Me gustaría ver *Charlot en Zalamea*»), ambas de Benjamín Jarnés (Morris, 1993, p. 155).

cargada de poesía. En *Viviana y Merlín* (1936), de Benjamín Jarnés, la pantalla es un «tapiz de plata» y «tapiz embrujado»; Jarnés, parafraseando a Antonio Espina, la llama en otro lugar «cuartilla vertical» (Jarnés, 1974, p. 23); y Fernando Vela se refiere a ella como «la sábana humilde, la sábana de los sueños, la sábana de los fantasmas del pueblo y de los miedos infantiles» (Vela, 1925, p. 215). En ocasiones, son los personajes los que desean verse en pantalla, como le sucede a Juan Sánchez, el protagonista de *Locura y muerte de Nadie* (1929), de Jarnés, quien acude a un cine que estrena la «información gráfica» de los últimos sucesos:

> El Juan Sánchez de la pantalla se va acercando. El Juan Sánchez del palco recoge con avidez cada frunce de las cejas de sí mismo, cada gesto de las manos que pugnan por lograr el primer puesto en la masa anónima. […] De pronto, Juan Sánchez, un lamentable Juan Sánchez se instala al mismo borde del marco de sombras, conquista todo el rectángulo, crece prodigiosamente, la masa desaparece detrás de unas mejillas, detrás de una boca, detrás de unos ojos sin brillo, impersonales, comunes, ventanas a la nada […] En la pantalla, la escena trágica acaba pronto, pero en el héroe fracasado se agudiza con más intensidad que nunca la tragedia. ¡Con qué plasticidad se ha revelado su condición de uno cualquiera, de Nadie! (Jarnés, 1996, pp. 192-193).

La descripción se centra en cómo la imagen de Juan Sánchez en la pantalla se convierte en un símbolo de su fracaso y su condición de ser insignificante.

Gómez de la Serna afronta la presencia de los personajes en la pantalla de forma más original. El capítulo final de *El incongruente* (1922) muestra al personaje principal, Gustavo, en una sala de cine donde descubre que es el protagonista del filme que se proyecta. Además, está sentado junto a una mujer desconocida quien resulta ser la coprotagonista de la película y con la que finalmente contraerá matrimonio. La novela *El marido, la mujer y la sombra* (1927), de Mario Verdaguer, arranca con el Novelista proyectando para sus hijos la sombra de una figura de papel sobre la pared. La Sombra cobra vida y se incorpora a la vida familiar. En el capítulo XI, la Sombra regala al Novelista una caja con un agujero a través del cual puede ver su pasado proyectado.

En ambos casos, la pantalla se erige como una puerta de acceso a otra dimensión, donde los desdoblamientos, las proyecciones de los personajes se vuelven posibles[439].

A estos ejemplos podemos añadir otros relatos cuyos personajes se enamoran de imágenes proyectadas. En «Polar, estrella» (1928), de Francisco Ayala, el protagonista, enamorado de una estrella de la pantalla, se queda «resentido y nervioso» tras serle escamoteado el desnudo de la protagonista antes de entrar en la bañera, mediante el empleo de un plano de detalle de sus piernas, primero; y de un cambio de escena, después (Ayala, 2002, p. 91). En la mencionada novela de Verdaguer, la esposa del Novelista se enamora de la proyección creada por su marido; incluso él mismo termina enamorándose de la Sombra por ser esta su propia creación. Además, el Novelista construye a su personaje como lo haría un cineasta, una estrategia que está presente también en la introducción metanovelística al capítulo VIII de *Luna de copas* (1929), de Antonio Espina:

> La novela, para el novelista, debe extraerse de una serie de compartimentos estancos, en los que se ponen con antelación los ingredientes de aquélla. […] Una vez hecho esto, el novelista debe cerrar los ojos y coger al azar, revolviéndolos, ingredientes de todos los compartimentos, arrojándolos a puñados sobre los capítulos. La novela, así, resultará desarticulada y monstruosa. Esto no es un defecto. En realidad, lo que ocurre es que la articulación, la clave articulada, queda fuera de la novela, como el proyector cinematográfico queda fuera y lejos de la pantalla. En ambos casos, el proyector es lo más importante. Ese haz de luz del ojo de la cabina que traspasa como una estocada la cámara oscura (Espina, 2004, p. 167).

El novelista de Espina escoge y distribuye al azar los componentes novelísticos en los distintos capítulos de la obra. La novela se organiza desde el exterior, como sucede en el cine, donde el proyector articula el filme desde fuera de la pantalla. Esta idea de

[439] Domingo Ródenas propone otros ejemplos, como la Valentina de *Efectos navales* (1931), de Antonio de Obregón, quien da un grito de sorpresa porque «ante sus ojos se proyectaba la película de la playa, la noche, el mar y la luna»; el Hermes de *Hermes en la vía pública* (1934), del mismo autor, ante el cual «se desarrollaba [su propia vida] como un film increíble»; o la Viviana de *Viviana y Merlín*, de Benjamín Jarnés, quien «cuelga en el muro del fondo un amplio tapiz de color de plata, dispone una cajita donde se apretujan algunos granos de oro luminoso» y proyecta un filme sobre Don Quijote que exaspera a los caballeros de la Mesa Redonda. Ródenas también desataca los accidentes mecánicos durante la proyección, como sucede en *Paula y Paulita* (1929), de Jarnés, y en «Polar, estrella» (1928), de Ayala; o un ejemplo curioso perteneciente a *Fin de semana* (1934), de Ricardo Gullón, donde el narrador nota que desde la cartelera del cinema le llaman los ojos de Marlene Dietrich (Ródenas, 2009, pp. 113-114).

Espina guarda relación con la propuesta de Francisco Ayala en «Tipo de arte del cinema» (1929), aunque para el escritor granadino, el desorden con el que se crea el arte nuevo no responde al azar, sino que las piezas que componen la obra son elegidas en la realidad «como en un desordenado almacén». Al seguir esta técnica el creador se libera de las restricciones que impone mantener la fidelidad a un modelo o unas directrices preestablecidas. La construcción de la obra no se basa en un modelo externo predefinido, sino que se compone de elementos «confusos, caóticos» que el artista recibe del mundo externo; un mundo de sensaciones, ideas y objetos revuelto y sin jerarquía, donde la intuición estética del autor es su única guía. En este contexto, debe elegir cuidadosamente los componentes necesarios para dar forma a su obra. Ayala subraya la importancia de la acción de «elegir», ya que implica un proceso deliberado y significativo en la creación artística, y describe las obras resultantes como «perfectamente inútiles y sin correspondencia en la ordenación natural del mundo». Mediante esta técnica el escritor logra una obra que «se relacionan con la Naturaleza de un modo fragmentario, desigual, indirecto» pero «tan homogénea y coherente como el más homogéneo y coherente edificio lógico» (Ayala, 1988, pp. 17-18). Esta técnica está relacionada con la empleada por el arte nuevo, y especialmente con la utilizada por el cine puro, la propuesta cinematográfica de los vanguardistas como alternativa al cine institucional:

> Pasado el crepúsculo de un arte lleno de impurezas, la aurora del nuevo pulverizó la realidad, revolvió sus piezas como fichas de dominó y alumbró obras indecisas, alusivas y nada representativas, abriendo vía a las que hoy son de normal producción en todas las artes. Pero el cine, separándose de la común trayectoria, ha optado por desprender de la Naturaleza bloques íntegros dotados de calidad estética, sin apenas consentir en ellos inmixtión de elementos ajenos a tal calidad. Ha realizado la hazaña que sólo un arte nuevo de raíz hubiera podido realizar (Ayala, 1988, p. 19).

Según Ayala, el cine ha conseguido, gracias a su juventud, lo que la literatura joven no logra. Mientras que esta y otras formas de arte enfrentan una fuerte oposición a su propia tradición, el cine puede presentar su innovación bajo formas «nada violentas ni agresivas, aunque tan flamantes como él mismo» (Ayala, 1988, p. 19). Ayala, no obstante, se lamenta de la falta de audacia del cine al valerse de estas técnicas, que

«emplea con cautela extrema, reduciéndolas a términos secundarios» (Ayala, 1988, p. 21). En otras palabras, el cine puro, que podría erigirse en el estandarte del arte nuevo, queda sojuzgado por el cine institucional.

8.1.3. Existentes: personajes y espacio

Los personajes de la narrativa vanguardista se configuran, por el influjo del M.R.A.[440], con contornos difuminados, desdibujados[441]. Es el caso del soldado Juan Martín Bofarull, protagonista de «Xelfa, carne de cera», segundo relato de *Pájaro pinto*, del que un personaje opina: «Cuando te miro advierto que eres de cera, blanca y fría, y la ciudad que te rodea de níquel. Eres caprichoso, aéreo, flotas en una ingravidez moral que quizás sea la inmortalidad de tu tiempo» (Espina, 2004, p. 98). Hallamos un caso similar en los personajes tenuemente caracterizados de «Hora muerta» (1927), de Francisco Ayala. Dichos personajes son identificados simplemente como capitán de la Marina, boxeador, negro, gran bailarín, campesino, motorista, chino, soldados y niña. En cuanto a su pobre caracterización, veamos, por ejemplo, el campesino, caracterizado así: «oscuro, grave, despacioso. De mirar bajo, de mirar agudo» (Ayala, 2002, p. 75). En *El marido, la mujer y la sombra*, el Novelista define así a su personaje: «Mi personaje no tiene pasado […]. Este es un defecto literario que me censurarán los críticos» (Verdaguer, 1927, p. 8). Los personajes no tienen nombre durante gran parte de la novela; son designados como el Novelista, su mujer y la Sombra. No será hasta la tercera parte de la obra cuando descubramos que la mujer se llama María y el novelista, Miguel. Tampoco tiene nombre el novelista de *Superrealismo* (1929), de Azorín, aunque en este caso el personaje puede ser reconocido como el propio autor. Gustavo Nanclares señala el caso de Felipe Ximénez de Sandoval en *Tres mujeres más Equis* (1930), «donde el proceso de alienación, despersonalización y vaciamiento metafórico/metafísico del sujeto ha llegado al extremo de identificar al protagonista

[440] En la narrativa de vanguardia, el cine del M.R.I. también manifiesta su influencia, principalmente en dos aspectos: en primer lugar, con su presencia en la vida cotidiana de los personajes; en segundo lugar, al introducir personajes que desempeñan roles en la industria cinematográfica. Un ejemplo del primer caso lo encontramos en *Locura y muerte de Nadie* (1937), de Jarnés, donde las «Tres Hermanas Argelinas» coinciden en el modo de besar, «que aprendieron en la misma revista de cinema» (Jarnés, 1996, p. 101); la novela *Cinelandia*, cuyos protagonistas forman parte de una industria cinematográfica claramente inspirada en la hollywoodiense, se constituye como el mejor ejemplo del segundo caso.

[441] La condición fantasmal, etérea e incorpórea de los personajes vanguardistas fue puesta de manifiesto por Gustavo Pérez Firmat (1982); una condición que ha sido analizada, posteriormente, por José M. del Pino (2004) y Gustavo Nanclares (2010).

con el símbolo de la incógnita por antonomasia: la 'x'»; o el de Benjamín Jarnés, quien se adentra «en la exploración de los procesos de aniquilación y desintegración del sujeto —y su capacidad raciocinante y perceptiva—» en títulos como *Escenas junto a la muerte* (1931) y *Locura y muerte de Nadie* (1937)[442] (Nanclares, 2010, p. 128). En esta última novela, el nombre del protagonista, Juan Sánchez y Sánchez, junto a su identificación con el Nadie del título, subrayan su condición de hombre común. Por último, Gutiérrez Carbajo (1995, p. 20) hace referencia a *El novelista* (1925), de Ramón Gómez de la Serna, catalogada como «novela de la nebulosa» en el capítulo XVIII. En este mismo capítulo el autor expresa su deseo de no construir una obra tradicional. El protagonista, en consonancia con tales presupuestos, está poco definido.

Esta indefinición de los personajes entronca con las ideas de Ortega y Gasset para el nuevo arte, pues contribuye a lograr un arte antirrealista, que sea autosuficiente, puro. Para el filósofo, el verdadero disfrute estético no consiste en sentir emociones como alegría o tristeza por las experiencias humanas representadas en una obra de arte. Para explicar en qué consiste el goce estético, Ortega compara la manera en que vemos un objeto a través de una ventana con la manera en que percibimos una obra de arte. El autor explica que, al mirar a través de una ventana, nuestros ojos se enfocan en el jardín más allá del vidrio, ignorando el vidrio en sí. Sin embargo, si hacemos un esfuerzo consciente para enfocarnos en el vidrio, el jardín se vuelve borroso y poco claro. De manera similar, argumenta que, para apreciar verdaderamente una obra de arte, no debemos enfocarnos en los personajes o las historias representadas, como si fueran realidades vivas, sino que debemos reconocer la obra de arte como una creación independiente de la realidad (Ortega y Gasset, 2017, pp. 57-58).

Los personajes, en ocasiones innominados y siempre indefinidos psicológicamente, de estas narraciones están configurados a partir de esta nueva sensibilidad estética, que es análoga a la que moldea los personajes del cine vanguardista, particularmente en los cines dadaísta y surrealista. Esto se puede observar en los personajes desenfocados

[442] Existen dos versiones de esta novela. La primera es de 1929 y fue publicada en Ediciones Oriente; la segunda, «revisada y aumentada», es de 1937, aunque no se publicó hasta 1961, en el volumen VI de la colección «Las Mejores Novelas Contemporáneas» de la Editorial Planeta.

de *La estrella de mar*, referidos en los créditos como *Une femme, Un homme, Un autre homme*, o los que llevan la cara cubierta con una media en *Les mystères du château du dé* (1929); y en los protagonistas de la surrealista *Un perro andaluz,* quienes, en el guion del filme, están descritos como «el personaje», «la joven» o «la muchacha», «el recién llegado» y «el tercer personaje» (Buñuel y Dalí, 2009, pp. 128-139).

Este carácter fantasmagórico de los personajes también está conectado con la impresión que las estrellas del cine pueden llegar a tener de sí mismas, como recalca Gómez de la Serna en *Cinelandia*: «todos esos actores de cinematógrafo que llegan a creerse espectros y que se desesperan de poderlo ser» (Gómez de la Serna, 1995, p. 82). Pero este no es el único aspecto de los intérpretes del *star-system* que influye a los escritores del arte nuevo.

8.1.3.1. Iconos de la modernidad: cómicos del cine y estrellas femeninas

Los narradores vanguardistas se apropian de dos de los principales iconos de la cinematografía institucional hollywoodiense: los cómicos del cine (Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, etc.) y las estrellas femeninas (Greta Garbo, Pola Negri, Janet Gaynor, etc.). Ambos iconos se ajustan, como apunta del Pino, al ideal de intrascendencia del arte nuevo de Ortega (del Pino, 2004, p. 77). El interés de los vanguardistas por estos intérpretes lleva al crítico Juan Piqueras a plantear un ambicioso proyecto editorial, la colección «Figuras del cinema», consistente en la publicación de una serie de pequeños libros de biografía y crítica de estas estrellas a cargo de escritores del arte nuevo. El único volumen publicado, *Tres cómicos del cine. Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd* (1931)[443], de César M. Arconada, debía haber sido seguido por, entre otros, ejemplares dedicados a los cómicos Harry Langdon, por Rafael Alberti; Max Linder, por Antonio Espina; Buster Keaton, por Samuel Ros; Charles Chaplin, por Edgar Neville; y Harold Lloyd, por José Bergamín; así como otros dedicados a estrellas femeninas como Dolores del Río, por Luis Gómez Mesa; Greta Garbo, por Jaime Torres Bodet; Norma Shearer, por Juan Piqueras; Francesca Bertini, por Ramón Gómez de la Serna; Janet Gaynor, por Francisco Ayala; Pola Negri, por Mateo Santos; Mary Pickford, por María Luz Morales; y Lillian Gish, por Esteban Salazar

[443] El subtítulo del volumen, «biografías de sombras», hace referencia al carácter fantasmagórico de las estrellas cinematográficas al que aludíamos más arriba.

y Chapela. De entre todos ellos, Charles Chaplin, Buster Keaton y Greta Garbo son los que despiertan mayor admiración entre los escritores vanguardistas y, en consecuencia, ocupan mayor espacio en su narrativa.

En opinión de Francisco Ayala, «Charlot es un producto inconfundible de la ciudad moderna y del moderno afán; en un medio distinto, no se le concebiría. Es el hombre de los muelles, de los mercados, de las calles, de los rincones urbanos o suburbanos. El hombre sobrante» (Ayala, 1988, p. 39). Este «hombre sobrante» supone tanto un desafío estilístico a las convenciones del arte convencional como una postura ética de resistencia ante una sociedad urbana que se percibe como amenazante y alienante (del Pino, 2004, p. 93). La admiración que despierta Chaplin entre los impresionistas y surrealistas del cine francés pronto se traslada a los narradores españoles. Entre los impresionistas, Louis Delluc escribe el libro *Charlie Chaplin* (1921) y Jean Epstein le dedica uno de los apartados de *El cinematógrafo visto desde el Etna* (*Le cinématographe vu de l'Etna*, 1926), titulado «Amour de Charlot» («Amor por Charlot»); mientras que, en la corriente dadaísta-surrealista, Louis Aragon piensa que Chaplin «remplit les conditions que je voudrais voir exiger. S'il vous faut un modèle, inspirez-vous de lui» (Aragon, 1918, p. 9)[444]. En España, Francisco Ayala le dedica un capítulo de *Indagación del cinema* (1929), donde define al actor como un «alma elemental, difícil, humillada, […] comprendido con amor por los niños, los intelectuales y el pueblo. Y no termina de gustar al burgués, que le encuentra un poso amargo, rebelde» (Ayala, 1988, p. 36); Benjamín Jarnés lo considera un «hombre libre químicamente puro, es decir, vagabundo perfecto, sólo obediente a una ley: desconocer todas las leyes» (Jarnés, 1974, p. 77); y Rosa Chacel sostiene que su cine «es el único cine judío que no copió nunca al teatro, que empezó produciéndose con la técnica americana, con su balbuceo y su elementalidad» (Chacel, 1993b, p. 292). Todas estas declaraciones ponen de relieve la clave antiburguesa en que se mueve el personaje. En consonancia con lo expuesto por Chacel, el crítico formalista soviético Victor Sklovski proporciona una de las claves que, desde una perspectiva literaria, explica la admiración de todos estos escritores por el actor londinense: «Los movimientos de Chaplin y todos sus films no están basados en la palabra, ni tampoco

[444] Chaplin «cumple con las condiciones que me gustaría ver exigidas. Si necesitan un modelo, inspírense en él».

en el dibujo, sino en el centelleo de una sombra gris-negra; ha roto completamente y de una vez para siempre los puentes con el teatro» (Sklovski, 1971, p. 76).

Tanta admiración hace casi inevitable que el personaje de Charlot se asome a las páginas de los novelistas vanguardistas, como en *El incongruente,* de Gómez de la Serna:

> ¿Qué fue Charlot sino un fenómeno del siglo, el caso de cien Charlots más auténticos que el que era, por decirlo así; el Charlot mecánico, el representante de los Charlots perdidos por el mundo en existencias mediocres, pero con sincero sentimiento de Charlots, con desinteresado *charlotismo*, incapaz de la especulación, ni en el gran mercado de Charlots, que son los Carnavales?... (Gómez de la Serna, 1922, p. 195).

Resultan interesantes las referencias al actor que realizan Benjamín Jarnés y Federico García Lorca por el vínculo que se establece entre ellas. En 1928, Lorca escribe el poema en prosa, incompleto y nunca publicado, «La muerte de la madre de Charlot»[445]. El texto se divide en dos meditaciones, separadas por un breve poema titulado «Voz del pueblo». La primera meditación está dedicada a la madre de Chaplin, también actriz, definida como «silvestre y tierna», y que simboliza lo antiguo («lloraba todos los días al sonar el Ángelus», «nunca fue una intelectual»):

> Tu tragedia como actriz ha sido lo más emocionante del teatro moderno. Querías poner ojos de leona en celo representando a Shakespeare y ponías ojos de boxeadora herida. Otelo, en vez de estrangularte, te daba un directo en la barba. ¡Oh madrecita del gran idiota! ¡Oh Desdémona K.O.! (García Lorca, 1999, p. 220).

La segunda meditación está dedicada a Chaplin, con el que se identifica Lorca (lo define como «Cursi. Bello. Femenino. Astronómico»):

> Existe una diferencia marcadísima entre todos los hombres y Charlot. Todos los hombres se ríen de los peces de colores y Charlot se llora de los peces de colores. En ninguna estética se ha usado el llanto de esta manera tan pura […] Charlot […] entrega su llanto a los peces de colores dando ejemplo de sabiduría y de igualdad nunca igualadas. Por eso sus actos y sus gestos tienen un nuevo sentido (García Lorca, 1999, pp. 221-222).

[445] El texto también es conocido como «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot».

Chaplin, encarna el cine, el arte nuevo, mientras que su madre simboliza el arte antiguo, el teatro shakespeariano. La misma tensión emerge en el relato «Charlot en Zalamea» (1929), donde Charlot va a representar ante el alcalde del pueblo, Pedro Crespo, unas farsas de su invención: «Charlot exaspera al alcalde. La farsa se titula *Sotabanco*, y hay en ella una transmutación de todos los valores que Pedro Crespo cree inconmovibles» (Jarnés, 1929b, p. 11). El relato utiliza la figura del Charlot para mostrar la tensión entre el arte nuevo, único y libre; y el antiguo, encarnado en los protagonistas de *El alcalde de Zalamea* (1636), de Pedro Calderón de la Barca.

En la segunda mitad de la década de los veinte, algunos vanguardistas, con Dalí y Buñuel al frente, cambian la opinión favorable que tienen de Chaplin y pasan a defender los valores que encarnan Buster Keaton y Harry Langdon. En el último número publicado de la revista *L'Amic de les Arts* (1926-1929), la contestación de Buñuel respecto a su preferencia entre Charlot y Buster Keaton no deja lugar a dudas: «Pregunta ociosa. Charlot ya no hace reír más que a los intelectuales […] en recuerdo de los tiempos en que pretendía ser más que un payaso, tengamos para él un piadoso *merde*. Y no volvamos ya nunca a verle» (Buñuel, 1929a, p. 16). Un mes después, Buñuel insiste desde las páginas de *La Gaceta Literaria*:

> Charlot hace diez años podía proporcionarnos una gran alegría poética. Hoy, ya no puede competir con Harry Langdon. Los intelectuales del mundo lo han estropeado, y por eso, ahora intenta hacernos llorar con los más vivos lugares comunes del sentimiento (Buñuel, 1929b, p. 1).

El cineasta aragonés, como veíamos más arriba, valora, en cambio, a Keaton como un «gran especialista contra toda infección sentimental». Por su parte, Dalí cree que «Harry Langdon és una de les flors més pures del cinema i, encara, de la nostra civilització» y que «Keaton al seu costat és un místic i Charlot un putrefacte» (Dalí, 1929b, p. 3)[446]. Ese mismo año, Francisco Ayala escribe que la técnica propia de Keaton, su gran descubrimiento, es que el protagonista alcanza sus objetivos «por procesos fortuitos, después de haberlos perseguido sin éxito por el medio recto de la voluntad y el esfuerzo» (Ayala, 1988, p. 49). El escritor parece inspirarse en una de las

[446] «Harry Langdon es una de las flores más puras del cine e, incluso, de nuestra civilización»; «Keaton a su lado es un místico y Charlot, un putrefacto».

películas de Keaton, *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, 1925)[447], para componer la segunda sección de «Hora muerta», que arranca así: «Todos los relojes marcaban la hora retrasada» (Ayala, 2002, p. 77). Esta imagen está presente en el filme, cuando el protagonista intenta consultar la hora en el escaparate de una relojería (Keaton, 1925, 38m57s.). Al final de la tercera sección y hasta el final del relato tiene lugar una persecución, en la que el protagonista, con un perro disecado bajo el brazo, huye de un grupo de gente que pronto se convierte en una multitud:

> Cogí bajo el brazo el perro disecado, y salí corriendo. […] Corriendo. Cada vez, más. […] Pero la gente había reparado en mi turbación. Todos sabían ya que había robado —de cierta casa— un perro disecado. Y me persiguieron, gritando. Me perseguían: gritos-avispas. Corrí. […] Pronto, una multitud perseguidora. Muchos. Muchos. Muchos. Muchos. ¡Multitud! (Ayala, 2002, p. 83).

En el filme, el personaje, tras descubrir que la mujer a la que ama está dispuesta a casarse con él, huye de las candidatas que han respondido a su anuncio, con lo que se inicia una persecución que ocupa el último tercio del filme. Como en el texto de Ayala, las perseguidoras son multitud.

En definitiva, Keaton, como el primer Chaplin, encarna el desafío estilístico a las convenciones del arte convencional. La adquisición, por parte de la Metro Goldwyn Mayer, de su compañía productora en 1928 y el consiguiente cambio en el sistema de producción de sus filmes supone un fracaso artístico para el actor, lo que viene a confirmar que su forma de hacer cine no es exactamente la del M.R.I.

Los cómicos estadounidenses, como encarnación del cine moderno y del espíritu urbano, despiertan tanta admiración como debate entre los vanguardistas, y representan un desafío tanto estilístico como ético frente a las convenciones del arte tradicional. Por este motivo, los narradores vanguardistas recurren a estas figuras como símbolos del arte nuevo, como elementos que expresan la tensión entre un arte viejo que languidece y uno nuevo que emerge.

[447] El argumento de la película es sencillo. James Shannon, un corredor de bolsa arruinado, está a punto de recibir una herencia millonaria con la condición de estar casado antes de cumplir los veintisiete años. Shannon dispone únicamente de unas horas para cumplir el requisito, por lo que publica un anuncio en el periódico explicando el caso y convocando a las posibles candidatas en una iglesia. La respuesta supera todas sus expectativas, ya que cientos de mujeres acuden a la cita.

Volviendo a la segunda sección de «Hora muerta», Ayala describe la fascinación que una estrella cinematográfica «de ojos claros y rostro de maniquí» despierta en el protagonista: «Asomó entre puertas. Sonrisa triste, estereotipada. Palidez y abanico. Y una mano —guante blanco, paloma al viento—. «¡Ven!, ven a buscarme, ¡oh, tú…!, etcétera…» A mí». El protagonista cree que la actriz está dirigiéndose a él, hasta el punto en que le pregunta a otro espectador «¿Es a mí, caballero?»; tras la negativa de este, piensa: «¡Pues me ha llamado! Y es una dama. […] será preciso complacerla». Sin embargo, como sucede en «Estrella, polar», la actriz desaparece de la pantalla («…Y la dama de aquella hora perdida había desaparecido. Totalmente. Sin dejar ni el sitio»), dejando al protagonista sumido en la inquietud: «Salí del cine con fiebre. Con violencia interior» (Ayala, 2002, p. 78). Este es uno de los múltiples ejemplos en los que los narradores vanguardistas recurren a las estrellas cinematográficas –con Greta Garbo al frente– como material narrativo.

Las estrellas femeninas del *star-system* encarnan tanto el arquetipo de mujer fatal como el de mujer liberada y cosmopolita y su influencia es perceptible en la configuración de algunas heroínas vanguardistas[448]. Un caso ilustrativo es la «Venus Cynelia» (1927), del breve relato de Antonio Espina:

> Se ilumina la gran pantalla moderna. En su centro hay un punto brillante, rutilante, soleal, cegador, eléctrico, bengálico, estelar, que: va abriéndose poco a poco, extendiéndose, aumentando su circunferencia. Y de pronto: Ella. Afrodita, emerge nueva, concebida pulcra, en la pulcra y nítida espuma. ¡Resurrexit! Pero ya no es Afrodita helénica. Olímpica. Es una blonda «girl» norteamericana, relativamente inmortal (Espina, 1927b, p. 9).

Espina equipara la estrella cinematográfica con la Venus mitológica, diosa del amor. Es el erotismo que emanan estas estrellas lo que interesa principalmente a estos autores. Veamos el ejemplo de Greta Garbo, estrella escandinava y paradigma del erotismo gélido. De ella dice Ayala que es «un alma ardiente como la nieve» (Ayala, 1988, p. 56) y Jarnés, que «frente a cada film donde Greta Garbo es heroína, creemos ver realizado el gran ensueño de la feminidad en su más alto nivel de delicadeza» (Jarnés, 1974, p.

[448] Ródenas pone tres ejemplos: la Proserpina de *Proserpina rescatada* (1931), del mexicano Jaime Torres Bodet; la Obdulia de *La Venus mecánica*; y la Celedonia de *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931), de Mauricio Bacarisse (Ródenas, 2009, p. 113).

67). En 1927, César M. Arconada publica en la *Gaceta* «Posesión lírica de Greta Garbo», donde leemos: «Mujer—mujer: carne, todo—hecha de fuego, de pasión, de pecado» (Arconada, 1928, p. 5)[449]. La admiración por la actriz supera los años de su actividad cinematográfica. Jorge Guillén elogia su belleza en «Obra maestra», uno de los poemas de *Final* (1981).

Por otro lado, José Manuel del Pino apunta que la prosa moderna, a partir de los *Pequeños poemas en prosa* (1869), de Baudelaire, se manifiesta como un conjunto fragmentado, donde sus partes pueden ser reorganizadas sin que esto afecte el sentido global de la obra. Esto se debe a que ya no busca tener un significado total, una interpretación unívoca o una lógica constructiva lineal. En el contexto vanguardista, el cuerpo de la mujer, considerado una de las «materias primas» para la creación artística, se muestra como una colección de piezas desconectadas que el artista intenta recomponer a partir de una imagen mental preexistente en su mente (del Pino, 1997, p. 61)[450]. En «Cazador en el alba», Francisco Ayala expresa exactamente esta idea:

> Para un soldado (si procede del campo), las mujeres de la ciudad son un producto industrial […]. Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas.
>
> Este soldado –campesino de origen– ha contemplado en cualquier escaparate un par de piernas arquetipo; en otro, una pequeña mano enguantada; en otro, una cabeza, un busto... Al mismo tiempo ha visto por la calle todas estas piezas, organizadas, en marcha. Puras formas de mujer, esquemas de mujer (Ayala, 2002, p. 25).

En *Ballet mécanique* se montan, en paralelo, imágenes de tecnología mecánica industrial y primeros y primerísimos primeros planos de una mujer (Léger y Murphy, 1924, 6m37), lo que emparenta la narración de Ayala con el filme dadaísta. Localizamos otro ejemplo de fragmentación en «Susana saliendo del baño» (1928), también de Ayala[451]:

[449] En 1929, el autor publica *Vida de Greta Garbo*, una biografía novelada sobre la actriz sueca.
[450] Del Pino pone como ejemplos algunos pasajes de *Cazador en el alba* (1930), de Francisco Ayala; *La Venus mecánica*, de Díaz Fernández; y *Víspera del gozo*, de Pedro Salinas.
[451] El cuento es una versión actualizada del motivo artístico de «Susana y los viejos», ampliamente representado en la historia de la pintura, y que parte del relato bíblico de Susana, perteneciente al Libro de Daniel. Recuérdese que la pintura fue la primera vocación artística del joven Ayala.

> Surgió un brazo, como una señal. Surcado de venas y chorreando. (Los cinco dedos, cinco raíces clavadas en la esponja.) Se abrió la mano, y la esponja —estrella rubia— naufragó en una tibia aurora de carne y porcelana.
>
> La mano adaptó su caricia húmeda a la curva del contorno. Nació en aquel mapa claro la isla de un hombro. Y el cuello, metálico. Sobre el pecho —hoja de mapamundi— dos hemisferios temblorosos con agua y carmín. El vientre en ángulo y las rodillas paralelas... (Ayala, 2002, pp. 97-98).

A través de imágenes sensoriales y eróticas, Ayala fragmenta el cuerpo de Susana, enfatizando su belleza y creando una atmósfera sensual. La fragmentación del cuerpo femenino en «Polar, estrella», del mismo autor, está más conectada con el cine:

> Una irregularidad de la máquina, o una perfidia del *cameraman*: –personaje mitológico–. (Al enamorado se le engarzaron los dos sobresaltos en una línea continua de temblor.) El accidente había quebrado el ritmo de la cinta y la cintura de la estrella. La mitad superior de su cuerpo, abajo. Los pies, en un segundo piso del *écran*. Era una terrible pesadilla su cuerpo disociado: su bella cabeza, sonriente y encendida, por los suelos (Ayala, 2002, pp. 90-91).

La estrella, cuya gelidez escandinava nos recuerda a Greta Garbo, queda fragmentada[452], hasta que «un salto de la máquina proyectora colocó el engranaje; reorganizó la escena» (Ayala, 2002, p. 91), permitiendo al protagonista disfrutar del encanto de la estrella, hasta la frustración final, cuando se le escamotea el desnudo de la actriz en la escena del baño. Según se desprende de mi análisis, en el cine vanguardista es frecuente la fragmentación del cuerpo femenino, como el torso desnudo en *Le retour à la raison* (1923); o las piernas en *Emak-Bakia* (1926) y *La estrella de mar*, todas dirigidas por Man Ray. En *Ballet mécanique*, además de las piernas, se muestran bocas y ojos femeninos; incluso una marioneta de Charlot de estilo cubista que se fragmenta a mitad de filme (Léger y Murphy, 1924, 11m06s).

[452] De igual forma, el título del relato, «Polar, estrella», está fragmentado, pues remite, sin duda, a la estrella polar, la más cercana al polo norte, en clara alusión a la actriz sueca Greta Garbo. Román Gubern (1999, p. 91) sugiere que la estrella que da título al relato es un cruce entre las actrices Pola Negri (por el «Polar» del título) y Greta Garbo (por la referencia a una actriz escandinava), pero consideramos que nuestra interpretación es más plausible. Por otro lado, la cabeza cortada remite a la historia de Medusa y Perseo, un mito –recordemos la importancia que la mirada de Medusa desempeña en el mito– que también se menciona en «Susana saliendo del baño» y que se retoma, con mayor énfasis, en «Medusa artificial».

Es evidente la influencia del encuadre cinematográfico en la captación e interpretación del cuerpo femenino por parte de Ayala. La selección, mediante el encuadre, de una serie de planos del cuerpo femenino tiene una clara intencionalidad erótica. En «La construcción de Venus: fragmentación, montaje y despersonalización del cuerpo femenino en la estética vanguardista» (2003), la profesora Marcia Castillo Martín ha estudiado la problemática en la representación de la figura femenina durante este período, tanto en la fotografía como en la narrativa. Una representación que, si bien desafía la imagen tradicional de lo femenino al deshacerse de los valores de armonía, estabilidad y organicidad de su figura, puede entenderse también como una objetualización del cuerpo femenino, que aparece desmembrado, fragmentado y ensamblado como una construcción industrial por parte del artista masculino[453].

Por otro lado, si tanto «Polar, estrella» como «Hora muerta» son calificados por Román Gubern como relatos «desmitificadores», ya que desvelan «lo ilusorio y artificioso del goce cinematográfico para su espectador» (Gubern, 1999, pp. 91-92), lo mismo podemos sostener sobre «Greta Garbo y las maquinitas de retratar» (1929), una de las «Falsas charlas con esos del cine» que Miguel Mihura publica en la revista *Gutiérrez*. La conversación comienza con esta pregunta: «Oiga usted, doña Greta Garbo, viuda de Jiménez, esa inclinación suya a ser vampiresa, ¿de quién la heredó usted? ¿De su mamá o de su papá? ¿Era su papá el vampiro o era su mamá la vampiresa, o los dos eran vampiresones?». A lo que Garbo contesta: «Ni el uno ni el otro, señor. No heredé nada de nadie. Esto mío es de afición. Como si dijéramos, yo soy vampiresa de oído, ya que jamás he ido a ninguna escuela de vampiresas como van otras niñas delgaditas» (Mihura, 1929, p. 8)[454].

En *Indagación del cinema,* Francisco Ayala reflexiona así sobre la actuación artística: «El toque del arte consiste en herir a la naturaleza en su talón de Aquiles, en ese punto vulnerable, sensible, cuyo contacto –así también en la mujer; así en la caja de

[453] Castillo Martín analiza ejemplos extraídos de *La Venus mecánica* (1929), de José Díaz Fernández; *Luna de copas* (1929), de Antonio Espina; *El profesor inútil* (1926), *El convidado de papel* (1928) y *Locura y muerte de Nadie* (1929), de Benjamín Jarnés; «Víspera del gozo» (1926), de Pedro Salinas; *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931), de Mauricio Bacarisse; *Pasión y muerte. Apocalipsis* (1930), de Corpus Bargas; y *Seis falsas novelas* (1926), de Ramón Gómez de la Serna. La autora no incluye a Francisco Ayala, pero nuestros ejemplos encontrarían perfecto encaje en su estudio.

[454] Mihura también desmitifica un personaje interpretado por Garbo, *Mata-Hari* (1931), en el guion que escribe para el filme *Yo no soy la Mata Hari* (1949), de Benito Perojo.

caudales– basta a lograr la apertura de su entraña estética» (Ayala, 1988, p. 16). Este proceso de apertura estética se puede lograr tanto a través del contacto con la mujer, como con la caja de caudales, lo que revela la veneración de los literatos vanguardistas hacia los objetos (además de la objetualización a la que someten a la mujer), una devoción que fue impulsada por el cine.

8.1.3.2. Culto al objeto

En 1918, el dadaísta Louis Aragon se cuestiona las razones por las cuales prefiere el cine sobre el teatro, a pesar de que este cuenta con más recursos, la presencia de la palabra y la perspectiva escénica. En su respuesta, descarta que esa atracción esté motivada por que sea un espectáculo de pasiones o por su reproducción fiel de la naturaleza, sino por la «magnification de tels objets que sans l'artifice de l'écran notre faible esprit ne pouvait susciter à la vie supérieure de la poésie» (Aragon, 1918, p. 9)[455]. Esta magnificación de los objetos ya está presente en el manifiesto «La Cinematografía futurista» (1916)[456], donde se propone que los filmes futuristas sean

> DRAMAS DE OBJETOS CINEMATOGRAFIADOS (objetos animados, humanizados, maquillados, vestidos, pasionalizados, civilizados, danzantes objetos sacados de su ambiente habitual y colocados en una condición anormal que, por contraste, hace resaltar su asombrosa construcción y vida no humana) (Marinetti *et al.,* 1993, p. 24).

Son varios los filmes vanguardistas que presentan objetos animados, como *Ballet mécanique, Emak-Bakia*; o, de forma más sutil, *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928), de Jean Epstein. Este último declara que, para sostenerse mutuamente, la joven literatura y el cine deben superponer sus estéticas, destacando la importancia de la estética de la proximidad: «La sucesión de detalles que reemplaza el desarrollo narrativo en los autores modernos y los primerísimos primeros planos que debemos a Griffith se vinculan con esta estética de la proximidad» (Epstein, 2021, p. 64). Guillermo de Torre, al interpretar el texto de Epstein, describe el placer visual que experimenta el espectador al contemplar escenas que, gracias al «grossissement»

[455] «la magnificación de objetos que, sin el artificio de la pantalla, nuestra débil mente no podría elevar a la vida superior de la poesía».

[456] El cineasta italiano Jacopo Comin defiende, desde las páginas del primer número de la revista *Bianco e Nero* (1937-), que este manifiesto contiene, en germen, todos los presupuestos estéticos que fueron después la base de las ulteriores obras francesas en este campo (Comin, 1937, p. 10).

(amplificación), adquieren un relieve y vibración insuperables: «Un gesto, un paisaje, la sugestión hilozoística[457] de un objeto inmóvil o un mueble […] adquieren sobre la pantalla un aspecto nuevo, que rebasa su monotonía cotidiana» (de Torre, 1921, p. 101). Esta «sugestión hilozoística», que estima a la materia como viviente, hace mella entre los escritores vanguardistas españoles. Giménez Caballero admite que el culto al objeto le hace reconciliarse con los cines alemán, ruso y francés (Giménez Caballero, 1929, p. 16); mientras que, para Antonio Espina, el protagonismo de la «naturaleza inanimada» en el cine forma parte del «vocabulario simpar del imaginismo moderno»[458] (Espina, 1928b, p. 6). *Cinelandia,* de Gómez de la Serna, presenta un primer ejemplo: «Los ceniceros patinaban en todos los veladores» (Gómez de la Serna, 1995, p. 38). Hallamos otro, de más amplio recorrido, en *Félix Vargas* (1928), de Azorín[459]. El primer capítulo se abre con la imagen de una carta que, como en el cine, parece rodeada por un iris o una máscara negra, lo que permite centrar la atención en ella:

> En el crepúsculo, ya en los últimos momentos de la tarde, una manchita blanca; blanca y cuadrada. Las postreras sombras han invadido los rincones de la estancia; avanzan hacia el balcón; se deslizan por el ancho y bajo diván; sumergen dos o tres cuadros claros, de paisajes; se regolfan en torno a la mesa; circuyen el cuadradito de blanco papel (Azorín, 2001, p. 115).

El filme impresionista *La sonriente Madame Beudet* (*La souriante Madame Beudet*, 1923), de Germaine Dulac, contiene una imagen análoga, un plano detalle de una carta fuertemente iluminada y rodeada por sombras (Dulac, 1923, 4m18s)[460]. En el relato de Azorín, la carta se va agrandando paulatinamente: «La carta se halla sobre la mesa; su tamaño ha crecido; aparece ya como un vasto blancor» (Azorín, 2001, p. 118); «La carta […] ha aumentado más de tamaño. No está sólo ya en el despacho de Félix; se halla en el comedor, en la alcoba, en la escalera, en los pasillos de la casa» (Azorín,

[457] El «hilozoísmo» es la doctrina según la cual la materia está animada (Real Academia Española, 2014).
[458] Espina establece tres elementos presentes en el cine que devienen parte de ese vocabulario: «el paisaje de las desintegraciones» («claves riquísimas del turbio y del desenfoque»), «la integración de raros protagonismos» («el protagonismo del subconsciente, el de la naturaleza inanimada, el del átomo acróbata, el del absurdo, el de la idea chófer») y «la Vida» (Espina, 1928b, p. 6).
[459] La novela también se ha publicado, desde 1948, con el título *El caballero inactual (Etopeya)*.
[460] Como veremos más adelante, esta es una de las películas citadas por el doctor Allendy en «La valeur psychologique de l'image» (1926)*;* un artículo que despertó un profundo interés en Azorín.

2001, p. 120)[461]. El agrandamiento de un objeto como forma de visualizar su importancia en la psique del personaje es utilizado asimismo en el filme de Dulacy en *Crainquebille* (1922), de Jacques Feyder[462].

En el número de *La Gaceta Literaria* dedicado al cine, se publican «Algunas ideas de Jean Epstein», entre las cuales se localiza una dedicada al animismo: «Una de las más grandes potencias del cinema es su animismo. En el *écran* no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas resaltan. Cada accesorio es un personaje» (Epstein, 1928, p. 2). Esta animación de los objetos también está presente en la prosa vanguardista, como en este pasaje de «Hora muerta», cuyo primer párrafo recuerda a los tramos finales de la película de Epstein:

> ¡El salón! Olía a salón cerrado. Desde el siglo anterior —desde todos los siglos anteriores—. El aire se agitó a mi entrada. Las cortinas, que estaban ciñéndose la liga, dejaron caer la falda precipitadamente, y los espejos —dormidos— estremecieron sus aguas para que temblara mi figura. (¡Quedaron rayados —sin embargo— por las aristas duras de mi siglo XX!) Un libro de la consola se entretenía en doblar y desdoblar sus hojas. La ventana —díptera— me saludó con un cordial y trémulo aleteo. […] Sobre la mesa […] siete pajaritas de papel. Me incliné sobre ellas. Le soplé a la más grande, y todas escaparon, volando, por la chimenea (Ayala, 2002, p. 81).

La obra de Ayala es especialmente rica en este recurso, como demuestra «Susana saliendo del baño», aunque aquí se podría hablar de personificación antes que de animación[463]: «Los dos grifos de níquel […] miraban, pensativos, ya sin agua caliente y fría, el abandono dramático de su cabeza […] El agua, ni caliente ni fría, cantaba en sus orejas […] El espejo sonreía» (Ayala, 2002, pp. 97-98). En esta versión actualizada del

[461] Domingo Ródenas ha señalado que la imagen de la carta (un telegrama en este caso) que se expande hasta invadir toda la casa se encuentra también en *Teoría del zumbel* (1930), de Benjamín Jarnés (Ródenas, 2001, p. 121). Localizamos otro agrandamiento de un objeto en el capítulo XXXVII de *Félix Vargas*. Esta vez se trata de la tablita que dice: «Se alquila» ante la casa de Errondo-Aundi: «Al principio del verano la tabla era chiquita, casi microscópica, no se la veía. El tiempo ha ido pasando y la tabla ha ido agrandándose; ahora ya es inmensa, formidable» (Azorín, 2001, p. 201).

[462] La película de Feyder también es citada por Allendy en su artículo. En ambos filmes se utilizan planos subjetivos donde se destaca la importancia de ciertos elementos para los personajes mediante su aumento de tamaño dentro del encuadre. En *Crainquebille*, uno de los testigos que declara en el juicio aumenta significativamente su tamaño respecto a su entorno, lo que resalta la relevancia de su testimonio para el protagonista (Feyder, 1922, 38m22s). En *La sonriente Madame Beudet*, es un libro de cuentas lo que se muestra aumentado, lo que evidencia la importancia que el marido de la protagonista le atribuye (Dulac, 1923, 24m32s).

[463] Lo mismo sucede en el relato «Cuadrante (noveloide)» (1926), de Gerardo Diego.

motivo de «Susana y los viejos», los grifos y el espejo sustituyen las miradas indiscretas de los ancianos jueces del relato bíblico. En «Cazador en el alba», hallamos otro ejemplo: «Antonio penetró en la paz conventual de un recinto cuyas cortinas se estremecían, púdicas, ante su mirada entera de varón. Varias sillas, pequeñas, convexas y torneadas, competían en solicitarle» (Ayala, 2002, p. 26). Se trata de una imagen, las sillas compitiendo por la atención de Antonio, que remite a las prostitutas exhibiéndose. En la tercera sección del relato, el piano del salón de baile se «anima(liza)»: «El salón de baile era un prado. Un hermoso y lírico prado, donde la pianola –vaca próvida en armonías– rumiaba, paciente, un rollo de verdes y jugosas notas» (Ayala, 2002, p. 28). Todas estas metáforas, que suelen contar con un término imaginario relacionado con la modernidad (lo cinematográfico, lo industrial, lo deportivo, la animación de objetos inanimados) están presentes en el cine vanguardista, que defiende su uso desde el manifiesto «La Cinematografía futurista» de 1909. Los futuristas proponen filmes donde, entre otros muchos aspectos, se establezcan «analogías cinematografiadas», en las que se utilice la realidad como uno de los dos términos de la analogía. Uno de los ejemplos que ponen es: «queremos dar una sensación de extravagante alegría: representemos una cuadrilla de sillas volando juguetonamente en torno a una enorme percha hasta que se deciden a colgarse» (Marinetti *et al.*, 1993, p. 22). Las imágenes de Ayala siguen esa misma estrategia. «Medusa artificial» (1928) presenta otro ejemplo: «Los ficheros recomponían la vertical correcta; las carpetas giraban sobre su eje, y las máquinas se cubrían, alegres, con sus impermeables charolados, como si ellas también hubieran de echarse a la calle...» (Ayala, 2002, p. 101).

Animados están también algunos de los objetos que pueblan *El marido, la mujer y la sombra*, de Verdaguer: «El reloj de la Universidad da solemnemente tres campanadas. Son tres bolas sonoras que ruedan por encima de los tejados. Los campanarios de las iglesias, las torres de los palacios, juegan con ellas al fútbol» (Verdaguer, 1927, p. 30). Hay otro ejemplo más adelante, cuando el Novelista acude a la redacción del periódico:

> La percha, como un candelabro de madera, le espera derecha en un rincón. Le pone el sombrero, le pone el abrigo, la bufanda, cuelga de uno de sus brazos el bastón.

> Aquel espantajo que le coge parte de su ropa, parte de sí mismo, adquiere entonces una vida puramente mecánica. […] El Hombre Percha, aquel ser que lleva parte de su ropa, se mueve, se sienta sumiso ante la máquina de escribir y comienza maquinalmente a hacer cuartillas (Verdaguer, 1927, pp. 68-69).

Tanto Ayala como Verdaguer desafían los límites entre espíritu y materia en un ejercicio de representación antirrealista de clara inspiración cinematográfica, pues es el cine el medio idóneo para plasmar esta vocación animista de las vanguardias en la que los objetos trascienden su condición material. Además de por la animación de la materia, el placer visual que el espectador experimenta ante la contemplación de escenas cinematográficas es causado, por la amplificación del paisaje y de los gestos, que adquieren una nueva dimensión a los ojos de cineastas y escritores vanguardistas, como alegan Jean Epstein y Guillermo de Torre. Este aspecto se inscribe dentro de la influencia que ejerce sobre la narrativa el primer plano, según Epstein (2009, p. 106), «el alma del cine».

8.1.3.3. La microscopia del gesto

La estética de proximidad que propugna Epstein en *La poésie d'aujourd'hui: Un nouvel état d'intelligence* (1921) es asumida por Guillermo de Torre, quien define el cine como la «píldora Pink[464]» de la literatura y alaba especialmente el empleo del primer plano, ya que «suprime la distancia. Establece la intimidad. Y la onda cordial que se produce nos viene, no del sonoro ritmo vocal, como en el teatro, sino del gesto mudo y la persuasión fotogénica, doblemente expresiva» (de Torre, 1921, p. 101).

En «Desde la ribera oscura», Fernando Vela subraya la capacidad única del cine para explorar la conexión entre el interior y el exterior de los seres cinematográficos. Según Vela, el cine actúa como un «fisonomista» que revela tanto el espíritu como el rostro de los personajes. El autor introduce la noción de «microscopia del gesto», una operación cinematográfica que imita los movimientos psíquicos de la atención al enfocarse en un punto específico, para lo cual estrecha la visión, se acerca al objeto e intensifica la iluminación. En otras palabras, tras detener la acción de la escena, se amplia y aísla el rostro de la actriz, permitiendo una visión detallada de la piel y sus

[464] Las Píldoras Pink eran un reconstituyente que se comercializaba a principios del siglo XX como «regenerador de la sangre y tónico de los nervios» (Diario de Burgos, 1905, p. 2).

expresiones, permitiendo que cada pliegue del rostro resulte tan elocuente como el rostro entero. Benjamín Jarnés, en su retrato de Greta Garbo, hace referencia a esta capacidad expresiva del gesto de la actriz:

> En su escala de pasiones, los finos dedos de Greta encuentran matices melódicos de una sorprendente originalidad. Su vigor expresivo es tan potente que apenas necesita iluminar su gesto con palabras. Acaso las palabras sólo consiguen empañarla. Cuando todo un cuerpo –como este armonioso cuerpo de Greta– ha llegado a poseer tal lenguaje, cuando todo él aprendió a ser elocuente, ¿para qué necesita otro idioma? (Jarnés, 1974, pp. 39-40).

El autor resalta la elocuencia de la actriz, cuya potencia expresiva elimina la necesidad de diálogo, ofreciendo una idea del grado de perfección alcanzado por el cine mudo en los años veinte. Entrando en el ámbito de la narrativa, la obra de Francisco Ayala ofrece algunos ejemplos. En «Cazador en el alba», son numerosas las menciones a la cabeza de Aurora, la novia de Antonio. Cabe recordar que el soldado valora a las mujeres de ciudad como un producto industrial articulado. Entre todas estas menciones, hay una en que se alude expresamente al cine: «Pero el presente se componía de dos planos cinematográficos: un gran plano con el rostro de Aurora y, a través de él, todo el paisaje en movimiento. Así, Antonio conocía la realidad, diáfana, pero cernida por la persona de Aurora» (Ayala, 2002, p. 48). El primer plano del rostro permite a Antonio conocer la realidad desde la perspectiva de su novia.

En otro relato de Ayala, «Medusa artificial», la referencia al plano cinematográfico es explícita: «Al retraer la mirada hasta la superficie del cristal encontró Tere el reflejo de la calle, y sobre las direcciones encontradas, su rostro en gran plano» (Ayala, 2002, p. 103). La protagonista se sitúa delante de un escaparate y observa su rostro en primer plano, destacándose del fondo. La referencia al reflejo, así como el título, remiten a Medusa, mito presente a lo largo de todo el relato. Domingo Ródenas (2009, p. 120) ofrece un ejemplo similar extraído de *El convidado de papel,* de Jarnés, que consiste en un primerísimo plano de una fotografía de Lucía que Julio, el protagonista, está contemplando:

> el cartón pierde su fondo, quedando convertido en un marco de ventana por la que llega hasta Julio la deliciosa perspectiva de una tarde de domingo. Lucía continúa allí

> incrustada entre vibrantes masas verdes, ocres y azules, invadida por el paisaje. […] Pronto queda en el lienzo una sola figura risueña, que irradia un verde resplandor. Aun puede borrarse de ella todo lo que no sea su cara, y luego, de su cara, todo lo que no sea su sonrisa. Del retrato queda, en fin, un zigzagueo luminoso (Jarnés, 1934, p. 100).

Ródenas señala la difuminación del fondo y el plano de detalle de la sonrisa como trucos inequívocamente cinematográficos. A su comentario podemos añadir que la inspiración parece nacer de la película dadaísta *Ballet mécanique*, donde el plano aislado de la sonrisa femenina (Léger y Murphy, 1924, 1m08s) es recurrente.

La microscopia del gesto es extensible a otras partes del cuerpo, principalmente las manos. En «Xelfa, carne de cera», relato integrado en *Pájaro Pinto*, el protagonista encuentra a su prima Andrea, quien es descrita de manera fragmentaria a partir de planos de detalle, de entre los que predominan los de las manos: «Tus manos, Andrea, son episcopales. ¡Malo! Estas manos gordezuelas son siempre manos viciosas» (Espina, 2004, p. 110). A través de las manos conocemos detalles de la personalidad de Andrea.

Además del ya citado ejemplo en «Susana saliendo del baño», donde la fragmentación del cuerpo de Susana tiene una función marcadamente erótica, Ayala recurre al plano detalle en la visita al burdel de Antonio Arenas, el protagonista de «Cazador en el alba»: «Puede elegir –se le advirtió con voz sibilina. Su mirada rodó por los suelos; encontró, alineados, tres pares de zapatos: charol, blancos y rojos. En su frente giraba una estrella de tres picos. Cruzó las manos enguantadas, enlazó los dedos». Los zapatos son lo único que distingue a las tres prostitutas, «pues las tres eran exactas, articuladas» (Ayala, 2002, p. 27)[465]. A continuación, un plano de detalle de la frente y otro del gesto de las manos simbolizan las dudas de Antonio en la elección.

En definitiva, estos relatos no generan un espacio narrativo a través de la planificación, como ocurría en las narraciones influenciadas por el M.R.I., sino que se enfocan en transmitir, mediante el uso del primer plano y el plano de detalle, conceptos

[465] Con esas mismas palabras describe Ayala la consideración que Antonio, como soldado procedente del campo, tiene de las mujeres de la ciudad: «son un producto industrial, tan perfecto, tan admirable como la máquina de escribir del capitán o la calculadora del comisario. Una maravilla de la técnica moderna: *exactas, articuladas*» (Ayala, 2002, p. 25). La cursiva es mía.

abstractos o rasgos relacionados con la personalidad de los personajes, tal y como proponen los teóricos del cine vanguardista, lo que eleva la dimensión poética de estos textos. Como defiende Epstein con su estética de la proximidad, el primer plano se convierte, tanto en el cine como en la nueva literatura, en una herramienta para transmitir emociones de manera intensa y directa, limitando y dirigiendo la atención del espectador o lector, con el fin de proporcionar intimidad y proximidad para que se establezca una conexión profunda con lo que se está viendo o leyendo.

8.1.3.4. Movilidad de la cámara y filtro cinematográfico

El cine vanguardista, con la excepción del expresionista[466], no pone especial énfasis en la iluminación. En *Photogénie*, Louis Delluc (1920, p. 18), uno de los teóricos de la vanguardia, aboga por una iluminación natural en el cine. Esta preferencia por la naturalidad, sobre todo en el cine impresionista, provoca que la cuestión de la iluminación no incida significativamente en la narrativa española.

Hay dos aspectos que interesan especialmente a los cineastas del M.R.A., la observación de la realidad desde una nueva perspectiva, y la velocidad. Estos intereses se manifiestan cinematográficamente mediante la libre movilidad de la cámara y su ubicación en lugares que permitan transmitir la sensación de velocidad, como un tren, un automóvil,[467] o una atracción de feria[468]. Con la publicación del «Manifiesto futurista», en el periódico francés *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909, Marinetti lanzaba un desafío irreverente y arrasador a un mundo artístico estancado en el pasado y a una sociedad marcada por nuevos descubrimientos científicos y técnicos. El automóvil, el tranvía, el teléfono, el cinematógrafo, el avión y la red ferroviaria alteraban la sociedad, las distancias se acortaban, el concepto de tiempo se modificaba

[466] La influencia de la iluminación expresionista es especialmente fructífera en el cine y la novela negra, como se ha visto en el capítulo siete. En la narrativa vanguardista está presente de forma testimonial. En un pasaje de «Xelfa, carne de cera», leemos: «El mal humor de Xelfa le iba poco a poco emboscando en el negro. Le envolvía el cine. Los claroscuros del cine» (Espina, 2004, p. 120).

[467] *La inhumana* (*L'inhumaine,* 1924), de Marcel L'Herbier; la sinfonía urbana *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; o *Entreacto*, *Los misterios de la casa de los dados* y *El espejo de las tres caras (La glace à trois faces*, 1927), de Jean Epstein, son películas en las que se coloca la cámara dentro de un automóvil para filmar *travellings* o planos barridos que transmiten sensación de velocidad. En *La estrella de mar* o *El difunto Matías Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, 1925), de L'Herbier*,* algunos de los planos del paisaje están filmados desde un tren en marcha.

[468] Son varias las películas vanguardistas que presentan filmaciones desde una atracción de feria. *Entreacto*, *Ballet mecánico, Rien que les heures* y *Corazón fiel* son algunos ejemplos.

y el dinamismo, con la aceleración, adquiría un papel predominante en lo cotidiano. Jean Epstein retoma esta idea para asociarla con la fotogenia:

> El paisaje puede ser un estado de ánimo. […] la «danza del paisaje» es fotogénica. Por la ventana del vagón y el ojo de buey del barco el mundo adquiere una vivacidad nueva, cinematográfica. […] el suelo que huye bajo el vientre con cuatro corazones palpitantes de un automóvil, me colma de gozo. […] Deseo un drama subido a un tiovivo de caballos de madera o, más moderno, de aeroplanos. La feria poco a poco se enredaría. Lo trágico así centrifugado multiplicaría por diez su fotogenia añadiendo la del vértigo y la de la rotación (Epstein, 2009, p. 108).

El marido, la mujer y la sombra, contiene pasajes que ejemplifican bien este último aspecto. En su cuarta parte, leemos: «El mundo, a su redor, giraba y huía. En los espejos, se reflejaba una vida tumultuosa e hirviente. Sombras azules y luces verdes y un caer precipitado y zigzagueante de estrellas y cometas en el cielo eléctrico y cristalino del carrusel» (Verdaguer, 1927, pp. 154-155). Se trata de un plano que transmite las imágenes que pasan a toda velocidad filmadas desde un carrusel, como sucede en *Corazón fiel* (Epstein, 1923, 27m58s). Y, un poco más adelante, continúa:

> Echaba la cabeza hacia atrás, la boca húmeda se entreabría en una palpitación carnal y viva. Cerraba los ojos y, entonces, solo sentía el pasar del viento, el torbellino del girar, una caricia sedosa que le pasaba por la garganta y por las mejillas y se le hundía en el cabello (Verdaguer, 1927, p. 155).

De nuevo, la película de Epstein contiene un plano muy similar (Epstein, 1923, 1h23m01s). En la novela de Verdaguer encontramos, asimismo, el equivalente a un *travelling* tomado desde el interior de un automóvil: «Por las ventanillas del coche pasaron rápidamente los faroles de las aceras, los escaparates iluminados, las otras lucecitas fugaces de los coches y de los autos que iban en dirección contraria» (Verdaguer, 1927, p. 193)[469]. En ambos casos, el autor busca transmitir esa sensación de vértigo asociado a la velocidad.

[469] Román Gubern localiza otro *travelling* en el relato «Entrada en Sevilla», incluido en *Víspera del gozo*, de Pedro Salinas: «la calle, inmóvil, pero poseída con la marcha del coche de una actividad vertiginosa y teatral, empieza a desplegar formas, líneas, espacios multicolores y cambiantes, rotos, reanudados a cada instante, sin coherencia alguna» (Gubern, 1999, p. 132).

El arranque de «Hora muerta» también se puede relacionar con el movimiento giratorio de un carrusel: «La ciudad, plataforma giratoria. Un poco chirriante […] Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Cine. La ciudad, gran plataforma giratoria» (Ayala, 2002, pp. 73-74). En el breve fragmento que hemos elidido, entre las dos menciones a la plataforma giratoria, Ayala parece inspirarse en una sinfonía urbana[470], pues describe, en primer lugar, los espacios de la ciudad desde el alba hasta el anochecer:

> Es una aurora entonada con el canto de gallo […] Edificios altos, disparados al cielo en línea recta. Puentes de hierro, tiritando. Cables musicales. Las fábricas respiran con dificultad –pobremente–. Y hasta se producen escenas de sugestión rural: ese mecánico –tendido en el suelo– que agota la ubre de su automóvil...
>
> Luego; exhalaciones. Vertiginosidad. Nubes de humo. Ruidos. […] Noche. La luna, quieta, es –también– anuncio luminoso[471] (Ayala, 2002, pp. 73-74).

A continuación, realiza un repaso por una serie de tipos urbanos pintorescos, como un capitán de la Marina que ha renunciado a navegar, un boxeador desmemoriado y pegado a su *manager*, un negro con sombrero de hongo, cartera y gran sonrisa, etc. Como en el ejemplo anterior, la rápida sucesión de personajes imprime un ritmo veloz a la narración.

En «El boxeador y un ángel» (1928), Ayala recurre de nuevo a elementos giratorios («Las muchachas, cogidas del brazo, lanzaban discos de risa: arandelas eléctricas, giratorias, a lo largo de los alambres del telégrafo») y recrea la velocidad a partir del barrido[472] del paisaje desde el tren: «Los trenes –despeinados, heridos– se doblaban sobre un costado. Abrían gritos de espanto. Desgarraban el paisaje» (Ayala, 2002, p.

---

[470] Las «sinfonías urbanas» son filmes de no ficción que exploran la vida y la realidad física de una gran ciudad, frecuentemente en un estilo impresionista. El nombre genérico de este tipo de películas procede del subtítulo del filme de Walter Ruttman *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlín, die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) (Konigsberg, 2004, p. 500). Otra sinfonía urbana, esta vez sobre París, es *Nada más que las horas* (*Rien que les Heures,* 1926), de Alberto Cavalcanti. Ramón J. Sender se inspira en este tipo de filmes para su edición de «Historia de un día de la vida española» (1935), número de la revista *Tensor* publicado en octubre de 1935*,* donde una serie de colaboradores describen desde distintos puntos del país los acontecimientos que tienen lugar un mismo día elegido al azar.

[471] El anuncio luminoso es también una imagen recurrente en el cine vanguardista, como atestiguan los filmes *El retorno a la razón, Entreacto* y *Emak-Bakia.*

[472] Se genera un efecto de «barrido» cuando la cámara realiza una panorámica tan rápida, que provoca que la imagen en movimiento se haga borrosa (Konigsberg, 2004, p. 372).

67). En «Cazador en el alba», se repite la imagen del paisaje visto desde el interior de un tren en marcha: «La locomotora rompió el cinturón suburbano, y panoramas de formas rectangulares y colores vivos sobre fondo gris rojizo pugnaban por acoplar todos sus componentes en el medido espacio de la ventanilla» (Ayala, 2002, p. 24). Las narraciones vanguardistas enfatizan la velocidad y la acumulación de movimientos en la representación de la ciudad, presentando un entorno dinámico y fragmentado. El dominio de las máquinas en el paisaje urbano contribuye, además, a la creación de un espacio deshumanizado.

En síntesis, el espacio que se crea no se adscribe a la reconstrucción de una realidad física verosímil, como sucede en la novela tradicional y en el cine del M.R.I., sino que se caracteriza por ser un espacio de mayor subjetividad, donde la prioridad recae en la generación de ilusiones, juegos ópticos y estímulos sensoriales, enfatizando el movimiento, con particular atención a la velocidad. Este enfoque da lugar a coordenadas espaciales fragmentarias y dinámicas que, junto a la animación de los objetos y la fragmentación de los cuerpos, contribuyen a deshumanizar la narrativa.

En lo referente al filtro cinematográfico, este se emplea para reproducir la realidad desde esta nueva perspectiva, como sucede en «Bi o el edificio en humo». El narrador, de nuevo un personaje sin nombre[473], recorre su edificio como una cámara, describiendo brevemente las acciones que ve realizar a sus vecinos. Así arranca el relato: «Detrás del cristal estoy yo. Entre el cristal y la elegante casa, que tiene al lado un solar madrileño, con el árbol triste, en el ángulo, y el farol, ha terminado de llover» (Espina, 2004, p. 133). La descripción de la casa como una «mancha vaporosa» se sitúa entre lo cinematográfico y lo pictórico:

> Aquella tarde todo era cristal, vidriera y espejos. Tanto espejeaba la situación que la propia realidad iba tomando un carácter alarmante. El telón pasa de folletín a revista, a puerto, menos desenfocado –y extinto– que en la celeridad del cinematógrafo. Ya la casa era mancha vaporosa. Destacan los hierros puros del balconaje. Recordaba los

[473]El hispanista John Crispin advierte que los relatos que Espina introduce tras «Xelfa, carne de cera» se pueden interpretar como visiones de Xelfa o del propio autor, aunque no aparezca más el personaje (Crispin, 1966, p. 219).

> claroscuros de Carrière y la ojeriza del gas sobre los rostros del período romántico (Espina, 2004, pp. 133-134)[474].

Toda la descripción tiene ecos del impresionismo cinematográfico. Filmes como *Eldorado* (1921), de Marcel L'Herbier, contienen planos del espacio arquitectónico –La Alhambra de Granada– que se desenfocan o distorsionan como representación de la mirada de un pintor (L'Herbier, 1921, 19m38s). Estas distorsiones, además de aportar valor estético, atentan contra la representación realista que el cine y la narrativa vanguardistas condenan.

A continuación, el narrador de «Bi o el edificio en humo» retrata a sus vecinos. El primero es el vizconde, a quien se describe desde el bar que hay enfrente de la casa:

> La primera vida era la del vizconde del piso principal. (Sus padres, los duques, eran los propietarios de la finca.) Abrió el balcón tarareando un aire de dancing y abrochándose los guantes amarillos. Bajo el brazo, el bastoncillo, y sobre los ojos, el sombrero gris. La estampa completa (Espina, 2004, p. 134).

Se van recorriendo los distintos pisos y vemos, sucesivamente, a la solterona del segundo, metiendo la jaula del canario en casa; a la hija del jornalero, bordando; al judío del bazar, fumando su pipa delante de la tienda, etc. El punto de vista, que equivale al de una cámara cinematográfica, se mantiene fijo, mientras que lo que rota es el edificio:

> En veinte años, la casa quieta dio como una vuelta de noria. El cangilón del principal se volcó en el tercero. El tercero pasó al principal. Sólo el segundo, en vez de volcarse, se hundió melancólicamente hacia el eje, como la punta del ángulo, que forman los radios de la rueda, hacia el eje (Espina, 2004, p. 138).

La adopción del punto de vista de una cámara de cine no es una influencia que se pueda achacar únicamente al M.R.A. Sin embargo, la peculiar utilización que Espina hace de este recurso sí está emparentada con dicho modo de representación, donde

[474] Eugène Carrière (1849-1906) fue un pintor y litógrafo francés cuya obra se caracteriza por el estilo brumoso y etéreo de sus fondos desvanecidos.

son frecuentes los movimientos de cámara rotatorios[475]. La cámara permite explorar el espacio con un grado de libertad inédito, dotándolo de gran dinamismo.

En conclusión, la apreciación del cine como un nuevo arte dinámico influye en la representación que los escritores vanguardistas hacen del espacio narrativo. Este espacio es observado desde nuevas perspectivas relacionadas con el movimiento, lo que implica la homologación del punto de vista con una cámara cinematográfica que se mueve con total libertad y que se sitúa en lugares que justifiquen la transmisión de un ritmo veloz, como son los trenes, los automóviles o las atracciones de feria. El espacio creado en estos relatos no busca una representación física verosímil de la realidad, sino que, influido por las ideas futuristas, se caracteriza por ser subjetivo, ilusorio y sensorial, poniendo el énfasis en el movimiento y la velocidad.

[475] Además de los planos filmados desde carruseles en el cine impresionista, el movimiento rotatorio es muy habitual en los filmes dadaístas, entre los que destaca *Anémic Cinéma* (1926), de Marcel Duchamp, donde son los objetos los que rotan delante del objetivo fijo de la cámara.

8.2. El cine vanguardista en el plano del discurso

8.2.1. Montaje: ritmo y *découpage*. El ejemplo de Francisco Ayala

Los novelistas de vanguardia rompen con la estética realista mediante una imitación del montaje cinematográfico que no persigue crear la continuidad temporal o causal, como sucede con el montaje transparente que emplea el cine institucional. Su modelo es el montaje del M.R.A., más disruptivo y manifiestamente fragmentario. Este tipo de montaje, más vinculado al lirismo, tiene dos expresiones en la novela vanguardista: la creación del ritmo mediante el montaje y el *découpage*.

La experimentación con el montaje y el ritmo es, junto al antinaturalismo y la voluntad de ruptura del modelo narrativo convencional, uno de los tres rasgos que comparten las vanguardias cinematográficas[476]. Evidentemente el ritmo es un componente presente en otras manifestaciones artísticas, y su presencia en la narrativa no se puede achacar exclusivamente al cine. Sin embargo, es probable que sea en el cine donde se observe de manera más evidente la exploración técnica y formal del recurso. Los impresionistas franceses han mostrado un interés particular por el tema. Como hemos explicado en el capítulo cuatro, para Delluc y Epstein el ritmo es uno de los componentes de la fotogenia, mientras que Moussinac distingue entre ritmo interior (propio de la imagen) y exterior (creado por la sucesión de imágenes) y lo considera el componente que dota definitivamente de valor al filme, pues provoca en el espectador una emoción superior a la que le ocasiona el tema del filme, que pasa a ser un mero pretexto. Este alejamiento del cine representativo permite, según Henri Chomette, alcanzar un «cine puro», o, en palabras de Germaine Dulac, una «sinfonía visual».

Los narradores vanguardistas españoles, atentos a este análisis teórico en torno al ritmo, asumen los postulados impresionistas[477]. Guillermo de Torre proclama: «¡El

[476] José M. del Pino explica que el concepto romántico del organicismo, donde las partes solo adquieren significado cuando están relacionadas y subordinadas a un todo original y anterior, es reemplazado por el modelo fragmentario. Este modelo, cuya base filosófica se fundamenta en la crisis de la conciencia moderna y en la ausencia de un centro y principio ordenador, es un fenómeno conocido en sociología como «secularización», siendo su expresión filosófica más radical la «muerte de Dios» según Nietzsche (del Pino, 1997, p. 57).

[477] En *La Gaceta Literaria* aparece un artículo de Jean Epstein («Algunas ideas de Jean Epstein»), donde el cineasta manifiesta que el cine debe orientarse, de forma gradual, hacia un fin exclusivamente cinematográfico, es decir, emplear únicamente los elementos fotogénicos, pues para el autor, la fotogenia representa la expresión más pura del cine (Epstein, 1928, p. 2).

Cinema proyecta sus angulares rayos luminosos, y su vital ritmo acelerador sobre nuestras letras de vanguardia!» (de Torre, 1921, p. 99). La narración del combate en «El boxeador y un ángel» presenta un ejemplo de ese «ritmo acelerador»:

> Las cuerdas del ring marcaron regiones paralelas en su espalda. Y el atroz mazazo le llegó antes –casi– en la exclamación del público que en el puño del contrario. (Sensación líquida, confusa. El cerebro, ceñido como por una anilla. Nada: discos rojos, naranja. Las luces, estrellas fugaces: de verbena.) Cayó con una rodilla en tierra. La cabeza inclinada... A su lado bajaba segundos el árbitro con mano de verdugo: 1, 2, 3 (Ayala, 2002, p. 71).

Las oraciones separan los distintos planos: el cuerpo del boxeador chocando contra las cuerdas y el posterior golpe de puño preceden a una serie de planos subjetivos entre paréntesis que contribuyen a crear la sensación de noqueo. La brevedad de las frases y la ausencia de verbo aceleran el ritmo de la narración, transmitiendo la rapidez con la que el boxeador es derribado. El fragmento responde a una idea expuesta por Ayala en «Tipo de arte del cinema». Para el escritor, el cine recoge de la realidad «tan sólo aquellas proporciones y aquellas perspectivas dotadas de virtud estética. Al apoderarse de la luz y el movimiento, los despoja de toda adherencia extraña y los deja desnudos». Y añade: «Ante su mirada interrogante, el mundo se abre […] para hacer florecer cuanto encierra de ágil, veloz, desprendido y espectacular: de cinemático» (Ayala, 1988, p. 19). Estas palabras explican que Ayala se incline por un sencillo relato pugilístico para su ejercicio cinemático[478]. El relato «Hora muerta» presenta otro ejemplo de ritmo acelerado, cuando el protagonista abandona el cine enfebrecido después de que la estrella se retire de la pantalla: «Y salí del cine con fiebre. Con violencia interior. Codazos. Empujones. Brechas. Huecos de perplejidad. Momentos atónitos, imaginativos» (Ayala, 2002, p. 78)[479].

[478] Ayala retoma el tema pugilístico al final de «El cazador en el alba». El boxeador es también uno de los difusos personajes que pueblan el relato «Hora muerta».

[479] Román Gubern ha relacionado el «montaje corto» de «Hora muerta» con el practicado en las películas rusas, como en la secuencia: «Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Cine» (Gubern, 2006, p. 376). Sin embargo, en *Indagación al cinema*, Francisco Ayala relata que un amigo le comentó que *El boxeador y un ángel* compartía similitudes con *El acorazado Potemkin*, película que el escritor todavía no había visto cuando publicó el libro (Ayala, 1988, p. 15). La película fue estrenada, de forma restringida, el 7 de mayo de 1931, en el Palacio de la Prensa, formando parte del programa de la última sesión del cineclub de *La Gaceta Literaria.* Durante el franquismo fue de nuevo

Francisco Ayala emplea también el montaje como un recurso para expresar un quiebre, una ruptura de la acción. En el ejemplo de «Cazador en el alba» que habíamos visto anteriormente, en el que la narración parece filtrada por el punto de vista de una cámara en el interior de un tren, la acción se interrumpe de improviso:

> Los reclutas, caras atónitas, no habían imaginado jamás la posibilidad de una naturaleza entablillada, encorsetada, empaquetada, llena de etiquetas como una mercancía más en los almacenes de la estación.
>
> ... De pronto, todo quedó inmóvil, parado. (Un *film* que se corta.) (Ayala, 2002, p. 24).

En «Polar, estrella», la interrupción de la acción mediante el montaje afecta al espectador, pues, como hemos comentado más arriba, se le escamotea el desnudo de la estrella entrando en la bañera. Ayala subvierte las expectativas del personaje, cuya frustración justifica su posterior suicidio.

Generalmente, el montaje afecta al conjunto de la narración. Los narradores vanguardistas imitan el *découpage* cinematográfico para construir las distintas secuencias del relato. Si bien la división en secuencias, una característica común a gran parte de la narrativa del siglo XX, vincula su origen al montaje transparente propio del cine institucional, el montaje del M.R.A., más sincopado, fragmentario y alejado de los parámetros de causalidad, ejerce una influencia distinta en la narrativa. Ayala aclara, en el artículo citado, que el proceso creativo del artista se basa en su intuición estética, que lo guía a través de un universo caótico y desordenado de cosas, sensaciones e ideas. En este vasto universo, el artista debe elegir cuidadosamente los elementos necesarios para construir sus obras: «Colocará un alba junto a un anochecer; un cabo suelto de música junto a un brazo femenino; la idea de una botella junto a la sensación de un perfume, hasta lograr un bello mosaico» (Ayala, 1988, p. 17). Son muchas las narraciones que se construyen sobre un conjunto de secuencias: *Cinelandia,* de Gómez de la Serna; «El rigodón bajo las tres arañas», de César M. Arconada (donde las secuencias están incluso numeradas); *Pájaro Pinto*, de Antonio Espina; o «Erika ante el invierno», «Hora muerta» y «Medusa artificial» o de Ayala. Tomemos como ejemplo

censurada, aunque circuló de forma clandestina hasta su estreno oficial en 1977. El propio Gubern indica la dificultad para ver cine soviético durante la dictadura primorriverista (1923-1930) (Gubern, 2006, p. 375).

este último relato. La narración se divide en cinco secuencias, encabezadas por sendos títulos: «Mari-Tere, taquimeca» (la protagonista, Tere, sale de la oficina y contempla los escaparates de la calle), «La anunciación» (Tere se hace la permanente en la peluquería), «Accidente» (Tere llega a casa. Se despierta el deseo incestuoso de Godofredo, su padre), «Martirio en la cocina» (Godofredo acosa a su hija en la cocina) y «Expiación» (El padre halla una solución para vencer la tentación).

Respecto a *Pájaro Pinto,* José M. del Pino (1995, pp. 131-132) ha sugerido la influencia del montaje de atracciones de Eisenstein en la fragmentación aparentemente inconexa entre las distintas secciones de «Xelfa, carne de cera». No obstante, el relato de Espina no responde exactamente a los planteamientos del montaje soviético[480], que parte, según el cineasta, del concepto de «atracción»[481]. Existe en el montaje de atracciones un componente de cálculo ausente en el fragmento metanovelístico que abre el capítulo VIII de *Luna de copas*, ya citado más arriba, en el que del Pino basa su argumentación. En dicho fragmento, Espina compara la novela con una serie de compartimentos estancos donde se colocan componentes como lo descriptivo, lo dialogal, los personajes, etc. Luego, el novelista, como si fuera un acto aleatorio, mezcla estos elementos al azar en los capítulos. A nuestro juicio, esta forma de montaje se asemeja más al montaje aleatorio y las propuestas nihilistas de Dadá.

Estos son los recursos del montaje cinematográfico alternativo que condicionan significativamente a los narradores de vanguardia. Otros aspectos, como el cambio en el filtro cinematográfico a través del montaje (más evidente en el cine del M.R.I.), no están tan presentes en esta narrativa, con la salvedad de algunos ejemplos puntuales, como el citado caso del púgil de «El boxeador y un ángel», que presenta un conjunto de imágenes subjetivas («discos rojos, naranja. Las luces, estrellas fugaces: de verbena») que podrían guardar relación con determinados efectos presentes en el cine vanguardista, como los discos de colores (en color en el filme) que se muestran en *Ballet mécanique*.

[480] Recordemos de nuevo el difícil acceso al cine soviético en la España de Primo de Rivera.

[481] Eisenstein entiende por «atracción», tanto en el teatro como en el cine, «todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final» (Eisenstein, 1974, p. 169).

8.2.2. La cinematografía del tiempo: Azorín y la vanguardia narrativa

Este apartado se centra en la particular forma en que Azorín maneja el tiempo en sus obras. Aunque no se puede asegurar que su tratamiento del tiempo tenga vinculación con el cine en sus primeras narraciones, en la etapa de sus «Nuevas Obras» (las obras que escribe entre 1927 y 1930)[482], esta conexión se vuelve evidente. Para realizar el análisis del tiempo en la obra azoriniana, nos remontamos a *La voluntad* (1902) con el fin de explicar que Azorín, de alguna manera, intuye el cine vanguardista en una época en que la representación cinematográfica se encontraba en su fase primitiva. Esta particular concepción del tiempo se mantiene en obras como *Castilla* (1912) y *Doña Inés* (1925). La intuición del autor encuentra finalmente soporte teórico en su etapa vanguardista, cuando acude a textos teóricos del impresionismo cinematográfico francés como fuente de inspiración para elaborar *Félix Vargas (Etopeya)* (1928), lo que dota a esta obra de un enorme interés.

En *La voluntad*, ya despunta la importancia que el escritor monovero otorga a la imagen: «La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia. […] La imagen lo es todo» (Azorín, 1965, pp. 22-23). La apelación a la «sensación» prefigura la relación que los cineastas impresionistas establecerán con la imagen dos décadas después. De igual forma, la sugerencia del maestro Yuste a su discípulo Antonio Azorín de que en la novela no es necesaria una trama anticipa su disolución en la novela y el cine vanguardistas. Yuste argumenta que «la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria… todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas» (Azorín, 1965, p. 83).

La concepción del tiempo en la obra azoriniana previa a sus «Nuevas Obras» parece inspirada, asimismo, por el cine. Su relato «Las nubes», incluido en *Castilla*, se compone de una serie de «planos» cinematográficos que parecen detenerse en el tiempo:

> Desde la ancha solana que está a la puerta trasera de la casa se abarca toda la huerta en que Melibea y Calixto pasaban sus dulces coloquios de amor. La casa es ancha y

[482] Las tres novelas «nuevas» son *Félix Vargas (Etopeya)* (1928), *Superrealismo (Prenovela)* (1929) y *Pueblo (novela de los que trabajan y sufren)* (1930).

> rica; labrada escalera de piedra arranca de lo hondo del zaguán. Luego, arriba, hay salones vastos, apartadas y silenciosas camarillas, corredores penumbrosos con una puertecilla de cuarterones en el fondo, que –como en *Las Meninas* de Velázquez– deja ver un pedazo de luminoso patio. Un tapiz de verdes ramas y piñas gualdas sobre un fondo bermejo cubre el piso del salón principal: el salón, donde en cojines de seda puestos en tierra se sientan las damas. Acá y allá destacan silloncitos de cadera guarnecidos de cuero rojo, o sillas de tijera con embutidos mudéjares; un contador con cajonería de pintada y estofada talla, guarda papeles y joyas; en el centro de la estancia, sobre la mesa de nogal, con las patas y las chambranas talladas, con fiadores de forjado hierro, reposa un lindo juego de ajedrez con embutidos de marfil, nácar y plata (Azorín, 1912, pp. 91-92).

Los diferentes elementos visuales presentes en el fragmento seleccionado justifican su extensión. La cámara imaginaria realiza un recorrido por la casa, desde la huerta y el zaguán hasta los salones y corredores del piso superior. Sin embargo, este recorrido no se puede equiparar al de un *travelling* cinematográfico, pues, como recuerda Sánchez Biosca (1996, p. 126), el *travelling* frente a una escena estática sólo tiene lugar a partir de 1912.En el relato, el desplazamiento de la cámara se lleva a cabo mediante el montaje de planos estáticos, que parecen suspendidos en el tiempo, pero que se van cerrando, pues se pasa de un plano general de la casa a un plano de detalle del juego de ajedrez[483]. Dado que el cine hasta 1912 no dispone de las posibilidades técnicas para realizar *travelling* ni se conocen ejemplos de montaje cinematográfico que se asemejen al realizado por Azorín en ese año, podemos achacar esta semejanza a la técnica del escritor, eminentemente visual y que anticipa los logros cinematográficos posteriores en la representación del tiempo. La referencia a la obra maestra de Velázquez sugiere asimismo la inspiración pictórica en esta acumulación de imágenes estáticas. En 1927, Azorín prevé en el cine esa capacidad para mostrar la realidad profunda que tanto le interesa en su literatura:

> nos hallamos en la edad paleolítica del cinematógrafo; es decir, en la edad de la narración. Pasará el tiempo; se verá que en el séptimo arte lo de menos es una fábula de novela o comedia, y entonces el cinematógrafo hará vivir las cosas, dará todo su relieve a la luz, a las sombras, a las líneas; las cosas irradiarán su vida profunda y

[483] «Una ciudad y un balcón», otro relato incluido en *Castilla,* parte de la misma concepción temporal que «Las nubes»: la del eterno retorno, analizada por la filosofía desde los estoicos hasta Nietzsche.

> misteriosa, y los hombres se nos manifestarán en sus relaciones con el arcano subconsciente[484]. Hombres y cosas formarán un mundo de asociaciones y disociaciones que ahora el teatro y la novela sólo por excepción abordan; pero que ofrecen un ancho campo al arte, y que el cinematógrafo podrá expresar maravillosamente (Azorín, 1927e, p. 2).

Esta influencia cinematográfica comienza a cristalizar, como apuntaba Santiago Riopérez más arriba, a partir de 1925. El filósofo y ensayista Julián Marías ha analizado los rasgos cinematográficos en *Doña Inés*, una novela que se divide en cincuenta y dos capítulos que, a su juicio, son otros tantos «planos cinematográficos. Son cincuenta y dos enfoques, cincuenta y dos perspectivas distintas que justamente introducen el movimiento en un relato que parece estático» (Marías, 2014, 45m54s). Lo que Marías llama «planos cinematográficos», «enfoques» o «perspectivas» son, en el lenguaje cinematográfico, secuencias, y se corresponden con lo que Azorín descubre en el cine: «la explicación del tiempo y la comunicación, lícita, con el resto del mundo. […] El tiempo, en el cine, se resuelve todo en momentos; todo es momentáneo en el cine» (Azorín, 2000, p. 33).

La elipsis es otro de los rasgos cinematográficos que Marías localiza –aunque sin identificarla como tal– en *Doña Inés*, en concreto, al comienzo del segundo capítulo: «El transeúnte que avanza por la callejuela es una mujer. En lo alto de la costanilla, en un tercer piso, la cortina que cubre los cristales del balcón será levantada dentro de un instante por la mano fina y blanca de esta mujer» (Azorín, 1999, p. 72). Para Marías, la técnica cinematográfica se halla en «la eliminación de lo yuxtapuesto, de lo que está realmente junto por lo que está vitalmente junto» (Marías, 2014, 28m56s). La unión de estos fragmentos de la realidad que están «vitalmente juntos» se realiza mediante una elipsis inherente[485]. El ejemplo que nos ocupa se podría dividir en dos planos: en el primero, la mujer que avanza por la callejuela; después, desde esa misma callejuela, vemos la mano de la mujer descorriendo la cortina del balcón de un tercer piso.

[484] El cine surrealista, en el que el subconsciente desempeña un rol capital, arranca un año después de las declaraciones de Azorín con *La concha y el reverendo* (1928), de Germaine Dulac, aunque el primer filme reconocido por los surrealistas como tal es *Un perro andaluz* (1929). No obstante, desde unos años antes, algunas películas plasman imágenes procedentes del subconsciente del personaje, como es el caso de *La sonriente Madame Beudet*, dirigida por Dulac en 1923.

[485] Recordemos que, según Marcel Martin, este tipo de elipsis consiste en no mostrar lo que no es significativo (Martin, 2002, p. 85).

En su estudio de *Félix Vargas,* Domingo Ródenas recoge una serie de aspectos que el estilo de Azorín en sus «Nuevas Obras» tiene en común con los narradores del arte nuevo; algunas de las cuales, como hemos visto, ya están presentes en su obra anterior:

> El fragmentarismo, la inorganicidad aparente, el personaje desdibujado, la debilitación y aun impugnación del argumento lógico y cronológico, la metaficcionalidad, el lirismo en la elocución de la prosa y el poematismo en su organización, el recurso a la elipsis y, teniendo una gran importancia, la adoptación de argucias cinematográficas como el montaje, la alternancia de los planos macroscópicos a los microscópicos o la regulación de la velocidad narrativa (Ródenas, 2001, p. 37).

Como subraya Ródenas, el recurso a las técnicas cinematográficas tiene gran importancia en el estilo de un autor que no es contemporáneo de los narradores del arte nuevo y que, además, se distancia de su espíritu subversivo. El investigador ha estudiado asimismo las coincidencias entre Azorín y Antonio Espina en su visión del cine como material de renovación de la novela (Ródenas, 2001, p. 52). Sin desacreditar la importancia de los artículos de Espina, creemos que hay tres artículos, publicados en *L'art cinématographique*[486], que tienen un peso fundamental en el giro vanguardista emprendido por Azorín. El escritor hace referencia a ellos en «El séptimo arte» (1928). Son los artículos del escritor y ensayista André Maurois, el crítico literario Léon-Pierre Quint y el psicoanalista René Allendy, «el de este último, especialmente, es curiosísimo», sostiene (Azorín, 2012, p. 272)[487]. Tras su lectura, y una revisión en las salas de «las películas más notables», Azorín reconoce que su opinión peyorativa respecto al cine ha cambiado: «El cinematógrafo –pensamos– es un arte nuevo» (Azorín, 2012, p. 274). De hecho, los tres artículos que destaca –y sobre todo el del Dr. Allendy–, se sitúan en perfecta sintonía con los objetivos que Azorín se planteaba para la novela. Estos objetivos se presentan esbozados en el diálogo que constituye el breve prólogo que antecede a *Félix Vargas*. Todos ellos están directamente relacionados con

[486] Se trata de una colección vanguardista en ocho volúmenes, publicada por Félix Alcan entre 1926 y 1931, en la que diversas figuras de la sociedad francesa reflexionan sobre el cine. Azorín, al publicar su artículo, ha leído los tres primeros ejemplares.

[487] Es revelador de los auténticos intereses de Azorín que ninguno de estos artículos esté escrito por un cineasta, a pesar de que la colección cuenta con textos de Germaine Dulac y Abel Gance.

el cine, un medio que, según el protagonista de la novela, ha modificado profundamente la materia con la que trabaja el artista:

> Quisiera el poeta, con las manos, coger, apretar la materia artística; pero como una materia blanda se escurre por los cabos del puño, por entre las junturas de los dedos, así se desliza la materia del arte, fluida, fluente, en movimiento constante, en devenir perpetuo. No, no piensa Félix; el arte no es ya lo que era hace veinte años, hace treinta; no lo es después de las últimas captaciones de la luz y el sonido (Azorín, 2001, pp. 119-120).

El diálogo que se establece entre el autor y el poeta Félix Vargas en el prólogo comienza con este afirmando: «Complacerse en lo inorgánico», a lo que el autor contesta: «Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico; será inorgánico con relación a una organización anterior, ya caduca» (Azorín, 2001, p. 113). Domingo Ródenas ya ha analizado la coincidencia entre esta parte del diálogo y el artículo de Espina «La cinegrafía en la novela moderna» (1928), y concluye que ambos, además de estar conformes en la necesidad de renovar el género, coinciden en que la novela posee una «organicidad profunda» que no vulnera las «adquisiciones nuevas» o la nueva «organización de los materiales» (Ródenas, 2001, p. 54). A continuación, Vargas defiende «la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapecio a trapecio», a lo que el autor replica: «Sin olvidar […] la creación de la imagen que exteriorice la sensación. La imagen que no corresponde a la realidad exterior –agrandando las cosas, deformándolas–, pero que traduce una realidad intrínseca». Vargas cierra el prólogo añadiendo: «Y utilizando la ambivalencia de las imágenes para hacer visible, en determinado momento, la dualidad de una situación psicológica» (Azorín, 2001, p. 113). Se trata de unos requisitos que cumple el cine, tal y como prueban los artículos de *L'art cinématographique* mencionados.

El primer aspecto, relacionado con las transiciones, es tratado por Léon-Pierre Quint en «Signification du cinéma» («Significación del cine») (1927), donde sostiene que

> Les premiers efforts originaux du cinéma sont techniques […] Par les changements de champ de l'objectif, les gros plans, les fondus, les surimpressions, les ralentis, les accélérés, les truquages et les déformations, le cinéma apporte bien à nos sens des

> impressions nouvelles. Ces impressions constituent les matériaux de l'art cinégraphique (Pierre-Quint, 1927, pp. 17-21)[488].

Guillermo de Torre, siguiendo a Jean Epstein[489], ya se había ocupado, de forma más explícita, de las transiciones en 1921, al asegurar que el sintetismo y la sugestión en el cine dependen de la eliminación de escenas inútiles o entorpecedoras (de Torre, 1921, p. 102). No obstante, el empleo de las elipsis forma parte del estilo azoriniano antes del giro vanguardista del que estamos hablando.

El resto del prólogo está directamente relacionado con «La valeur psychologique de l'image» («El valor psicológico de la imagen»), el artículo del Dr. Allendy. El autor y Vargas defienden la creación de imágenes que exterioricen la sensación del personaje; es decir, proponen, el empleo de imágenes que deformen la realidad exterior para transmitir una realidad intrínseca del personaje. Esta es una de las características que identifican al cine[490], según Allendy: «Le cinéma qui n'est pas une image au premier degré mais qui plutôt transforme l'écran en une image d'image, peut représenter ces deux éléments : tableaux réels du monde objectif, tels que l'œil les perçoit et créations irréelles de notre imagination» (Allendy, 1926, p. 77)[491]. En cuanto a la ambivalencia de las imágenes para hacer visible, en determinado momento, la dualidad de una situación psicológica, Allendy menciona la polivalencia de las imágenes simbólicas:

> Je voudrais cependant insister sur un autre caractère important de l'image symbolique, c'est sa *polyvalence*. Je veux dire que la même image peut correspondre à différentes réalités psychologiques, non seulement chez des individus différents qui y sentiront

[488] «Los primeros esfuerzos originales del cine son técnicos. […] A través de los cambios de enfoque del objetivo, los primeros planos, las transiciones, las superposiciones, los ralentís, los acelerados, los trucos y las deformaciones, el cine ofrece nuevas impresiones a nuestros sentidos. Estas impresiones constituyen los materiales del arte cinematográfico».

[489] En su artículo, de Torre analiza *La poésie d'aujourd'hui: Un nouvel état d'intelligence* (1921).

[490] Entre las películas a las que recurre Allendy para ejemplificar sus razonamientos encontramos varias vinculadas al impresionismo cinematográfico francés: *La rueda*, de Gance; *Corazón fiel*, de Epstein; y *La sonriente madame Beudet*, de Dulac.

[491] «El cine, que no es una imagen en el primer grado, sino que más bien transforma la pantalla en una imagen de imagen, puede representar estos dos elementos: cuadros reales del mundo objetivo, como el ojo los percibe, y creaciones irreales de nuestra imaginación».

> chacun un certain aspect, mais encore chez la même personne, ce qui est plus curieux (Allendy, 1926, pp. 95-96)[492].

Todas estas ideas quedan recogidas, asimismo, en el ya mencionado artículo «El séptimo arte». Azorín asegura que uno de los principales recursos del cine, no disponible para el teatro y la novela, es el mundo de lo subconsciente, que puede ser empleado mediante la «ambivalencia de las imágenes» (Azorín, 2012, p. 275). En el capítulo segundo de *Félix Vargas*, leemos: «¿Cómo lograr la identificación de la realidad interior y la externa?» (Azorín, 2001, p. 121); y en el quinto:

> ¿Hay en la sensibilidad de Félix un rezago milenario de imágenes y perspectivas que él no ha conocido? ¿Hay en lo profundo de su ser un pródromo de locura? El propio poeta se lo pregunta muchas veces; en sus ensoñaciones, Félix, a veces, con delicias, con angustia, percibe un trastrocamiento y subversión de planos y de reminiscencias. […] Planos y perspectivas de realidad pasada, que estaban yacentes en los senos ignorados de la psiquis, surgen de pronto y se entremezclan con otros planos y perspectivas ostensibles y actuales (Azorín, 2001, p. 128).

Estas imágenes procedentes de la psiquis que se entremezclan con la realidad son características del cine impresionista francés, como sucede en *La sonriente Madame Beudet*, de Germaine Dulac, una de las películas citadas por Allendy en su artículo[493].

Volviendo al artículo «El séptimo arte», Azorín sostiene: «prescindiendo del mundo de lo subconsciente, es indudable que, en lo porvenir, sólo el mundo de las formas, de la luz, de las sombras, de las líneas, lejos de toda intriga literaria, ha de ofrecer el séptimo arte materia para sus creaciones» (Azorín, 2012, p. 276). En la carta que acompaña el envío de un ejemplar de *Félix Vargas* destinado a Benjamín Jarnés, fechada el 24 de diciembre de 1928, el autor alega que, gracias a la radio y el cine, los módulos de tiempo y espacio han cambiado, y la novela debe adaptarse a estos nuevos paradigmas. Para Azorín, los novelistas no pueden permitirse quedarse anclados en la

[492] «Me gustaría insistir en otro aspecto importante de la imagen simbólica, su polivalencia. Quiero decir que la misma imagen puede corresponder a diferentes realidades psicológicas, no solo en individuos diferentes que cada uno percibirá un aspecto, sino también en la misma persona, lo que es aún más curioso».

[493] Madame Beudet escapa de su deprimente realidad (está casada con un hombre tiránico e insensible) a través de una serie de ensoñaciones que se entremezclan con la realidad. Por ejemplo, cuando su esposo no cesa de protestar porque ella no quiere acompañarle a la ópera, imagina que el tenista cuya foto ilustra la revista que está leyendo, sale de sus páginas para arrastrar a su marido fuera de la sala.

estética de hace medio siglo. Mientras que la lírica y la pintura van por delante, la novela y, sobre todo, el teatro se han quedado atrás, «ocupados en descripciones prolijas, cansadas, excusables, evitables, de primer plano, propias de 1850» (Azorín, 2003, pp. 56-57).

A raíz de todas estas declaraciones de Azorín, podemos asegurar que el cine que defiende (e inspira) al autor en su etapa vanguardista es el del M.R.A.; sin embargo, es importante subrayar que la inspiración parece surgir de la reflexión teórica que se lleva a cabo en torno a este cine de vanguardia antes que del visionado de su corpus cinematográfico.

8.2.2.1. Orden, frecuencia y duración

En cuanto a las categorías que relacionan el tiempo de la historia y el del discurso, los escritores vanguardistas recurren a técnicas eminentemente cinematográficas. Es interesante destacar la utilización de una técnica como la inversión de la proyección, bastante frecuente en el cine vanguardista, y que altera el orden del discurso[494]. Francisco Ayala la emplea en «Hora muerta»: «Todos los relojes marcaban la hora retrasada. Sus campanadas –campanadas del revés– eran de regreso» (Ayala, 2002, p. 77). El relato narra la crisis de un adolescente ante su despertar erótico, lo que justifica el deseo de detener el tiempo del protagonista. En este caso, Ayala asocia metafóricamente la vida con la proyección de una película. También se recurre a esta técnica en «Xelfa, carne de cera», donde una de las secciones se titula «El viaje. Una cinta histórica proyectada al revés»:

> Desde Tetuán hasta Ceuta el tren va recorriendo los mismos lugares en que tuvo lugar la guerra hispano-marroquí del año 1860. Sólo que la cinta se proyectaba a la inversa del desarrollo de los acontecimientos. Así enarrollada, debiera haber ocurrido que las víctimas de los combates volviesen a la vida, puesto que ahora partían del momento en que murieron a los anteriores, y la entera «Guerra de África» comenzaba en la «Paz de África» victoriosamente iniciada en el final. ¡Oh, si se pudiera así remontar la vida! Pero no –pensaba Xelfa–, todavía no se ha inventado el motor contracorriente y contratémpico de la remontación (Espina, 2004, p. 102).

[494] Esta técnica es utilizada, por ejemplo, en *La casa de los dados,* de Man Ray, o en *Entreacto,* de René Clair.

En este fragmento, Espina emplea esta técnica para expresar la postura antibelicista de Xelfa respecto a la guerra de África (1859-1860). El personaje fantasea con la posibilidad de revertir las tragedias, como hace el cine, y muestra su impotencia por frente a la imposibilidad de alterar el pasado.

En cuanto a la frecuencia, de nuevo la narrativa azoriniana parece anticipar algunas técnicas vanguardistas, como la repetición de imágenes. Las descripciones de «Una ciudad y un balcón», cuento incluido en *Castilla*, beben de la idea del eterno retorno nietzscheano[495]. Sin embargo, el objetivo que persigue Azorín no se corresponde con el de las repeticiones de imágenes del cine vanguardista. En el cine dadaísta, que es el que emplea, en mayor medida, la repetición de planos, se busca crear estructuras rítmicas que no pretenden tanto impresionar a los espectadores como exasperarlos a través de la repetición del movimiento mecánico, como sucede en *Ballet mécanique* (Kuenzli, 1996, p. 4)[496].

De entre las categorías que se establecen en las relaciones entre el tiempo de la historia y el del discurso, la que resulta de más interés para los escritores de vanguardia es la duración. La técnica más empleada es, sin duda, el ralentí. Antonio Espina, Guillermo de Torre o Francisco Ayala han reflexionado sobre esta técnica cinematográfica[497]. Veamos el empleo que hace este último en su relato «Polar, estrella» para describir el suicidio del protagonista:

> Cerró los ojos (su concavidad negra, cruzada de relámpagos a la deriva), y con los brazos extendidos –antenas del miedo– se arrojó al espacio.
>
> Pero en seguida se sintió flotando en sorpresa. El aire le había recogido en su seno. El dios del cinema tenía dispuesta su caída *au ralenti*.
>
> Descendía blandamente, con suavidad viscosa, desenlazándose en una danza sin música de miembros interminables y ritmo submarino.

[495] Estas repeticiones de imágenes se localizan también en el cuento «La infidente de sí misma» (el libro de Baudelaire; las olas del Mediterráneo; el cuerpo de Virginia, fragmentado, reflejado en el espejo).
[496] De hecho, estas repeticiones azorinianas estarían más cercanas (sin que queramos decir que existe una relación entre ambos autores) a los hallazgos de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles. En el filme, el montaje de la misma secuencia (el desayuno del matrimonio Kane) en distintos momentos de su relación a lo largo de los años, transmite el desgaste que arrastra la pareja en su convivencia.
[497] Antonio Espina se ocupa del ralentí en «Reflexiones sobre cinematografía» (1927a) y «La cinegrafía en la novela moderna» (1928b); Guillermo de Torre, en «Un arte que tiene nuestra edad» (1930).

> Horizontal. Vertical. Inclinado. Los pies divergentes. Atrás, los brazos, de nadador...
>
> Al llegar al suelo se quebró como si hubiera sido de porcelana (Ayala, 2002, p 95).

El autor emplea la técnica del ralentí, resaltada no solo a través del lenguaje («se sintió flotando en sorpresa»), sino también distribuyendo la narración de la caída en cinco párrafos, para generar un efecto cómico en la escena. En *Indagación del cinema*, Ayala analiza las posibilidades cómicas del movimiento retardado a partir de su utilización en *Entreacto,* de René Clair. En su opinión, esta técnica permite descomponer el movimiento conservando la estructura del objeto (en este caso, «el ralentí permite al salto su soberbia trayectoria»), pero, al mismo tiempo, vacía las actitudes de contenido (Ayala, 1988, p. 32). Esta disonancia entre la solemnidad del acto y la exageración cómica generada por el ralentí es lo que busca el autor para ridiculizar el suicidio del protagonista en su relato.

Ayala también recurre a la pausa, una técnica sobre la que también ha reflexionado en *Indagación del cinema*, donde describe cómo la detención repentina de la proyección cinematográfica puede provocar una conmoción en el espectador. El escritor sugiere que la pausa repentina nos confronta con la idea de la eternidad («El *écran* es una Pompeya insepulta»). En ese breve instante, la percepción del tiempo se altera, la realidad se detiene («El estrépito visual se ha hecho puro silencio») y la presencia de lo divino parece hacerse palpable. Esta detención abrupta nos lleva a enfrentarnos a nuestra propia mortalidad y a la trascendencia de la existencia («También la sangre se detiene en nuestras venas; se han roto las fronteras de la tierra y el cielo, y asoma Dios, dando categoría a lo anecdótico»). Sin embargo, el impacto de este momento se disipa rápidamente cuando la cinta reanuda el movimiento y «la sensación de lo eterno se despeña por la vertiente cómica» (Ayala, 1988, pp. 29-30).

Veamos un ejemplo perteneciente a «Cazador en el alba», donde se narra la llegada en tren de Antonio Arenas, soldado de origen campesino, a la ciudad:

> Conforme el tren avanzaba, los reclutas recibían mensajes, cada vez más vehementes, de la ciudad. Los reclamos de hoteles, de fotografías, de vinos, de bicicletas, se alzaban sobre los pastos y los puentes... […] ... De pronto, todo quedó inmóvil, parado. (Un *film* que se corta.) (Ayala, 2002, p. 24).

El *film* se corta en un momento crucial para la vida de Antonio. Su llegada a la ciudad supone la proximidad a las tentaciones, de las que logrará mantenerse a salvo gracias a su novia, Aurora.

En el último capítulo de *Félix Vargas,* Azorín congela la imagen del protagonista cuando está abandonando la casa de Errondo-Aundi donde ha pasado el verano intentando escribir un ensayo sobre Santa Teresa:

> El pie izquierdo de Félix, asentado en el umbral de la puerta en Errando-Aundi; el pie derecho, en el aire. […] Ocho y treinta y dos minutos de la mañana. […] Emoción; en este instante el pie izquierdo de Félix está levantado, no se ha detenido, pero durante un segundo, una centésima de segundo, se halla en el punto preciso en que el poeta ha de transponer el umbral de la casa de Errondo-Aundi. Y cuando haya pasado esa centésima de segundo, Félix estará ya fuera de la casa. El aire que llena el vano de la puerta puede ser figurado en forma de lámina delgadísima de cristal; esa lámina cierra la puerta; se encuentra colocada en el punto mismo en que el interior se separa de lo exterior; en ese punto mismo que el poeta va a salvar para hallarse fuera de la casa. Esa lámina sutilísima una centésima de milímetro es como una hoja de guillotina que va a separar el pasado del presente. Y toda la emoción del poeta se concentra en ese momento en que su pie izquierdo, sin hallarse inmóvil, está en alto. El pasado y el presente se encuentran divididos por una centésima de segundo y una centésima de milímetro (Azorín, 2001, pp. 209-210).

La concepción espaciotemporal de Azorín implica una transmutación desde la realidad experimentada por el autor hacia la realidad plasmada en su obra. Este proceso implica que Vargas abandone la realidad tangible para sumergirse en la realidad de su creación artística, liberándose de las limitaciones del tiempo y del espacio reales. Al final de la novela, Vargas abandona esa realidad de creación para introducirse de nuevo en las coordenadas espaciotemporales reales. Azorín aclara esta idea en el prólogo a su autosacramental *Angelita* (1930): «Acabada la obra, un instante de emoción; el tiempo y el espacio, que habían estado alejados del autor, como proscritos, asoman por el horizonte, se van insinuando, van adquiriendo otra vez una potencialidad, de hora en hora, más lacerante» (Azorín, 1967, p. 71). «Emoción» es

precisamente el sentimiento con que Azorín describe el instante en que el pie de Félix Vargas queda suspendido al traspasar el umbral de la casa. La imagen congelada de del poeta enfatiza el tránsito del escritor entre el mundo poético y el real. Sin embargo, este mundo real, en última instancia, es inexistente, no es más que un conjunto de sensaciones, como prueba el final de la novela. En el instante en que abandona la casa, Vargas comienza a olvidarla: «La casa aparece allá arriba, en la colina verde; desaparece, torna a aparecer. Sus paredes blancas van disolviéndose en la lejanía» (Azorín, 2001, p. 210).

A pesar de sus múltiples manifestaciones, de las que aquí hemos presentado solamente una pequeña muestra, las novelas vanguardistas comparten, como objetivo común, el desafío de los valores estéticos dominantes; mismo objetivo que persigue el cine del M.R.A. respecto al del M.R.I. En este sentido, la vanguardia literaria descubre en el denominado cine «puro» un motivo de inspiración para subvertir el orden mimético, dando lugar a unas coordenadas de mayor calado estético. El programa vanguardista rompe así con las convenciones narrativas tradicionales, ajustando sus propuestas a lo expresado por Ortega y Gasset sobre el arte nuevo. El cine y la narrativa vanguardistas, manifestaciones que comparten un destino esencial, son, en palabras del filósofo, sorprendente y misterioso ejemplo de la compacta solidaridad que cada época histórica mantiene consigo misma (Ortega y Gasset, 2017, p. 52). Las narraciones de vanguardia logran, con la ayuda de las técnicas cinematográficas (un arte que produce en los escritores una honda impresión) y priorizando la visualidad a la narratividad, una expresión artística destinada a una minoría que comprende que el verdadero goce artístico reside, precisamente, en los elementos estrictamente estéticos.

8.3. La influencia del M.R.A. en «Chinina Migone» y *Estación. Ida y vuelta*

El interés de Rosa Chacel por el cine está presente en su narrativa desde sus primeras obras, de raigambre vanguardista: la novela *Estación. Ida y vuelta*, que había sido escrita en Roma en el invierno de 1925 a 1926 pero no fue publicada hasta 1930[498]; y el cuento «Chinina Migone», publicado en enero de 1928 en la *Revista de Occidente* e incluido posteriormente en *Sobre el piélago* (1952). La autobiografía de Chacel, sus diarios y epistolarios permiten comprobar la enorme importancia que el cine tiene para la escritora, ya desde su niñez: «la fascinación del cine no era comparable con nada. Todo en el cine era fascinador, ya desde sus parvulares heraldos, el zotropo, la linterna mágica» (Chacel, 2017, p. 101). La autora confiesa, en una entrevista, que, durante su estancia en Argentina, llega a ver cuatro películas diarias:

> En Buenos Aires cuando mi hijo estaba en el colegio yo iba a buscarle los sábados, sábado y domingo, en el día veíamos a veces cuatro películas; comíamos temprano al mediodía, íbamos inmediatamente al cine, de los de dos películas, luego salíamos, cenábamos e íbamos a otro cine de dos películas (Chacel, 1990, pp. 22-23).

La relación de Chacel con el cine alcanza, en algunos momentos de su vida, dimensiones vitales. En junio de 1967, escribe en su diario: «¡Qué cantidad de estupideces veo, a diario! Pero me ayudan a vivir. Es decir, a no morir públicamente y privadamente» (Chacel, 2004, p. 410)[499].

Durante los años veinte, su acercamiento al cine sintoniza con el del movimiento vanguardista, no en vano la escritora figura entre los socios del cineclub de *La Gaceta Literaria*. En el artículo «Vivisección de un ángel» (1928), publicado precisamente en

[498] En 1927 se publica el primer capítulo de la novela en el nº 48 de la *Revista de Occidente.* La novela completa aparece en la colección «Valores Actuales» (1929-1932) de Ediciones Ulises, que continuaba la labor emprendida por la *Revista de Occidente* con su colección «Nova Novorum» (1926-1929), donde, en principio, se tenía que haber publicado la novela de Chacel. Valores Actuales fomentaba la «literatura de avanzada» de autores vanguardistas y se publicaron novelas como *Naufragio en la sombra* (1930), de Valentín Andrés Alvarez; *Cazador en el alba* (1930), de Francisco Ayala; *Pasión y muerte. Apocalipsis* (1930), de Corpus Barga; *Agor sin fin* (1930), de Juan Chabás; *Viviana y Merlín* (1930), de Benjamín Jarnés; *Tres mujeres más equis* (1930), de Felipe Ximénez de Sandoval; y *Efectos navales* (1931), de Antonio de Obregón.

[499] En una carta a Ana María Moix, fechada el 26 de marzo de 1967, Chacel confiesa que el cine es su droga (Chacel y Moix, 1998, p. 280); y en 1972, en una entrevista que mantiene con la escritora catalana, Chacel insiste: «¡Es mi vicio! ¡Voy todos los días!» (Moix, 1972, p. 146).

dicha revista, Chacel parte de «este precioso individuo» de la fauna cinematográfica que es la actriz Janet Gaynor, para ahondar «en la biología de la estética cinemática» (Chacel, 1928, p. 4)[500]. En el artículo traslucen algunas de sus ideas sobre el cine que se alinean con las defendidas por la vanguardia. La autora muestra fascinación ante el primer plano: «En el film hay faroles, pero no traen al plano grande la sonrisa de su luz. Querríamos contrastar el brillo de sus cristales con el cristal de los ojos de Jannet (*sic*)»; se opone a la representación naturalista: «Evocación igualmente las calles de bambalina. Realismo. Imitan muy bien a las naturales. Una mujer tiende ropa desde una ventana practicable. Recuerdo horrendo del teatro»; rechaza la trama: «A primera vista, abominar de la fábula en un film puede parecer lo mismo que encontrar banales los temas frecuentes en el cine. No es eso»; en definitiva, lamenta la imposibilidad de acaparar a Gaynor «para satisfacción exclusiva de los cinófilos (*sic*) puros. Si sus films no aportasen más que la evidencia cinemática de Jannet, nos congratularíamos media docena de espectadores». A pesar de ciertos ecos del expresionismo alemán en su fotografía, la trama de corte melodramático de la película que protagoniza Janet Gaynor, *El ángel de la calle*, pesa en la apreciación negativa que Chacel hace del filme, al que califica como «falso y tóxico» (Chacel, 1928, p. 4). La escritora deja clara su postura, cercana al M.R.A., al concluir:

> Defendámonos del film monumental –digno y concienzudo como *Amanecer*, o falso y tóxico como *El ángel de la calle*–. Fundamentemos nuestro templo cinemático sobre una columnata de rayas de pantalón, Willi Fritz (*sic*), Menjou, grandes ventanas sobre el paisaje alegre; ojos de María Corda emparrados de rimels, cabalgata de jóvenes yeguas; torsos de Greta. La sabiduría encerrada en el cráneo de Charlot, el silencio tan silencioso como un rizo negro sobre la frente de Buster Keaton y un incensario que difunda «Coeur de Jannet», químicamente puro (Chacel, 1928, p. 4).

Tanto *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), de F.W. Murnau, como *El ángel de la calle*, dirigida por Borzage, se inscriben en el M.R.I. De este modo de representación Chacel rescata, como el resto de la vanguardia, sus estrellas («valiosísimos entes cinemáticos carentes

[500] Chacel escribe su artículo a partir del visionado del filme *El ángel de la calle* (*Street Angel*, 1928), donde Gaynor interpreta a una joven detenida tras intentar un robo para poder pagar las medicinas de su madre enferma. Tras lograr escapar, se refugia en un circo. Francisco Ayala también dedica a la actriz el artículo «Perfil de Janet Gaynor. Es una postal sin fecha» (1928), publicado en el nº 36 de *La Gaceta Literaria*, donde alaba las cualidades fotogénicas de la estrella.

de mentalidad adecuada para realizarse sin ayuda») y sus cómicos: «Charlot y Buster Keaton evidencian al mismo tiempo que su cinematismo el de sus argumentos. Es decir, no buscan un argumento más o menos adaptable a determinada posibilidad cinemática, sino que argumentan el cinematismo en sí» (Chacel, 1928, p. 4).

Chacel, quien proclama que «nuestra generación nació de verdad con el cine, empezamos a entender con los ojos» (Chacel, 1993c, p. 16)[501], se posiciona en el artículo, como otros escritores y cineastas vanguardistas, a favor de la especificidad cinematográfica, tal y como se observa en el cine de Chaplin o Keaton, quienes no se limitan a adaptar historias a las posibilidades del cine, sino que exploran y aprovechan las características únicas del medio cinematográfico[502].

Como en otros escritores de vanguardia, el componente visual es fundamental en la narrativa chaceliana. En *Versos prohibidos* (1978), la escritora declara la gran similitud que descubre entre su forma de escribir versos y la del cineasta italiano Michelangelo Antonioni al abordar sus guiones; ambas se deben a una «mente infaliblemente activada por la visión»:

> Yo casi siempre he hecho mis versos andando por la calle, por el campo, en el tranvía o en cualquier otro vehículo. Adquirí esta costumbre a los doce o trece años, porque mi padre, muy andarín, me llevaba andado hasta la Puerta de Hierro: íbamos en silencio, y yo iba haciendo versos. […] Algunos de los poemas que he liberado de la prohibición tienen origen en situaciones parecidas, y hace poco he encontrado en el prólogo que pone Antonioni a sus guiones, descrito con gran justeza, ese fenómeno que él atribuye a la mente infaliblemente activada por la visión. La imagen de un lugar, de un objeto,

[501] Chacel recupera esta idea en su ensayo *Saturnal* (1972), donde afirma: «siempre quiso el hombre ver la vida del hombre, solo que ahora tenemos lentes tan poderosas como antes no se habían ni soñado […] Nadie cree que va al cine a aprender —si lo creyeran, tal vez no fuesen—, pero, aunque no van a eso, ese es el resultado que sacan. Aprenden —aprendemos— a *ver*, a *conocer* y a *querer*, dando a esta palabra los dos sentidos que tiene en nuestra lengua de voluntad y de afecto para abarcar las dos esferas que se influyen recíprocamente (Chacel, 2021, pp. 67-68).

[502] En la ponencia «La escuela de la mirada: notas sobre la influencia del cine en Rosa Chacel» (1994), Ana Rodríguez Fischer expone los vínculos de Chacel con el cine en diversas facetas, desde su condición de cinéfila y sus artículos en torno al cine, hasta su proyecto como guionista o sus reflexiones sobre el medio en su ensayo *Saturnal* (1972). La profesora también realiza un breve pero interesante repaso a lo que llama «correlaciones» del cine en la obra de la escritora vallisoletana. Rodríguez Fischer no entra en detalle en el influjo del lenguaje cinematográfico en la narrativa chaceliana, por lo que nuestro trabajo vendría a complementar y ampliar la perspectiva de su interesante estudio.

de un ser humano, desencadena imágenes que, partiendo de ella, se organizan en un film..., igualmente en un poema (Chacel, 1978, p. 22)[503].

Lo visual funciona en Chacel como un activador del sentido poético; y el cine, como una metáfora de los procesos mentales de sus personajes. La escritora es plenamente consciente del influjo del cine en su obra, llegando incluso a proclamarse la introductora de las técnicas cinematográficas en la novela, como defiende en una entrevista con el escritor Alberto Porlan. Cuando este le pregunta si pasa de unas ideas a otras o trata de apurarlas antes por completo, Chacel responde: «Paso de unas ideas a otras. Ese fue... podría decirte que es mi gran invento o descubrimiento: las secuencias. Esa aplicación de lo cinematográfico a lo literario la inventé yo y la puse en práctica al máximo en *Estación. Ida y vuelta*» (Porlan, 1984, p. 46).

Una afirmación tan contundente no ha sido respaldada en el ámbito académico, pues, con la excepción de Ana Rodríguez Fischer o Gustavo Nanclares, este en un tono más ensayístico, la presencia del cine en las primeras obras de Chacel no ha sido tan estudiada como en sus compañeros de generación, lo que justifica su inclusión en este estudio, que se centra en sus dos narraciones de vanguardia: el cuento «Chinina Migone» (1928) y la novela *Estación. Ida y vuelta* (1930).

La novela, que aunque fue publicada después de «Chinina Migone» se escribió antes, responde a la fenomenología orteguiana[504] y es, según le confiesa en una carta la autora a Ana María Moix, «muy pequeña y muy ingenua, como toda primera novela, pero *respecto al camino*, fundamental» (Chacel y Moix, 1998, p. 25)[505]. La escritora vallisoletana recuerda que al salir de España leyó el *Retrato de un artista adolescente*

[503] En la entrevista que acompaña a la publicación del guion de *Blow-Up,* Antonioni declara: «To me, the visual aspect of a film is very closely related to its thematic aspect —in the sense that an idea almost always comes to me through images» («Para mí, el aspecto visual de una película está muy relacionado con su aspecto temático, en el sentido de que una idea casi siempre me llega a través de imágenes»). (Antonioni, 1971, p. 8).

[504] En el artículo «Respuesta a Ortega: La novela no escrita», la autora califica el libro como «*desaforadamente* orteguiano» y declara su intención de ejecutar la doctrina de Ortega («Yo soy yo y mi circunstancia») «transformándola en *móvil* de una criatura humana» (Chacel, 1993a, p. 369).

[505] En su conferencia «Hablando de mí», Chacel insiste en esta idea: «Puedo decir que en esos años en Roma, principalmente en el 25, proyecté toda mi obra» (Chacel, 1993a, p. 90). Son muchos los escritos que Chacel dedica a esta novela; además de la conferencia citada, la autora aborda la gestación de *Estación. Ida y vuelta* en los artículos «Respuesta a Ortega: La novela no escrita» y «Autobiografía intelectual»; en la conferencia «Génesis de mis novelas» o en el «Discurso de investidura de Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Valladolid». Todos estos textos se pueden consultar en el tercer volumen de su *Obra Completa. Artículos I* (Fundación Jorge Guillén, 1993).

(A *Portrait of the Artist as a Young Man,* 1916), de James Joyce, en traducción de Dámaso Alonso, lo que supuso una revelación sobre el potencial artístico del género: «Esto es la novela», se dijo. El peso tanto de Joyce como de Ortega en la obra es significativo, hasta el punto de declarar, en una entrevista con Moix: «yo hice en esta novela con Ortega, lo que Sartre en *La náusea* con Heidegger. Es, sencillamente, un hombre que vive una filosofía» (Moix, 1972, p. 145). Según Chacel, su fuerza motriz, tan europea y de carácter completamente orteguiano, hizo que la novela pasara desapercibida (Chacel, 1988, p. 26). La propia autora resume el tema central de su primera obra:

> un hombre se habla a sí mismo, pero *no se cuenta nada*: habla de lo que sabe, y las referencias a unas cosas y otras se presentan en las imágenes y sensaciones de sus efectos, en las emociones y pasiones de sus causas. ¿Era esto un estilo *novedoso*? No, era la búsqueda de un lenguaje *imaginario*, es decir, de imágenes cinéticas, encadenadas por sus ajustes y engranajes. Por eso era evitada –casi enteramente– toda moral, toda conveniencia, todo sentido común. Automatismo, surrealismo… evidentemente (Chacel, 1989, p. 47).

La novela se sumerge en la mente del protagonista, explorando sus pensamientos, emociones y percepciones –es decir, su circunstancia[506]– sin narrar una historia convencional en términos de trama lineal; de forma similar a como sucede en *Retrato de un artista adolescente*. También es patente la impronta del surrealismo, un movimiento que, a juicio de la autora, «trató de llevar el cine y todas las creaciones populares a una gran complejidad, a una dificultad elevada» (Chacel, 2021, p. 204).

«Chinina Migone» toma su título y el nombre de su protagonista femenina de un anuncio que Chacel vio en Roma hacia 1925 y que publicitaba un producto para regenerar el sistema capilar (figura 4).

[506] En la «Noticia» que antecede a la novela, Chacel reconoce el influjo de *Meditaciones del Quijote* (1914), de Ortega y Gasset, en la novela (Chacel, 1996, p. 74). Es en esta obra donde Ortega cita por primera vez el apotegma «yo soy yo y mi circunstancia» (Ortega y Gasset, 1966a, p. 322). El pensamiento de Ortega recibe la influencia de la filosofía alemana, en concreto, de la corriente fenomenológica defendida por Edmund Husserl y su discípulo Martin Heidegger.



Figura 4. Imagen que acompañó la publicación del relato en la Revista de Occidente

La imagen inspira a la autora el conflicto generacional que se aborda en el relato, subrayado por el subtítulo «800-900»[507]. Los padres representan los valores del *ottocento,* mientras que la hija encarna el espíritu rompedor con el pasado propio del *novecento*[508]; y, podríamos añadir, de las vanguardias. Esta dicotomía entre tradición y vanguardia articula también, como hemos visto, las meditaciones lorquianas de «La muerte de la madre de Charlot» (encarnada asimismo en una relación maternofilial entre artistas) y la distinta concepción de la farsa que tienen Charlot y Pedro Crespo en el relato «Charlot en Zalamea», de Jarnés.

Chinina, una cantante talentosa, se ve obligada a abandonar su pasión por el canto al casarse y convertirse en madre. En contraste, su hija, cuyo nombre desconocemos, descubre su forma de expresión en el cine mudo, desempeñándose como actriz; y también en la moda moderna, alejándose así de las normas tradicionales. Se produce, como advierte Rodríguez Fischer, un contraste entre el silencio represor impuesto a la madre y el voluntario y liberador de la hija (Rodríguez Fischer, 1999, p. 240). El relato

[507] La influencia de Ortega también es evidente. En «Nada 'moderno' y 'muy siglo XX'» (1916), incluido en el primer tomo de *El Espectador,* el filósofo defiende: «En *El Espectador* aparece con marcada frecuencia cierta hostilidad contra el siglo XIX. No es dudoso que en superar la conducta de ese siglo radica nuestro porvenir. Consecuencia de ello será que se pronuncien más las discordancias que las coincidencias entre aquélla y los nuevos deseos» (Ortega y Gasset, 1963, p. 22).

[508] En una entrevista concedida a Rodríguez Fischer, la autora declara: «…*Sentí* ese bonito grabado que veía todos los días en todos los periódicos de Roma. Ese grabado […] me inspiró […] esa historia que yo siempre pongo abajo –'*Ottocento – Novecento*'– porque esa pareja de padres son el *ottocento* puro, son dos figuras decinuevescas; y la niña, esa niña que parte de ellos es ya el XX. Mi enamoramiento por esa pareja me hizo vivir esa historia que para mi gusto es muy profundamente amorosa, como la de esos dos siglos que se separan» (Rodríguez Fischer, 1999, pp. 235-236).

explora estos conflictos a través de una rica red de imágenes y símbolos, creando una tensión narrativa que culmina con el suicidio de Chinina. La historia también reflexiona sobre el cambio estético y social de la época, representado por el impacto del cine y la moda en la vida cotidiana (el personaje de la hija se corta el cabello *à la garçonne*). La elección del mundo cinematográfico como vehículo para expresar esta ruptura refleja el distanciamiento de la escritora –y de las vanguardias– respecto a la tradición.

8.4. El influjo del cine vanguardista en la trama y los personajes chacelianos

La trama argumental en *Estación. Ida y vuelta* es mínima[509]. La autora la califica como una «simple trama, bastante tonta […] algo ligero y *común,* sobre todo» (Chacel, 1993a, p. 376). La historia trata de un estudiante que se casa apresuradamente, abandona la universidad y encuentra trabajo en un ministerio. La llegada de nuevos vecinos ricos y mundanos despierta su interés, pero el protagonista, a pesar de intentar conquistar a la vecina, solo logra apropiarse de sus ideas. Tras incorporar dichas ideas, se escapa a París, donde vive su fuga, para luego regresar y experimentar su regreso. Chacel relaciona este proceso con la idea del viaje, entendido como símbolo de la vida, de la sucesión de ciclos vitales (Chacel, 1993a, p. 107)[510]. Esta idea está incluida en el propio título de la novela, donde «Estación» representa el entorno estable y habitual de una persona, «Ida» simboliza la escapada o huida de uno mismo y «Vuelta» refleja el retorno o el despertar a la realidad, asumiendo la vigilia y experimentando la vida con todos los sentidos[511] (Chacel, 1993a, p. 92). Esta escapada le sirve al protagonista para tomar la distancia necesaria para comprender que tiene que regresar a su verdadero amor, y resuenan en este periplo –la ida y vuelta del título de la novela– las palabras de Ortega en *Meditaciones del Quijote*: «es necesario que pongamos una distancia entre lo que nos rodea inmediatamente y nosotros, para que a nuestros ojos adquiera sentido» (Ortega y Gasset, 1966a, p. 321).

El cine desempeña un rol fundamental en la trama del relato «Chinina Migone», pues se erige en el símbolo de la ruptura entre la tradición finisecular y la modernidad del primer cuarto del siglo XX: «La ciencia moderna tenía allí su guarida de hechicera» (Chacel, 1992, p. 35), manifiesta el narrador. El relato se divide en dos partes. En la primera, el narrador conoce a Chinina en un salón de baile; en la segunda, la hija del

[509] En su entrevista con Alberto Porlan, la escritora confiesa: «Después de Picasso y de Joyce no hay posibilidad de relato: se han roto las cosas» (Porlan, 1984, p. 77).

[510] El relato «Xelfa, carne de cera», de Antonio Espina, presenta una trama similar, también relacionada con la idea del viaje: Xelfa regresa a Madrid procedente de la guerra de Marruecos, se casa con su prima y la abandona, huyendo a Buenos Aires.

[511] Rodríguez Fischer vincula este viaje con el motivo clásico del héroe que «pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo emprendiendo para ello un viaje, no sólo por el espacio sino también por el tiempo: por la memoria, por la interioridad» (Rodríguez Fischer, 1988, p. 164).

matrimonio descubre la libertad en la oscuridad de los «pálidos acuarios» que son las salas de cine:

> Nuestra ciudad, al mismo tiempo, se llenaba de aquellos pálidos acuarios, que eran como agujeros en la vida, no a la mansión de las ánimas, dulces, disecadas flores de pretérito, sino al hervidero de las imágenes, de todo lo bullente, de todo lo que en silencio fraguaba su vitalidad, para un día saltar e invadirnos. Y la dejábamos acercarse a ellos, porque en un principio no parecían temibles. La barraca atraía con su alegre órgano, y era tentador entrar a ver el nuevo invento (Chacel, 1992, p. 35).

La hija de Chinina, a diferencia de su madre, se libera de la tradición decimonónica y se adentra en la modernidad dedicándose a la actuación en el cine mudo y rompiendo con el modelo estético impuesto[512]:

> El día decisivo, al sentir como a diario el portazo de su marcha, nuestro temor no se fue con ella, sino al contrario, se concentró en nosotros presintiendo que estaba muy cerca la amenaza. En su cuarto se sentía la presencia sin aliento de algo muerto; pero sin sangre, el grito no escapaba, falto de su incitación. En el cajón, desparramados como monedas incontables, se anillaban sus cabellos cortados (Chacel, 1992, p. 38).

La historia, sin embargo, presenta la «tensión 20-30», que implica evitar el relato anecdótico en todo momento (Rodríguez Fischer, 1999, p. 236). En este sentido, Chacel comparte la perspectiva de otros escritores vanguardistas como Antonio Espina, quien ve la disolución de la trama como un resultado directo del influjo del cine vanguardista.

8.4.1. La indefinición de los personajes

En la construcción del protagonista de *Estación. Ida y vuelta* se da una cierta contradicción, pues a pesar de ser un personaje intelectualmente complejo, se halla desdibujado, hasta el punto en que, en la tercera parte de la novela, no queda claro si la voz narrativa le pertenece a él o a una instancia superior, la autora.

[512] Cuando Chacel rememora sus primeros pasos como narradora, hace referencia a este conflicto generacional, al recordar que «aquella humanidad decantada por los abuelos no nos atraía» (Chacel, 1993a, pp. 90-91), refiriéndose de forma general a la literatura decimonónica y citando expresamente a Benito Pérez Galdós. El relato opera, sin duda, como una metáfora de esta desafección hacia la generación precedente.

En sintonía con otros narradores vanguardistas, Chacel procura ceñir el lado técnico de la novela a las normas establecidas por Ortega en *Ideas sobre la novela*. Respecto a los personajes, la escritora subraya que el autor no debe opinar sobre ellos y estima necesario que «*veamos* las figuras novelescas y que se evite referírnoslas», pues toda narración o referencia no hace más que subrayar la ausencia de lo narrado, de lo referido. Chacel explora lo que Ortega denomina «psicología imaginaria», que implica que en la novela las características de los personajes no necesariamente tienen que reflejar la realidad, sino que simplemente deben ser verosímiles. La escritora también reconoce seguir a Ortega[513] en la idea de que el futuro de la novela no reside en la invención de acciones, sino en la creación de personajes interesantes (Chacel, 1993a, pp. 378-379). Todo esto da como resultado unos personajes ambiguos y complejos que reflejan la fenomenología de Ortega (el yo y su circunstancia), que es el eje sobre el que se configuran los personajes chacelianos.

En una conferencia, Chacel manifiesta que al escribir *Estación. Ida y vuelta* en primera persona, como un soliloquio del Yo, no buscaba crear un diálogo interno de un personaje consigo mismo, sino más bien reproducir el encadenamiento de ideas e imágenes tal como acontece en la mente[514]. La escritora destaca que este proceso implica elementos irracionales que se entremezclan con la razón, ya que al recordar hechos pasados o imaginar el futuro, la mente no se relata a sí misma cómo ocurrieron u ocurrirán las cosas, sino que las ideas surgen obedeciendo a una suerte de encadenamiento en el que «cada una aparece siempre de a mano de otras con las que tiene relaciones internas». Además, menciona que estas ideas estaban en línea con el surrealismo, aunque en ese momento desconocía su manifiesto[515]. Por lo tanto,

[513] Dice Ortega: «Esta posibilidad de construir fauna espiritual es, acaso, el resorte mayor que puede manejar la novela futura. […] El interés propio al mecanismo externo de la trama queda hoy, por fuerza, reducido al mínimum. Tanto mejor para centrar la novela en el interés superior que puede emanar de la mecánica interna de los personajes. No en la invención de 'acciones', sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco» (Ortega y Gasset, 1966b, p. 418).

[514] En su *Diccionario de filosofía,* José Ferrater Mora, al tratar el perspectivismo de Ortega (una de las influencias del pensamiento orteguiano en Chacel), afirma que «el sujeto es una pantalla que selecciona las impresiones o lo dado. No es un ser abstracto, sino una realidad concreta que vive aquí y ahora. Es, por lo tanto, una vida» (Ferrater, 1965, p. 348). Este es precisamente el tratamiento que Chacel da al perspectivismo en la novela.

[515] En «Surrealismo y futurismo», Chacel declara: «He vivido, he practicado, he adoptado sin discusión el surrealismo como toda, o casi toda, mi generación, pero por fidelidad a mis principios –quiero decir a mis comienzos– prevalecen en mí rastros del futurismo que lo precedió» (Chacel, 1993b, p. 277).

llevando al extremo estas intuiciones, decidió no revelar en la novela ni el nombre del protagonista ni el de su amada (Chacel, 1993a, p. 92), tal y como sucede en el cine vanguardista:

> Hay fisonomías imposibles de enfocar, de las que nuestra retina no consigue nunca más que una prueba movida, y son esas que cuando se cruzan con nosotros no sabemos si saludar o no. Porque lo que sucede no es que no recordemos su nombre, sino que no podemos adjudicarle uno.
>
> Son personalidades borrosas, que parece imposible que tengan algo tan concreto como un nombre (Chacel, 1996, p. 108).

La explicación de esta exclusión –que podría justificar también los protagonistas innominados del cine surrealista– se localiza en la introducción a la tercera edición de *La sinrazón* (1960), donde indica que buscaba evitar cualquier detalle concreto, dado que, en lo interior (entendido como proceso mental), no es necesario concretar (Chacel, 1989, p. 47).

Esta difuminación del personaje ha sido señalada por la crítica[516]. José Díaz Fernández, en su comentario sobre la novela, apunta que se trata de una novela tipo, «sin diálogo, sin dinámica, sin personajes» y califica la prosa chaceliana como un «laboratorio de imágenes». El crítico relaciona la autodefinición de la autora como un «trabajador sin materias, porque siempre ha sido mi fuente de actividad lo falto, lo ausente, lo distante» con su «cualidad contemplativa»[517] (Díaz Fernández, 1930, p. 2). Una cualidad que, según Rodríguez Fischer, remite a la «escuela de la mirada», y que, gracias a las técnicas aprendidas en el cine, hace posible, en determinados momentos,

[516] La hispanista Shirley Mangini califica los «personajes borrosos» de la novela como lejanos precursores de los del *nouveau roman* francés (Mangini, 1996, p. 26). La propia Chacel localiza innumerables coincidencias entre *La modificación* (*La modification*, 1957), de Michel Butor, y *Estación. Ida y vuelta*, como manifiesta en *Alcancía. Ida*: «la trama o argumento es la misma […] Además, los dos libros están escritos con el pie forzado de ser un discurso mental, de la primera línea a la última. Con sistema un poco diferente, pero no mucho; y estoy por decir que en el mío es más rigurosa la fidelidad a la forma de soliloquio mental» (Chacel, 1982, p. 188). Más adelante, encuentra una explicación a estas coincidencias: «Se trata de una escuela que empezaba entonces, en el veintitantos, que provenía de Proust y Joyce, y que en España apuntó superficialmente en muchos, pero sólo en mí con verdadera solidez y adhesión» (Chacel, 1982, p. 214).

[517] Esta actitud contemplativa coincide con la que defiende Ortega en «Verdad y perspectiva» (1916), incluido en el primer volumen de *El Espectador*: «yo necesito acotar una parte de mí mismo para la contemplación» (Ortega y Gasset, 1963, p. 15).

el desdoblamiento u objetivación del «yo», que refleja la fragmentación conflictiva del sujeto (Rodríguez Fischer, 1994, p. 64)[518], como muestra este ejemplo en el que el protagonista parece contemplarse como si de una cámara de cine se tratara:

> ¿Fue en la reconstrucción sólo o fue en la tarde del hecho? ¡Cómo lo he perdido! Pero no pudo ser en la realidad. ¿Cómo iba yo a haber ido detrás de aquel modo? Y, sin embargo, ¿por qué me vi después? Me veía, no sé desde dónde, ir detrás de ellos, conversando con ellos (Chacel, 1996, p. 145).

Son muchos los ejemplos en los que este desdoblamiento se relaciona con el cine[519]. La surrealista *Un perro andaluz* y las impresionistas *La sonriente Madame Beudet* y *El difunto Matías Pascal* presentan ejemplos de duplicación del protagonista en relación con el subconsciente. Conviene detenerse brevemente en esta última, ya que guarda cierto paralelismo con la novela de Chacel, pues su protagonista emprende un viaje de ida y vuelta[520]. Como refiere Benjamín Jarnés en la presentación de la película que prepara para la cuarta sesión del cineclub: «En la película, este raro difunto concluye por no concluir. […] Concluye por recomenzar» (Jarnés, 1929a, p. 2). Pascal se convierte en un individuo sin nombre, sin identidad, como el protagonista de *Estación. Ida y vuelta*, que comienza una nueva vida. El protagonista de la novela de Chacel, tras regresar al hogar, concluye al final de la novela:

> Es necesario este ensayo, esta comprobación de mí mismo. Y, además, hacer balance, desembarazarme de las viejas existencias y emprender una nueva, no sé cuál; una que

[518] Una fragmentación relacionada con el perspectivismo orteguiano. Si en «Verdad y perspectiva» Ortega afirma que «la realidad, precisamente por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras o haces» (Ortega y Gasset, 1963, p. 19); el protagonista de Chacel, por su parte, sostiene que «para la perfecta visión de ciertos temperamentos es preciso que la idea les penetre, deshaciéndose en ellos en mil refracciones que manden a todos los puntos límpidos haces de su imagen» (Chacel, 1996, p. 159).

[519] Shirley Mangini considera el uso del *doppelganger* (el doble) una herencia de Dostoievski, al que Chacel había leído. Mangini estudia con profundidad los distintos desdoblamientos que se dan en la obra, desde la compenetración andrógina, de raíz junguiana, entre los personajes de «él» y «ella», hasta el apoderamiento por parte de la autora del personaje de «él» en la tercera parte de la novela, pasando por el desdoblamiento de «él» y su otro yo (Mangini, 1996, pp. 29-35). Este último caso es el que aquí asociamos con el cine.

[520] La película de Marcel L'Herbier está basada en la novela de Luigi Pirandello (*Il Fu Mattia Pascal*, 1904), y narra la historia de un hombre que tras perder a su madre y a su hijo, huye de su mujer y de su suegra, con las que mantiene una relación tirante, y se refugia en Montecarlo, en cuyo casino gana una gran fortuna. Tras descubrir que han identificado el cadáver de otro hombre como el suyo, decide instalarse en Roma. Tras una serie de peripecias, regresa al hogar para descubrir que su esposa se ha vuelto a casar y es madre, por lo que resuelve volver a Roma y empezar, ahora sí, una nueva vida.

> parta de aquí. Sin necesidad de perseguirla, ella vendrá a ofrecérseme, como sin necesidad de huir, es decir, retornando, se ha derrumbado la prisión. […]. Algo ha terminado; ahora puedo decir: ¡principio! (Chacel, 1996, p. 169).

En ambos casos, la resolución final de comenzar de nuevo deriva de un proceso introspectivo logrado mediante un desdoblamiento del yo. Por otro lado, en su reflexión sobre la naturaleza del acto creador, que es, en definitiva, el tema de la novela, el protagonista (y la autora, en otro proceso de desdoblamiento) descubre en la creación literaria su destino, que él prefiere llamar camino. Antes ha descartado el teatro y el cine, que había contemplado entre las posibilidades para narrar un conflicto amoroso y, por extensión, como posibles apuestas estéticas:

> ¿Cómo conseguir en el teatro la conmoción de nuestro personaje al ser volcado en otro ambiente? Yo no consentiré nunca que mi personaje se escamotee en los intervalos escénicos. Haré que caiga en las cosas y ante el espectador sea sorprendido por ellas. […] En el cine conseguiría inmediatamente el reverso de la escena. Pero a partir del silencio su altercado es difícilmente cinematizable (Chacel, 1996, p. 161).

A pesar de este rechazo, Chacel sostiene que el cine permite conseguir la «infiltración subjetiva» gracias a su poder de sugerencia, como aconseja Ortega, mediante la ruptura con la identificación con el personaje, tal y como sucede en el cine del M.R.A. No hay que olvidar, además, que el objetivo de la cámara acentúa el distanciamiento, como había señalado Guillermo de Torre, amigo de la escritora, y Jean Epstein:

> Epstein denomina «estética de la sensualidad» a la salutífera ausencia de sentimentalismo que debe imperar en el Cinema, y que resalta ya en varios sectores de la nueva lírica. En el Cinema, como subraya Epstein, no es explicable, no puede existir la sentimentalidad (de Torre, 1921, pp. 104-105).

Chacel rompe con la identificación (lograda en el cine institucional mediante la empatía con el sufrimiento de la protagonista) colocando un velo ante el objetivo de la cámara, lo que enfatiza el distanciamiento:

> No sé si dar a mi protagonista un par de lágrimas, pendientes de sus pestañas. Toda actriz cinematográfica sabe usar esta joya. Pero yo preferiría ponérselas al objetivo, querría envolver toda la imagen en un velo acuoso de tembloroso brillo turbio para

> que el espectador viera a través de él como a través de un abstracto enternecimiento (Chacel, 1996, p. 162).

Este «velo acuoso» recuerda al filme de Man Ray *La estrella de mar,* donde gran parte de las escenas están filmadas utilizando un filtro que altera las imágenes, dotándolas de una cualidad onírica. Este recurso se suma al que utiliza en la primera parte de la novela, donde el protagonista describe a los personajes como borrosos, difícil de definir o percibir con claridad, sin nombre. En este sentido, se subraya su condición de personajes ficticios, tal y como sucede, como hemos visto más arriba, con los de Espina, Ayala o Verdaguer.

En cuanto a la configuración del personaje de la hija en «Chinina Migone», parece responder a esta aseveración de la autora: «la narración no escapa a la impenetrabilidad de los cuerpos –sólo el cine, nuestra máxima ambición, logró, casi, el propósito–» (Chacel, 1993a, p. 69). Se trata de un personaje innominado y difuminado por influencia, como hemos visto, del cine del M.R.A., como sucede con los personajes de *Estación. Ida y vuelta* y otras obras de la narrativa de vanguardia. En el caso de este cuento, el vínculo con el cine se acentúa aún más ya que la hija eventualmente se convierte en actriz o, más precisamente, aparece en la pantalla, lo que sugiere una fusión entre realidad y representación cinematográfica. Desde su contacto con el cine, el alma de la hija «irremediablemente, se iba haciendo sombra, o, más bien, luz dentro de la sombra» (Chacel, 1992, p. 35). Esta alusión a la sombra no es casual, pues, en ocasiones, los escritores vanguardistas emplean este término al hacer referencia a las estrellas de cine. Por ejemplo, César M. Arconada titula *Tres cómicos de cine. Biografías de sombras* (1931) al trabajo en el que narra las vidas de Charlot, Clara Bow y Harold Lloyd.

En su extraordinario análisis del personaje de la hija, Gustavo Nanclares sostiene que la dispersión ontológica de dicho personaje se produce como consecuencia de una fusión progresiva de su naturaleza humana con la estética cinematográfica (hasta cierto punto, un proceso de vampirización). Este proceso sirve de subtexto y de clave interpretativa del modelo de desintegración que propone el relato, consistente en el rebajamiento y debilitamiento generalizado de los niveles ontológicos de la narración y del sentido de realidad y del universo representado (Nanclares, 2010, pp. 145-148).

Además, la configuración de este personaje responde a las recomendaciones orteguianas, pues Chacel prefiere construirlo sobre sugestiones antes que sobre la narración.

En sintonía con el antipasatismo[521] propio del futurismo italiano, el relato presenta, además, dos rupturas con la tradición, para cuya consecución el cine desempeña un rol crucial. La primera ruptura está relacionada con la adscripción del relato a la nueva narrativa vanguardista que, bajo el influjo del cine, supone el rechazo de las convenciones narrativas decimonónicas. La segunda ruptura es con el modelo patriarcal, castrador y censurador, que el padre (no en vano el narrador de la historia) impone primero a la madre, quien silencia su voz y queda recluida en el hogar; e intenta imponer después a su hija, sin éxito: «Entonces, mi juego también fue cambiar de una a otra cabeza la rubia peina que habitaba en el pelo de Chinina. La arrancaba de allí, clara flor de su oscura mata de pelo, y, al trasplantarla, se escurría a lo largo de los bucles, sueltos» (Chacel, 1992, p. 34). La hija abandona el modelo de feminidad de su madre para adoptar una moda andrógina –eliminación de las formas femeninas, corte del cabello–, en consonancia con la estética de actrices como Louise Brooks[522]:

> Ante su espejo fue recortando hasta dejar en un puro esquema su indumento, y hubiera recortado toda sinuosidad de su cuerpo como exceso inadaptable a la forma preconcebida […] En el cajón, desparramados como monedas incontables, se anillaban sus cabellos cortados (Chacel, 1992, p. 38).

El silencio de la hija de Chinina, quien se convierte en actriz de cine mudo, es, en oposición al de su madre, liberador.

[521] El «pasatismo» es uno de los múltiples neologismos acuñados por la vanguardia futurista para referirse al inmovilismo ideológico y a la improductiva perpetuación de los valores tradicionales (Fernández Castrillo, 2012, párr. 1).

[522] Esta idea de ruptura con el pasado a través de la moda se encuentra asimismo en *El movimiento V.P.* de Cansinos-Assens: «¿Por ventura vuestra sombra no os advierte de que el tiempo ha cambiado? ¿No veis el abismo que la trinchera ha cavado entre el ayer y el mañana? Las mujeres han cercenado sus cabellos, que eran el ayer, y han acortado la longitud de sus vestiduras para mostrar descubiertas sus piernas, instrumentos de la velocidad» (Cansinos-Assens, 2009, p. 53).

8.4.2. Harold Lloyd, un icono de la modernidad

Como otras novelas de vanguardia, *Estación. Ida y vuelta* contiene una referencia a una estrella del cine cómico estadounidense. En este caso, se trata de Harold Lloyd, con el que el protagonista identifica su drama y a sí mismo:

> Mi drama sería cinematizable a lo Harold Lloyd. Aunque yo no use su perenne risa dentífrica, también me caracteriza la misma torpe agilidad, el mismo estilo en el tropezón, en salvar la nariz a un palmo del suelo. Yo podría, plagiándole, invitar a la muchedumbre a mi suicidio y arrojarme sobre los congregados desde lo alto del rascacielos, dejarme caer sencilla y distraídamente, entreteniéndome por el camino en contar los pisos a la inversa. […] Y al llegar al segundo, cuando los de abajo hiciesen claro para dejarme libre el suelo, volver sobre mí mismo con rápida decisión y, cogiéndome por el cuello de la chaqueta, como para colgarla en la percha, sin punto de apoyo alguno, sin más fuerza que mi propio impulso, subirme otra vez al alero. ¡Qué hilarante desilusión verme ascender hasta alcanzar el plano inaccesible al curioso, el libre plano de la azotea, máximo nivel de la ciudad! Además, como todo buen film, terminaría en el abrazo de la novia (Chacel, 1996, pp. 165-166).

Rodríguez Fischer determina que la escena se inspira en el final de *El hombre mosca* (*Safety Last!*, 1923), de Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, donde Lloyd desafía las alturas escalando un rascacielos hasta llegar a la azotea del edificio donde le espera su novia. Pero hemos localizado otra película de Lloyd con la que el fragmento también guarda relación. Se trata de *Never Weaken* (1921), de Fred C. Newmeyer, donde el personaje interpretado por Lloyd, debido a un desengaño amoroso, intenta suicidarse[523]. Tras varios intentos fallidos, acaba cayendo de un rascacielos en construcción, realizando diversas acrobacias en el proceso, hasta que finalmente se salva al quedar a escasos centímetros del suelo. Al igual que *El hombre mosca*, concluye con el abrazo de la novia. Se puede interpretar la escena descrita como una variante cómica del viaje de ida y vuelta de la novela, hasta el regreso al amor verdadero del protagonista.

[523] La idea del suicidio es constante en la vida y en la obra de Chacel. En *Alcancía. Ida* (1982), leemos: «es una idea tan llena de razón –en mi caso– que, aunque mi ser irracional me aparte de ella, no puedo destruirla» (Chacel, 1982, p. 196). También son numerosas las narraciones de vanguardia con personajes que terminan suicidándose, como sucede en «Polar estrella», «Bi o el edificio en humo», *Luna de copas* o *Paula y Paulita*, entre otras.

8.4.3. La fragmentación y la gestualidad del cuerpo femenino

Como en el cine vanguardista, *Estación. Ida y vuelta* presenta algunos ejemplos de fragmentación del cuerpo femenino. El más evidente es el largo párrafo dedicado a la pantorrilla de la sobrina de Julia («su cola de sirena que se le escapaba de la falda»), del que reproducimos un fragmento:

> Lo llenó todo aquella pantorrilla. Lo pervirtió todo, nos pervirtió a todos. Estaba tan bien educada, tan bien informada. Sabía tanto de tenis como de tango. Con tacón, sin tacón, con media de seda, con media de lana. Eclipsaba la personalidad de la dueña. Es más: eclipsaba la de su compañera. Era una pantorrilla sola la que estaba en todo. La que saludaba a la gente, la que ofrecía pastas (Chacel, 1996, p. 122).

El tono humorístico, como fórmula para conectar con el lector, es evidente. En este sentido, se aleja de las connotaciones eróticas que acompañan a la fragmentación en escritores como Francisco Ayala. Más adelante, el protagonista asocia el escote de Julia «al sistema arterial de un plano ferroviario» (Chacel, 1996, p. 128), lo que recuerda a las mujeres que Ayala considera un producto industrial en «Cazador en el alba». En su descripción de Julia, la autora se centra también en la boca:

> Ahora lo veo con una expresión. Lo veo plástico como nunca. Así, con este fondo de coche de tercera, me parece que la veo ahí, enterneciéndome con algo lastimoso... ¿En la boca? Sí. Indudablemente es en la boca. Y el caso es que su boca no es fea. Pero ¡se vuelven de un modo sus labios hacia fuera..., deja ver tanto las encías...! ¡Ha sido en el tranvía donde yo he experimentado una sensación parecida! (Chacel, 1996, pp. 131-132).

El fragmento remite irremediablemente a «Estética en el tranvía» (1916), artículo recogido en el primer tomo de *El Espectador,* donde Ortega reflexiona sobre cómo los individuos juzgan la belleza de las mujeres a partir de sus características físicas, y describe el fenómeno psicológico involucrado en este juicio estético. Asimismo, examina cómo esta percepción estética puede aplicarse a otros ámbitos, como la ética y la crítica literaria o artística. Pero Chacel incorpora el gesto al retrato de Julia, de nuevo con finalidad irónica: «Porque, ¿a qué hacer si no esos gestitos cuando habla, cuando llama al perro *Mon petit, petit, petit*, poniendo la boca cuadrada como una almohadillita, palpitándole apenas entre los labios de la *p* extraminúscula de *petit*?»

(Chacel, 1996, p. 132). El protagonista abraza la microscopia del gesto analizada por Fernando Vela, buscando la elocuencia del gesto en el rostro femenino:

> Es una cara la suya que peca por exceso de quietud, hasta parecer imposible que llegue a animarse con una expresión. En cambio, cuando habla, cuando mira, sobre todo, su expresión oculta su cara. Su animación acapara al que la mira. Si hablando con ella me entretuviese en observar su frente o su barbilla, sus ojos arrancarían de allí mi atención, y, si no lo conseguían, al sentirse observada callaría y perdería todo movimiento. Y menos posible aún es observar sus ojos. Sus ojos desaparecen en sus miradas, porque son dos cosas completamente distintas (Chacel, 1996, p. 108).

Gustavo Nanclares ha señalado aquí la influencia de las reflexiones de Ortega sobre fisiognomía y expresión: «La referencia a la ocultación de la cara por parte de la expresión nos remite directamente a la teoría orteguiana de la expresión del alma por medio del gesto» (Nanclares, 2010, p. 99). Encontramos un ejemplo de esta última idea en «Chinina Migone»[524]:

> Algo dentro se movía, maniobraba con luz. Un gesto a veces, una actitud de su mano, era una rendija luminosa; pero, para mirar al foco, era preciso volver la espalda a la proyección; así, para verla centrífuga, proyectada siempre lejos de sí misma, era preciso no mirarla. Acaso su mirada era lo que nos hacía huir, salvar nuestro cuerpo como ante una avalancha. Inútil intentar entrar por la puerta de donde todo sale (Chacel, 1992, pp. 36-37).

El gesto de la mano se constituye en «una rendija luminosa» a través de la cual Chinina y su esposo intentan acceder al alma de su hija (Chacel sigue aquí las ideas sobre la microscopia del gesto expresadas por Fernando Vela en «Desde la ribera oscura»). Dicho intento es, en este caso, infructuoso, habida cuenta de la incapacidad del matrimonio, representantes de la tradición decimonónica, caduca y superada, de comprender el cine.

[524] El artículo «Rasputín: film sin epígrafes» (1929) presenta otro ejemplo. Chacel, partiendo de una foto del místico ruso, describe determinados rasgos y gestos: «del instante fotográfico fluye el film de su vida, foco y cinta que se desenvuelven radiando ondas ininterrumpidas. Rasputín bendice desde su retrato con la mano a la altura de la frente y hay tal veracidad, tal voluntad de bendición en su actitud, que el retrato de Rasputín es un movimiento fotografiado» (Chacel, 1993b, p. 240).

8.4.4. El culto al objeto y el juego del claroscuro

En *Estación. Ida y vuelta,* Chacel sucumbe a la sugestión hilozoística de los objetos inmóviles, pues tal y como proponía Epstein (1928, p. 2), los objetos tienen actitudes, lo que inscribe la novela en ese culto al objeto vanguardista; un objeto que se personifica, como proponían los futuristas italianos, y se anima, como se manifiesta en los filmes impresionistas y dadaístas. Veamos algunos ejemplos: «La casa nos sonrió con la perspectiva de todas sus puertas abiertas» (Chacel, 1996, p. 97); «Los abrigos tienen fisonomías sensibles que delatan cómo han pasado la noche. Se puede juzgar, por su buena o mala cara, si durmieron o no en la percha» (Chacel, 1996, p. 113); o «Todos los aprensivos creemos en esta varita mágica, sentimos que el termómetro es la sanguijuela que chupa la fiebre, y que al llenar su tubo digestivo se lleva el exceso que podría matarnos» (Chacel, 1996, p. 143).

Por último, cabe destacar el empleo del claroscuro, que más que una técnica de iluminación se convierte en un instrumento de transmisión de, en palabras de Espina (2004, p. 91), «la corpórea irrealidad, o el realismo incorpóreo del cinema» en la novela. Cuando la hija de Chinina Migone comienza a asistir al cine «Su alma, irremediablemente, se iba haciendo sombra, o, más bien, luz dentro de la sombra» (Chacel, 1992, p. 35). El contacto con el cine aleja a la hija de sus padres, que no comprenden el nuevo invento, y ese hacerse sombra anticipa su futuro como actriz de cine. Las referencias al juego lumínico del claroscuro están también presentes en *Estación. Ida y vuelta*. La novela comienza con un contraste entre luz y sombra: «A estas horas estará ya medio patio en sombra. Pero aún quedará un poco de sol en el oasis» (Chacel, 1996, p. 89). Sería plausible asociar ese oasis con una sala de cine, pues en el siguiente párrafo, leemos:

> ¿cómo iba a ser tan aprisionador del sol y tan risueño en ciertas horas si no fuera por el oasis? Esos pobres bambúes, plantados en su barril, con sus aspidistras abajo y su pelusilla verde alrededor del sumidero, hacen del patio periscopio de las primeras y últimas alegrías del día, le obligan a sorberlas por encima de la casa y de todo el barrio para guardarlas, presas entre sus paredes blancas. Cuando se va la luz, queda allí el espejismo de lo claro (Chacel, 1996, p. 89).

Si pensamos en *Estación. Ida y vuelta* como «la memoria de un viaje hacia el centro del ser» (Rodríguez, 1994, p. 80), y ponderamos el peso que el cine ejerce en la novela como vía de acceso a las interioridades del protagonista, no es descabellado afirmar que el patio de esa casa que es la estación de partida del viaje circular del protagonista es también una suerte de pantalla donde se origina la estructura en secuencias cinematográficas de la obra[525].

[525] Una imagen similar se localiza en «Notas del vago estío» (1925), de Ortega y Gasset: «Entré en la posada para guarecerme del exceso solar. Por contraste con la radiación exterior, el zaguán parecía una fresca tiniebla. En cambio, desde lo oscuro, el portal era una pantalla de cinematógrafo harta de luz y vagamente irreal. Pasaban los labriegos por el camino, vestidos de calzón corto y pañuelo a la soriana — cuerpos menudos y sarmentosos, teces negras, dientes ebúrneos» (Ortega y Gasset, 1963, p. 417).

8.5. El perspectivismo cinematográfico

Ya hemos visto como la mirada es fundamental en la narrativa chaceliana. En *Estación. Ida y vuelta*, el narrador se equipara, en ocasiones, con un objetivo cinematográfico:

> Así llegamos a la filigrana, al virtuosismo sentimental. ¡Mi maniobra del espejito fue una labor de chino! Fue la manía de ver las cosas como el objetivo del cine, que es como las verá el ojo de la Providencia –¡qué absurda estilización ese ojo desparejado! –. El triángulo de las Potencias debía estar centrado por un límpido, potentísimo objetivo de cerco metálico que destellase pestañas de luz. Mirada monocular, pero omnividente, perceptora de todos los planos, de todas las faces. El espectador de la pantalla pierde todo sentido de situación. Por más que quiera ahora reconstruir aquella escena, no puedo darme cuenta de cómo cambiaba la imagen que me sugirió aquello. En el grupo de la pareja abrazada, con la barba del uno en el hombro del otro, las dos caras eran anverso y reverso. Sin embargo, se veía simultáneamente el gesto de él, caído, entregado, y la fría observación de ella, valorando el sortijón recién regalado (Chacel, 1996, p. 123).

Dice Guillermo de Torre en 1921 que el cine «sugiere audaces estructuraciones y espejamientos de la vida multiédrica y la imaginación desbordante» (de Torre, 1921, p. 98). También Jean Epstein se pronuncia en este sentido. El cineasta compara el extrañamiento que produce el pasar rápidamente por el vestíbulo de un hotel y verse reflejado en múltiples espejos con la reproducción cinematográfica. En ambos casos, se trata de encuentros inesperados con nuestra propia imagen en «una asombrosa geometría descriptiva de los gestos». Los gestos son capturados desde diversos ángulos y proyectados sobre diferentes planos espaciales y pueden mostrarse «aumentados o disminuidos, multiplicados o divididos, deformados, expresivos, a voluntad», dando a cada una de estas interpretaciones angulares de un gesto «un sentido profundo e intrínseco, ya que el ojo que lo revela es un ojo inhumano, sin memoria, sin pensamiento. Es de este sentido profundo de la geometría que el drama puede servirse» (Epstein, 2021, p. 106). En el fragmento citado encontramos la materialización cinematográfica del perspectivismo orteguiano, donde la «mirada monocular, pero omnividente» del objetivo cinematográfico es capaz de registrar «todos los planos, […] todas las faces». Se logra así la representación simultánea de los gestos de la pareja descrita.

Al final de la novela, el protagonista (o bien, la autora) aseguran que el cine «puede conseguir la infiltración subjetiva, suave y velozmente, disparando a un tiempo cien flechas de sutiles sugerencias» (Chacel, 1996, p. 161). De nuevo emerge el perspectivismo cinematográfico[526], que aquí va acompañado de una larga secuencia («Entonces empezaría la situación verdaderamente cinemática» [Chacel, 1996, p. 161]) en la que se describen una serie de elementos visuales y narrativos de raigambre cinematográfica, que hemos señalado en el texto con un número entre paréntesis: la animación de objetos (1), la difuminación de la protagonista (2), la planificación e iluminación cinematográficas (3), el ya citado objetivo velado (4), el primer plano como mecanismo de acceso a la interioridad del personaje (5) y la ausencia de trama (6):

> El sujeto portador de su drama lanzado al mundo de los objetos, maltratado por ellos, que le acometerán con su dureza, que le penetrarán con su impenetrabilidad (1). Mi protagonista, arrebatada por la calle, se aniquilará en ella, […] y no percibirá cómo las calles se la van tragando, cómo todo lo ambulante la atropellará con su imagen. Pero el espectador la verá desaparecer, minúscula, entre las formas rotundas y cambiantes […] Mi protagonista se perderá entre las formas que invadirán la pantalla desbordando de ella, estallando por su propio tamaño en la nada de la oscuridad. Entre ellas, de trecho en trecho aparecerá la pequeña figura, que apenas visible será borrada por cualquier imagen que en su discurso objetivo diga lo más que una forma puede decir de sí misma (2). Cuando ya el dinamismo de las imágenes haya hervido en el desconcierto que puede abrumar a una mujer pequeñita perdida en una ciudad grande, desembocará en la pantalla una calle ancha, asfaltada, por donde correrá suavemente el caudal tranviario. Una calle que no se abalanzará a la pantalla sino se dará a ella como blanda corriente, humedeciendo el ambiente reseco que causó la frotación de las imágenes. Todo en ésta será tiernamente lluvioso. Escurrirá la luz de los primeros focos por el asfalto y pasarán los paraguas con la cabeza mojada (3). No sé si dar a mi protagonista un par de lágrimas, pendientes de sus pestañas. […] Pero yo preferiría ponérselas al objetivo, querría envolver toda la imagen en un velo acuoso de tembloroso brillo turbio para que el espectador viera a través de él como a través de un abstracto enternecimiento (4). Ya en esa situación, mi protagonista empezará a hacerse más

[526] Ortega desarrolla sus ideas sobre el perspectivismo en «Verdad y perspectiva» (1916), artículo que abre el primer volumen de *El Espectador*. Este volumen es reconocido expresamente por Chacel en la «Noticia» que precede a la novela como una de las influencias en *Estación. Ida y vuelta* (Chacel, 1996, p. 74).

> visible, irá adquiriendo el tamaño justo necesario para ser percibida con toda realidad y detalle. Al encontrarla, el espectador reposará en ella. Su desconocimiento terminará al ser guiado en el sentimiento por la fácilmente legible expresión fisonómica (5). Mi protagonista quedará remansada en un andén, entre otros seis u ocho personajes, junto al poste del tranvía (6) (Chacel, 1996, pp. 161-162).

La representación cinematográfica que inspira este largo pero interesante fragmento es la del M.R.A. En el texto, Chacel se aleja de la narratividad naturalista característica del cine institucional y atiende al «principio anti-constructivista» en su rechazo de la causalidad. El fragmento destaca por la creación de situaciones visuales (a partir de la planificación e iluminación cinematográficas) que aumentan su lirismo. Además de priorizar los aspectos fotogénicos, el fragmento muestra el paso de lo que Espina llama un «realismo incorpóreo» a una «corpórea realidad» (2004, p. 91), es decir, el paso de lo fantástico a lo real. La pantalla se erige en el espacio en el que se crea esa dimensión onírica, incorpórea, que es trascendida por el espectador a través del primer plano. La lectura de la expresión fisonómica de la protagonista permite al espectador percibir sus interioridades, mediante la «microscopia del gesto», transformando, como apuntaba Fernando Vela, la narración en poesía. En *Saturnal,* la autora aclara este proceso: «Todo lo vemos tan de cerca que, forzosamente, lo amamos o lo odiamos. Quiero decir que todo lo entendemos, todo lo conocemos» (Chacel, 2021, p. 178). En dicho ensayo también encontramos una reflexión de la autora que bien puede justificar su recurso al cine en esta novela:

> En el diálogo cotidiano no absorbemos de tal modo el proceso mental de nuestro interlocutor en su cara porque, si lo atendiésemos con tal fijeza, olvidaríamos lo que nos tocaba responderle; en cambio, ante la pantalla nuestra atención es exclusiva e ilimitadamente receptiva. El diálogo transcurre ante nosotros y, aunque algunas veces quisiéramos desviarlo, sabemos que todo lo que podemos hacer es captarlo al máximo, ver brotar las palabras en la mente que estamos espiando antes de que lleguen a ser pronunciadas (Chacel, 2021, p. 178).

El complejo proceso que lleva a cabo el protagonista en la novela requiere de una atención exclusiva y receptiva que, en principio, solo es posible en la gran pantalla. La

elección del cine para explicar dicho proceso responde, sin duda, a este deseo de atención profunda por parte de la autora.

8.5.1. La estructura espaciotemporal a través del montaje

Como hemos mencionado anteriormente, Chacel estructura deliberadamente *Estación. Ida y vuelta* en una serie de secuencias, adaptando esta organización espaciotemporal propia del cine al ámbito literario y que se construye mediante el montaje. El empleo que hace la autora del montaje está, por tanto, más relacionado con el *découpage* cinematográfico que con la creación del ritmo narrativo.

En «El loco», prólogo a la edición de 1974, la escritora vallisoletana manifiesta que «la exactitud rigurosa de las secuencias» es lo que logra dar coherencia al texto. En la novela, las ideas, imágenes y sentimientos se encadenan de manera natural: una idea conduce a una imagen y esta a su vez provoca un sentimiento. Este proceso interno en la mente de los personajes lleva a la toma de decisiones, la clarificación de dudas, la profundización en abismos emocionales y la resolución de laberintos psicológicos (Chacel, 1996, p. 80)[527]. La descripción de este proceso se ubica en la tercera parte de la novela. Un proceso de fiebre desata en el protagonista una idea, alojada en el subconsciente: «¿Dónde lo tendría guardado, que lo saqué con aquella brillantez?»); después se construye la imagen: «Después, lo entrevisto, lo visto casi. El auto negro rozando al pasar a la mujercita. ¡Claro! El auto era negro. […] ¡La mujercita, tambaleándose, saltando a la acera con sus tacones, con la señal del salvabarros en el abrigo de seda!»; y el proceso concluye con el sentimiento: «Fue después cuando lo prolongué con todas las variantes posibles. […] Unas veces […] me sentía invadir por un estado suplicante, pedigüeño. Y otras me llenaba de aquel sentimiento de integridad, de unidad, del que ellos iban rebosando» (Chacel, 1996, pp. 144-146). Todo este proceso está vinculado con el surrealismo, una de las influencias que señalaba la autora en la obra, y con la idea del cine que tiene este movimiento. Para Luis Buñuel, el cine

[527] Este encadenamiento secuencial se repite en *La sinrazón* (1960), novela que viene a complementar el camino iniciado en *Estación. Ida y vuelta.* En la introducción a la tercera edición de la novela, Chacel reconoce que no sostiene la evitación de nombres y detalles concretos, pero sí la supremacía de la imagen. El encadenamiento *imaginario*, aunque ligado a la lógica, está condicionado por la fatalidad de la existencia (Chacel, 1989, p. 47).

> es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño […] El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente (Buñuel, 1982, p. 185).

Las palabras de Buñuel encajan perfectamente con el planteamiento que hace Chacel en su novela[528], estableciendo una conexión entre las secuencias cinematográficas y el proceso que conduce de la revelación del subconsciente del protagonista hasta la formación de una imagen y el sentimiento que esta imagen produce. En definitiva, como bien apunta la crítica Esperanza Rodríguez, «la memoria viene a ser el motor de arranque de una especie de cámara cinematográfica, cuyas imágenes se estructuran a través de un *continuum* engarzado» (Rodríguez, 1994, p. 86).

Veamos como ejemplo la estructuración en secuencias de la primera parte de la novela, que se dividen según las estaciones del año, desde el invierno hasta el otoño. La primera secuencia transcurre en invierno y la casa es un refugio; la segunda secuencia transcurre en primavera, época del noviazgo de «él» y «ella» y su encuentro con la chica del velito; la tercera secuencia se desarrolla en verano, época marcada por el suicidio de la chica del velito y el asesinato de una de las vecinas, y por la inminente necesidad de salir de la casa por parte de «él»; la cuarta secuencia tiene lugar en otoño y se puede deducir que «ella» está embarazada, pues para «él» se impone el tener una posición. Evidentemente, las secuencias están separadas por elipsis[529].

Esta estructura en secuencias se repite en «Chinina Migone». El relato se puede dividir en seis secuencias separadas por grandes elipsis, en algunos casos, de años. En la primera, se describe el enamoramiento entre el narrador y Chinina, quienes se conocen en una sala de baile donde la mujer canta acompañada de un piano. En la segunda, que transcurre uno o dos años después, se narran las desafortunadas

[528] Chacel escribió una carta a Buñuel diciéndole lo mucho que le había gustado *Un perro andaluz* y llegó a recibirlo en su casa para hablar sobre el filme, pero el encuentro no funcionó: «Hablamos un poco, con una antipatía por mi parte fenomenal. Me pareció pretencioso y estúpido» (Porlan, 1984, pp. 33-34).

[529] Cuando Alberto Porlan le pregunta por la brutal elipsis con la que oculta el suicidio del archivero en *Memorias de Leticia Valle* (1945), pues gran parte de los lectores no lo perciben, Chacel responde: «Es verdad, je, je. Es así […] Tengo una aversión grande al relato, al realismo» (Porlan, 1984, p. 77).

consecuencias del matrimonio de Chinina, ya que su esposo la ha silenciado. La imagen correspondiente es la de Chinina, sorprendida por su marido, junto al piano: «Mi voz como una mano dura había cerrado su boca en el momento en que subía a ella la frase sagrada» (Chacel, 1992, p. 33). En la tercera secuencia, tras el nacimiento de su hija, la tensión en el matrimonio parece aliviarse durante diez años. La imagen sobre la que gira esta secuencia es el juego del padre, cambiando, sin éxito, la peina del pelo de Chinina al de la hija. En la cuarta, la hija se convierte en actriz, como muestra la imagen de los padres asistiendo al cine para ver a su hija en la pantalla. La quinta secuencia consiste en el alejamiento de la hija, y la imagen de la joven modernizando su vestimenta. La sexta y última secuencia muestra la imagen de los cabellos cortados de la hija guardados en un cajón y concluye con el suicidio de Chinina y la búsqueda de la hija por parte del padre, quien oscila entre el rencor y la ternura.

Veamos un ejemplo de cómo transcurre esa secuencia entre la idea, la imagen y el sentimiento. El relato comienza con un recuerdo del narrador, entrando en la sala donde verá la imagen de Chinina: «no vi más que un círculo silencioso rodeando al piano, negro lago donde Chinina, cisne, navegaba». Tras la imagen, llega el sentimiento:

> Se sentía a través de las notas, como en la voz del órgano el lento henchirse de su pulmón, que su garganta sorbía nuestra atmósfera hasta asfixiarnos, y después, cuando volvía de ella, llegaba ardiendo de allí donde se estaba fraguando la tormenta. […] Todo ardía y temblaba; pero ¿quién como yo por aquel «aria» llegó a sentir tan violentas contracciones barométricas? (Chacel, 1992, pp. 31-32).

Por último, cabe señalar que, en lo referente a la alteración del orden del discurso, Chacel no recurre a las técnicas empleadas en el cine del M.R.A. (como la inversión de la proyección), si bien maneja el *flashback* en ambas narraciones, un recurso que no es característico del cine vanguardista. En cuanto a la duración y la frecuencia, la autora tampoco utiliza técnicas de origen cinematográfico (ralentí, aceleración, pausa y repetición de imágenes, respectivamente) como otros de sus compañeros de generación.

En conclusión, Chacel muestra una notable predilección por el cine, presencia que permea su primera narrativa y que se manifiesta también en su correspondencia, artículos y libros autobiográficos. Este interés se refleja de forma consciente en su escritura, pues se considera pionera de la introducción de técnicas cinematográficas en la novela. En este sentido, los recursos empleados por la autora son afines a los utilizados por el resto de escritores vanguardistas, incluyendo el rechazo por la representación naturalista, la disolución de la trama, la querencia por la microscopia del gesto, el desdoblamiento del yo y la difuminación de los personajes y, sobre todo, la estructura en secuencias; todas ellas estrategias narrativas que reflejan el influjo del cine vanguardista. En «Chinina Migone», además, el cine se convierte en un símbolo de ruptura con la tradición, tanto estética como socialmente. La exploración de conflictos generacionales y la liberación de modelos estéticos y sociales impuestos se manifiestan a través del cine como vehículo de expresión.

El agotamiento del proyecto vanguardista a principios de los años treinta, el estallido de la guerra civil y el consiguiente exilio de gran parte de los escritores vanguardistas (además de Chacel, se exilian Francisco Ayala, Rafael Alberti, César Muñoz Arconada, Guillermo de Torre, Antonio Espina o Benjamín Jarnés) provocan un giro, en la década de los treinta, hacia la novela de contenido social. Las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial agitan el panorama artístico europeo con el surgimiento de un movimiento, el neorrealismo italiano, que supone el comienzo de la modernidad cinematográfica y que supondrá una importante influencia en la generación de los cincuenta, la de los llamados «niños de la guerra», que descubren en el cine neorrealista la inspiración para retratar sus experiencias vitales después de la guerra civil.

9. Influencia del M.R.M. en la narrativa. Carmen Martín Gaite

La crítica ha advertido muy tardíamente la influencia del modo de representación moderno en la narrativa española, como señala Peña-Ardid (1991, pp. 183). Hay que esperar a 1970 para que José Corrales Egea y Gonzalo Sobejano[530] destaquen el neorrealismo como un factor determinante del «nuevo realismo» español de los cincuenta, resaltando el papel predominante del cine, cuya influencia se consideraba aún más extensa y popular que la de la novela. Desde entonces, varios estudiosos, como Santos Sanz Villanueva, Darío Villanueva, Ramón Buckley, José Luis Martín Nogales y, sobre todo, Hipólito Esteban Soler[531], han subrayado la relevancia del neorrealismo, especialmente en relación con las características éticas y estéticas de escritores como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio o Carmen Martín Gaite. No obstante, son pocos los trabajos monográficos dedicados al análisis de la impronta de la modernidad cinematográfica en la narrativa española. Entre estos, cabe destacar *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* (1992), de Luis Miguel Fernández; *Cine y literatura* (1992), de Carmen Peña Ardid, donde la influencia del cine en la narrativa del medio siglo ocupa un espacio considerable; o *Lecturas espectaculares* (2003), de Jorge Marí, estudio dedicado al impacto del cine en la novela española a partir de 1970, si bien no realiza distinción alguna entre modos de representación y articula su discurso desde la posmodernidad. Otras monografías se han centrado en autores concretos, como *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos* (1996), de Susana Pastor Cesteros; o *El cine y la novelística de Juan Marsé* (2006), de Kwang-Hee Kim.

El neorrealismo cinematográfico engloba una diversidad de enfoques estéticos e ideológicos. Como sostiene el historiador del cine Lino Micciché, al revisar las noventa películas realizadas por la ola neorrealista, es fácil darse cuenta de que dentro de esta

[530] J. Corrales Egea, «Situación actual de la novela española. La contraola» publicado en el nº 282 de la revista *Ínsula* (1970, p. 21); Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo* (1970, p. 439).
[531] Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española*, *I* (1980, pp. 62-64); Darío Villanueva, *«El Jarama», de Sánchez Ferlosio* (1973, pp. 22-24); Ramón Buckley, «Del realismo social al realismo dialéctico», publicado en el nº 326 de la revista *Ínsula* (1974, pp. 1 y 4); J.L. Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (1984, pp. 198-205); e Hipólito Esteban Soler, «Narradores españoles del medio siglo», *Miscellanea di studi ispanici, Universita di Pisa* (1973, pp. 280-293).

etiqueta conviven posiciones radicalmente opuestas (Micciché, 1999, p. 25)[532]. Al evaluar su influencia, es importante tener en cuenta esta diversidad, ya que tanto las películas como las distintas perspectivas teóricas en torno al neorrealismo impactan en la narrativa española.

Existen dos corrientes principales en el tratamiento del tema dentro de la diversidad neorrealista. La primera, cuyo máximo representante es el guionista y teorizador del movimiento, Cesare Zavattini, pero a la que también se adscriben cineastas como Roberto Rossellini o Vittorio De Sica, es de raigambre cristiana (escritores como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos o Carmen Martín Gaite se acercan más a esta posición). La segunda, que gira en torno a los postulados del crítico Guido Aristarco y está representada en cine por Luchino Visconti, tiene un marcado sentido marxista (Antonio Ferres, Alfonso Grosso, Jesús López Pacheco o Armando López Salinas reciben el influjo de esta segunda tendencia)[533]. Existe cierta confusión en la adscripción de este último grupo de escritores, como recoge el investigador David Becerra en el estudio introductorio a *La mina* (Ediciones Akal, 2013), de Armando López Salinas. En su opinión, no es adecuado agrupar de forma uniforme a autores como Sánchez Ferlosio, Matute, Aldecoa, López Salinas, Ferres o López Pacheco bajo el epígrafe de «realismo social», ya que todos ellos, si bien comparten influencias literarias –y cinematográficas– tienen visiones diferentes tanto de lo que es la literatura como del proyecto político que deriva de ella. Considerar que comparten un mismo tipo de literatura y de realismo social no solo es poco riguroso, sino que también contribuye a un falseamiento de la historia literaria. Becerra sugiere que usar el término «realismo socialista» para referirse a obras como *La mina* (1960); *Central eléctrica* (1958), de Jesús López Pacheco; o *La piqueta* (1959), de Antonio Ferres, responde a un acto de rigor histórico, ya que permite distinguir las diferencias entre autores y obras[534].

[532] Basta pensar en *Proceso a la ciudad* (*Processo alla città*, 1952), de Luigi Zampa, uno de los filmes considerado como neorrealista, que, sin embargo, no respeta el principio de actualidad defendido por Zavattini al situar la acción a principios del siglo XX.

[533] En una entrevista, Antonio Ferres declara: «La primera novela que se publicó en Destino sin que la tocara la censura fue *Central eléctrica*, de López Pacheco. Luego sale la mía (*La piqueta*), luego sale *La mina*, de Armando López Salinas, y luego sale *La zanja*, de Alfonso Grosso. Los cuatro éramos del Partido [Comunista]» (Ferres y Moya, 2019, p. 2).

[534] Caballero Bonald, en el prólogo a la edición conjunta de *El capirote* y *Guarnición de silla*, de Alfonso Grosso, denuncia la apresurada generalización de lo que se vino a llamar «socialrealismo» y se refiere a

Homogeneizar la generación del medio siglo como un conjunto uniforme de novelas y autores puede impedir una comprensión completa de su sentido histórico, ideológico y social, y no apreciar su diversidad literaria y política (Becerra, 2013, pp. 17-18). Por consiguiente, dada su oportunidad, emplearemos el término «generación del medio siglo» para agrupar a todos estos autores cuya infancia estuvo marcada por la experiencia de la guerra; utilizaremos «realismo social» o «novela social» para describir la primera corriente (Aldecoa, Martín Gaite, Sánchez Ferlosio, etc.) y «realismo socialista» o «novela socialista» para la segunda (López Salinas, Grosso, López Pacheco, entre otros).

Dicha diversidad también está presente en el neorrealismo cinematográfico y queda patente cuando contrastamos las opiniones vertidas por sus pensadores. Como hemos visto más arriba, en el artículo «Verità e poesia: Verga e il cinema italiano» (1941), el cineasta Giuseppe de Santis y el crítico literario Mario Alicata señalan que el cine de los orígenes, al pasar del plano documental a la narración, comprendió que su destino estaba ligado a la literatura y particularmente a la tradición realista, y califican las pretensiones de los cineastas puros de absurdas. El crítico Fausto Montesanti considera, como de Santis y Alicata, que el cine debe representar la realidad del país, llevando las cámaras a las calles, a los campos, a las fábricas, etc. La diferencia es que Montesanti defiende una poética cinematográfica que surja del propio espíritu artístico de los cineastas, mientras que Alicata y de Santis buscan en la literatura modelos de inspiración. Por otro lado, como recuerda Luis Miguel Fernández (1992, p. 216), uno de los máximos ideólogos del neorrealismo, Cesare Zavattini, con una postura cercana al vanguardismo, rechaza desde un primer momento la narrativa lógica y lineal a favor de la descripción de un ambiente[535]. Una postura sostenida asimismo por el escritor Jesús Fernández Santos, quien afirma: «Lo que me importa, lo que me gusta es crear un ambiente» (Fernández Santos, 1959, p. 10).

---

estas novelas testimoniales de «uno de los tramos más empecinadamente sombríos de la posguerra» como una «especie de versión española del realismo socialista» (Caballero Bonald, 1984, pp. 9-10).

[535] La plasmación cinematográfica de los principios teóricos zavattinianos no es tan radical, pues la narratividad siempre está presente. La dificultad para encontrar apoyo económico a sus proyectos más personales o el trabajo colaborativo (los créditos del cine neorrealista suelen contar con varios guionistas) suponen serias dificultades para sacar adelante sus guiones tal y como habían sido concebidos, como explica en su diario: «El cine es aquel fenómeno de colaboración en el que todos procuran que no quede ni rastro del trabajo de los otros» (Zavattini, 2002b, p. 124).

Contrasta la declaración de Fernández Santos con el panorama literario español en los años cuarenta, donde Darío Villanueva detecta una cuádruple escisión: «del novelista con la realidad, con la tradición y con las renovaciones extranjeras. Y alejamiento del lector con respecto a aquél» (Villanueva, 1973, p. 18). La generación del medio siglo recupera la relación del novelista con la realidad, y en ese proceso, interviene de forma decisiva el cine neorrealista italiano, que propone, con Zavattini al frente, una nueva forma de enfrentarse a la realidad. Según el guionista, el neorrealismo no se limita a retratar el breve período de descomposición social típico de la posguerra, quedando superado una vez la situación se ha «normalizado». Para el autor, la mirada neorrealista consiste en descubrir la «actualidad», esto es, aproximarse a lo que habitualmente se considera la excepción a «la vida normal»; desde la pobreza hasta la injusticia (Zavattini, 1993, p. 205). Este enfoque neorrealista se basa en una actitud moral que busca comprender su época mediante los medios específicos del cine.

En España, aunque la coyuntura política es distinta a la de Italia, existe una similitud en la proclamación de la «normalización» de la vida tras la guerra y la inmediata posguerra. El régimen franquista despliega una campaña de propaganda que oculta la verdadera realidad del país[536]. En *Esperando el porvenir* (1994), Martín Gaite se manifiesta al respecto del optimismo prescrito por la España oficial en estos términos:

> Entre esas maravillas de la civilización no se enfocaban, por supuesto, los temas del subdesarrollo español ni de la injusticia social que inspiraron, poco más tarde, los primeros films de Bardem y Berlanga, aunque con las cautelas y pies de plomo que imponía el temor a la censura. También ellos, como el grupo de R*evista Española*, estaban influidos por el cine neorrealista italiano, que venía pegando fuerte (Martín Gaite, 1994, p. 52).

En el primer número de la citada *Revista Española* aparece la versión española del cuento «Totó el bueno», de Zavattini, traducido por Rafael Sánchez Ferlosio. El cuento sirvió como punto de partida para la película *Milagro en Milán* (*Miracolo A Milano*, 1951), dirigida por Vittorio De Sica. Martín Gaite explica que el libro, publicado en

[536] Los medios de comunicación, en general, y el cine, en particular, desempeñaron un rol fundamental como herramientas de control y propaganda del régimen, como explica José Enrique Monterde en los dos capítulos que firma en *Historia del cine español* (Ediciones Cátedra, 2015):«El cine de la autarquía (1939-1950)» y «Continuismo y disdencia (1951-1962)».

1943, llevaba una faja de papel que decía: «Los pobres estorban». Éste era el título que Zavattini hubiese querido para la película (Martín Gaite, 1994, p. 81). En cuanto a la película, la escritora salmantina declara:

> Casi todos la habíamos visto más de una vez y nos había llegado tan al alma que, desde entonces, parte de nuestro argot cotidiano aludía a alguna de sus secuencias […]. La repercusión de *Milagro en Milán* en los jóvenes universitarios españoles hartos de retórica triunfalista es fácil de comprender, ya que para muchos de ellos ponerse a escribir comportaba una actitud distinta: la del narrador testigo guiado por un afán de veracidad, comprometido simplemente con el rigor de su mirada, que no siempre veía brillar la justicia (Martín Gaite, 1994, pp. 82-83).

Refiriéndose también a estos años universitarios, Jesús Fernández Santos coincide con Martín Gaite: «No es que supiéramos muy claramente lo que queríamos, pero sí sabíamos lo que no queríamos, y era la anterior, la literatura triunfalista, la censura» (Fernández Santos, 1978a, p. 118). Esta generación encuentra en el cine neorrealista una fuente de inspiración para contrarrestar esa retórica triunfalista del régimen franquista. El acceso a estos filmes no está exento de dificultades. El filme fundacional del movimiento, *Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini, llega a España por valija diplomática y se proyecta casi clandestinamente en 1950[537], año en que se estrena *Ladrón de bicicletas,* de Vittorio De Sica. Es la Primera Semana de Cine Italiano, organizada por el Instituto Italiano de Cultura del 14 al 21 de noviembre de 1951, la que marca el primer contacto significativo con el neorrealismo, dejando una profunda impresión en el mundo intelectual y artístico, que acude en masa al evento. Entre las películas proyectadas, dos reciben grandes elogios: *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950), de Michelangelo Antonioni; y *È primavera* (1950), de Renato Castellani. Sin embargo, es *Milagro en Milán* la que causa una auténtica conmoción, llegando a ser proyectada tres veces (Fernández, 1992, pp. 62-68).

[537] A esta proyección asisten los alumnos del IIEC, entre otros jóvenes, quienes finalmente pueden confirmar en primera persona lo que han leído en revistas extranjeras como *Hollywood Quaterly, Penguin Film Review, Cronache Culturali, Esprit* y *Temps Modernes*, a las que acceden en el Instituto Británico, la Casa Americana, el Instituto Italiano de Cultura o gracias a los contactos diplomáticos de alguno de ellos (Jurado, 2012, p. 136).

El impacto del neorrealismo en la narrativa española se percibe de forma inmediata. Ese mismo año, Ignacio Aldecoa publica «Pedro Lloros y sus amigos» (1951)[538], cuento que, a juicio de Martín Gaite, recuerda mucho la retórica de Zavattini en *Milagro en Milán* –de la que es guionista–, especialmente en lo que respecta a la glorificación de unos personajes anárquicos que no están preocupados por el futuro ni por la búsqueda de riquezas o trabajo. Aunque los personajes de Aldecoa muestren rasgos picarescos, son bastante afines a Totó y los suyos (Martín Gaite, 1994, p. 86). Otro escritor de esta generación, Alfonso Sastre, escribe una reseña sobre la película, titulada «'Milagro en Milán' o 'Los pobres están de sobra'», en la que subraya el tono de fábula desesperanzada del filme: «*Milagro en Milán* es una película fustigadora y evasiva» (Sastre, 1952, p. 393). Ese es exactamente el tono del cuento de Aldecoa, en que tres gitanos que malviven debajo de un puente son desalojados por la guardia civil. Al final del relato, los guardias se apiadan de los tres hombres y les conducen a prisión, con el fin de que tengan techo y comida, lo que resulta casi una bendición. Como en el filme, los «bienaventurados» son buenos e inocentes, y los representantes del poder no son despiadados. No obstante, tanto en el cuento como en el filme, subyace un amargo tono de impotencia y desesperanza, pues no se vislumbra ninguna solución definitiva que permita mejorar la situación de sus personajes.

La presencia de cine neorrealista en las pantallas comerciales españolas se incrementa, aunque no significativamente, durante 1952, con los estrenos de *Stromboli*, de Rossellini, *Milagro en Milán* y *El limpiabotas*, de Vittorio De Sica. Entre el 2 y el 8 de marzo de 1953, se celebra la Segunda Semana de Cine Italiano, con las proyecciones de películas como *Dos centavos de esperanza* (*Due soldi di speranza*, 1952), de Castellani; *Umberto D.*, dirigida por De Sica; *El alcalde, el escribano y su abrigo* (*Il cappotto*, 1952), de Alberto Lattuada; *Proceso a la ciudad* (*Processo alla città*, 1952), de Luigi Zampa; *El camino de la esperanza* (*Il cammino della speranza*, 1950), de Pietro Germi; o *Bellísima* (*Bellissima*, 1951), de Visconti. Es relevante destacar la presencia de dos filmes históricos que jugaron un papel crucial en el surgimiento del neorrealismo, *Paisà*, de Rossellini, y *Obsesión*, de Visconti, ambas proyectadas de forma semiclandestina en el

[538] El cuento, publicado el 1 de julio de 1951 en *Correo literario*, se conocerá posteriormente como «Los bienaventurados».

Instituto Italiano, en paralelo a la muestra oficial (Fernández, 1992, pp. 69-74)[539]. La estrella de estas jornadas es, sin duda, Cesare Zavattini, quien realiza labores de apostolado del movimiento y despliega una enorme influencia tanto en la literatura como en el cine español. La crónica de las jornadas escrita por José Ángel Valente describe la expectación que despertaba entre la audiencia el estreno de *Umberto D* y la presencia de su director y guionista:

> Ambos estaban presentes y ambos subieron al escenario esta noche. Pero solamente Di Sica se dirigió al público; Zavattini permaneció a su lado, en silencio, con aire de campesino asustado. Zavattini es una persona tímida, aclaró Di Sica al final. Zavattini es un guionista incomparable. Apenas sucede nada en *Umberto D*, y sucede, sin embargo, todo (Valente, 1953, p. 58)[540].

El vínculo de los escritores del medio siglo con el cine se evidencia en las relaciones profesionales que establecen con él. Uno de los aspectos más novedosos es la formación académica de algunos escritores en el ámbito cinematográfico. Si Rafael Sánchez Ferlosio estudia sólo un curso, Jesús Fernández Santos termina sus estudios como director cinematográfico en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), lo que explica, en parte, la influencia del cine en sus primeras obras. El autor de *Los bravos* llega a dirigir y escribir un largometraje (*Llegar a más*, 1963), a cuyo montaje dedica cinco años y se dedica profesionalmente a la dirección de documentales y a la crítica cinematográfica en *El País* desde 1976 hasta 1982.

En su artículo «Cine y literatura» (1999)[541], Martín Gaite explica los intereses comunes que unen, en la década de los cincuenta, a escritores y cineastas: «Eran ambos temas (el cine y la literatura) los que presidían nuestras conversaciones de entonces». Más adelante, la escritora, apunta que el guion del primer cortometraje de José Luis Borau, *En el río* (1960), «está en la línea de nuestros cuentos de entonces»; y al comentar la

[539] La programación completa está recogida en la crónica de las jornadas que firma José Ángel Valente en el nº 40 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (abril, 1953).

[540] Julio Caro Baroja recuerda el mismo momento en *El neorrealismo cinematográfico italiano* (1955), lo que permite forjarnos una idea de la importancia que tuvieron estas semanas dedicadas al cine italiano entre la intelectualidad madrileña: «Pensamos en aquel momento que Cesare Zavattini no nació para el aplauso, sino para decir la verdad, y ésta, según su parecer, no necesita del aplauso, sino de la comprensión» (Caro Baroja, 1955, p. 83).

[541] El artículo se corresponde con la lección inaugural, pronunciada el 22 de marzo de 1999, del seminario «El guion en el universo de José Luis Borau», celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia.

influencia de su novela *Entre visillos* (1958) en el filme *Nueve cartas a Berta* (1966), de Basilio Martín Patino, concluye: «No podíamos por menos de trasvasarnos algo unos a otros porque vivíamos las mismas prohibiciones, leíamos a los mismos autores y asistíamos a las mismas películas» (Martín Gaite, 2023, pp. 201-203). Estos intereses comunes quedan recogidos en «Once notas sobre el arte y su función» (1958), de Alfonso Sastre, artículo redactado «cuando aún presentaba gran vitalidad el neorrealismo cinematográfico italiano». En el texto, Sastre ofrece «a la consideración de los hombres de la poesía, de la novela, del teatro, del cinema, de las artes plásticas» unas líneas generales de trabajo que postulan un arte «de urgencia» (que no «panfletario»). Entre sus propuestas, que evidencian su compromiso social, Sastre defiende la consideración del arte como una representación reveladora de la realidad. En consecuencia, considera urgente la representación de la injusticia social, apelando a la función justiciera y transformadora del arte, donde lo social es una categoría superior (Sastre, 1965, pp. 10-18).

Este intercambio constante de ideas y técnicas entre ambos campos artísticos se materializa, entre los escritores, en su labor como guionistas cinematográficos. Además de Fernández Santos, se han desempeñado como guionistas, Martín Gaite, Ignacio Aldecoa, Josefina Rodríguez o Alfonso Grosso. Si Martín Gaite se ocupa principalmente de adaptaciones de obras propias y ajenas, Aldecoa y Rodríguez escriben un tratamiento de guion, «Cuatro esquinas» (1954), nunca rodado, donde se revela una búsqueda por capturar la esencia de la vida cotidiana, siguiendo la estela del neorrealismo italiano zavattiniano[542]. Como decíamos más arriba, la actitud neorrealista es la de la participación conmovida y caritativa en la situación de un hombre que es, sobre todo, el desheredado, pero no el rebelde. La admiración por el humanitarismo de Zavattini es particularmente acusada en los escritores de la generación del cincuenta, como recuerda Martín Gaite: «los universitarios que en los

[542] El guión consistía en cuatro historias de «hombres de la calle» basadas en cuentos del propio Aldecoa y protagonizadas por una florista, un torero desempleado, una vendedora de periódicos con su propio quiosco y un fotógrafo ambulante y negro. Las similitudes con el neorrealismo documental zavattiniano son evidentes en la representación de personajes humildes enfrentados a la realidad de sus vidas cotidianas y en su infructuoso intento de escapar de ella mediante la fantasía (Fernández, 1992, p. 84). Otro guion de Aldecoa que no se llega a filmar es el que escribe junto a Carlos Serrano de Osma y Agustín Navarro («Fuego dormido», escrito en 1956). Sí se realizan dos de sus guiones: el del documental *El pequeño río Manzanares* (1956), primer cortometraje de Carlos Saura, junto a quien lo escribe; y el del filme biográfico *Gayarre* (1959), de Domingo Viladomat.

albores de los cincuenta soñaban con escribir o hacer cine estaban —estábamos— traspasados por aquella estética de la redención que había motivado nuestras afinidades con Zavattini» (Martín Gaite, 1994, p. 111)[543].

La influencia del cine en la narrativa de posguerra no se ciñe a los prosistas madrileños, relacionados con la *Revista Española* (1953-1954), como Sánchez Ferlosio, Aldecoa, Martín Gaite o Fernández Santos[544]; ni a los catalanes, vinculados a la *Revista Laye* (1950-1954)[545] y la editorial Seix-Barral, como Juan y Luis Goytisolo o Juan Marsé, en Barcelona (Ana María Matute vive entre Madrid y Barcelona a principios de los cincuenta). Esta influencia se extiende a otros escritores de la generación del medio siglo, como José Manuel Caballero Bonald, Juan García Hortelano, Francisco Candel, Antonio Ferres, Armando López Salinas, Alfonso Grosso y Jesús López Pacheco, vinculado a la revista *Acento Cultural* (1958-1961). Entre las influencias confesadas por estos escritores, Fernández Santos, por ejemplo, reconoce en su obra tanto la del cine estadounidense como la del neorrealista (Fernández Santos, 1986, p. 40); mientras que García Hortelano, quien considera el creciente interés del escritor por el cine como una de las más importantes consecuencias de su proceso de intelectualización, sostiene:

> El escritor […] piensa en imágenes cinematográficas al escribir. Una razón –obvia– de ello se encuentra en la cantidad de cine que el escritor ve y que, consciente o no, incorpora a sus novelas. Hoy un escritor desinteresado por el cine es como un escritor que no lee. Otra cosa sería estudiar hasta qué punto le convienen o le perjudican al novelista actual determinadas influencias (por ejemplo, el neorrealismo) de sus «lecturas» cinematográficas (García Hortelano, 1960, p. 12).

Muchos de estos escritores confiesan asimismo el influjo de los novelistas americanos en su obra. Entre los escritores de la novela social, Josefina R. Aldecoa detalla las lecturas del grupo vinculado a *Revista Española*, que van desde el existencialismo francés (Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir), a la novela italiana

[543] Martín Gaite visitó, junto a Sánchez Ferlosio, a Zavattini en su casa de Roma el otoño de 1953, tal y como recuerda en *Esperando el porvenir* (Siruela, 1994).
[544] Además de los citados, fueron colaboradores de *Revista Española*, entre otros, Juan Benet, José Luis Castillo-Puche, Medardo Fraile, Carlos Edmundo de Ory, Josefina Rodríguez, Alfonso Sastre y Ramón Solís (Ramos, 1991, p. 93).
[545] Entre los colaboradores de la revista se encuentran J. M. Castellet (introductor en España de las ideas en torno a la influencia del cine en la literatura de la crítica francesa Claude-Edmonde Magny), Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater, Juan Ferraté o Manuel Sacristán.

(Cesare Pavese, Vasco Pratolini), pasando por la generación perdida americana (Ernest Hemingway, William Faulkner, Scott Fitzgerald) y los americanos más jóvenes, estrictos contemporáneos suyos (Carson McCullers, Truman Capote) (Rodríguez Aldecoa, 1984, pp. 20-21); y Jesús Fernández Santos también reconoce la influencia de los autores estadounidenses: Faulkner, Jack Kerouac, Erskine Caldwell, John Dos Passos y John Steinbeck (Fernández Santos, 1978a, p. 118). Pero también los autores del realismo socialista reciben la influencia de la novela estadounidense, como reconoce Antonio Ferres:

> Hay una primera fase de influencias en la literatura joven española, y concretamente en la mía, que es la de la novela norteamericana. Por un lado, William Faulkner y, de otro, John Dos Passos. Encontrábamos esta novela muy viva, menos intelectualista y más acorde con un país como el nuestro, un poco separado del contexto europeo (Martínez Cachero, 1985, p. 182).

Estos autores reciben por tanto la influencia del cine por partida doble. Por un lado, la influencia directa del cine neorrealista; por el otro, la influencia indirecta del cine, que reciben por mediación de los novelistas de la generación perdida. Recordemos que la crítica Claude-Edmonde Magny establece, en 1948, que escritores estadounidenses como Dos Passos, Hemingway, Steinbeck y Faulkner habían incorporado innovaciones técnicas inspiradas por el cine como la adopción de un método de narración absolutamente objetivo y los cambios en el punto de vista como imitación de la variación de la posición de la cámara.

Dada la diversidad del neorrealismo es necesario, por cuestiones de espacio, centrarse en una de sus vertientes. Nos ocuparemos de la corriente zavattiniana, la predominante en España y la que guarda una mejor afinidad con la escritora que analizaremos con detalle, Carmen Martín Gaite. Esto no es óbice para que, de forma puntual, se señalen las influencias que comparte con esta tendencia el realismo socialista. En nuestra investigación preliminar, nos centraremos principalmente en los cuentos de Ignacio Aldecoa, pues se trata del autor que mejor se ajusta, a nuestro juicio, a los principios zavattinianos. Nos enfocaremos especialmente en aquellos relatos que no hayan sido examinados en su relación con el cine, criterio que se aplica asimismo al resto de narraciones firmadas por otros autores.

9.1. El cine moderno en el plano de la historia

La nueva actitud ante la realidad supone que los neorrealistas consideren que el valor artístico de un filme es proporcional a su potencialidad documental, pues la verdadera función del cine no es contar historias, sino expresar las necesidades de su tiempo.

La asistencia a las salas en el realismo social está retratada con ese tono documental. En «La nostalgia de Lorenza Ríos» (1952), de Ignacio Aldecoa, la pareja protagonista acude al cine «a las localidades altas; él pasaba su brazo por la espalda de ella y la apretaba mucho, hasta dejarla casi sin respiración. En el descanso compraban cacahuetes o caramelos baratos» (Aldecoa, 2015, p. 250). El cine se introduce en la rutina de los personajes, como una de las pocas distracciones que pueden permitirse. Este carácter rutinario está presente también en *Con el viento solano*: «Arreglarse una mujer lleva dos horas. A veces había salido con ella a las ocho, de tapeo. Tapas y vino. A las diez y media se iban al cine. Esto en el invierno» (Aldecoa, 1962, p. 56). El mismo tono costumbrista lo encontramos en *Las afueras* (1958), de Luis Goytisolo: «Si Amelia había conseguido ahorrar algo de lo que disponían para cada semana iban de vez en cuando a un cine de barrio que funcionaba los miércoles, jueves, sábados y domingos» (Goytisolo, 2018, p. 104); «A esas horas, ante las taquillas de los cines se formaban colas muy largas de hombres y mujeres que aguardaban charlando por lo bajo, como quien hace antesala» (Goytisolo, 2018, p. 140). Además de plasmar las rutinas de ocio de las clases populares, estos escritores capturan momentos de gran viveza, que contribuyen a teñir sus relatos de ese tono documental. Es el caso del niño que se aposta junto a la entrada por si alguna distracción de los acomodadores le ofrece la oportunidad de colarse en el patio de butacas en *Las afueras* (Goytisolo, 2018, p. 140); o de una escena de «El mercado» (1954), de Aldecoa: «El Remedios y Julita se habían ido al cine. […] La cinta estaba muy cortada, y delante de sus butacas, una mujer que llevó a su criatura al espectáculo, cuando ésta lloraba, le daba el pecho» (Aldecoa, 2015, p. 367). Como en este ejemplo, las películas se proyectan, en ocasiones, mutiladas por la censura franquista. La crítica al régimen está implícita.

El cine permite también que los personajes de estos relatos aprendan determinadas conductas, siendo frecuentemente el cine negro su origen. El protagonista de «Ser o no ser», uno de los breves capítulos de *La noria* (1952), de Luis Romero, es un

atracador inconscientemente imbuido por el cine negro: «El cine le ha dado muy buenas lecciones para este peligroso oficio en el que un minuto de suerte puede resolver su problema. Cuando 'trabaja' adopta sin proponérselo las actitudes que ha visto en los *gangsters* de las películas» (Romero, 1954, p. 139). Encontramos ejemplos similares en *Duelo en el paraíso* (1955), de Juan Goytisolo: «Se sentó encima de su estómago y con el índice empezó a golpearle las costillas, como había visto hacer en los interrogatorios policíacos, en el cine» (Goytisolo, 1960b, p. 225); y *Con el viento solano*: «A Lupe le daba miedo el arma. […] La verdad era que le gustaba asustar a Lupe y que a veces, cuando estaban solos, la sacaba para pasarle el pañuelo, como había visto en el cine» (Aldecoa, 1962, p. 48). La imitación de conductas no se limita al cine negro; las protagonistas de estas narraciones imitan a las estrellas estadounidenses. En la sección «Desfila la coqueta», de *La noria*, encontramos un claro ejemplo:

> Hortensia es una buena chica; lo único, que le gusta coquetear y hacerse un poco la «vampiresa» como vulgarmente se dice. Va mucho al cine y lee muchas novelas. Últimamente imita a Rita Hayworth, antes hizo lo mismo con Mae West, y hace más años aún le gustaba parecerse a Clara Bow (Romero, 1954, pp. 196-197).

Las actrices citadas permiten deducir que Hortensia se ha dedicado a imitar a la actriz del momento a lo largo de su vida: Clara Bow era una de las grandes estrellas a finales de los años veinte; Mae West, de los treinta; y Rita Hayworth, de los cuarenta. En *El circo* (1957), de Juan Goytisolo, dos personajes dialogan como si se encontraran en una película. Cuando Jorgito le pregunta a Vicky si se enfadaría mucho si la besara, la joven responde: «No, creo que no —repuso Vicky, con la entonación de las actrices americanas, que reservaba para los momentos difíciles—. En fin, puedes intentarlo (Goytisolo, 1996, p. 187). También en la novela socialista hallamos ejemplos de este tipo, como en este pasaje de *Central eléctrica*: «Habría pedido una combinación […] y estaría bebiéndola lentamente, sin objeto, o acaso con el único objeto de que la gente le viera subido en el taburete, con esa postura aprendida en las películas americanas» (López Pacheco, 1982, p. 140).

Como sucedía con los narradores que acusan la influencia del M.R.I., el cine en los relatos neorrealistas permite contextualizar la vida cotidiana de los personajes. Con un tono documental se muestran la asistencia rutinaria a las salas de cine de unas clases populares que buscan una distracción accesible y económica, la presencia de la censura franquista, el aprendizaje de conductas a través del cine, la imitación de sus estrellas, o el recurso a diálogos y actuaciones influenciadas por el cine. La diferencia estriba en que los relatos neorrealistas enfatizan la documentación de lo cotidiano.

9.1.1. La atención al ambiente desde el compromiso social

Cuando Cesare Zavattini afirma que «hasta hace muy poco la cinematografía se basaba en el argumento, fruto de la imaginación» está señalando una de las principales diferencias que se establecen entre el M.R.I. y el M.R.M. La experiencia de la Segunda Guerra Mundial permitió descubrir la vida en su estado más crudo y real, lo que genera un cambio en la forma de concebir el cine. Se pasa de un cine de los «grandes hechos» a otro de vocación humanista, fruto de una disposición pacifista y antifascista, que muestra la vida en sus valores permanentes (Zavattini, 1993, pp. 205-206). En palabras de Rossellini:

> El objeto vivo del film realista es «el mundo», no la historia ni la narración […] El film realista es el film que plantea y se plantea problemas: el film que pretende hacer pensar. Todos nosotros hemos asumido, en la posguerra, este compromiso. Para nosotros lo importante era la búsqueda de la verdad, la correspondencia con la realidad (Rossellini, 1993, pp. 202-203).

Este interés en «el mundo» cristaliza en la atención al ambiente, principalmente el de los desamparados. Zavattini (1952, pp. 5-6) describe este enfoque como «un cine de atención social»[546] y considera que la gran victoria del neorrealismo era haber demostrado que la realidad era vasta y rica, y que simplemente observarla directamente era suficiente para crear impacto[547]. La tarea del artista no es, según

[546] Alfonso Sastre coincide con Zavattini cuando propone, en «Once notas sobre el arte y su función» (1958), un arte «de urgencia» que persiga una representación reveladora de la realidad.

[547] Luis Miguel Fernández (1992, p. 57) apunta que Zavattini recibe las siguientes influencias en su enfoque hacia el conocimiento del hecho y su reproducción objetiva: en primer lugar, la de Zola en su inclinación por la descripción documental de la realidad, la cual trasciende la mera representación externa para convertirse en símbolo. Esta perspectiva le ha valido el adjetivo de «neozoliano» por parte

Zavattini, conmover o indignar a las personas con situaciones metafóricas, sino hacerlas reflexionar sobre la realidad tal como es. La comprensión de esta perspectiva fue, para el guionista, un descubrimiento moral tardío, surgido al final de la guerra, que lo llevó a reconocer la importancia de abordar los problemas sociales de manera directa y auténtica. Sostenía que el mundo seguía empeorando porque las personas no eran suficientemente conscientes de la realidad, y que la atención social, es decir, prestar atención directa a lo que está presente, era una necesidad apremiante en ese momento. Esto es lo que diferencia, para el ideólogo, al cine neorrealista del cine estadounidense (léase mejor, el «cine institucional»): mientras que los cineastas neorrealistas están interesados en la realidad que les rodea y quieren conocerla directamente, la realidad en las películas estadounidenses está filtrada de manera antinatural, «purificada».

Esta visión comprometida con la representación fiel de la realidad social, sin adornos ni metáforas, con el objetivo de provocar reflexión y concienciar sobre los problemas reales que enfrenta la sociedad, encuentra su eco en España en la narrativa de la generación del medio siglo. Los cuentos de Ignacio Aldecoa, por ejemplo, se alinean con los razonamientos de Zavattini. En una entrevista publicada en 1959, el escritor vitoriano defiende que, al escribir «lo primero, lo que importa, es la verdad» (Aldecoa, 1959, p. 23).

Veamos, por ejemplo, el cuento «Hasta que llegan las doce» (1952), donde el autor, a partir de un titular («A las doce menos cuarto del mediodía de ayer se derrumbó una casa en construcción»), construye un relato que describe la vida de una familia en una mañana de frío invierno. Antonia, madre de tres hijos y embarazada de un cuarto, desempeña sus labores cotidianas (cose camisas para el Ejército), mientras su esposo trabaja en la construcción. El narrador centra su observación en el hijo mediano, Juan, quien mata el tiempo deambulando por la casa y jugando con otros niños en el patio. Sin embargo, la tranquilidad se ve interrumpida cuando una vecina llega buscando a la madre para informarle de que el capataz de la obra la está llamando por teléfono pues ha ocurrido un accidente. Como vemos, la anécdota es mínima y Aldecoa se centra en

---

de la crítica marxista. En segundo lugar, la confluencia de una serie de escuelas documentalistas de los años veinte, como la escuela rusa de de Dziga Vertov (y su Cine-Ojo) y la «nueva objetividad» alemana.

los detalles, que describen un ambiente opresivo: «Antonia trabaja junto a la ventana sentada en una silla ancha y pequeña. La luz del patio es amarga; es una luz prisionera, una luz que hace bajar mucho la cabeza para coser» (Aldecoa, 2015, p. 208). El titular de prensa anticipa el desenlace, pero el relato queda abierto, pues se plantea la incertidumbre sobre el futuro de la familia, especialmente considerando su precaria situación económica y la ausencia del padre, cuya contribución es fundamental para su sustento.

Otros relatos de Aldecoa que se centran en describir el ambiente en que viven los marginados son «Al otro lado» (1953), donde destaca la descripción de la chabola en que vive una familia que, ante la falta de oportunidades laborales en la ciudad, decide regresar al pueblo, a pesar de que allí tampoco hay trabajo; o «Tras de la última parada» (1953), donde el narrador sigue a un hombre que va a entregar una citación de la Embajada para una mujer que vive en el extrarradio y quiere emigrar a América para reunirse con sus hermanos, que han prosperado allí. El relato se centra en la descripción del ambiente de las afueras. Todos estos cuentos se aproximan a la teoría del *pedinamento* de Zavattini*,* que, cabe recordar, consiste en capturar la vida de un hombre al que aparentemente no le ocurre nada destacable a lo largo del filme.

Para Zavattini, esta forma de mostrar el ambiente conduce necesariamente a una «revelación». Para ilustrar este cambio en el enfoque cinematográfico, toma como ejemplo la realización de una supuesta película sobre una huelga. Antes del neorrealismo, lo habitual era inventar una trama en la que la huelga constituía un mero telón de fondo. Sin embargo, el cine neorrealista adopta una actitud de revelación. Esto significa que, a partir de la descripción de la huelga misma, se busca capturar la esencia y la realidad de la huelga, en lugar de utilizarla solo como trasfondo en una historia inventada (Zavattini, 1952, p. 6). Esta revelación está presente en los cuentos de Aldecoa citados más arriba. El final abierto de «Hasta que llegan las doce» transmite la frágil situación en que se encuentra una familia con varios hijos, pues a pesar de que ambos miembros de la pareja trabajan, se intuye el abismo que se abre ante la familia cuando es posible que se pierdan los ingresos de uno de sus miembros. «Al otro lado» revela el callejón sin salida en que se encuentran los migrantes del pueblo a la ciudad, pues se debaten entre la mendicidad a que les empuja la vida

urbana y el desempleo que azota el campo. Por último, al final de «Tras de la última parada» el lector descubre que el funcionario que va a entregar la citación de la embajada, a pesar de tener un empleo, no se encuentra en una situación económica muy diferente a la joven que desea migrar.

Aldecoa también proyecta escribir tres trilogías sobre el mundo del trabajo[548], ya que considera que la profesión moldea en gran medida a las personas. El escritor no se explica cómo, en la mayoría de las novelas, los personajes no tienen una profesión definida o, si acaso, son oficinistas o burócratas, trabajos que apenas les dan una identidad propia (Aldecoa, 1959, p. 24). Esta idea retoma la propuesta del cineasta Luchino Visconti, quien tenía previsto filmar una trilogía sobre el trabajo proletario, que no pudo concluir. En el primer episodio, *La terra trema*, se retrata el mundo de los pescadores; los otros filmes habrían estado dedicados al intento de un grupo de mineros de gestionar cooperativamente una mina abandonada y a la ocupación de tierras baldías por parte de unos jornaleros[549] (Bencivenni, 2013, p. 20). Así como *La terra trema* había retratado el mundo de los pescadores, Juan Antonio Bardem, militante comunista como Visconti, se propone, en *La venganza* (1957), trasladar al cine la vida de una cuadrilla de segadores que recorre Castilla en busca de trabajo: «Mi idea era hacer un gran fresco del mundo del trabajo español a través de una serie de películas: una sobre los segadores, otra sobre los carboneros, los mineros, los pescadores...» (Bardem, 1964, p. 36). Como ambos cineastas, Aldecoa planea escribir una trilogía sobre el mundo de la guardia civil, los gitanos y los toreros (*La España inmóvil*), otra dedicada a las gentes de mar; y una tercera, a los mineros:

> Después de la trilogía de los pescadores quiero hacer la del hierro. Primer libro, la mina. Segundo, el trabajo en los altos hornos; tercero, la utilización de las herramientas. En líneas generales, mi propósito es desarrollar novelísticamente, en la medida de mis fuerzas, la épica de los grandes oficios. Y. como colofón, me gustaría hacer, en novela, la historia de una ciudad de provincia (Aldecoa, 1955, p. 37).

[548] Luis Miguel Fernández realiza un detallado análisis de las distintas profesiones que aparecen retratadas en las narraciones neorrealistas españolas en el capítulo cuarto de *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* (1992).

[549] Carmen Martín Gaite trata el tema de la ocupación por parte de agricultores de tierras abandonadas en el cuento infantil *El castillo de las tres murallas* (Editorial Lumen, 1981).

De *La España inmóvil* solo publica los dos primeros volúmenes, *El fulgor y la sangre* (1954) y *Con el viento solano* (1956), quedando el tercero reducido a un cuento, «Los pozos» –en alusión a las plazas de toros–, recogido en *Pájaros y espantapájaros* (1963). De la proyectada trilogía sobre los pescadores también publica solamente dos tomos: *Gran Sol* (1957), dedicada a la pesca de altura, y *Parte de una historia* (1967), sobre la pesca de bajura. El tercer volumen, que tenía la intención de abordar el trabajo en los puertos marítimos bajo el título *Viejas anclas*, no pudo ser realizado (Martín Nogales, 1984, p. 37). En una entrevista publicada en diciembre de 1955, el escritor declara: «Creo moverme en un terreno seguro porque hablo de hombres y ambientes con los que me he mezclado» (Aldecoa, 1955, p. 37)[550].

Sin embargo, la aproximación de Aldecoa se aleja de los postulados marxistas que sí impregnan las obras de Visconti y Bardem y se sitúa en los parámetros de una novela-reportaje en la que no falta «el canto épico –a veces también lírico– de una lucha del hombre, ignorada y grandiosa, contra el medio» (García Viñó, 1972, p. 111). Para establecer las diferentes aproximaciones, resultan ilustrativas las palabras que Gilles Deleuze dedica a *La terra trema*:

> Es cierto que en este primer episodio […] se expone la situación de los pescadores, sus luchas, el nacimiento de su conciencia de clase. Pero, precisamente, esta «conciencia comunista» embrionaria aquí no depende tanto de una lucha con la naturaleza y entre los propios hombres como de una gran visión del hombre y de la naturaleza, de la unidad sensible y sensual entre éstos, de la que los «ricos» están excluidos y que constituye la esperanza de la revolución, más allá de los fracasos de la acción flotante: es el romanticismo marxista (Deleuze 1987, p. 16).

Gran Sol retrata esa lucha del hombre contra un medio hostil, mientras que *La terra trema* se centra en la esperanza de la unión entre los trabajadores para lograr la revolución. Esto explica que la novela de Aldecoa esté ambientada en un barco pesquero y la película de Visconti se desarrolle en tierra firme. Donde sí es abordado el mundo del trabajo desde una perspectiva marxista es en la obra de los autores del realismo socialista. Armando López Salinas lo explica así: «El mundo que transcurrió mi

[550] Josefina R. Aldecoa relata que el escritor «en 1956 se enroló en un barco de altura para ir a Gran Sol. […] También se hizo a la mar a bordo de un ballenero en Finisterre. Y otras muchas veces emprendió navegaciones generalmente más cortas» (Rodríguez Aldecoa, 2015, p. 10).

infancia y juventud, esa patria del hombre que decía –creo– Baudelaire, es el mundo del trabajo, el mundo de la lucha de clases. Y ello ha influido de manera clara en mi quehacer político y en mi quehacer literario» (López Salinas, 2011, p. 11). El escritor madrileño dedica su novela *La mina* a su amigo Enrique Fernández, minero de profesión, quien, en un viaje en tren, le contó su vida. La novela muestra cómo el nuevo capitalismo franquista, tras la aprobación del Plan de Estabilización y Liberación Económica recomendado por la OCDE y el FMI, crea nuevas relaciones de explotación laboral. Otras novelas que tratan la nueva relación de explotación de la clase obrera son *La piqueta,* de Antonio Ferres; *Central eléctrica*, de Jesús López Pacheco; o *La zanja* (1961), de Alfonso Grosso. Esta última presente pasajes de un neorrealismo más descarnado:

> Huele a mañana sobresaltada de julio, húmeda de sudor ciudadano, en el arrabal de la ciudad con sus mujeres de greñas sueltas y sus niños desnudos oxeando como cerdos en el arroyo de las aguas residuales, con sus hombres en huelga involuntaria pegados a los muros de yeso y de lata de las chabolas, con los brazos —siempre los brazos— dejados caer a lo largo del cuerpo y la mirada ausente ya a toda palpitación vital (Grosso, 1961, p. 30).

Los parados son el último escalafón de una estructura social que enfrenta a los ociosos ricos del pueblo andaluz donde se ambienta la novela, quienes se congregan en el casino, con los trabajadores explotados en una obra de canalización de aguas, quienes se reúnen en la taberna[551]. Al ambiente, sombrío y ruin, de *Central eléctrica* se pueden aplicar las palabras que André Bazin dedica al filme *Ladrón de bicicletas,* donde el lado sórdido del relato se orienta en el sentido más rechazable de la historia: «un cierto miserabilismo y la búsqueda sistemática del detalle sucio» (Bazin, 2008, p. 329). En la novela, no obstante, se retrata la rebelión de unos campesinos, quienes

> desesperados, han intentado quemar el edificio de la Dirección, para vengarse de que les hayan inundado sus cosechas, después de expulsarlos de su pueblo y de sus tierras, y de llevarlos a un nuevo pueblo, donde ya no tendrán tierras para cultivar y donde no podrán encontrar pastos para el ganado (López Pacheco, 1982, p- 113).

[551] La explotación laboral es un tema presente en el cine neorrealista en películas como *Arroz amargo*, de Giuseppe de Santis; en este caso, la de las jornaleras agrícolas temporales.

La novela se puede entender como una llamada a la acción ante los abusos sufridos en nombre del progreso. En este sentido, recuerda al filme *El molino del Po* (*Il mulino del Po,* 1949), de Alberto Lattuada, donde se retratan, desde una óptica neorrealista, las primeras revueltas socialistas a principios del siglo XX en Italia.

9.1.2. Finales abiertos y narración episódica

Las narraciones en el cine moderno cuentan con una exposición narrativa que no es tan redundante como en el cine clásico, como decíamos más arriba, y cuyos finales suelen ser abiertos o ambiguos. Estos finales no hay que entenderlos en el sentido de inconclusos, como defiende Zavattini (1952, p. 13), sino como reflejo de la realidad misma. En su opinión, cada momento de la película es una respuesta continua a alguna pregunta, y no es responsabilidad del artista proporcionar soluciones definitivas. Más bien, el propósito es hacer que la audiencia sienta la necesidad o la urgencia de esas soluciones. El cineasta critica la idea de que algunos filmes ofrecen soluciones sentimentales a los problemas presentados, pues considera que estas soluciones son superficiales y no reflejan adecuadamente la complejidad de la realidad. En su trabajo, prefiere dejar la solución abierta para que la audiencia la interprete.

Siguiendo lo postulado por Zavattini, la novela social cuenta, por lo general, con un final que no aporta una solución definitiva: *Los bravos* (1954), de Fernández Santos y *El Jarama* (1956), de Sánchez Ferlosio, concluyen transmitiendo la sensación de que la vida, que transcurre respectivamente en el pueblo asturleonés y en los aledaños del río, continúa fluyendo; *El fulgor y la sangre*, de Aldecoa, termina con un hombre caminado campo traviesa y deshaciéndose de la pistola con la que ha matado a un guardia civil[552]; y al final de *Entre visillos*, de Martín Gaite, Natalia se queda con la duda de si Pablo Klein volverá a la ciudad.

Analicemos el final del cuento de Aldecoa «Young Sánchez» (1957) con más detalle[553]. Tras relatar la cotidianeidad de un boxeador en los días previos al combate, el cuento concluye así: «Entonces sonó la campana y se volvió. Estaban esperándole» (Aldecoa, 2015, p. 524). Aldecoa lleva a cabo una operación de análisis, como propone Zavattini

[552] Aunque *Con el viento solano* continúa la historia del asesino del guardia civil, Aldecoa considera que *El fulgor y la sangre* «quedaba completa en sí misma» (Aldecoa, 1955, p. 37).
[553] Hay un predominio del final abierto en los cuentos de Aldecoa.

(1952, p. 7) para el cine, en oposición a la síntesis del cine institucional. De acuerdo con el guionista, el estilo neorrealista produce dos efectos en la narrativa. En primer lugar, se profundiza en las situaciones. Mientras que el cine del M.R.I. tiende a pasar rápidamente de una situación a otra, creando una secuencia de eventos mediante un encadenamiento de causas y efectos, el neorrealismo otorga importancia a permanecer en una escena, explorando sus detalles y profundizando en sus implicaciones. Esto se fundamenta en la creencia de que cada escena puede contener múltiples capas de significado y emociones, enriqueciendo así la narrativa al permitir una exploración más detallada de la vida cotidiana. En segundo lugar, se enfatiza la autenticidad. Si el cine institucional se centra en retratar la vida en sus aspectos más superficiales y visibles, el neorrealista promueve la idea de que cada situación, por común que sea en apariencia, contiene en sí misma una riqueza de material para una película. Esto implica un cambio en la forma en que se percibe la realidad, valorando más la autenticidad y la profundidad de las experiencias humanas sobre los eventos espectaculares o dramáticos. Como propone Zavattini para el cine, Aldecoa, en «Young Sánchez», centra su atención en los tiempos muertos (el entrenamiento en el gimnasio, el camino hacia el metro, el trabajo en el taller, etc.), y omite los más visibles y espectaculares (el primer combate de boxeo del protagonista como profesional, que da comienzo cuando termina el relato).

Por otro lado, los argumentos en la modernidad cinematográfica son construidos con frecuencia de forma episódica. Es el caso del cuento «Vísperas del silencio» (1955), también de Aldecoa, donde se explican varias historias de ciudad[554]. El final del cuento, además de transmitir esa idea de realidad que fluye eternamente, se recrea en el vacío, otra de las características de la modernidad cinematográfica:

> Antes de amanecer, solamente un instante, como del rayo, se abrirá el silencio en la ciudad. Callejas de turbio silencio. Calles de silencio compacto. Glorietas de transparente silencio. Plazas de silencio geométrico. Parques donde el silencio se trenza sobre las copas de los árboles y deja caer sus grandes colas hasta el suelo.

[554] Recordemos que Aldecoa tenía entre sus proyectos escribir, en novela, la historia de una ciudad de provincia (Aldecoa, 1955, p. 37), por lo que este cuento podría funcionar como un primer ensayo de dicho proyecto. También el guion de «Cuatro esquinas», escrito junto a Josefina Rodríguez Aldecoa, se estructura como un filme de episodios neorrealista.

> Luego seguirá la vida; la vida y sus historias con esperanza, con alegría, con tristeza, con dolor… (Aldecoa, 2015, p. 467).

Se trata, en definitiva, de autores que muestran una intensa visión humanista, que buscan redescubrir la realidad banal, mostrando todos sus elementos con minuciosidad, con lo que se consigue que se vuelve espectacular, como asegura Zavattini, no por sus cualidades excepcionales, sino por sus cualidades normales.

9.1.3. Personajes populares y coralidad

En el artículo «Alcune idee sul cinema» (1952), Zavattini expresa su aburrimiento con los héroes más o menos imaginarios del cine, y busca al verdadero protagonista de la vida cotidiana, aquel que es tangible y cercano. Se opone, por tanto, a los personajes «excepcionales», argumentando que es tiempo de decirle a los espectadores que ellos son los verdaderos protagonistas de la vida. Este reconocimiento conduce a un llamado constante a la responsabilidad y dignidad de cada ser humano. El guionista advierte asimismo sobre el peligro de identificarse demasiado con personajes ficticios y aboga por una identificación con lo que somos. Según el autor, el mundo está poblado por millones de personas que viven en una ilusión de mitos (Zavattini, 1952, pp. 15-16). Por tanto, para el guionista italiano «un affamato, un umiliato bisogna farlo vedere col suo nome e cognome» (Zavattini, 1952, p. 8)[555]. Luchino Visconti aboga asimismo por «el cine antropomórfico» en su artículo homónimo. El cineasta considera que «el más humilde gesto del hombre, su caminar, sus titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que los rodean y en las que se enmarcan» (Visconti, 1993, p. 195).

Aldecoa responde a lo postulado por Zavattini para el cine neorrealista, pues los personajes de los cuentos anteriormente citados son identificados con su nombre completo. En «Hasta que llegan las doce», los protagonistas son Pedro Sánchez y Antonia Puerto; los de «Al otro lado», Martín Jurado y su mujer, Prudencia; por último, en «Tras de la última parada», el anónimo hombre de la embajada busca a Mercedes Gomera Ruiz, la mujer que quiere emigrar a América[556]. Al otorgar una identidad

[555] «Un hombre hambriento, un hombre humillado, debe ser mostrado con nombre y apellido».

[556]También Josefina R. Aldecoa identifica al tabernero protagonista del cuento ««El cuarto oscuro» (1961), con su nombre completo: Jacinto Ruiz.

completa y reconocible a sus personajes, tanto Zavattini como Aldecoa buscan dotarles de individualidad y dignidad, reconociéndoles como seres humanos con una historia y una identidad propia, en lugar de relegarlos a simples estereotipos. Este enfoque humanista incrementa la empatía que los personajes despiertan en el espectador o lector y presenta un fuerte contraste con la difuminación de los personajes de la narrativa y el cine vanguardistas, quienes, con mucha frecuencia, no cuentan con un nombre propio.

Los escritores neorrealistas siguen el ejemplo de cineastas como Zavattini y Visconti al poblar sus narraciones de personajes pertenecientes a las clases populares, pero también de desheredados. En «Quería dormir en paz» (1952), Aldecoa recurre de nuevo a un relato anecdótico en el que un hombre, aparentemente sin hogar, es sorprendido durmiendo en un banco por dos guardias y conducido a la comisaría. Tras intentar justificar su presencia (su hijo está enfermo y él solo buscaba descansar), regresa a la chabola en la que vive para descubrir que su hijo ha fallecido. El relato es una crítica velada de un régimen que no comprende la dura realidad de las personas que viven en condiciones de pobreza.

La impronta del cine neorrealista se localiza, además de en la trama, en la coralidad, herencia del cine soviético y promovida por Umberto Barbaro en el Centro Sperimentale. Roberto Rossellini declara al respecto del protagonismo colectivo:

> No tengo fórmulas ni ideas previas, pero considerando mis films retrospectivamente, advierto sin duda elementos que son constantes en todos ellos y que van repitiéndose no programáticamente, sino con toda naturalidad. Sobre todo la «coralidad». El film realista es en sí mismo coral (Rossellini, 1993, p. 203).

Con el antecedente del protagonismo colectivo en *La colmena* (1951), de Camilo José Cela –novela deudora, en este y en otros aspectos de *Manhattan transfer* (1925), de John Dos Passos–, y de *La noria*, de Luis Romero, son muchas las novelas de los narradores del medio siglo que cuentan con un protagonismo colectivo (*Los bravos*, *El Jarama* o *Gran sol*, dentro del realismo social; *La zanja* y *Central eléctrica,* entre las novelas socialistas), un aspecto que ha sido estudiado con anterioridad. Pero si en las primeras novelas, el protagonismo colectivo renuncia a su determinación con el fin de

reflejar la vida en una ciudad (Nueva York, en el caso de Dos Passos; Madrid, en el de Cela; Barcelona, en el de Romero), en la narrativa del realismo social se recurre a grupos humanos más reducidos (un pueblo de la montaña asturleonesa, los visitantes que acuden a pasar el domingo junto a un río, la tripulación de un barco de pesca) con el objetivo de retratar una experiencia colectiva. El cine neorrealista italiano, esencialmente coral, contribuye, como asegura Peña Ardid (1991, p. 182), a asimilar la influencia de la generación perdida[557] en el paso que media entre el unanimismo de *La noria*, donde el protagonismo colectivo consiste en la mera coexistencia de historias individuales[558], y la coralidad de *El fulgor y la sangre, Gran Sol* o la segunda parte de *La mina*, donde se retrata la convivencia de varios personajes que emprenden tareas comunes o que sufren problemas semejantes.

9.1.4. El protagonismo de los niños

Como vimos más arriba, Gilles Deleuze (1987, p. 14) sostiene que los personajes del cine neorrealista se caracterizan por su posición como espectadores pasivos, que no reaccionan de manera activa ante las situaciones, sino que más bien registran lo que ven, como corresponde a lo que Deleuze denomina «cine de vidente». El filósofo resalta la «impotencia motriz» de estos personajes, particularmente los niños, lo que los capacita más para ver y oír que para actuar. Además de por la influencia del cine neorrealista, el hecho de que los escritores de la generación del medio siglo hubieran sufrido la guerra civil como espectadores inocentes siendo niños, puede explicar, asimismo, la presencia de los niños en muchas de sus narraciones. Seguramente el ejemplo paradigmático del protagonismo de los niños entre estos relatos es *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute[559]. Se trata de veintiún relatos (algunos de ellos, microrrelatos) independientes y protagonizados por niños que exploran temas como el sufrimiento, la incomprensión, la hostilidad y la marginalidad debido a la debilidad, así como la crueldad y la muerte. También mueren niños en «Vísperas del silencio», de Aldecoa; o «La conciencia tranquila» (1956), de Martín Gaite. Esta visión cruda de la realidad está presente en el cine neorrealista, donde se rompe el tabú, propio del

[557] Claude-Edmonde Magny estudia el retrato de la realidad colectiva que llevan a cabo los novelistas de la generación perdida en *La era de la novela americana* (1948, pp. 113-151).
[558] El cuento «Vísperas del silencio», de Ignacio Aldecoa, es paradigmático en este sentido.
[559] Para esta investigación hemos utilizado la edición de Dolors Madrenas (Destino, 2016).

M.R.I., de no mostrar muertes de niños[560], convirtiéndose estas en el ejemplo paradigmático del distinto enfrentamiento con la realidad entre ambos modos de representación. Como explica Zavattini:

> È il prepotente desiderio del cinema di vedere, di analizzare, la sua «fame di realtà» e l'omaggio concreto verso gli altri, verso tutto cio che esiste [...] quello tra l'altro che distingue il neo-realismo dal cinema americano. La posizione degli americani infatti è antitetica alla nostra: mentre a noi interessa la realtà confinante con noi stessi e ci interessa conoscerla a fondo direttamente, gli americani continuano ad accontentarsi di una conoscenza edulcorata (Zavattini, 1952, p. 6)[561].

Además de a la influencia del neorrealismo, la profesora Itzíar López Guil (2008, pp. 335-337) atribuye la ocurrencia de la figura del niño en los relatos del medio siglo, sobre todo, al deseo de desvelar «la verdad» oculta por parte de estos autores. Lo cierto es que, como hemos visto, este deseo de revelar la verdad forma parte de los principios fundamentales del movimiento neorrealista, lo que refuerza el vínculo entre el protagonismo infantil y el neorrealismo. El empleo de este recurso permite presentar, de acuerdo con López Guil, una visión del mundo verdadera a través de los ojos de un niño, lo que aparentemente ofrece una perspectiva inocente y libre de los prejuicios socioculturales del momento. La profesora advierte que esta mirada se articula en torno a tres modelos:

a) El modelo I centra su interés en revelar lo que el niño no ve (minoritario y propio de relatos de reflexión existencialista). Son ejemplos de este modelo «La cabezota» y «Punto final», de Medardo Fraile, ambos incluidos en *Cuentos de verdad* (1964).
b) El modelo II destaca aquello que el niño ve (próximo a la reflexión neorrealista de carácter sociopolítico). En general, es el caso de los microrrelatos de *Los niños tontos*, de Matute, donde el niño, de condición humilde, es el actor

[560] Valgan como ejemplo la muerte de Giuseppe en *El limpiabotas* o el suicidio de Edmund en *Alemania, año cero*.
[561] «Es el fuerte deseo del cine de observar, de analizar, su 'hambre de realidad' y el homenaje concreto hacia los demás, hacia todo lo que existe […] lo que distingue al neorrealismo del cine estadounidense. La posición de los estadounidenses, de hecho, es antitética a la nuestra: mientras que nos interesa la realidad que nos rodea y queremos conocerla a fondo de forma directa, los estadounidenses siguen conformándose con un conocimiento edulcorado».

principal. Su presencia cumple la función de poner de manifiesto lo que no perciben los demás actores, buscando, a través de distintas estrategias narrativas, generar empatía en el lector hacia la perspectiva infantil y su manera de ver el mundo.

c) El modelo III, protagonizado por niños que, a lo largo del relato, transforman su mirada, asumiendo o rechazando los valores del adulto, como sucede en «Los niños buenos», de Matute, o «Entre el cielo y el mar» y «… y aquí un poco de humo», de Aldecoa.

Veamos algunos ejemplos de estos modelos, a los que volveremos más adelante, cuando analicemos los cuentos de Martín Gaite. Empecemos por el segundo modelo, el más cercano al espíritu del cine neorrealista. López Guil subraya que, en *Los niños tontos*, la presencia del niño tiene la función de revelar lo que los otros actores, ya sean adultos o grupos de niños, no pueden ver. Utilizando diversas estrategias narrativas (entre las que destaca el dualismo que estructura los cuentos), se busca generar empatía en el espectador hacia el niño y su visión[562], que es el polo opuesto al identificable con el del régimen franquista. Así, si el régimen se identifica con la luz, el entusiasmo, etc., sus opuestos, connotados negativamente (oscuridad, apatía, etc.) adquieren un significado positivo (López Guil, 2008, p. 338)[563].

En nuestra opinión, Ana María Matute parte de una inspiración neorrealista pero su mirada trasciende el objetivismo, conduciendo los relatos recogidos en *Los niños tontos* hacia terrenos de gran lirismo, mediante la práctica ausencia de coordenadas espaciotemporales, una rica simbología y un lenguaje connotativo[564].

Varios son los niños que pueblan los cuentos de *A ninguna parte* (1961), de Josefina Aldecoa, pero el protagonista de «Transbordo en Sol» vive una experiencia

[562] De acuerdo con Deleuze, una cierta incapacidad motriz de los niños los capacita para ver y escuchar con más atención. Esto podría ser la razón por la que los niños son personajes destacados en algunos filmes neorrealistas, especialmente en el cine de De Sica (Deleuze, 1987, p.14).

[563] López Guil analiza los cuentos «La niña fea», «El niño que era amigo del demonio», «Polvo de carbón», «El incendio» y «Mar».

[564] Como sostiene el profesor Antonio Vilanova los relatos incluidos en *Los niños tontos* «pueden considerarse tanto como poemas en prosa de tono lírico y forma narrativa, rigurosamente objetiva, como ver en ellos verdaderos cuentos que han adoptado junto al estilo poético, el tono mágico, absurdo e irreal de la leyenda y de la fábula, para alcanzar una dimensión más profunda de la vida y de la realidad» (Vilanova, 1995, pp. 304-305).

especialmente marcada por la mirada, lo que también inscribe el cuento en el segundo modelo propuesto por López Guil. En el cuento, un niño inocente presencia un suicidio en el metro cuando va al colegio con la criada. Al regresar a casa quiere contárselo a su madre, pero ella, distraída con sus ocupaciones burguesas, se desentiende. La relación madre-hijo recuerda a la que mantiene la protagonista de *Europa '51* (1952), de Rossellini, con su hijo, quien, ante la desatención de su madre, termina suicidándose.

Los niños son los protagonistas de la mayor parte de los cuentos que componen *Cabeza rapada* (1958), de Jesús Fernández Santos. El autor, quien tenía nueve años cuando estalló la guerra civil, explora a través de estos relatos, de carácter autobiográfico, la experiencia infantil durante el conflicto bélico[565]. Por ejemplo, el cuento que da nombre al volumen narra la historia de un niño tísico que teme por su vida, aunque el desenlace permanece abierto. En «Muy lejos de Madrid» o «El primo Rafael», se relata la evacuación de un grupo de personas que se encuentra de vacaciones al inicio de la guerra. El segundo relato está narrado desde la perspectiva de Julio, quien observa a los adultos en un intento por comprender la verdadera magnitud de los acontecimientos: «el alcalde platicaba con el grupo de refugiados. Ni Julio ni el primo oían sus palabras, pero todos parecían preocupados» (Fernández Santos, 1978b, p. 69); «Era un tiempo duro. El chico lo veía en el rostro preocupado del padre, siempre de vuelta a casa con las manos vacías» (Fernández Santos, 1978b, p. 82). Sin embargo, a pesar de su observación atenta, no lo logra comprender del todo la situación, como cuando escucha a sus padres hablando sobre la guerra: «Ahora sí que era imposible entender las palabras» (Fernández Santos, 1978b, p. 69). Sin embargo, al final del relato, tras presenciar varias muertes –entre ellas, la de su primo–, Julio transforma su mirada, que pierde su inocencia y aprende a aceptar la muerte, lo que sitúa el relato en el tercer modelo de López Guil.

[565] Josefina R. Aldecoa denomina a los nacidos aproximadamente entre 1925 y 1928 como la generación de los niños de la guerra. Además de la autora, nacida en 1926, se incluyen en este grupo Ignacio Aldecoa (1925), Carmen Martín Gaite (1925), Medardo Fraile (1925), Ana María Matute (1925), Alfonso Sastre (1926), Jesús Fernández Santos (1926), Rafael Sánchez Ferlosio (1927) y Juan García Hortelano (1928). Desde distintos lugares de la geografía española, estos escritores experimentaron, como niños, un conflicto bélico que nunca olvidaron y que, de una forma u otra, les influyó a todos (Rodríguez Aldecoa, 1984, p. 9).

Hallamos otro ejemplo del segundo modelo en el protagonista de «La humilde vida de Sebastián Zafra» (1952)[566], de Aldecoa, un niño gitano de siete años, que vive con su familia debajo de un puente. Debido a su constante observación del mundo, el narrador le compara con un martín pescador, «recorriendo, investigando, reconociendo el río» (Aldecoa, 2015, p. 231). En una visita a casa de una señora del pueblo, el niño registra con detenimiento todo lo que tiene a su alrededor:

> Sebastián era la primera vez que iba a casa de la señora Luisa y tuvo tiempo de asombrarse de lo que vio por el pasillo: un arca como una barca de grande, en la que cabían los tres, Prudencio, Virtudes y él; unos cuadros con santos u hombres que se lo parecían; un perchero que a él se le ocurrió un árbol joven recién podado (Aldecoa, 2015, p. 229).

Sin embargo, Sebastián se limita a observar, sin actuar y limitándose a negar con la cabeza cada vez que le preguntan algo. Al final del relato, que transcurre durante la guerra, Sebastián se ha incorporado a filas y muere trágicamente al intentar manipular una granada que encuentra enterrada junto al río. Este relato resalta la pasividad inicial de Sebastián, que solo observa su entorno sin intervenir, contrastando con su trágico final cuando decide actuar. Este relato se inscribe en el primer modelo propuesto por López Guil, pues revela lo que el niño no ve, lo que le conduce a la muerte, ya adulto.

Esta falta de capacidad de los niños para intervenir activamente en su entorno les coloca en una posición privilegiada para percibir el mundo –aunque no siempre para comprenderlo–, convirtiéndolos en testigos inocentes de las injusticias y dificultades de la vida cotidiana. La observación de los acontecimientos desde la mirada infantil no solo brinda una perspectiva singular, sino que invita al lector a reflexionar sobre cómo la guerra afecta profundamente la experiencia de la infancia.

[566] De nuevo, siguiendo las premisas de Zavattini, los personajes son identificados por sus nombres y apellidos.

9.1.5. El objetivismo cinematográfico

Los cineastas neorrealistas, inspirados por los narradores de la generación perdida[567], recurren al objetivismo cinematográfico para capturar fielmente la realidad. Para lograrlo, no persiguen una composición pictórica de la imagen, sino objetiva, pues interesa por lo que revela de la realidad, en lugar de por su manipulación estética; además, limitan al máximo su intervención durante el proceso de montaje. En sus aspectos formales, la propuesta neorrealista difiere significativamente de la de los cineastas vanguardistas, quienes creían en la imagen y utilizaban tanto el contenido plástico como el montaje para imponer su interpretación. No obstante, comparten con ellos el interés por mostrar antes que por narrar, lo que les une en su oposición al cine institucional.

En la narrativa del realismo social, la técnica objetiva se introduce principalmente a través de la influencia del cine, como señala Josep Maria Castellet en su ensayo *La hora del lector* (1957)[568]. Estas narraciones objetivas se limitan a «reproducir, con la misma imparcialidad con que lo haría una cámara cinematográfica, las situaciones, hechos y escenas que constituyen el argumento de las novelas» (Castellet, 2001, p. 19), lo que conduce al crítico catalán a acuñar el concepto de «novelista-cámara», ampliamente contestado. Darío Villanueva señala la confusión de términos a la que ha conducido la identificación del autor «objetivo» con la cámara cinematográfica y que incluso los críticos que emplean el término «novelista-cámara», en una novela tan objetiva como *El Jarama*, terminan reconociendo que «la cámara se convierte a menudo en mirada humana, pasando de la objetividad a la más pura y radical subjetividad» (Villanueva, 1973, p. 62 y p. 67). Carmen Peña-Ardid, por su parte, califica la adopción del término «novelista-cámara» como «desdichada» (Peña Ardid, 1991, p. 175). No hay duda de que cierta crítica exagera al otorgar plena objetividad tanto al novelista como a la cámara cinematográfica, cuyo emplazamiento implica ya

[567] Recordemos que el origen cinematográfico de la narración objetiva de la generación perdida es estudiada por la crítica francesa Claude-Edmonde Magny en *La era de la novela norteamericana*.

[568] La influencia del estudio de Magny en la obra de Castellet es manifiesta y reconocida por el crítico. Algunos de los artículos que componen el ensayo había aparecido en la revista barcelonesa revista *Laye* (1950-1954), como «Las técnicas de la literatura sin autor» (nº 12, 1951) y «El tiempo del lector» (nº 23, 1953). Se trata, como refiere Laureno Bonet, de sucesivos eslabones que abocarán a *La hora del lector* (Bonet, 1988, p. 61). Juan Goytisolo, quien sostiene que el cine y la novela americana «han transformado completamente las viejas reglas» (Goytisolo, 1959, pp. 16-17), también se hace eco del ensayo de Magny en *Problemas de la novela* (1959).

una selección (lo que se muestra y lo que se deja fuera del cuadro) por parte del director; por tanto, la consideración de que la cámara captura de forma aséptica e inocente la realidad es, cuando menos, cuestionable. A esta confusión parece haber contribuido alguna afirmación de Castellet, quien, en *La hora del lector,* apunta: «el novelista se borra totalmente de sus obras y su misión queda reducida a registrar, con total y fría objetividad, los acontecimientos externos de los que son protagonistas los personajes» (Castellet, 2001, p. 19). No obstante, Castellet, en otro lugar, muestra una opinión más matizada:

> [el novelista] con los materiales recogidos podrá proceder a una personal composición. Podrá cortar, entremezclar los hechos recogidos, pero no podrá añadir otros de propia cosecha o retocar lo dado por la realidad […] La obra resultante, como una película, habrá de valorarse, en su aspecto formal, por la buena o mala técnica de sus encuadres, por el montaje conjunto de los planos (Castellet, 1952, pp. 54-55)[569].

El crítico José Luis Martín Nogales –hablando de la narrativa de Ignacio Aldecoa– establece un marco más preciso al plantear que la «cámara» no solo asume la perspectiva del narrador, sino que, en ocasiones, adopta la perspectiva del personaje, siguiendo sus propios movimientos y trasladándose como él de uno a otro objeto, sobre todo en las descripciones (Martín Nogales, 1984, p. 200). El profesor Luis Miguel Fernández hace extensivo este planteamiento al conjunto de los narradores neorrealistas y propone hablar de «personaje-cámara» (Fernández, 1992, p. 255). Este caso supone un aumento del grado de objetividad, ya que el narrador se abstiene de imponer su propia perspectiva y permite que los personajes se manifiesten a través de la suya. Esto no significa que la narración de estos autores sea «objetiva», sino que el tratamiento cinematográfico es una de las marcas de «objetividad» de esta narrativa (Fernández, 1990, p. 125)[570].

[569] En esta misma línea, Villanueva sostiene que la labor del narrador objetivo es esencialmente idéntica a la de un narrador realista, pues selecciona y estructura los materiales de la realidad que son de su interés. La propia ausencia visible del narrador constituye, además, el primer principio de estructuración de lo seleccionado (Villanueva, 1973, pp. 63-64).

[570] La adopción de la perspectiva del personaje se puede relaciona con lo que Castellet llama la «progresiva desaparición del autor». Castellet también apunta la importancia «seguramente decisiva» que tiene el cine en este aspecto (Castellet, 2001, p. 33).

Entre las novelas que emplean la técnica objetiva se suelen citar *La colmena*, de Camilo José Cela[571], y *La noria*, de Luis Romero[572], como antecedentes. Veamos un ejemplo de esta última:

> Elvira va contemplando el *film* que la ventanilla del tranvía le sirve gratuitamente. Una niña que regresa del colegio. Un perro vagabundo que parece desorientado. Una pareja de ancianos muy limpios y amorosos. Una mujer con un niño en brazos que pide limosna a los transeúntes. […] La señorita Elvira es pronta a la emoción y a la ternura. […] tiene suerte de que la velocidad sustituye a estos personajes con tanta rapidez que no tiene tiempo la imagen de llegar a esas fibras tan sensibles que forman su corazoncito (Romero, 1954, pp. 92-93).

El fragmento describe, con objetividad, todo lo que Elvira contempla desde el tranvía, pero el narrador finalmente interviene, explicando la propensión de la mujer a la emoción y la ternura. La mayor parte de la narrativa de los autores del medio siglo sigue esa misma estrategia, un alto grado de objetividad, sin renunciar a la omnisciencia del narrador. El objetivismo está especialmente presente en novelas sociales como *Los bravos*[573]; *El fulgor y la sangre*; *El Jarama* –probablemente el ejemplo paradigmático–; *Las afueras*, de Luis Goytisolo y *Entre visillos*, de Martín Gaite; o en novelas del realismo socialista, como en *La zanja,* de Alfonso Grosso, donde el recurso al punto de vista de la cámara cinematográfica es especialmente brillante.

Recordemos que, según Chatman, hay diversas maneras de combinar el punto de vista: el narrador puede percibir y relatar los sucesos y existentes en primera persona; el punto de vista puede asignarse a un personaje que no es el narrador; o el suceso puede presentarse de manera que no se aclare quién lo percibió, si es que alguien lo hizo o si dicha percepción no es relevante (Chatman, 1990a, p. 165). Para el primer caso, propone utilizar el término «sesgo» y, dado que se refiere a las actitudes del narrador, formaría parte del discurso. Nos referimos al sesgo en este apartado porque

[571] Jorge Urrutia señala, no obstante, que *La colmena* no es una novela objetiva, ya que no hallamos la mirada imparcial desde fuera de la acción, que pretenden muchas veces los novelistas de la llamada «generación perdida» norteamericana (Urrutia, 2016, p. 96).

[572] El académico Luis T. González del Valle considera a Romero un novelista vinculado cronológica y formalmente al neorrealismo (González del Valle, 2017, p. 146).

[573] En una entrevista, Fernández Santos reconoce que en su novela el personaje del médico, recién llegado al pueblo, funciona como un «ojo de cámara cinematográfica» (Fernández Santos, 1984, p. 40).

precisamente lo que persigue la técnica objetiva es la «desaparición» del narrador, quien, en su búsqueda de la objetividad, adopta o imita la perspectiva de una cámara cinematográfica al presentar los sucesos y existentes. El autor implícito busca reducir el sesgo del narrador (sus actitudes y otros matices mentales apropiados para la función informativa del discurso, que pueden oscilar entre neutrales y altamente cargados) y aproximarlo al «filtro» de los personajes. Es decir, la pretensión es que el narrador parezca estar ubicado en las mismas coordenadas espaciotemporales en que transcurre la historia, como hace la cámara cuando filma. Veamos un ejemplo extraído de *Con el viento solano*, de Aldecoa:

> Sebastián se sienta a la mesa de la cocina. Mesa blanca grande, donde las moscas se apelotonan en las manchas de grasa y de vino. La criada pasa un trapo. Las moscas se espantan. La criada va a dejar el trapo en el fregadero. Las moscas vuelven a las manchas.
>
> Sebastián cena.
>
> Sebastián, cuando termina, sale a la taberna.
>
> —Una copa de anís, Solís.
>
> Solís afirma con la cabeza (Aldecoa, 1962, p. 173).

El narrador se limita a describir las acciones de Sebastián de forma que las oraciones podrían corresponderse con descripciones de planos cinematográficos, actualizando cada una a la anterior, como sucede con los planos en el cine. El autor implícito pretende enfatizar el momento presente, como recomienda Zavattini. A pesar del intento de equiparar al narrador con una cámara, este, evidentemente, no está ausente, como prueba la breve elipsis que introduce entre su salida de casa y la línea de diálogo en que pide una copa de anís en la taberna, omitiendo así el trayecto de un espacio al otro. En cualquier caso, el narrador presenta rasgos de omnisciencia, como cuando, refiriéndose a un personaje, afirma: «Sentía en los pies las piedras del camino» (Aldecoa, 1962, p. 58). En las novelas del realismo social, la adopción del objetivismo, como se ha dicho, no es radical.

La segunda posibilidad es que el punto de vista se sitúe en el personaje, lo que permite que la «cámara» se ubique, como en el cine neorrealista, a la altura de los ojos de los personajes. Este fragmento de *La noria* es ilustrativo:

> Cuando iba a salir ha oído ruido en la escalera, y se ha asomado por la mirilla. Ha estado sin respirar observando la llegada de los vecinos de la tercera puerta. Primero se veía un reflejo de luz que luego se ha apagado, pero entonces se les oía hablar. Por fin han abierto y en seguida se ha iluminado el recibidor. Todavía ha tardado ella un momento en salir (Romero, 1954, p. 208).

En el texto, el narrador filtra los eventos descritos a través de la percepción del personaje, desde un espacio situado dentro del mundo de la historia. El hecho de que se describa lo que el personaje ve a través de la mirilla resalta la ubicación del punto de vista a la altura de los ojos.

Por último, debido a esta proximidad entre el sesgo del narrador y el filtro del personaje, hay algunos casos ambiguos, en los que no se sabe con precisión si el punto de vista pertenece al narrador o el personaje, como en el relato «…y aquí un poco de humo…» (1953), de Aldecoa.

> Fueron unas Navidades sin Nacimiento las de Andrés. La víspera de Reyes a mediodía, se levantó de la cama. Anduvo por el pasillo vacilante. Dijo dos o tres veces que se le había olvidado andar. Fue al recibidor y pegó la frente al cristal empañado de la ventana. La madre le regañó. Él pasó la mano por el cristal y vio la calle. No había nieve. Vio los árboles cercanos brillando al sol. Vio un día frío y luminoso. Vio un gorrión dando saltitos por el bordillo de la acera. Vio pasar un automóvil. Después se sentó a plomo en un sillón (Aldecoa, 2015, p. 257).

En la primera parte del fragmento, el narrador heterodiegético registra, como una cámara, los movimientos de Andrés, pero cuando el niño desempaña el cristal, el punto de vista se traslada del sesgo del narrador heterodiegético al filtro del personaje. En cine, supondría el paso de un plano objetivo a uno subjetivo. Este cambio en el punto de vista, que equivaldría a un cambio de plano, estaría señalado, significativamente, por el empleo reiterado del verbo «ver» al final de fragmento. La

otra posibilidad es que sea el propio narrador el que esté registrando al niño viendo los árboles, el gorrión, el automóvil, etc.

La perspectiva desde la que se produce la selección de las informaciones del relato puede darse asimismo en el plano auditivo, lo que François Jost denomina «auricularización». Como sucede en el plano visual, la percepción puede estar sesgada por el narrador, como en *Las afueras*, de Luis Goytisolo: «Las callejas estaban desiertas –quizás algún gato en los portales oscuros– y solo se oía un rumor de cacharros vagamente esparcido, la voz de una mujer, el palabreo de alguna radio» (Goytisolo, 2018, p. 11); filtrada por el personaje, como en el cuento «Para los restos», de Aldecoa, donde el sonido «le llega» al personaje, no «se oye» de forma general, como en el ejemplo anterior: «Don Francisco José se asoma a su balcón que da sobre el campo. Un rumor le llega, a veces descompuesto en ruido de automóviles, en el bufar de un tren en maniobras, en canciones con sordina de excursionistas» (Aldecoa, 2015, p. 166); o presentada de forma ambigua, como en este fragmento de *La noria*:

> Ha entrado en la cocina a poner a la lumbre una olla de col con patatas. […] De los pisos altos sale una voz chillona que canta: *No me digas adiós / dime sólo hasta luego*… También se oye una máquina de coser que pertenece a la costurera del segundo, la que está casada con uno de la Policía Armada. De otro piso, una voz masculina llama: «¡Encarnaaa!», y Encarna no debe oírle porque la llamada se repite varias veces hasta que un «¿Queeeé?» prolongado termina el monólogo a voces (Romero, 1954, p. 126).

La ambigüedad estriba en que no se puede determinar si el sonido es percibido por el narrador (sesgo) o por el personaje que ha entrado en la cocina (filtro). Otro aspecto interesante en relación con el objetivismo es el recurso a lo que se ha llamado «magnetofonismo»[574], es decir, la reproducción de diálogos como si hubieran sido grabados empleando un magnetofón, con el fin de preservar su autenticidad. Es un aspecto sobre el que reflexiona Zavattini, quien afirma que, para escribir sus diálogos, toma la mayoría de las cosas de la naturaleza. Su método consiste en la observación directa de la realidad y la recopilación de conversaciones y expresiones que encuentra en la calle, para lo cual utiliza la memoria y el taquígrafo. Además, defiende el uso del

[574] En su análisis de *El Jarama*, poco después de publicada la novela, el escritor Fernando Quiñones ya refiere su «magnetofonismo dialogal» (Quiñones, 1956, p. 141).

dialecto por su inmediatez, su frescura y su verosimilitud. Una vez recopilado este material, Zavattini lo trata de la misma manera que maneja las imágenes: selecciona y corta cuidadosamente el material para darle el ritmo adecuado, para capturar la esencia, la verdad (Zavattini, 1952, pp. 18-19).

Esta búsqueda de la verdad esencial a partir del diálogo es compartida por los autores de la novela social y los del realismo socialista. Ignacio Aldecoa, por ejemplo, introduce algunas palabras en caló en los diálogos de *Con el viento solano*: «¿Te espera tu novio, Lupe? ¡Menudo gachó el Sebas! Te tiene sorbidita, chiquilla. Ya me quisiera echar yo a un tipo así a la cara; las iba pasar el tío de a quilo. ¡Con lo que yo soy! A los hombres hay que saber darles su faena» (Aldecoa, 1962, p. 11); «Por un amigo me juego yo el estaribé y la vida» (Aldecoa, 1962, p. 13); «Vosotros gastando moyate como los buenos, ¿no?» (Aldecoa, 1962, p. 17). Este recurso aporta autenticidad al retrato que el escritor realiza del mundo gitano y lo acerca a esa verdad esencial de la que habla Zavattini. En cuanto al realismo socialista, el estilo de López Salinas, en *La mina,* se caracteriza por el uso de un lenguaje popular, como apunta David Becerra en su estudio preliminar (2013). La novela está llena de refranes y dichos populares, además de emplear una variedad de acentos y locuciones de distintas zonas de España. El autor utiliza múltiples formas de diminutivos y también muestra diferencias regionales en el habla, como la supresión de consonantes en palabras como «praticante» o «autosia» y la pérdida de consonantes finales en palabras como «ciudá» o «usté». Esta peculiaridad también está presente en *La zanja,* donde Alfonso Grosso escribe «desentrenao», «faltao», «matao» o «avisao», así como recurre al empleo de refranes y frases hechas. Un ejemplo extremo de este «magnetofonismo» es el cuento de Sánchez Ferlosio «De cinco a seis» (1954), que recoge una conversación entre amigos en un bar en la que no interviene en ningún momento un narrador, con lo que la impresión de que el diálogo ha sido registrado con un magnetofón y que se reproduce íntegramente es absoluta:

- […] ¿Qué hora habéis dicho que era?
- Las cinco y media.
- Es temprano.
- Oye, mira: ¿a que no haces esto con los dedos?

– A ver... Sí, hombre, Espera ver... Sí. Mira.
– Esto sí que no lo hacéis ninguno de los dos.
– ¡«Ahivá! Fíjate qué dedos tiene el gachó (Sánchez Ferlosio, 1954, p. 19).

Si atendemos al modelo de comunicación narrativa propuesto por Chatman, el narrador desaparece, quedando, entre el autor y el lector reales, solamente el autor y el lector implícitos, pues son inmanentes a la narración. En cuanto a la finalidad del empleo de este recurso se relaciona, en todos los casos, con la búsqueda de la verdad propuesta por el cine neorrealista, pues el dialecto está, como afirma Zavattini, más cerca de la realidad, es más esencial, más verdadero, aportando inmediatez, frescura y verosimilitud (Zavattini, 1952, p. 18).

Para terminar, es importante señalar que la técnica objetiva también es utilizada, como sucedía con el cine neorrealista, para hacer crítica social, burlando la censura del régimen franquista. En una entrevista le preguntan a Fernández Santos qué significa la objetividad como estilo, a lo que el escritor contesta:

> Quizás a lo que te refieras es que en un principio tenías que ser objetivo, para no remitir tus opiniones directamente. Si tú vas a criticar la política de Franco no podías decir en un diálogo que, «Estoy en contra de la política de Franco». Tenías que darlo a entender a través del libro (Fernández Santos, 1978a, p. 120).

Una opinión compartida por Carmen Martín Gaite (1994, pp. 56-57), quien localiza, en el primer párrafo del cuento de Aldecoa «Seguir de pobres», la crítica contra la propaganda «capciosa y optimista» de un régimen que pretendía ensalzar las labores agrícolas:

> Las ciudades de provincias se llenan en la primavera de carteles. Carteles en los que un segador sonriente, fuerte, bien nutrido, abraza un haz de espigas solares; a su vera, un niño de amuñecada cara nos mira con ojos serenos; a sus pies, una hucha de barro recibe por la recta abertura del ahorro –boca sin dientes, como de vieja, como de batracio– una espuerta de monedas doradas. […] Estos carteles tan alegres, tan de primavera, tan de felicidad conquistada, nada dicen a las cuadrillas de segadores que, como una tormenta de melancolía, cruzan las ciudades buscando el pan del trabajo por los caminos del país (Aldecoa, 2015, p. 271).

Sin embargo, en una carta dirigida al crítico literario Rafael Bosch, López Salinas cuestiona la crítica ejercida desde la novela social:

> El término de 'objetivismo' debe ser entrecomillado. […] En muchos casos nos lo han pretendido presentar como una literatura científicamente revolucionaria, cuando, así lo creo, no es más que una especie de punto culminante de la ideología literaria burguesa. Se nos pretende hacer creer que las cosas, las personas, el mundo, no es más que la realidad externa del mismo. […] Y así, en un sentido político, consciente o inconsciente, […] se trata, en líneas generales, de un realismo cojo, acrítico (Bosch, 1970, p. 84).

Esta es la diferencia de aproximación a la crítica social entre la novela social y el realismo socialista, cuyo resultado fue una mayor censura en las novelas de la segunda tendencia[575].

9.1.6. La planificación como creadora de un espacio continuo

El cine neorrealista destaca, en lo que a la planificación se refiere, por el empleo del plano secuencia y del foco en profundidad. Estos son los dos aspectos a los que dedicaremos, por tanto, nuestra atención. Como vimos más arriba, André Bazin (2008, p. 94) considera que ambas técnicas permiten capturar la totalidad de la experiencia sin fragmentar el mundo, sin romper su unidad natural. Esta corriente cinematográfica permitió una renovación realista del relato al integrar el tiempo real de los eventos y la duración real de las situaciones. Esto supone el salto de lo que Gilles Deleuze (1987, pp. 11-13) llama «imagen-movimiento» (un cine de acción) a la «imagen-tiempo» (un cine de vidente). Este cambio, para el filósofo, establece el comienzo de la modernidad cinematográfica.

Una posible influencia del cine neorrealista en la creación del espacio narrativo en la novela social está relacionada, principalmente, con uno de los dos tipos de cine-frase que identifica Boris Eikhenbaum[576]. El teórico ruso distingue entre el tipo «regresivo», un tipo de frase que comienza con planos de detalle que el espectador debe

[575] La censura prohibió la publicación de varias obras de Armando López Salinas. Por poner algunos ejemplos, la publicación de *Año tras año* fue denegada en 1961; la de *Crónica de un viaje y otros relatos*, en 1964); y *Estampas madrileñas* fue publicada por una editorial sueca en 1965.

[576] «Cine-frase» es la unidad básica de sentido lograda mediante el montaje cinematográfico, creando unidades de sentido coherentes y conectadas significativamente (Eikhembaum, 1998b, p. 66).

interpretar después del plano general, que le permite situarse; y el «progresivo», que conduce del plano general a los detalles, de manera que el espectador se acerca gradualmente al cuadro, orientándose en cada encuadre cada vez mejor respecto de los acontecimientos que se producen en pantalla. Este tipo está más cerca del género narrativo (Eikhenbaum, 1998b, p. 67).

Tomando de nuevo los cuentos de Aldecoa como objeto de estudio, comprobamos que muchos de ellos comienzan describiendo un paisaje «en plano general» para, progresivamente «ir cerrando plano» hasta centrarse en una figura humana, como en este fragmento de «Santa Olaja de acero» (1954):

> Ya era de noche. La estación nucleaba una gran masa oscura de indecisos reflejos en las cristaleras. Llovía tenue y persistentemente. Los andenes, mojados por la lluvia, eran doblemente negros, de un negro profundo, sereno, ocular, donde los faroles hacían un reguero anaranjado de luz triste. El quiosco de la prensa tenía los cierres echados. En la sala, donde estaban las ventanillas de las taquillas, habían apagado todas las lámparas, excepto una, que quedaba muy alta y expandía tan poca luz, que los rincones permanecían en penumbra.
>
> En los andenes, una mujer barría junto a los bancos de madera (Aldecoa, 2015, p. 393).

Si el fragmento describiera el principio de un filme, lo primero en lo que repararía el espectador es en que es de noche. Después, percibiría un plano general de la estación bajo la lluvia. A continuación, una serie de planos (podrían unirse en un movimiento panorámico) describen los distintos espacios de la estación: los andenes, el quiosco de prensa y la sala. Finalmente aparece una figura humana. Se trataría de una frase de tipo progresivo, como las que abren muchas de las películas neorrealistas. Veamos un ejemplo. *Vivir en paz* (*Vivere in pace*, 1946), de Luigi Zampa, comienza con una panorámica (horizontal de derecha a izquierda) de unas nubes que, tras unos segundos, desciende verticalmente para mostrar un pueblo (en plano picado, visto desde la altura) y continua horizontalmente (en el mismo sentido) para mostrar el paisaje campestre que lo rodea. El plano se encadena con uno del pueblo, que ahora vemos a pie de calle. Unos niños corren a lo lejos. Se encadenan algunos planos con los espacios principales del pueblo (la iglesia, el cementerio, el campanario). A continuación, una panorámica (igualmente de derecha a izquierda) muestra a las

gentes del pueblo (el tendero en su bodega, el cura en la escuela, el médico…). Una voz en *off*, además de informar que no se trata de una historia inventada, acompaña todas estas imágenes, describiéndolas. Cuando la voz en *off* concluye su descripción, comienza la acción. Esta estrategia es seguida por muchos de los cineastas del neorrealismo[577].

Las similitudes entre los dos arranques son evidentes. En primer lugar, ambos se aproximan desde lo natural (la noche, las nubes) al mundo humano (el pueblo, la estación). Seguidamente, descubrimos los distintos espacios que lo pueblan (los andenes, el quiosco de prensa y la sala; la iglesia, el cementerio, el campanario), para terminar descubriendo a las gentes que lo pueblan (la mujer que barre; el tendero, el cura, etc.). Carmen Martín Gaite ha señalado, en este sentido, que los cuentos de Aldecoa, «suelen tener un arranque un tanto incierto; el ojo del lector abarca un paisaje sin figuras o con alguna figura accesoria, escenario donde se supone que va a desarrollarse la situación. Técnica, por cierto, muy cinematográfica» (Martín Gaite, 1994, p. 63).

Cabe preguntarse, en primer lugar, si esta forma de comenzar un relato pertenece en exclusiva al cine neorrealista, o incluso al cine. La novela decimonónica presenta ejemplos similares, como el principio de *Eugénie Grandet* (1833), de Honoré de Balzac. Sin embargo, en la novela francesa, el narrador interviene constantemente con comentarios, por lo que se aleja de esa visión de cámara cinematográfica propia de la novela social. Por otro lado, esta forma de planificar se encuentra tanto en el cine neorrealista como en el institucional. Kristin Thompson explica el montaje analítico característico del cine clásico de Hollywood como un proceso que sigue la «atención natural» del espectador. En primer lugar, el espectador observa la escena en su conjunto (plano general); luego, a medida que la escena progresa, se enfoca en un detalle específico (Thompson, 1997, p. 224). Sin embargo, tanto en el relato de Aldecoa como en el cine neorrealista, el tiempo es lento, la exposición se demora y personajes y espacios son presentados con similar jerarquía, por lo que se puede afirmar esa influencia.

[577] Encontramos cine-frases de tipo progresivo en los arranques de *Anni difficili* (1947), de Luigi Zampa; *Alemania, año cero*, de Rossellini; *La terra trema*, de Visconti, y un largo etcétera.

Más frecuente en el cine neorrealista es la apertura mediante un plano secuencia[578] en que, mediante un *travelling,* la cámara va mostrando los diferentes personajes que habitan un espacio determinado. Además del ya citado arranque de *Vivere in pace*, de Luigi Zampa (que combina un *travelling* inicial con montaje analítico), encontramos un *travelling* en el que se muestra a los habitantes de un pueblo en *Non c'è pace tra gli ulivi* (1949), de Giuseppe De Santis. Este tipo de *travelling* es replicado por Ignacio Aldecoa en *Con el viento solano*:

> Bajo los soportales de la plaza entorna los párpados el vago que sestea de pie; tropieza el hastial, que tiene hecho el andar al terrón; llama la mujeruca vestida de negro, tan poquita cosa, a su hombrín para que se asombre de la baratura de unos zapatos para el nieto; cloquea el tacón la joven lagarta de los tenientes; cansa el discurso el comerciante que hace el negocio de Santiago; discute el jayán de la moto con dos amigos, pegado a su máquina, rodeado de la chavalería, sobre la velocidad en la carretera de Madrid; posa su mirada lánguida el dependiente de tejidos y novedades, que las trae locas, en el capricho, porque es un capricho de mocita, que pasea con su papá, el teniente coronel (Aldecoa, 1962, p. 198).

Y en *La mina,* de López Salinas:

> De pronto llegó el viento caliente. […] La luz se deshacía sobre las montañas, sobre el bosquecillo, sobre los huertos del río Guadahortuna, y sobre los olivares, viñedos, jarales y tierras de labor de lo hondo del valle. El día andaba por los altos del cielo, era una mancha azul desde Parapanda a la Sierra de Lucena. […] El sol daba en la cara del hombre que, sentado en un haz de leña, miraba hacia el valle. Ante sus ojos se extendían los campos ocres y polvorientos, el paisaje cultivado a retazos, las hileras de olivos y viñas que formaban largas calles (López Salinas, 1980, p. 11).

Esta estrategia permite establecer una asociación muy fuerte entre los habitantes y el espacio que habitan[579]. La concepción de *La noria* también puede entenderse como

[578] *Plano secuencia:* Secuencia sin solución de continuidad, que se emplea para describir un plano de duración extensa en el que el significado de la escena proviene del movimiento y de la acción que queden dentro de cuadro y no del paso de un plano a otro. La cámara puede moverse para seguir la acción, pero es el público el que descubre el significado, en vez de que el montaje lo descubra por él (Konigsberg, 2004, p. 425).

[579] Aunque no lo identifica con un plano secuencia, la hispanista Concha Alborg considera que en el comienzo de *En la hoguera* (1957), de Fernández Santos, «con técnica cinematográfica se describe un lugar innominado; como si fuera una cámara el narrador presenta lo que ve sin comentario ni

análoga a un larguísimo plano secuencia, pues cada una de sus secciones constituye una secuencia que se engarza con la siguiente. Su estructura es similar a la de *La ronda* (*La Ronde,* 1950), de Max Ophüls, pero el hecho de que su acción quede limitada a un día y el espacio se circunscriba a la ciudad de Barcelona acerca sus objetivos a los del neorrealismo cinematográfico[580].

Los cineastas neorrealistas prefieren el plano secuencia al montaje, por lo que, en este aspecto, se alejan del cine institucional y del vanguardista. Su uso está asociado a mantener la unidad espacial. En *Los bravos,* hallamos un ejemplo de plano secuencia reconocido por el propio autor, el pasaje en que un búho «atraviesa el mismo momento de dos vidas diferentes» (Fernández Santos, 1984, p. 40):

> Entonces se declaró vencido; fue a su cuarto, y a tientas, sin encender la luz, se metió en la cama. Por la ventana, de par en par, le llegaba el susurro del río. Respiró hondamente. Un ave nocturna cantó a lo lejos.
>
> * * *
>
> El pájaro volvió a cantar, agitó las alas mansamente y se lanzó al aire remontando el espacio frente a la iglesia. Cruzó sobre el corral; su sombra oscura bajo las estrellas se meció un instante frente a la casa de Pilar, y finalmente, pasado el río, fue a posarse en el tejado de Amador. Amador miró a su hijo bajo la sábana, dibujado su cuerpo por los blancos pliegues, inmóvil y lejano (Fernández Santos, 1954, pp. 131-132).

El vuelo del búho, entre la casa de Pilar y la de Amador, es acompañado por el narrador como si de una cámara se tratase, lo que permite reconstruir el espacio de forma unitaria, sin cortes.

Resulta evidente que los planos secuencia están estrechamente vinculados con los movimientos de cámara: el *travelling* y la panorámica. En *Con el viento solano*, Aldecoa combina ambos, en el acompañamiento que hace a Sebastián mientras pasea por el pueblo:

---

explicación alguna» (Alborg, 1984, p. 135). El fragmento seleccionado responde a los mismos planteamientos de los filmes neorrealistas citados.

[580] Precisamente la narración de un día en una ciudad es uno de los temas que propone Zavattini en su entrada del 4 de mayo de 1953 de su diario cinematográfico (Zavattini, 2002a, p. 142).

> Sebastián camina por la calle.
>
> Las puertas de las casas están abiertas. Desde la calle se ven sus penumbrosos interiores, sus intimidades humildes. La cama matrimonial de madera, en la habitación del fondo […]. La cocina diminuta. La alcoba del jergón para los dos niños mayores y la cuna para el pequeño. El desvencijado sillón de mimbre en el pasillo.
>
> Sebastián camina.
>
> En medio de la plazoleta desierta, el poste de la conducción eléctrica se alza, con un tejido de cables por corona. La tierra de la plazoleta es dura. Hay un edificio a medio construir. En la plazoleta existe un garaje, con un portalón, que se cierra con una trampa metálica alabeada. Apoyado en una de las jambas del portalón está un mecánico. Al fondo del garaje la luz entra por una gran claraboya. Sebastián se acerca. La oficina del garaje es una especie de cajón, sucio de polvo, con cubiertas de ruedas sobre el techo (Aldecoa, 1962, p. 195).

La «cámara» de Aldecoa acompaña a Sebastián en su paseo, moviéndose como si fuera un largo *travelling*, y se detiene, con el personaje, para mostrar, mediante un movimiento panorámico, los espacios que captan su atención. El escritor parece adherirse a la teoría del «pedinamento», desarrollada por Zavattini, que consiste en que la cámara acompaña a un personaje con el fin de mostrar su «banal aventura cotidiana», convirtiéndola en algo digno de atención, incluso espectacular, no por sus cualidades excepcionales, sino por las comunes, con el propósito de revelar la importancia de todo aquello que está frente a nosotros a diario y nunca antes habíamos notado (Zavattini, 1952, pp. 10-11)[581].

En cuanto al de foco en profundidad, encontramos un ejemplo en «Madrugada galante», la sección que abre *La noria*:

> Cuando el taxi sube por la calle de Balmes, el día ha sido proclamado oficialmente. Se abren las panaderías, las lecherías, y una portera madrugadora empieza a barrer la acera. Al fondo, el Tibidabo, viejo y majestuoso, presidente perpetuo de la ciudad, es

[581] El crítico Santos Sanz Villanueva destaca precisamente esta banalidad cotidiana como uno de los aspectos que dotan de interés a *La noria*, «por su afán renovador y por su decidido objetivo de presentar, de testimoniar una realidad no por evidente menos olvidada» (Sanz Villanueva, 1980, p. 318).

> un regalo para la vista que la mañana sirve en su bandeja; la tarjeta postal con que se inaugura la jornada (Romero, 1954, p. 11).

Como si la calle fuera filmada por una cámara, en el plano más cercano aparecen, gradualmente, el taxi, las panaderías, las lecherías y la portera; mientras que, al fondo del plano, se erige la montaña del Tibidabo. Con la descripción objetiva del paisaje en todos sus planos en profundidad, el lector percibe el espacio como unitario. Basta comparar esta descripción con la de la ciudad que abre «Hora muerta», de Francisco Ayala, absolutamente fragmentada por influencia del montaje cinematográfico vanguardista: «La aurora de la ciudad es una aurora de carteles nuevos. Frescos. Húmedos -ropa limpia- de rocío. […] Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Cine. La ciudad, gran plataforma giratoria» (Ayala, 2002, pp. 73-74).

Este uso que hace Romero de la profundidad de campo transforma una técnica cinematográfica en procedimiento estilístico que consigue una «regeneración realista del relato» (Bazin, 2008, p. 99), como también lo harán Jesús Fernández Santos, en *Los bravos*; Ignacio Aldecoa, en *Con el viento solano*; o Sánchez Ferlosio en *El Jarama*[582]. Localizamos otros ejemplos en el cuento «Los viejos domingos» (1961), de Josefina Aldecoa:

> La carretera embreada brillaba al sol. No había árboles a los lados y podía verse toda saliendo de la ciudad, curvándose a la derecha, ascendiendo luego en una difícil cuesta hasta allí. Por la carretera se acercaban dos curas paseando y charlando, y un poco más lejos, un hombre en bicicleta pedaleaba lentamente (Rodríguez Aldecoa, 2014, p. 75).

Y otro más, dentro de la novela socialista, en *La zanja*: «En la tierra calma un arado romano desgarra un barbecho. Al fondo de la carretera el agua jaspea el sol sobre la orilla de la badina. La serpiente multicolor de las dos docenas de bicicletas se vertebra y la pandilla se desborda por los brezales» (Grosso, 1961, p. 58). Como ya hemos comentado, la aplicación de este procedimiento no implica que sus resultados sean análogos a los que se consiguen en el cine. La linealidad de relato literario impide que el lector pueda escoger, como hace el espectador cinematográfico, en qué parte de lo

[582] Luis Miguel Fernández (1992, pp. 264-266) analiza la profundidad de campo en estas novelas.

descrito centra su atención, pues su comprensión del filme no está dirigida por el montaje. Por tanto, en el discurso literario no es posible alcanzar uno de los logros que Bazin identifica en el cine neorrealista: la posibilidad de devolver al filme el sentido de la ambigüedad de lo real (Bazin, 2008, p. 96).

Existen otras posibles influencias de la planificación cinematográfica en la novela social, aunque no es posible atribuir este empleo a la influencia en exclusiva del Modo de Representación Moderno, pues son formas compartidas con el cine institucional. Es el caso de los planos de detalle en *Los bravos*, de Fernández Santos, como el de una mano ensangrentada de un muchacho, cuyo sentido trascendente es destacado por Sánchez Ferlosio[583], o el de los zapatos del viajante, que sirve para caracterizar al personaje, y que es retomado, con idéntica finalidad, por Sánchez Ferlosio en *El Jarama* con su «hombre de zapatos blancos». En «Vísperas del silencio», Ignacio Aldecoa recurre asimismo a un plano de detalle de los pies: «Mercedes despegó la vista de su labor al sentir acercarse a su marido. Sus ojos vieron un primer plano de pies nonagenarios llevándose la cera de la tarima» (Aldecoa, 2015, p. 439). La mención específica al término «primer plano»[584] pone de manifiesto su inspiración cinematográfica[585].

En definitiva, para la creación de un espacio continuo, en el que personajes y espacio se integran con similar jerarquía, la novela neorrealista recurre principalmente a dos técnicas cinematográficas, el plano secuencia y el foco en profundidad, respondiendo así a los principios del cine neorrealista. Estas técnicas, en que la planificación no añade nada a la realidad que subsiste, pretenden respetar, tal y como expone Bazin (2008, p. 348), la verdadera duración del suceso. Este es el motivo por el que tanto el plano secuencia como el foco en profundidad tienden a reemplazar al montaje.

[583] Sánchez Ferlosio alude a este plano en su reseña de la novela «Una primera novela: 'Los bravos'» (1954), publicada en el nº 6 de *Correo Literario*.

[584] En el fragmento, Aldecoa emplea «primer plano» para referirse a lo que en esta investigación denominamos «plano de detalle».

[585] Todas estas secuencias influidas por técnicas generales del cine han sido examinadas por Luis Miguel Fernández (1992, pp. 258-261), por lo que remitimos a su trabajo para obtener más detalles.

9.2. Técnicas de montaje y tiempo del discurso

Puede parecer que la impronta del cine neorrealista en la novela del medio siglo se sitúa principalmente en el plano de la historia, habida cuenta de que, como sostiene Roberto Rossellini, «le montage n'est plus essentiel. Les choses sont là […]. Pourquoi les manipuler?» (Rossellini, 1959, p. 6)[586]. Ante estas declaraciones, cabe preguntarse si el montaje del cine neorrealista (o más bien su ausencia) ejerce alguna influencia en la novela social, más allá de la que puede ejercer el montaje del cine como arte en general (montaje de planos, empleo de fundidos, etc.). Sin embargo, el recurso al plano secuencia, los tiempos muertos, la condensación narrativa, tienen importantes implicaciones en la configuración del tiempo en estas obras.

Según Deleuze (1987, p. 56), el montaje en el cine clásico selecciona y coordina los momentos «significativos», que podemos entender como aquellos que, insertados en una relación de causalidad, permiten que avance la historia. Por ello, en el cine institucional, el tiempo está subordinado a la acción y el movimiento. En el cine neorrealista, por el contrario, estos están subordinados al tiempo. Sin embargo, el paso de la «imagen-movimiento» a la «imagen-tiempo», fundamental en la representación cinematográfica, y que implica una nueva relación entre acción, movimiento y tiempo no supone una novedad en el plano literario. Como señala Gilles Deleuze, «la imagen-tiempo directa nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio. Proust habla entonces en términos de cine» (Deleuze, 1987, p. 61). Por tanto, no se puede asegurar que el tratamiento del tiempo en las novelas sociales tenga su origen exclusivamente en el cine neorrealista. Sin embargo, hay algunos elementos estructurales y temporales del neorrealismo que están presentes en estas novelas.

La ruptura con el principio de causalidad propia del M.R.I. supone que el cine neorrealista se estructure mediante secuencias. Es precisamente esta construcción secuencial lo que influye en obras literarias como *La noria*; *Con el viento solano* y los

[586] «El montaje ya no es esencial. Las cosas están ahí […]. ¿Por qué manipularlas?». También André Bazin se pronuncia al respecto: «el neorrealismo italiano se opone a las formas anteriores del realismo cinematográfico por la renuncia a todo expresionismo y, en particular, por la total ausencia de efectos debidos al montaje» (Bazin, 2008, p. 96).

cuentos de Ignacio Aldecoa; o *Los bravos*, cuya estructura influye, a su vez, en *El Jarama*[587]. Esta técnica, cuyo origen se puede rastrear hasta *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, es introducida en España, por Camilo José Cela con *La colmena*:

> *La Colmena* opta por la acumulación sucesiva de flashes al modo cinematográfico, como antes había hecho ya, en *Las últimas horas* (1950), Suárez Carreño, mientras que posteriormente se prefieren, a partir de *El Jarama*, las secuencias más amplias separadas por asteriscos (Villanueva, 1973, p. 29).

La novela de Cela no hereda la estructura en secuencias directamente del cine, sino que recibe esta influencia cinematográfica a través de la novela de Dos Passos, como sugiere Luis Goytisolo (1995, pp. 24-25). *Manhattan Transfer* era, en palabras de Josefina R. Aldecoa, «la inevitable referencia literaria del comienzo de los cincuenta. Y luego estaba el cine» (Josefina Aldecoa, 2015, p. 18).

En cuanto a *La noria*, Manuel Alvar vincula su estructura secuencial («treinta y seis historias sueltas encadenadas por un arbitrio casual») a la película *Rien que les heures* (1926), del brasileño Alberto Cavalcanti (Alvar, 2006, párr. 10). Sin embargo, el filme de Cavalcanti se inscribe entre las sinfonías urbanas producidas por el cine vanguardista, como *Berlín Sinfonía de una Ciudad* (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), de Walter Ruttmann o *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), de Dziga Vertov, que realizan una síntesis de la vida en la ciudad a través de un montaje cercano a la abstracción. Como en el caso de *La colmena*, la influencia de estos filmes parece llegar mediada, en este caso, por las ideas sobre el cine de Zavattini, que

[587] La estructura secuencial en estas obras ha sido ya señalada por diversos autores. Así, el crítico Ignacio Soldevila, además de destacar el tono de testimonio objetivo propio de un cronista imparcial de *La noria*, sitúa su origen en una «serie de *sketches* cinematográficos» (Soldevila, 2001, p. 504). La profesora Susana Pastor destaca que el sistema de secuencias que estructura *Los bravos* resulta puramente cinematográfico (Pastor, 1996, p. 112), mientras que el hispanista Edward C. Riley es el primero en apuntar que cada capítulo sin numerar de *El Jarama* «está concebido como una secuencia fílmica» (Riley, 1976, p. 128). El estudio de la estructura de la novela de Sánchez Ferlosio es profundizado por Darío Villanueva en el segundo capítulo de *El Jarama de Sánchez Ferlosio: su estructura y significado* (1973), donde asocia las cincuenta y siete secuencias «al modo cinematográfico» con una serie de focos espaciales (el río, la venta, la carretera de Vicálvaro a Madrid, etc.) (Villanueva, 1973, pp. 81-82). En *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (1984), José Luis Martín Nogales estudia la fracción de la historia en secuencias de inspiración cinematográfica en la narrativa de Aldecoa.

quedaron plasmadas en los seis episodios que componen *Amor en la ciudad* (*L'amore in città,* 1953)[588].

El cuento «El primo Rafael»[589], de Fernández Santos, también presenta una estructura secuencial, que, hasta donde conocemos, no ha sido analizada. El relato se divide en ocho secuencias, que narran el desplazamiento de una familia, tras el estallido de la guerra civil, desde un pueblo de la sierra madrileña hasta Segovia[590]. Las secuencias mantienen un hilo conductor (el progresivo alejamiento de la familia de Madrid) pero los episodios que se narran no están conectados entre sí. No será hasta el final del relato cuando al lector se le revele la verdad. Julio es capaz de sobrellevar la muerte de su primo y mejor amigo porque la experiencia de la guerra –y de la muerte (los encuentros con un soldado abatido y otro calcinado)– ha acabado con su inocencia.

De igual forma, la novela del realismo socialista presenta ejemplos de narraciones secuenciales, como *La zanja*. En esta obra, se resaltan las secuencias mediante el uso de diferentes recursos tipográficos. La primera secuencia que inicia la novela se presenta en cursiva[591], mientras que, tras un blanco tipográfico, la segunda secuencia se muestra en letra regular. Más adelante, Grosso recurre también a los asteriscos y, en menor medida, a los puntos suspensivos, para marcar la separación entre secuencias. Luis Miguel Fernández ha estudiado las contribuciones que aporta la división en secuencias en las novelas neorrealistas. Para el investigador, dicha división permite mantener un ritmo humano en la narrativa, evitando interrupciones arbitrarias –como sucede con el capítulo– en la fluidez de la vida representada. En su

[588] El último segmento, «Storia di Caterina», de Francesco Maselli y Cesare Zavattini, reproduce un hecho de crónica, está interpretado por la protagonista real de la historia, Caterina Rigoglioso, en un ejercicio de objetividad extremo que busca que el actor interprete su propia vida, en los mismos lugares en los que sucedieron los hechos. Zavattini denomina estas películas como «film-lampo» («film relámpago») (Zavattini, 2002a, p. 711).

[589] «El primo Rafael» es el relato de mayor extensión de los que componen *Cabeza rapada* (1958).

[590] En la primera secuencia, dos niños, los primos Rafael y Julio, exploran una casa abandonada por sus dueños y se encuentran con un soldado que cae abatido antes sus ojos; en la segunda, los habitantes del pueblo se refugian en los sótanos del ayuntamiento; en la tercera, los niños se acercan a un incendio y descubren un soldado calcinado. La cuarta secuencia describe una nueva evacuación, tras la que Rafael es atropellado por un camión militar; la quinta explica la desesperada llegada de los evacuados a Segovia, con Rafael agonizando; en la sexta, Rafael parece estar recuperado y se divierte robando válvulas de las ruedas de los vehículos junto a Julio; la séptima transcurre en casa de la tía de Rafael y narra cómo se refugian en el sótano; y en la última secuencia arranca el nuevo curso y muere Rafael.

[591] En su siguiente novela, *Un cielo difícilmente azul*, publicada asimismo en 1961, en la secuencia de apertura Grosso recurre igualmente a la cursiva.

análisis, destaca que esta estructura enfatiza la continuidad y naturalidad de la historia, priorizando los elementos de relación entre las secuencias y dotándolas de significados simbólicos. Además, señala que esta organización narrativa agiliza el ritmo de las narraciones al eliminar transiciones verbales, adoptando procedimientos cinematográficos como la elipsis (Fernández, 1992, pp. 268-269).

En el cuento «Vísperas del silencio», Aldecoa emplea el montaje paralelo, de origen griffithiano, para narrar cómo la disparidad económica afecta el destino de dos familias enfrentadas a la enfermedad de un hijo. A través de secuencias paralelas, muestra cómo el hijo del abogado, a pesar de parecer más enfermo que el del pocero, sobrevive gracias a que su familia puede costear el precio de las medicinas. El capítulo X de la novela del realismo socialista *Central eléctrica,* de Jesús López Pacheco, emplea asimismo el montaje paralelo para narrar el asesinato a pedradas, por parte de todo el pueblo, de El Cholo y el posterior interrogatorio por parte del juez. En este caso, las acciones se sitúan en planos temporales distintos. Este recurso dinamiza la narración y desactiva el suspense, ya que el desenlace se intuye desde el segundo párrafo, en el que el juez llama a declarar a los vecinos del pueblo. La novela de López Pacheco, por otro lado, se aleja del objetivismo característico de este período, pues la omnisciencia del narrador impregna todo el relato.

Otra técnica de montaje propia del M.R.I. es el cambio de filtro (punto de vista) a través del montaje. Los ejemplos son numerosos, pero cabe destacar su empleo en *La noria*, pues Romero estructura su obra mediante esta técnica. Todos los cambios de secuencia en la novela están articulados en torno a un cruce de personajes que implica un cambio en el filtro. En cuanto al tiempo del discurso, su narración es lineal y se caracteriza por el empleo de un espacio y un tiempo condensados, como bien ha estudiado Darío Villanueva en *Estructura y tiempo reducido en la novela* (1977): «el tiempo que antes servía al desarrollo de personajes e intriga, pasa a ocupar un papel preponderante en la obra a través de la cual percibimos intensamente su desarrollo durativo, como respuesta a esa obsesión temporal de la nueva época» (Villanueva, 1994a, p. 46). Como en *La noria,* todas las secuencias que componen *La zanja* se desarrollan en un día, desde el amanecer hasta el anochecer, momentos señalados en

la novela por sendas secuencias en cursiva del tísico acudiendo a apagar y encender un farol.

Dada su linealidad, el cine neorrealista no es proclive a alterar el orden del discurso, pues su interés se sitúa en la actualidad. Así defiende esta idea Zavattini: «il cinema non dovrebbe mai voltarsi indietro. Dovrebbe accettare, come conditio sine qua non, la contemporaneità. OGGI, OGGI, OGGI, OGGI» (Zavattini, 1952, p. 14)[592]. Eso no implica que en la novela social no haya analepsis, sino que su presencia no se puede achacar a la influencia del cine neorrealista, pues, efectivamente, es un cine en el que este recurso del *flashback* apenas es empleado[593].

En resumen, la influencia del cine neorrealista se siente, en mayor medida, en el plano de la historia que en el del discurso. Una conclusión lógica, habida cuenta de que tanto el cine neorrealista como la novela social y el realismo socialista ponen el foco en el retrato de un ambiente y el deambular de unos personajes marcados por la experiencia de la guerra.

[592]«El cine nunca debería retroceder. Debería aceptar, como condición *sine qua non*, la contemporaneidad. Hoy, hoy, hoy, hoy».

[593] Uno de los pocos *flashbacks* del neorrealismo se encuentra en el cuarto episodio de *Paisà*, en el que un soldado ebrio relata a una prostituta su enamoramiento de una mujer durante la guerra, sin darse cuenta de que esa mujer es precisamente la prostituta con la que está hablando. El episodio resulta algo inverosímil, ya que, a pesar del estado de embriaguez del soldado, ha pasado poco tiempo desde el encuentro de la pareja y no tiene mucho sentido que el soldado no reconozca a la mujer, a pesar de los cambios que ella ha experimentado al tener que recurrir a la prostitución para sobrevivir.

9.3. El M.R.M. en *El balneario* y *Entre visillos*, de Martín Gaite

Desde su pasión por la actriz adolescente Deanna Durbin[594] o sus colecciones de cromos de estrellas de Hollywood (Fuente, 2002, p. 165) hasta su fascinación por el cine neorrealista italiano o sus trabajos como guionista, el cine ha estado siempre presente en la vida de Martín Gaite, tal y como demuestran los distintos artículos y conferencias en los que la escritora se ha ocupado de él.

La infancia de Martín Gaite, como la del resto de los miembros de su generación, está marcada por el cine, entendido como una forma de evasión de la realidad circundante. En *Usos amorosos de la postguerra* (1987), explica: «Los niños de postguerra, que lo que queríamos era ir al cine o que nos compraran una bicicleta, estábamos hartos de la vida sacrificada, vigilante y viril de aquellos hirsutos antepasados» (Martín Gaite, 1990, p. 23). En su artículo «De madame Bovary a Marilyn» (1973), la autora asocia asimismo el cine con la aventura: «Marilyn en Los Ángeles y yo en Salamanca nos escapábamos al cine a la menor ocasión; vivíamos en el cine, soñábamos en el cine, llorábamos en el cine y, al salir del local, la vida era oscura y vacía» (Martín Gaite, 1973, p. 110). En definitiva, el cine ejerce un poder transformador sobre el espectador, ofreciendo una ruptura con la rutina diaria y transportándolo a lugares exóticos a través de las historias que se proyectan en la pantalla, como sostiene en «Cine y literatura». En el artículo, la autora recuerda que, en la primera posguerra, cuando aún no existía la televisión, ir al cine era «la gran evasión, la droga cotidiana». Asistir al cine era una ceremonia que hoy ha perdido su encanto. Era comparable a una excursión a lugares exóticos, donde el espectador vivía indirectamente una historia que rompía con la monotonía de su vida cotidiana (Martín Gaite, 2023, p. 198). Pero el cine funciona también como un escaparate de modelos de conducta:

> El cine nos enseñó a mirar las cosas de una determinada manera, nos proporcionó patrones de comportamiento, alimentó nuestros sueños y sobre todo contribuyó a fijar en la conciencia nociones asociadas desde la primera edad a las imágenes en blanco y negro que nos suministraba (Martín Gaite, 2023, p. 203).

[594] Deanna Durbin (1921-2013) fue una actriz y cantante canadiense. Alcanzó la fama en Hollywood entre los años treinta y los cuarenta, protagonizando numerosas comedias musicales en roles de adolescente ingenua que combinaban su belleza con una voz de soprano ligera.

Estas ideas están presentes en su narrativa, como en este pasaje de *El cuarto de atrás* (1978):

> Diana Durbin […] suministraba modelos americanos de comportamiento, me la imaginaba dotada de la misma travesura, audacia e ingenio que desplegaba para sortear las peripecias que se sucedían en el argumento de sus películas. Había leído que, antes de ser actriz, iba al colegio en patines, con su cartera al hombro y —¡más difícil todavía!— comiéndose un helado de limón. Aquella escena se me antojó fascinante, no paré hasta que me compraron unos patines […] ¿quién iba a soñar con ir en patines al instituto?, esa aventura significaba para mí la alegoría de la libertad (Martín Gaite, 1997, p. 59).

En la novela, la narradora, que podría identificarse con la autora, discute asimismo sobre las tendencias que las estrellas de Hollywood (además de Durbin, Greta Garbo, Veronica Lake o Ingrid Bergman) imponen con sus peinados. El cine institucional proveniente de Hollywood domina las pantallas y permea con fuerza la infancia de la autora, pero su influencia trasciende su condición de mera espectadora, extendiéndose a su obra literaria:

> A principios de la década de los cincuenta, los jóvenes picados por el aguijón de las letras no entendíamos de cine, pero íbamos mucho al cine, muchísimo. […] Aquella mirada oblicua y fragmentaria de la cámara no suplantaba a la nuestra pero la iba complementando. […] aquel trasvase o confluencia de aguas tenía lugar en un terreno no maleado por el prejuicio. Es decir, ni nos defendíamos de las posibles consecuencias de aquel influjo ni nos disponíamos conscientemente a aprovecharlo. Todos nuestros poros estaban abiertos a él, lo que pasa es que no nos enterábamos. Y desde nuestra incipiente y más o menos ambiciosa vocación de novelistas, aprendíamos cine, se infiltraba el cine en nuestro quehacer (Martín Gaite, 2015, pp. 604-605).

A principios de los años ochenta, mientras trabaja en el guion televisivo sobre santa Teresa de Jesús, la autora se da cuenta de que lo sencillo que le resulta expresarse en términos cinematográficos, comodidad que atribuye a que sus cuentos y novelas anteriores están profundamente cimentados sobre lo visual: «Para mí es fundamental que 'se vea' lo que escribo y que se oiga hablar a la gente que está hablando en mis

historias. Supongo, aunque eso sería mejor que lo aclararan los estudiosos de mi obra, que se lo debo al cine» (Martín Gaite, 2015, pp. 606-607)[595].

Recogiendo el guante lanzado por la autora, nos proponemos analizar la influencia del cine neorrealista italiano en sus primeros pasos como escritora[596]. A pesar de que la autora confiesa que *Entre visillos* es su única contribución al realismo objetivo o social (Martín Gaite, 1979, p. 167), los cuentos incluidos en *El balneario,* con la excepción de la *nouvelle* que da título al volumen, acusan asimismo la influencia neorrealista. Tanto la novela como, sobre todo, los cuentos han sido escasamente estudiados desde una óptica neorrealista, a diferencia de lo que ha ocurrido con gran parte de la obra de contemporáneos suyos como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, o Rafael Sánchez Ferlosio[597]. Los estudios de la narrativa de la autora se han centrado, sobre todo, en su obra posterior, de carácter más introspectivo, que comienza a partir de *Ritmo lento.*

Tal y como explica en *Esperando el porvenir*, el encuentro con el cine neorrealista es, tanto para la escritora como para su grupo de amigos[598], «decisivo», pues permite introducir en España el gusto por las historias antiheroicas, a menudo presentadas desde la mirada de un personaje infantil, a través de cuyos ojos se observa una realidad adversa. En otras ocasiones, los protagonistas son personas mayores, perseguidas o fracasadas, que se muestran como seres perplejos, indefensos, poco brillantes y que se encuentran casi siempre abandonados a su suerte (Martín Gaite, 1994, pp. 54-55). Este nuevo enfoque narrativo, que presenta relatos más realistas y

[595] Más adelante, afirma que las imágenes cinematográficas «han sido droga en vena que desdibuja los contornos entre la fantasía y la realidad» (Martín Gaite, 2015, p. 607). La autora coincide con Rosa Chacel al comparar el cine con una droga, lo que permite imaginar el enorme impacto que el medio tuvo entre los escritores nacidos antes de la segunda mitad del siglo XX.

[596] Tal y como indica el profesor Adolfo Sotelo Vázquez, la publicación de *Ritmo lento* (1963) supone un punto de inflexión en la obra de la escritora, que la conduce a «adentrarse por los caminos de la introspección del mundo interior y de la reconstrucción de los recuerdos del pasado» (Sotelo Vázquez, 1996, pp. 134-135).

[597] José Luis Morales analiza la obra de Aldecoa, con especial atención a sus relatos breves, en *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (1984), aunque a la influencia del cine le dedica apenas ocho páginas y no alude a la especificidad del cine neorrealista. De la influencia del cine en la obra de Jesús Fernández Santos se ha ocupado Susana Pastor Cesteros en *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos* (1996). El influjo del cine en *El Jarama* ha sido estudiado, entre otros aspectos, por Darío Villanueva en *El Jarama de Sánchez Ferlosio: su estructura y significado* (1973).

[598] El grupo de amigos de Martín Gaite estaba formado, entre otros, por los escritores Ignacio y Josefina Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Alfonso Sastre o el que después sería su esposo, Rafael Sánchez Ferlosio.

humanos, centrados en la vida cotidiana y los desafíos de los personajes comunes y corrientes, desafía tanto las convenciones del cine institucional, donde la figura del héroe y la resolución del conflicto son primordiales, como las de un cine vanguardista que prioriza la forma sobre el argumento. Para Martín Gaite –al fijar su atención en la gente de la calle, en los marginados– el neorrealismo no solo propone una denuncia y levanta un testimonio, sino que sugiere otro punto de vista para los que, como ella, buscan «un cauce de expresión distinto para escapar de la mentira». Para lograrlo, la cámara de cine se limita a enfocar las escenas desde el ángulo más idóneo, «sin hacer comentarios ni meterse en juicios de valor». Este planteamiento cinematográfico repercute significativamente en los relatos del grupo, que «ni llevaban moraleja ni ofrecían solución a los conflictos planteados» (Martín Gaite, 1994, pp. 55-56).

Evidentemente, el cine no es la única influencia en la obra de la autora. Entre las influencias literarias reconocidas por la escritora, encontramos la de Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Antoine de Saint-Exupéry, André Gide y Marcel Proust, fruto de su estancia como estudiante becada en Cannes (Fuente, 2002, p. 191); y la de Cesare Pavese, Italo Svevo, Natalia Ginsburg, Primo Levy e Italo Calvino, a los que lee durante el período en que vive en Roma, tras casarse con Sánchez Ferlosio a finales de 1953, en casa de los abuelos de este. A todas estas influencias, se añade el conocimiento de otros autores:

> De la misma manera que a mi padre y no a la Universidad debo yo la lectura de Galdós, Clarín y Baroja, a Ignacio y a sus amigos les fui debiendo en años sucesivos el conocimiento de Truman Capote, Kafka, Steinbeck, Dos Passos, Sartre, Pavese, Hemingway, Melville, Conrad, Svevo y Camus, autores poco frecuentes en las librerías de entonces, hallazgos que alentaban y enviaban desde lejos inesperadas sugerencias (Martín Gaite, 1973, p. 35).

El estilo visual, que caracteriza la narrativa de algunos de estos autores[599], es, para Martín Gaite, «el logro fundamental de cualquier relato, ya sea oral o escrito». Se trata de que «el lector o el oyente sean capaces de ver lo que el narrador les cuenta como si

[599] Recordemos que la relación entre el cine y la narrativa de autores como Steinbeck, Dos Passos y Hemingway ya había sido estudiada por Claude-Edmonde Magny en *La era de la novela norteamericana* y sus tesis estaban siendo difundidas por J. Mª Castellet desde las páginas de la revista *Laye* en artículos como «Las técnicas de la literatura sin autor» (nº 12, 1951) o «El tiempo del lector» (nº 23, 1953).

se lo pusiera físicamente delante de los ojos» (Martín Gaite, 2005, p. 551). Este interés por los aspectos visuales de la narración explica su acercamiento al medio audiovisual a través de su colaboración en guiones para cine y televisión. En 1976, junto a Juan Tébar, trabaja en los diálogos de *Emilia... parada y fonda*, película dirigida por Angelino Fons y basada en su cuento «Un alto en el camino», incluido en *Las ataduras* (1960). En 1984, participa como asesora en una serie de cuatro capítulos basada en su novela *Fragmentos de interior* (1976). Aunque escribe guiones para películas que no llegan a rodarse[600], su trabajo como guionista en las series *Teresa de Jesús* (1982), junto a Víctor García de la Concha y dirigida por Josefina Molina, y *Celia* (1993), de José Luis Borau, le resulta especialmente gratificante (Fuentes, 2018, pp. 74-75).

En «Cine y literatura», la escritora recuerda cómo su amigo José Luis Borau explicaba que el cine influyó en su generación «decisivamente». Martín Gaite, además de reconocer dicho influjo, declara que, conversando con el cineasta, comprendió que algunos finales de sus novelas, como los de *Retahílas* o *Nubosidad variable*, están configurados cinematográficamente:

> La subjetividad que ofrece la perspectiva de los protagonistas principales ha dado paso a una escena donde esos mismos personajes son espiados desde otra perspectiva por un testigo secundario, la criada vieja en *Retahílas* y el camarero de un chiringuito en *Nubosidad variable*. De repente han parecido imágenes objetivas captadas desde otro plano, percibidas más visualmente por el lector, como si él fuera la cámara y pillase sin preparación ni maquillaje a los actores (Martín Gaite, 2023, p. 201).

La herencia del cine en la obra de Martín Gaite se manifiesta, en estos casos –y, sin duda, en otros– de forma inconsciente, lo que prueba que los enigmas que plantean las relaciones tanto explícitas como subterráneas entre cine y literatura no han sido, en palabras de la autora, suficientemente desentrañados.

9.3.1. La huella del neorrealismo italiano en las tramas gaitianas

Como sus compañeros de generación, Martín Gaite entiende el ser escritor como una actitud en el mundo, y hace suyas estas palabras de Ignacio Aldecoa: «Yo he visto y veo

[600] Quedan inéditos los guiones de una adaptación de «La conciencia tranquila», escrito en 1956 junto a Manuel Matji; el de «Sábado de Gloria», de 1977, en colaboración con Pilar Miró; y una sinopsis sobre la vida de Concepción Arenal escrita en 1979.

continuamente cómo es la pobre gente de toda España. No adopto una actitud sentimental ni tendenciosa. Lo que me mueve es, sobre todo, el convencimiento de que hay una realidad, cruda y tierna a la vez, que está casi inédita en nuestra novela» (Martín Gaite, 1994, p. 83). La motivación tras sus primeros relatos se ubica, por tanto, en línea con la que propició el nacimiento del neorrealismo cinematográfico, esto es, el convencimiento de que existe una realidad que no se ha relatado y que merece ser contada.

En opinión de la autora, sus primeras tentativas literarias establecen ya las preocupaciones fundamentales de su producción: «el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad» (Martín Gaite, 2019, p. 28). En el cuento «Historia de un mendigo» (1950) se reflejan todas esas preocupaciones, con la excepción de la relacionada con las decepciones infantiles. Tras llegar a una ciudad, un mendigo y el perro acuden rutinariamente a la misma plaza al acabar la jornada; el perro anda todo el día separado del hombre, pero regresa a su lado por la noche, tal vez temeroso de su libertad. La experiencia urbana del mendigo está marcada por la incomunicación con sus semejantes: «¿Cómo acercarse a ellos? ¿Cómo acercarse? A veces deseaba hablarles, pero hubiesen recelado» (Martín Gaite, 2019, p. 24). Su vejez le provoca impotencia y frustración, y fantasea con llevar una vida completamente diferente si volviera a ser joven.

El cuento del mendigo se ajusta a esos relatos de la realidad cruda tan caros a los narradores del realismo social y recuerda, asimismo, a un filme neorrealista realizado con posterioridad, *Umberto D*, dirigida por Vittorio De Sica a partir de un guion de Zavattini[601]. Ambos exploran temas como la soledad y el sufrimiento de un individuo perdido en una sociedad hostil y sus finales, abiertos, son similares. Cuando Umberto, al final del filme, se aleja de la cámara mientras juega con su perro, el espectador desconoce si logrará resolver su desesperada situación. De igual forma, el mendigo de

[601] Umberto D., un jubilado del gobierno al que no le alcanza la pensión para vivir, se enfrenta a numerosos problemas, incluyendo su desahucio y la pérdida de su perro Flike. Incapaz de practicar la mendicidad, tras recuperar a su perro, decide suicidarse junto a él, pero el perro huye. El filme concluye con el reencuentro de ambos, alejándose por el parque mientras juegan.

Martín Gaite decide una mañana abandonar la ciudad y, junto a su perro, adentrarse en el campo «Camino adelante. Camino de la muerte» (Martín Gaite, 2019, p. 25). Las similitudes entre ambos relatos tanto en el tema que tratan como en su planteamiento narrativo (final abierto, ausencia de soluciones, personajes desheredados) sitúan a la narradora en sintonía con los postulados de un neorrealismo que, como hemos dicho, irrumpe en España en 1950, año en que Martín Gaite escribe el cuento.

Los leves sucesos que se narran están impregnados de neorrealismo en prácticamente todos los cuentos de la autora escritos hasta 1958[602]. Estos son algunos ejemplos significativos: un hombre que no se atreve a decir a su mujer que se ha despedido del trabajo («Un día de libertad», 1953); la amistad que une a la hija de la portera con la de unos señores que viven en la finca («La chica de abajo», 1953); un oficinista que enferma y fallece es apenas recordado por sus compañeros de oficina («La oficina», 1954); una candidata a doncella es acusada de ladrona por sus anteriores empleadores («Los informes», 1954); la conversación entre una tata y la portera de la casa, que sube a enseñar a los señores a su hija vestida de comunión («La tata», 1958), etc.

Sin embargo, en todos ellos hay un momento de revelación de la verdad, tal y como postula Zavattini, quien afirma que antes del neorrealismo, cuando un guionista pensaba en hacer una película sobre un tema como una huelga, era común que se centrara en inventar una trama ficticia alrededor de este evento, relegando la huelga misma a un segundo plano, solo como escenario de fondo. Con la llegada del neorrealismo, la actitud cambia hacia una de «revelación». En lugar de enfocarse en crear una historia ficticia, el interés ahora reside en describir y documentar la huelga misma de manera auténtica y realista, buscando extraer una amplia gama de valores humanos, morales, sociales, económicos y poéticos del simple hecho documental de la huelga (Zavattini, 1952, p. 6). La revelación, en los cuentos de Martín Gaite, llega cuando los personajes descubren, respectivamente, que el trabajo es una esclavitud («Un día de libertad»), la amistad no es posible entre señores y subordinados («La

[602] La excepción sería «La mujer de cera» (1954), que más bien parece un cuento de terror, y la novela corta *El balneario* (1954), que es un relato con ecos kafkianos.

chica de abajo»)[603], el trabajo es alienante («La oficina»), el servicio doméstico siempre está bajo sospecha («Los informes») y a los señores solo les interesa que sus empleados cubran sus necesidades («La tata»).

Los finales de los relatos de Martín Gaite son generalmente abiertos[604]. En «Historia de un mendigo», el protagonista se aleja de la ciudad, seguramente rumbo a la muerte; en «La oficina» planea sobre Mercedes la amenaza de una muerte en soledad como la de su compañero de trabajo; en «Un día de libertad», desconocemos si el hombre intentará recuperar su empleo al día siguiente; y en «Los informes» se plantea la duda sobre la honestidad de la candidata al empleo, pues al salir de la casa se lleva el pañuelo que le ha prestado la criada de la casa. En todos los casos, el final permanece ambiguo y no ofrece una solución al leve conflicto planteado.

Entre visillos también tiene un final abierto, con la salida de la ciudad de Julia y Pablo Klein. La novela presenta similitudes con *Nada,* de Carmen Laforet, novela admirada por Martín Gaite[605]. Ambas novelas comienzan con la llegada de un personaje a una ciudad (Pablo Klein y Andrea, respectivamente) y terminan con su salida, aunque en ambos casos, el final queda abierto.

En definitiva, en su representación de los acontecimientos, tanto el cine neorrealista como los primeros relatos de Martín Gaite persiguen una representación más honesta y significativa de la realidad, donde se privilegie la autenticidad y la captura de la vida cotidiana y las experiencias reales de las personas anónimas, modestas.

En algunos de estos cuentos se describe una sociedad clasista y burguesa («La chica de abajo», «Los informes», «La tata» o «Tendrá que volver» [1958]) que es diseccionada con mayor amplitud en su primera novela, *Entre visillos*, donde la autora se centra en

[603] La ruptura de la comunicación entre las dos niñas remite a uno de los grandes temas de la obra de Martín Gaite: la búsqueda de interlocutor, presente en novelas como *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978).

[604] No es casual, en este sentido, la influencia de Kafka, un autor cuyos finales son abiertos, en la novela corta *El balneario* (1954) y el cuento «La mujer de cera» (1954). La autora no solo recurre al final abierto en las obras del periodo del que nos estamos ocupando (hasta 1958), como prueban el final, abierto y ambiguo, de *El cuarto de atrás* (1978). Incluso en su literatura infantil y juvenil, la escritora no clausura el relato, como sucede en *El castillo de las tres murallas* (1981) o *Caperucita en Manhattan* (1990), cuyos finales son, en realidad, la promesa de un nuevo comienzo.

[605] Martín Gaite analiza las claves feministas de la novela en el artículo «La chica rara», incluido en *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* (1987).

la vida cotidiana de una ciudad de provincias que no cuesta relacionar con su Salamanca natal. Tras recibir el Premio Nadal de novela, la autora es entrevistada por Manuel del Arco para su sección «Mano a mano», de *La Vanguardia.* Cuando del Arco le pregunta por el tema de la novela, la recién galardonada escritora responde: «Sobre la vida de una capital de provincia» (Del Arco, 1958, p. 14). Evidentemente, la novela va más allá de un simple retrato de la vida en una ciudad de provincias. Una reflexión de Pablo Klein, uno de los personajes de la novela, refleja ajustadamente el contenido de la misma: «Me fui a buen paso hacia la pensión por las calles vacías, y mirando las ventanas de los edificios me imaginaba la vida estancada y caliente que se cocía en los interiores» (Martín Gaite, 1958, p. 216).

La novela relata la vida cotidiana de un grupo de jóvenes (principalmente mujeres) en una ciudad de provincia durante unos meses de un año indeterminado de la década de los cincuenta, centrándose en sus relaciones personales, sus expectativas e inquietudes en un entorno conservador y opresivo que surge desde la propia familia. Uno de los personajes, Pablo Klein, es un alemán de ascendencia española que se instala en la ciudad unos meses con el fin de dar clases en el instituto y que aporta la mirada foránea a un contexto social en el que impera el conservadurismo[606]. Se trata, en definitiva, de retratar un ambiente alienante para unos, asfixiante para otros. Es precisamente en la descripción de este ambiente donde reside el interés de la novela. Como en el cine neorrealista, el objeto de la novela es la observación de un mundo, en este caso «el mundo provinciano», desde una cierta «atención social», que, sin cargar las tintas, persigue hacer reflexionar al lector sobre los problemas que enfrenta un individuo que habita una sociedad sometida a un permanente escrutinio, a una observación constante del otro que ejerce su control desde el amparo que le otorga la vigilancia tras de los visillos.

Como la forma preferida de ocio, el cine tiene su presencia en la vida cotidiana, tanto en los cuentos como en *Entre visillos.* Como para la propia autora, para Mercedes, uno de los personajes de «La oficina», el cine supone tanto una evasión de la realidad («Se extasiaba con las películas tecnicolor») como una aventura: «Parecía mentira lo cerca que estaba, lo fácil que era ir. A Mercedes le hubiera gustado tener que preparar un

[606] Lo asfixiante de las microsociedades es un tema tratado también en el neorrealismo cinematográfico.

largo viaje y ponerse un vestido completamente distinto, despedirse de todos como si nunca fuera a volver» (Martín Gaite, 2019, p. 42).

En *Entre visillos,* el cine alcanza todos los ejes de las relaciones sociales, pues se constituye como una alternativa de ocio rutinaria («Los domingos, en vez de andar mendigando unos minutos de charla a solas con ella, no aparecía por la casa, y se iba con Pablo al cine» [Martín Gaite, 1958, p. 196]), y como un espacio para el pensamiento pecaminoso que requiere confesión («Verá, padre, que algunas veces cuando he ido al cine, me excito y tengo malos sueños» [Martín Gaite, 1958, pp. 82-83]). Pero, sobre todo, es una actividad que se realiza en grupo:

> Hoy me encontré a Julia que salía del portal de casa, cuando yo volvía de clase. Le pregunté adonde iba.
>
> –No sé. A lo mejor al cine, o a dar una vuelta por ahí.
>
> –¿Tú sola? (Martín Gaite, 1958, p. 222).

La sorpresa de Natalia cuando su hermana le dice que piensa ir al cine sola refleja bien la opresión de una sociedad que no permite que una mujer acuda al cine sola. En *Usos amorosos de la postguerra española*, la escritora recuerda:

> Había una situación muy especial […] por su significación de umbral a un erotismo colectivo y difuso: la de ir al cine. En los años cuarenta, […] ir al cine era la gran evasión, la droga cotidiana, y constituía una ceremonia que hoy ha perdido toda magia. Una chica nunca iba sola al cine, de la misma manera que tampoco entraba sola en un café. Ir al cine era un ritual de grupo, en el que los prolegómenos tenían también su importancia, porque contribuían al saboreo de la situación (Martín Gaite, 1990, p. 191)[607].

Como en el cine neorrealista, la novela refleja la realidad cotidiana. La escritora busca representar esta realidad «tediosa» en su enorme riqueza. Como postula Zavattini, mirar directamente a ella es suficiente; la tarea del artista no es conmover o indignar a las personas con situaciones metafóricas, sino hacerlas reflexionar –e incluso

[607] La ceremonia en torno al cine es recordada también por Ana María Matute: «lo que me gusta del cine es el ritual. Me recuerda a cuando tenía 20 años. El olor, y aquellas películas en blanco y negro maravillosas» (Matute, 2011, párr. 10). Josefina R. Aldecoa narra la continuación de ese ritual, desde el interior de la sala, en la primera sección del cuento «Los viejos domingos» (1961).

conmoverse e indignarse– sobre sus acciones, sobre las cosas reales, exactamente como son (Zavattini, 1952, p. 5).

9.3.2. Personajes antiheroicos

La otra gran influencia del cine neorrealista en las primeras obras de Martín Gaite, además de los sucesos tratados, es la galería de personajes que se presentan. Una influencia que la autora radica en el estreno de *Ladrón de bicicletas*[608]: «El neorrealismo italiano, que saltaba con ella a nuestras pantallas había de introducir el cultivo de los personajes antiheroicos, fijando la atención en la pobre gente de los bajos fondos y en los problemas de los marginados» (Martín Gaite, 1990, p. 215).

Los primeros cuentos de la autora responden a esta tipología: un mendigo, grises oficinistas, la hija de una portera, unas jóvenes criadas, una mujer al límite de la prostitución, una tata, etc. Esta galería de personajes se presenta, a menudo, en contraste con otros, pertenecientes a clases más acomodadas, por lo que los relatos destilan una crítica social relacionada con la diferencia de clases, situándose las simpatías de la autora, tal y como sucede en el cine neorrealista italiano, del lado de los más desfavorecidos:

> El catolicismo oficial, tan poco clemente con los vencidos, tan acartonado y estéril, al tiempo que provocaba añoranzas de justicia, teñía nuestro incipiente laicismo de una nueva forma de piedad que alargaba la mano a las ideas revolucionarias del cristianismo predicado en los suburbios (Martín Gaite, 1994, p. 112).

Zavattini promovía el examen moral, de carácter cristiano, como configuración de un mundo ético posbélico, en el que el amor al prójimo es capital:

> La religione cristiana è riuscita a creare una cosa che continua a voler sembrare attuale, quando invece non lo è più quanto più è immensa, quanto più c'è Cristo. Ma non è più il Cristo del Vangelo. Questo è il punto. [...] È dunque attuale un cristianesimo incapace «di fare oggi Cristo come egli ci ha mostrato di essere»? La cristologia diventa una superfetazione, un «parlare» appunto... [...] Nella storia è

[608] Como *Umberto D.*, *Ladrón de bicicletas* está dirigida por De Sica a partir de un guion de Zavattini.

> mancato lo scatto qualitativo unitario che avremmo atteso dal cristianesimo (l'ispirazione effettiva del «siamo tutti uguali») (Zavattini, 1997, pp. 266-268)[609].

Su enfoque, como el de Martín Gaite, se distancia del catolicismo oficial (que, recordemos, se alineó con los regímenes fascista y franquista) para reivindicar el cristianismo de los evangelios. Esta noción de igualdad entre los hombres repercute en su concepción del protagonismo en las narraciones: «En la novela los protagonistas eran héroes; el zapato del héroe era un zapato especial. Nosotros, en cambio, intentamos captar el punto en común de nuestros personajes» (Zavattini, 1993, p. 207). La renuncia al héroe individual viene motivada por ese interés por lo que une a los personajes.

La extensión de *Entre visillos* permite que el protagonismo sea compartido, como sucede en parte del cine neorrealista, aunque la autora considera que no puede catalogarse entre las narraciones llamadas de «protagonismo colectivo»:

> El ojo del narrador es verdad que se concentra a veces sobre una multitud anónima, pero se da preferencia a la dinámica de grupo. Es decir, existen unos personajes perfectamente tipificados y diferenciados unos de otros, y sobre lo que se pone el acento es sobre las relaciones creadas entre ellos. La intención es la de que se pueda conocer la psicología de cada uno, precisamente a través de su relación con los demás (Martín Gaite, 2023, p. 50).

Su aproximación es más cercana al interés zavattiniano por «el punto en común» entre los personajes. No obstante, hay al menos dos personajes que se erigen en ejes del relato, pues toman el rol de narradores en determinados momentos de la novela: Natalia Ruiz y, sobre todo, Pablo Klein[610]. Los personajes se pueden dividir en tres grandes grupos: el de las chicas adolescentes que todavía van al instituto en el que

[609] «La religión cristiana ha logrado crear algo que sigue pretendiendo ser actual, cuando en realidad deja de serlo cuanto más inmenso es, cuanto más está Cristo. Pero ya no es el Cristo del Evangelio. Ese es el punto. [...] ¿Entonces, es actual un cristianismo incapaz de 'ser hoy como Cristo nos mostró que es'? La cristología se convierte en una redundancia, en mero "hablar"... [...] En la historia ha faltado el impulso cualitativo unificador que esperábamos del cristianismo (la inspiración efectiva del 'todos somos iguales')».

[610] De los dieciochos capítulos que componen la novela, los capítulos segundo, cuarto, sexto, octavo y undécimo, decimoquinto y decimoctavo están narrados por Pablo Klein; mientras que Natalia narra los capítulos decimotercero y decimosexto (y un fragmento de su diario abre el primero). El resto cuentan con un narrador omnisciente.

enseña Pablo Klein; el grupo de las mujeres jóvenes; y el grupo de los hombres jóvenes, cuyo rol se reduce a la relación que les une con alguna de las jóvenes. A todos ellos se suman otros personajes como algunos de sus padres, el cura, y, sobre todo, Pablo Klein, proveniente del extranjero y ajeno al tejido de relaciones familiares y sociales que les unen. La presencia de todos estos personajes en el relato no es homogénea, ostentando un mayor peso en la narración Pablo Klein, Natalia y sus hermanas y Elvira.

El rol que desempeña Klein en la novela, en la medida en que es un observador externo de la realidad que le rodea, se puede emparentar con los protagonistas del cine de vidente en el que Gilles Deleuze inscribe al neorrealismo italiano. Para el filósofo, el personaje neorrealista, convertido en mero espectador «más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él» (Deleuze, 1987, p. 13). Como en la tetralogía de Rossellini[611], en el que los personajes son superados por lo que ven, Klein abandona Salamanca al final del relato incapaz de adaptarse a la vida provinciana: «La ciudad se me hacía, de pronto, terriblemente aburrida; me ahogaba» (Martín Gaite, 1958, p. 249). Incapaz de estabilizarse en ningún sitio, Klein se convierte en una suerte de personaje vagabundo, como los protagonistas de Rossellini.

El foco se sitúa especialmente sobre los personajes femeninos, lo que permite a la autora realizar una crítica sobre las expectativas que la sociedad pone sobre las mujeres, que parece reservarles el rol de esposas y madres[612]: «En la novela está presente toda la gama de los papeles asignados a la mujer española en los años cincuenta y marcados por su dependencia familiar o sentimental con respecto al hombre y con respecto a las reglas marcadas por la sociedad» (Martín Gaite, 2023, p. 49). Además, el cine institucional desempeña un rol importante en la configuración de estos modelos femeninos y en las pautas de conducta de los personajes.

[611] Deleuze se refiere a *Alemania, año cero*, *Stromboli*, *Europa '51* y *Te querré siempre*.

[612] El hastío que acecha la vida de las jóvenes protagonistas de *Entre visillos* se hace efectivo en relatos como «Tarde de tedio» (1970) o «Retirada» (1974), cuentos que podrían estar protagonizados por cualquier de ellas, ya madres, y aprisionadas en una vida monótona y asfixiante.

Como se ha apuntado más arriba, en *Usos amorosos de la postguerra,* Martín Gaite relata la controversia que la película estadounidense *La señora Miniver* (*Mrs. Miniver,* 1942), de William Wyler, generó en España en los años cuarenta, pues, a través del ensalzamiento de su protagonista, se pretendía reemplazar el mito de la vampiresa por el de la mujer burguesa y hogareña, más afecto al régimen franquista. A través de las iniciales de la protagonista (G.G., por Greer Garson), se estableció un paralelismo con Greta Garbo. Tal y como recoge la autora, en una carta al director publicada el 14 de febrero de 1948 en la revista *Destino*, leemos:

> En mi modesta opinión, el tiempo de Greta Garbo ha pasado [...] Ha sido la última vamp, puede que la más digna, y ha enterrado este tipo [...] Bastantes Garbos ruedan por esos mundos de Dios, anulando con sus actos lo que de mejor tiene la vida: el calor de hogar, la sencillez, los buenos modales, un corazón sano, la franqueza, la caridad [...] Voto a favor de Geer (*sic*) Garson y de todas aquellas actrices que nos ofrezcan algo de nuestros pequeños problemas y de nuestras «vulgares» reacciones (Martín Gaite, 1990, pp. 135-136).

El régimen franquista pretende ensalzar esa imagen femenina entendida como «ángel del hogar», dinamitando la otrora venerada figura de la *femme-fatale*, como hemos visto al tratar la literatura vanguardista. Los personajes femeninos de *Entre visillos* están sojuzgados por este modelo tradicional, en el que la mujer adopta un rol pasivo. Sus expectativas respecto a los hombres están mediatizadas por el romanticismo cinematográfico:

> Esto del mejicano había sido lo único un poco parecido a una aventura y Goyita se complacía en aumentarlo. Le esperó en la estación asomada hasta el último momento, y todavía cuando el tren arrancó pensaba que le iba a ver entrar con un ramo de flores y echar a correr a paso gimnástico tendiéndole la mano hacia la ventanilla (Martín Gaite, 1958, p. 39).

Encontramos otro ejemplo en la reacción de Goyita cuando se queda sola, después de que su hermano José María le explique que Manolo Torre, el chico del que está enamorada, está en la ciudad:

> Con la barbilla en las palmas de las manos y la ceja izquierda ligeramente levantada, estuvo un rato espiándose la expresión del rostro plano y vulgar. Luego dijo en voz

> lenta, parecida a la de los doblajes de las películas: «Te he echado tanto de menos, tanto...» (Martín Gaite, 1958, p. 46).

Son las mujeres las que principalmente acuden al cine. Aunque sus intereses se sitúan en las películas con trama romántica:

> Julia no se enteró mucho de la película. Era de abordajes y hombres arrojados, una historia confusa. Les veía izar las velas del navío, y les admiraba perpleja y lejanamente. No era capaz de localizar aquellos mares y aquellas islas, ni se lo proponía, pero a ratos le parecía conocer tales paisajes, y unas rocas en tecnicolor eran de pronto las rocas de la playa de Santander donde Miguel y ella habían tomado el sol de hacía tres veranos, tumbados uno junto al otro. Y se sentía inocente de recrearse en aquel placer ya purgado, como si fueran imágenes de la película que se desarrollaban ante sus ojos. Se encendieron las luces y hubo que tomar una actitud, levantarse, salir a la calle (Martín Gaite, 1958, p. 118).

Y son ellas también las que caracterizan a los hombres en función de sus similitudes con las estrellas de Hollywood. Así sucede con Miguel, el novio de Julia: «Oye, es verdad que se parece un poco a James Mason –dijo Goyita, que le había estado mirando sin decir nada» (Martín Gaite, 1958, pp. 86-87); o con Yoni, el hermano de Teresa: «Yoni se levantó, encorvándose hacia delante. Alguien le había dicho que andaba como James Stewart» (Martín Gaite, 1958, p. 154). Como reconoce la propia autora, su energía vital no tiene otro objetivo que manipular los deseos del hombre (Martín Gaite, 2023, p. 49).

El protagonismo de los niños y adolescentes también está presente en la primera narrativa de la autora. Los cuentos de Gaite en los que aparecen niños se ajustan a los tres modelos propuestos por López Guil. Recordemos que, en el primer modelo, el interés se sitúa en revelar lo que el niño no ve, pues no tiene acceso a la conciencia del adulto. Esto modelo se encuentra en los cuentos «La tata» y «Los informes». Detengámonos en este último. Fernandito, el niño que empatiza con Concha, la aspirante a empleada, no es consciente de los motivos del enfado de su madre, pues quiere que Concha se quede con ellos porque está dispuesta a jugar con él. Cuando el niño se asoma a la ventana para observar a Concha alejándose, parece intuir la injusticia que se ha cometido. Una injusticia que el lector, quien también ha

empatizado con la situación de la joven porque ha asistido a su monólogo interior, comprende perfectamente, pues, independientemente de que robara o no en la anterior casa (aunque se puede presumir que sus antiguos empleadores la han confundido con otra, pues ella acaba de regresar del pueblo tras cuidar unos años a su madre enferma), sabe de la apurada situación de la joven, sin recursos ni familia en el mundo.

En el segundo modelo se destaca aquello que el niño ve, como Juan, el protagonista de «Tendrá que volver». Se trata de un niño sobreprotegido pero desatendido por sus padres. Juan, que ni siquiera está escolarizado, fantasea con salir de ese hogar y hacer amigos; como Andrés, el pobre que se encuentra en el rellano de su casa y al que le regala ropa. Su madre cree que Andrés es un estafador, pero Juan, empeñado en que el hombre va a regresar, se asoma al balcón bajo la lluvia, a pesar de estar con fiebre, y termina delirando. Debido a su condición de niño, Juan no puede defender su postura, pero su mirada hacia la realidad es más certera que la de su madre.

El tercer modelo propuesto por López Guil agrupa los cuentos protagonizados por niños que, a lo largo del relato, transforman su mirada, asumiendo o rechazando los valores del adulto. Es el caso de «La chica de abajo», donde Paca, la hija de la portera, tras perder a su amiga Cecilia en el paso de la infancia a la adolescencia, adquiere consciencia de que la amistad entre personas de clase social diferente es admisible durante la infancia, pero no en la edad adulta.

Entre visillos cuenta con tres protagonistas adolescentes, quienes desempeñan un rol significativo en la novela. Gertru simboliza el continuismo de las convenciones sociales, pues prepara su boda con solo dieciséis años y abandona el instituto a instancias de su novio; Alicia, cuya familia vive en una situación más precaria, ni siquiera es consciente de la injusticia social que padece; Natalia, al fin, representa la esperanza en el futuro, pues es la única, junto al extranjero Klein, que cuestiona el *statu quo*.

9.3.3. Un cierto objetivismo. La mirada tras los visillos

Se pueden aplicar a la obra de Martín Gaite las mismas palabras que García Viñó dedica a Ignacio Aldecoa, que califica su estilo como

> una mezcla de objetivismo y subjetivismo. Mezcla que es característica de un sector de la novela española de posguerra –de aquel precisamente que tiene una concepción intelectual del género–, pero que […] no se da fundida […] sino de forma independiente. Hay plena separación entre los párrafos en que la mirada del autor es una cámara cinematográfica que traduce sin transformar lo que se ve –el novelista sólo interviene en tales casos por medio de la elección de la parcela de realidad a enfocar y el punto de vista del enfoque– y aquellos otros en que la realidad se nos muestra a través del cristal subjetivo, de la particular forma de ver del autor (García Viñó, 1972, p. 92).

En sus primeros pasos como escritora, Martín Gaite sigue, en línea con sus contemporáneos, la estela del objetivismo. Una senda que abandona pronto, pues su verdadero interés reside en la exploración de la narración introspectiva, que se afianza en su obra a partir de *Ritmo lento* (1963), como apunta el profesor Adolfo Sotelo Vázquez:

> podríamos convenir que la investigación neorrealista ha terminado y que las subjetividades de Pablo y de Natalia encontrarían desarrollo en las novelas posteriores: de *Ritmo lento* a *El cuarto de atrás*, donde Martín Gaite se adentra en los caminos de la interioridad y de la introspección, dotando de un papel relevante a los recuerdos del pasado, que afluyen a la memoria del narrador-personaje de un modo fragmentario e inconexo (Sotelo Vázquez, 2019, p. 78).

El objetivismo es particularmente manifiesto en sus primeros cuentos y en *Entre visillos*. En el cuento «Los Informes», el narrador omnisciente actúa como una cámara, focalizada principalmente en el personaje de la aspirante a criada Concha Muñoz, detallando sus acciones, pero también sus pensamientos: «La doncella es alta, bien plantada y mira de frente al hablar. Va muy limpia y le brilla el pelo. 'Debe ser de mi edad', piensa Concha» (Martín Gaite, 2009, p. 253). A lo largo de prácticamente todo el relato, el narrador nos ofrece la perspectiva de Concha, quien ve a Pascuala, la doncella de la casa, salir del recibidor en dirección a la cocina y a un niño entrar: «Las puertas son de cristal esmerilado. Detrás de la primera, según se entra de la calle, ve ahora Concha la silueta de un niño que se empina para alcanzar el picaporte» (Martín Gaite, 2009, p. 257). La «cámara» se sitúa en el lugar donde está sentada la mujer, por

lo que, a través del cristal esmerilado, solo es capaz de intuir que la figura detrás de la puerta es un niño. Cuando este consigue entrar en el recibidor, se dirige a otra puerta:

> Ha echado a andar por el pasillo y ella le sigue. Se para delante de la puerta siguiente. […] El niño va a entrar, pero se vuelve. Alza la boca, como para dar un beso. Concha se agacha un poco y pone la mejilla. Luego cierra la puerta y se vuelve al banco de madera. La habitación parecía un cuarto de estar (Martín Gaite, 2009, p. 257).

De nuevo, la perspectiva de la «cámara» coincide con la ubicación de Concha, por lo que no se sabe con certeza en qué tipo de habitación ha entrado el niño. Lo mismo sucede cuando Pascuala abre la puerta: «Pascuala llama con los nudillos a la misma puerta por donde el niño acaba de entrar. Luego la abre y se queda en el umbral, recibiendo una orden que desde fuera no se entiende. Vuelve la cara y le hace una seña a Concha para que se acerque» (Martín Gaite, 2009, p. 258). Cuando Concha entra en la sala, el narrador omnisciente revela los pensamientos de la joven, pero también los de la señora de la casa. Tras la salida de esta, para telefonear a los anteriores empleadores de Concha con el fin de recibir informes sobre ella, la «cámara» permanece junto a la chica:

> En la habitación contigua, a través de la rayita de la puerta, le parece a Concha haber oído el ruido de un teléfono al descolgarse, y esos golpes que se dan luego a la rueda, metiendo un dedo por los agujeritos de los números. […] En la habitación de al lado ya ha empezado la conversación telefónica. Se oye muy mal, solo pedazos sueltos. A Concha le parece oír su nombre (Martín Gaite, 2009, p. 260).

El sonido fuera de campo nos ofrece una percepción fragmentada de la escena, generando una atmósfera de suspense. La focalización en los pensamientos de Concha durante este momento crucial revela su ansiedad y expectativas respecto a la obtención del empleo:

> El niño coge un lápiz y lo chupa. Se pone a pintar de amarillo un pedazo de mapa, apretando mucho. Ahora no se oye nada. Deben estar hablando del otro lado del teléfono, o habrán ido a buscar a la señora. Ahora hablan, pero ¡qué bajo! «Muy amable..., molestia..., sí..., sí». Ahora no se oye nada otra vez. El niño levanta la cabeza y la vuelve a la chica, que está detrás de él (Martín Gaite, 2009, p. 260).

Los informes son negativos y Concha es obligada a abandonar la casa. Tras la salida de la mujer, la «cámara» se coloca, ahora, junto al niño, quien había demostrado su deseo de que Concha consiguiera el trabajo:

> El niño se escurre de la silla y se arrima al balcón. Pega las narices al cristal, que está muy frío, y se queda allí, esperando. Ve a Concha que sale del portal y que cruza a buen paso a la otra acera. Allí se ha parado un momento y mira a los lados para orientarse […] El niño la va siguiendo empeñadamente con los ojos, a través del vaho que se forma en los cristales al respirar tan cerca. Ya casi no la ve, es solo un punto negro entre la gente. Ha empezado a nevar (Martín Gaite, 2009, p. 263).

A lo largo de gran parte del relato, el narrador actúa como un observador externo, situándose, como una cámara, junto a Concha. Esta estrategia busca la identificación del lector con la perspectiva de la joven, que es, en definitiva, la de los desheredados. Esta simpatía hacia el personaje se refuerza al final del relato, cuando el filtro se sitúa en el pequeño Fernandito. La supuesta objetividad de la cámara no es tal, pues su emplazamiento supone una elección meditada por parte de la autora, que persigue mostrar la realidad desde la perspectiva de los inocentes, de los perdedores. Esta tendencia hacia la mirada objetiva es adoptada por Martín Gaite en otros relatos como «La conciencia tranquila», «La tata», «Un alto en el camino» y las dos primeras secuencias de «Las ataduras».

Entre visillos combina el relato subjetivo de sus dos narradores homodiegéticos, Natalia Ruiz y Pablo Klein[613], con la narración omnisciente. Ambos, en tanto que narrador subjetivo, ofrecen, en ocasiones, su visión de los personajes y el entorno adoptando un filtro cinematográfico, convirtiéndose en lo que el profesor Luis Miguel Fernández ha denominado «personaje-cámara» (Fernández, 1992, p. 255)[614]. La narración de las primeras observaciones de Klein al llegar a la ciudad está salpicada por expresiones del tipo «El río no lo vi» (p. 28), «sólo veía la parte baja» (p. 30), «Le vi la nuca» (p. 31), «Me asusté un poco al vislumbrar, inesperadamente, el bulto de su

[613] La perspectiva foránea y, por tanto, desprejuiciada, de Pablo Klein, un personaje que regresa a Salamanca después de haber pasado allí su infancia, es replicada por Basilio Martín Patino en su película *Nueve cartas a Berta*. Esta influencia de la literatura en el cine es señalada por la autora, quien subraya el entusiasmo que el director sentía por la novela (Martín Gaite, 2023, p. 203).

[614] Joan L. Brown sostiene que los tres narradores ilustran lo que se ha llamado la «cámara de grabación objetiva» (Brown, 1987, p. 67).

cuerpo, porque todo aquello estaba bastante oscuro» (p. 34). El énfasis en las dificultades para ver con claridad no hace sino subrayar la condición de «cámara» que Klein adopta durante los capítulos narrados por él. En el capítulo cuarto, Klein describe sus impresiones durante el velatorio del director del instituto:

> Le oía mejor que a los demás, debido a su vecindad y a que tenía la voz aguda. Dos veces se volvió hacia mí, como pidiendo mi asentimiento. De otros, por estar bastante hundido en el sofá, sólo veía piernas contra el borde de una silla, o en algún momento un poco de perfil (Martín Gaite, 1958, p. 58).

Klein transmite sus percepciones visuales y auditivas desde un punto determinado. Una perspectiva que se repite un poco más adelante, en el mismo capítulo: «La veía entre las otras personas agrupadas al extremo opuesto de la habitación, igual que si la mirase por unos prismáticos puestos del revés[615]» (Martín Gaite, 1958, p. 59). El recurso al filtro cinematográfico permite a la autora enfatizar la mirada foránea de un personaje que no comparte los códigos y pautas de comportamiento de la sociedad provinciana española. Se subraya así la distancia emocional y cultural de un personaje que no se implica ni se adapta a la vida en la ciudad descrita en la novela. En otro pasaje, Klein incluso recurre a la comparación con el ralentí cinematográfico para describir una imagen:

> Me quedé parado delante del portal, indeciso; y unas señoras que bajaron de un Cadillac rojo me pidieron que las dejara pasar. […] Eché escaleras arriba detrás de ellas, acomodando mi paso al suyo porque no quería adelantarlas. Sus tacones se movían de un peldaño a otro y hacían variar la postura de sus cuerpos esforzadamente, como en los saltos de la cámara lenta (Martín Gaite, 1958, p. 52)[616].

[615] Esta comparación de la imagen vista con la que se obtiene a través de unos prismáticos puestos del revés ya había aparecido en *Juego de manos* (1954), de Juan Goytisolo: «El panorama esmaltado de la pieza, con la botella, la vela y Mendoza al fondo, se proyectaba en el círculo oscuro de sus pupilas como en la lente inversa de unos prismáticos» (Goytisolo, 1960a, pp. 44-45); y en *Duelo en el paraíso* (1955), del mismo autor: «La luz inventaba arrugas en el rostro de los soldados y se reflejaba en sus pupilas como en la lente inversa de unos prismáticos» (Goytisolo, 1960b, p. 271).

[616] La autora también recurre al ralentí en el cuento «Tendrá que volver»: «Subían y bajaban muchas gentes enrojecidas de frío. […] Las calles se apretaban como una envoltura contra el tranvía amarillo y, cerrando los ojos, eran rojas también; luego, al volver a abrirlos, se movían lentamente, allí afuera, igual que en una película muda, a través de los cristales empañados» (Martín Gaite, 2019, p. 229).

El profesor de alemán, al quedarse rezagado detrás de las mujeres mientras todos suben las escaleras, describe la escena que tiene justo a la altura de los ojos, coincidiendo con la recomendación de los cineastas neorrealistas sobre dónde posicionar la cámara. Este procedimiento incrementa, como hemos dicho, el grado de objetividad, dado que no se impone una única perspectiva (la del narrador), sino que los personajes participan con la suya.

La simulación de la cámara cinematográfica no es, sin embargo, una estrategia reservada exclusivamente al narrador subjetivo. Como en «Los informes», el narrador heterodiegético alterna la omnisciencia con su colocación junto a uno de los personajes, como si fuera una cámara. Localizamos un ejemplo en el capítulo décimo, cuando Emilio besa a Elvira:

> Se inclinó hacia ella, y Elvira se dejó besar otra vez con un beso fugaz, medio mojado. Luego le vio volver la espalda y sintió la puerta de la calle que se cerraba. Se quedó un rato largo sin moverse, sin pensar en nada, mirando los libros de la biblioteca. Luego por la calle pasó alguien y el taconeo de sus suelas en el asfalto llenó la habitación. Todavía estaba el balcón entornado y se volvió a asomar, antes de cerrarlo (Martín Gaite, 1958, p. 128).

Tras ver a Emilio «volver la espalda» y abandonar la casa, Elvira se queda sentada, pero el narrador dirige su interés hacia sus percepciones auditivas. La joven oye, en fuera de campo, el sonido de los pasos de Emilio alejándose por la calle. El acercamiento de la joven a la ventana no carece de importancia en la obra de la escritora salmantina, pues, para la autora, la ventana constituye un símbolo fundamental sobre «el significado que los espacios interiores pueden aportar como espoleta de fantasía para la mujer recluida en ellos» (Martín Gaite, 1987, p. 17). La ventana representa, para la autora, el punto de partida de una forma de mirar lo de fuera, sin ser visto[617]. Esta mirada nace de un reducto interior y se relaciona con el deseo de liberación, con la expresión de desahogo que la vocación literaria supone para muchas mujeres (Martín

[617] Como bien ha apuntado Luis Goytisolo, la asimilación de recursos cinematográficos en *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, comienza por la pregunta que, literalmente, abre la novela: «¿Me dejas que descorra la cortina?». La ventana se convierte en el espacio ideal para desarrollar la exposición descriptiva de relatos con escasa peripecia argumental (Goytisolo, 1995, p. 26). Encontramos una imagen cinematográfica análoga en *La ventana indiscreta* (*Rear Window,* 1954), de Alfred Hitchcock, que comienza con unas cortinas que se van descorriendo.

Gaite, 1987, pp. 36-37). En el contexto de la novela, la ventana se convierte en un símbolo de la curiosidad femenina y de su deseo de escapar de la estrechez de una sociedad opresiva y patriarcal[618]:

> El escenario de los sueños de liberación se ha desplazado hacia la calle hormigueante y difícil atisbada en las películas de nacionalidad norteamericana. La casa y la familia se viven, en general, como trabas a este anhelo de pérdida de una identidad condicionada por normas represivas. Tanto en *Nada* como en otras novelas posteriores, la relación de la mujer con los espacios interiores es la espoleta de su rebeldía. Ni la casa ni la familia dejan de aparecer como referencia inesquivable, pero la fascinación ejercida por la calle se agudiza simultáneamente con la claustrofobia y el rechazo a los lazos de parentesco (Martín Gaite, 1987, p. 102)[619].

Natalia, el personaje femenino que se rebela de forma más evidente ante las imposiciones sociales, es la primera en levantar el visillo, en el primer capítulo de la novela, para observar la calle en fiestas de su ciudad:

> A los gigantes se les enredaban los faldones al correr. Perseguían a los niños agarrándose la sonriente cabezota para que no se les torciese, y con la otra mano empuñaban un garrote. […] El tamboril volvió a tocar mientras se alejaban. Hacia la calle del Sol se dirigían; por donde la riada de niños los iba desviando, en torpes esguinces, de una acera a otra. Detrás, los hombrecitos de la música: uno le daba al tambor y otros se agachaban a recoger perras y pesetas dentro de la boina. Natalia vio venir entre el barullo, sorteando chavales, a Mercedes y Julia con otra chica de beige. Se separó del cristal y se puso a vestirse (Martín Gaite, 1958, p. 13).

[618] La observación desde una ventana está presente en otras autoras de su generación, como Josefina Aldecoa y su relato «El puente roto» (1961), donde tras los primeros altercados (la voladura de un puente) que anticipan la guerra civil, los habitantes de pueblo se refugian en sus casas, convirtiéndose las ventanas en el único recurso para establecer conexión con el exterior. El cuento «El maestro» (1961), de Ana María Matute, comienza con el personaje que da título al relato mirando por la ventana.

[619] La cita pertenece a «La chica rara». Martín Gaite parece ubicar el germen de la dicotomía entre interior y exterior que opera en su obra en la novela de Carmen Laforet, una autora que, como hemos visto, era muy dada a buscar la libertad en el vagabundeo. En una carta dirigida a Ramón J. Sender, fechada el 26 de agosto de 1971, Carmen Laforet, antes de emprender un viaje a Estados Unidos, reflexiona: «En realidad quiero aprender algo en este viaje, quiero ver, desde ese punto de vista tan raro y pequeño que es el personal (donde se asoma uno solo a la ventana que le ponen delante), lo que ocurre por el mundo ancho y en ese continente» (Laforet y Sender, 2019, p. 164). Para Laforet, viajar y observar el mundo era una forma de libertad que, en esta carta, asocia también con asomarse a una ventana.

Las motivaciones que acercan a los distintos personajes femeninos a las ventanas son muy distintas. Natalia es una observadora distante, actitud que la aproxima a Pablo Klein, y su deseo exploratorio no conoce límites: «Se debía ver bien la pista desde aquella barandilla de arriba, se verían pequeñitas las cabezas. Y mejor todavía asomarse desde un avión que planeara encima de este hormigueo. O más alto, desde la torre de la catedral» (p. 69)[620]. Sus hermanas Julia y Mercedes también se asoman al mirador. La primera, mientras mira «a la calle, a través de los cristales» rompe a llorar, pensando en los impedimentos sociales que le impiden reunirse con su novio en Madrid (p. 16). Su conexión con la calle le permitirá, con la ayuda de Natalia, abandonar definitivamente la ciudad al final de la novela. Mercedes, soltera sin esperanza de emparejarse, se asoma al mirador para consultar el reloj de la torre de la catedral y poner el suyo en hora (p. 24). Su asimilación a las costumbres provincianas queda reflejada en ese gesto. La forma en que el grupo de amigas se aproxima a las ventanas también es una manifestación del lugar que ocupan en la esfera social. Elvira, el otro personaje rebelde de la novela, se asoma al balcón para poder respirar con fuerza (p. 122) o cuando está desesperada (p. 54). El ahogo que experimenta la joven anticipa su destino, pues será incapaz de encontrar una solución para liberarse de las presiones sociales y familiares. La relación de Goyita con el exterior es de negación de la realidad (no se da cuenta de que el chico que le gusta no se interesa por ella), como simboliza el hecho de que le pida a su hermano que no levante las persianas: «Venga, hombre, déjame dormir. No levantes la persiana ahora» (p. 46). Con las adolescentes amigas de Natalia sucede lo mismo. Gertru recurre a la ventana para recordar un pasado en el que, sin saberlo, era más libre, pues, con dieciséis años está comprometida y su novio la ha obligado a dejar el instituto: «Me acuerdo cuando subíamos a la torre de la catedral —dijo Gertru sin apartar los ojos de la ventana—. Y cuando nos parábamos en los charlatanes. Lo pasábamos bien; a estas horas salíamos de clase» (p. 161). Cuando Natalia le pregunta a su amiga Alicia (una chica perteneciente a una clase social más modesta) si no le parece maravilloso el color que adquiere el río por las tardes, la chica contesta que no se ha fijado. «¿Pero cómo puede ser? ¿No se ve el río desde tu ventana?», le pregunta Natalia, a lo que

[620] Todas las citas de los siguientes cuatro párrafos están extraídas, como el resto, de la primera edición de *Entre visillos* (1958).

responde: «Pues, sí. Pero nunca me he fijado. A mí me parece tan natural que ni me fijo» (p. 221). Alicia muestra su incapacidad para comprender los mecanismos que rigen la sociedad en la que vive, que asume como naturales. Gracias a su mirada distante, Pablo Klein es el único consciente de la tensión que se establece entre el interior opresivo de las casas y la libertad exterior. El profesor se imagina así a Natalia y su familia en casa: «Me los figuraba a todos a las horas de la cena, las pequeñas discusiones, alguna lámpara roja y las contraventanas bien cerradas, el silencio, los pasos en la calle. Y a ella entre aquellas paredes» (p. 215). Una reflexión que hace extensiva a toda la ciudad: «Me fui a buen paso hacia la pensión por las calles vacías, y mirando las ventanas de los edificios me imaginaba la vida estancada y caliente que se cocía en los interiores» (p. 216), y que le lleva a abandonar la ciudad al concluir la novela.

Algunos de los personajes de los primeros cuentos de la autora también se asoman a los balcones o ventanas. Es el caso de «La tata» o del padre y la hija de «Las ataduras», lo que viene a demostrar la enorme importancia que tiene la observación desde la distancia en su primera narrativa; una observación que se vincula con la de la cámara en el cine neorrealista. Uno de los ejes sobre los que se erigen estas obras es su visualidad, hasta el extremo de que Pablo Klein, recordando a Natalia, asegura: «Me escuchaba con los ojos muy abiertos» (Martín Gaite, 1958, p. 215). Este escuchar con los ojos es central en el cuento «La trastienda de los ojos» (1954), cuyo protagonista, Francisco, descubre un día «que todo el misterio estaba en los ojos. Se escuchaba por los ojos; solamente los ojos le comprometían a uno a seguir escuchando» (Martín Gaite, 2019, p. 216). Los ojos, como la mirada a través de la ventana, permiten establecer la comunicación entre el interior y el exterior. Si los deseos de evasión de las jóvenes de *Entre visillos* pasaban por atravesar con la mirada las ventanas que marcan el límite entre dentro y fuera, el descubrimiento de Francisco le permite evadir una interlocución por la que no siente interés. La mirada, la ventana, la visualidad (y junto a ella, el cine) se constituyen, por tanto, en ejes vertebradores de la primera narrativa de la escritora.

Además de por la visualidad, el estilo de Martín Gaite se caracteriza por la atención que otorga al lenguaje de los personajes. En el prólogo a sus *Cuentos completos,* la escritora recuerda:

> Aprendimos a escribir ensayando un género […] que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas. La vida de la calle era entonces menos compulsiva y apresurada, […] la gente tenía menos dinero, paseaba más y bebía vino por los bares de su barrio despacio, mientras charlaba con los amigos y con los desconocidos […]. La fisonomía, completamente distinta, de aquellos locales y calles, anotada como al descuido en nuestros cuentos, les confiere ahora cierto valor testimonial (Martín Gaite, 1980, pp. 7-8).

Este registro de conversaciones, el famoso «magnetofonismo», está relacionado con el cine neorrealista, que propugna la naturalidad de sus diálogos. Recordemos que, como se ha dicho más arriba, el método zavattiniano consiste en la recolección de diálogos y expresiones extraídos de la calle, para lo que recurre tanto a la memoria como al taquígrafo. Localizamos un claro ejemplo de este método en «La mujer de cera» (1958):

> Cruzamos las calles céntricas mirando los anuncios luminosos que han empezado a brillar en las fachadas, oyendo pedazos de conversaciones de la gente, que nos roza con sus cuerpos en las aceras, esperando la señal del guardia para pasar: «... un fenómeno el tipo ese, un verdadero fenómeno». «... la falda en gris y amarillo, ¿sabes?, con mucho vuelo...». «Y yo le dije, ¡ay, hijo, de ninguna manera!...». «... sí, sí, salió anteayer del hospital». «... conque le oí gritar, porque vivimos tabique, y le dijo a Jesús...» (Martín Gaite, 2019, p. 154).

El diálogo también tiene gran importancia en *Entre visillos*, donde, de igual forma, se reproduce la lengua coloquial[621]. Hay que tener en cuenta la diferencia que la autora establece entre diálogo y conversación insustancial: «Pablo Klein ofrece a todas las personas que en la ciudad le tratan una posibilidad de diálogo y por eso resulta atractivo y fascinante tanto para los hombres como para las mujeres» (Martín Gaite,

[621] Los coloquialismos son frecuentes en los capítulos trece y dieciséis, que se corresponden con la narración de Natalia.

2023, p. 50). El diálogo pertenece a la intimidad y la conversación a la exterioridad. Es en la reproducción de esta exterioridad donde entraría el recurso al magnetofón. Sin embargo, la autora rechaza la conversación reproducida como si hubiera sido captada mediante dicho aparato:

> No se trata de amortiguar el grito de la vida, ni tampoco de darlo idéntico (cinta magnetofónica), sino de darlo en otro plano, de reflexionar sobre él. Introducir una distancia entre el grito y el narrador. La elaboración es trascender lo puramente fotográfico u onomatopéyico. Hay quien se jacta de dar las cosas en crudo, sin trampa ni cartón. Aparte de que es mentira, porque el reino de la palabra no exime a nadie de las trampas que él mismo tiende, tomándolo como pretensión de verdad, la veo equivocada. Creen que es más directo dar así, en bruto. Bueno, puede, pero también es una grosería, que en el fondo encubre la indolencia del narrador. Y una falta de preparación, de educación en el arte de transformar (Martín Gaite, 2009, pp. 259-260).

La escritora también recurre al empleo de expresiones coloquiales en sus cuentos: «Bueno, mujer; échale un galgo» (p. 233), «Sí, claro, qué listo. Y un jamón» (p. 257) o «Tiene los ojitos metidos en séptima» (p. 271)[622]. El recurso al habla coloquial de la autora sigue la propuesta zavattiniana, pues su empleo sitúa los diálogos más cerca de la realidad, aportando frescura y verosimilitud. Martín Gaite realiza, asimismo, una labor de selección y depuración de estos diálogos, dotándolos de un ritmo determinado, como sugería Zavattini:

> Ma la gran massa del materiale la prendo dal vero. Poiché il neo-realismo esclude i personaggi costruiti per i quali evidentemente bisogna preparare prima il meccanismo delle battute –io scendo nella strata e colgo frasi, parole, discussioni dal vero. I miei grandi aiuti sono la memoria e lo stenografo. Poi faccio con le parole quello che faccio con le immagini. Scelgo, taglio il materiale raccolto per dargli il giusto ritmo, per coglierne l'essenza, la verità (Zavattini, 1952, pp. 18-19)[623].

[622] Las citas corresponden, siguiendo el orden, a «Tendrá que volver», «Los informes» y «La conciencia tranquila», todos ellos recogidos en *Todos los cuentos* (Editorial Siruela, 2019).

[623] «Pero la mayor parte del material lo obtengo de la realidad. Dado que el neorrealismo excluye a los personajes construidos, para los cuales obviamente hay que preparar primero el mecanismo de los diálogos, yo bajo a la calle y capturo frases, palabras, discusiones de la vida real. Mis grandes ayudas son la memoria y el taquígrafo. Luego hago con las palabras lo mismo que hago con las imágenes. Elijo, recorto el material recopilado para darle el ritmo adecuado, para capturar su esencia, su verdad».

En el caso de la autora, este ritmo se corresponde con el del habla, una característica que se mantendrá constante en su obra. Sirva como ejemplo esta confesión de la escritora de *El cuarto de atrás* (1978): «Pero tendría que aprender a escribir como habla. —Ya lo creo, no ha dicho usted nada. Es lo más difícil que hay» (Martín Gaite, 1997, p. 121).

9.3.4. La planificación como creadora del espacio

Al igual que en otras novelas del realismo social, no se puede atribuir únicamente al cine neorrealista la influencia en el uso de la planificación, salvo en el enfoque en profundidad y el plano secuencia. Analicemos algunos ejemplos de cada uno de ellos.

Durante el viaje en autobús de Pablo Klein, tras llegar a la ciudad, localizamos un ejemplo de foco en profundidad:

> Miré a la portezuela. El hombre de la chaqueta de cuero se había quedado de pie sobre el estribo y viajaba allí, de espaldas a las calles que íbamos atravesando, como un timonel, sujeto a la ventanilla abierta. En el espacio que su cuerpo no tapaba, por los lados de esta ventanilla trasera, se recogía la luz de la calle, se veían desaparecer puertas, paredes, letreros, algunos transeúntes (Martín Gaite, 1958, p. 30).

El foco en profundidad capta indistintamente puertas, paredes, letreros y transeúntes, lo que contribuye a igualar jerárquicamente personajes y espacio.

En el capítulo tercero de *Entre visillos* localizamos un primer ejemplo de plano secuencia, en el que se describe el espacio en dos planos, uno más cercano que el otro: «Por la ventana se veían los soportales de la plaza, en primer término, y más allá el sol durísimo contra los adoquines. Pasó un autobús naranja atestado de personas que iban a los toros» (Martín Gaite, 1958, p. 49)[624]. El paso del autobús sirve como mecanismo para unificar el espacio. En «Historia de un mendigo», las imágenes se suceden como si una cámara fuera siguiendo la mirada de los personajes, creando un plano secuencia:

[624] Luis Miguel Fernández apunta el uso de la profundidad de campo en *El balneario* y *Entre visillos* para representar cómo la presencia y el movimiento de los personajes captan la atención de aquellos que los observan desde cierta distancia (Fernández, 1992, pp. 265-266).

> Un hombre serio, que iba pensando en Nietzsche, se cruzaba con una florista joven; un estudiante de medicina miraba las piernas de la florista desde el autobús; la muchacha del sombrerito rojo pensaba que era perfecto el perfil del estudiante, y su novio le tiraba de la manga (Martín Gaite, 2019, p. 24).

Este recurso es habitual en el cine neorrealista, como hemos analizado, pues permite unificar los existentes de la historia (espacio y personajes) y está, en muchos casos, asociado a la movilidad de la cámara, ya sea mediante panorámicas, ya mediante *travellings*. Igual de cinematográfico es el ejemplo que localizamos en *Entre visillos*. La «cámara» sigue a Ángel y Gertru, quienes conversan por la calle sobre temas relacionados con su futura boda. Una vez que Gertru llega a su casa y Ángel queda solo, su regreso a casa en solitario ya no es relevante para la trama, por lo que la cámara, «aprovechando» que Ángel se cruza con Mercedes y Julia, le abandona para seguir a las hermanas:

> Se volvió al Hotel silbando. Por los soportales de la Plaza se cruzó con Mercedes y Julia que venían discutiendo y andando de prisa. Le dijeron adiós. La Plaza estaba ya casi desierta.
>
> –Al sereno le llamas tú. Y las explicaciones que te dé la gana las das tú decía Julia. Yo no he tenido que ver nada con todo esto (Martín Gaite, 1958, p. 172).

Este recurso es el que permite, aquí y en el cine neorrealista, unificar el espacio y los personajes que se desenvuelven en él. A partir de la distinción que Bazin establece entre *cache* y encuadre[625], Deleuze apunta que el encuadre opera a veces como un *cache* móvil con arreglo al cual todo conjunto se prolonga en un conjunto homogéneo más vasto con el cual se comunica, por lo que espacio y acción exceden los límites del encuadre. Esto es lo que le distingue del otro tipo de encuadre, el «pictórico», que encierra todas las componentes (Deleuze, 1983, pp. 32-33)[626]. Como en el cine de Renoir, uno de los precursores en el uso del plano secuencia que inspira al

[625] Según expone Bazin en «Cine y pintura», «la pantalla destruye radicalmente el espacio pictórico. Al igual que el teatro mediante las candilejas y la arquitectura escénica, la pintura se opone a la realidad misma y sobre todo a la realidad que representa, gracias al marco que la rodea» (Bazin, 2009, p. 212).
[626] Este tipo de encuadre, característico del cine de Hitchcock, neutraliza el entorno, lleva el sistema cerrado lo más lejos posible encerrando en la imagen el máximo de componentes (Deleuze, 1983, p. 35).

neorrealismo el uso del *travelling*, el espacio es más natural, pues no neutraliza su entorno, como sucede con el encuadre «pictórico».

Un poco antes del plano secuencia mencionado, la llegada de Mercedes a la fiesta en casa de Yoni va acompañada de un movimiento panorámico:

> Mercedes echó una mirada en torno. Todavía no se había fijado en la habitación. Vio parejas aisladas que bailaban por los rincones donde había menos luz, gente de espaldas en el bar y junto a la mesa de los emparedados; otros sentados por el suelo. La mayoría de las caras no las conocía (Martín Gaite, 1958, p. 162).

La mirada, como una cámara, recorre la habitación (en la que Mercedes todavía no se ha fijado) centrándose en los individuos presentes, buscando identificar a alguien conocido. Como el *travelling*, el movimiento panorámico unifica el espacio narrativo, transmitiendo autenticidad al conjunto del relato y potenciando su verosimilitud[627].

9.3.5. El montaje

Las cuestiones relacionadas con el narrador ya se han tratado en el apartado dedicado al objetivismo, pues la actitud del narrador, su «sesgo», al imitar a la cámara cinematográfica, se aproxima a lo que Chatman denomina «filtro». Respecto a la influencia del montaje, se trata, de nuevo, de un aspecto que está más relacionado con el cine del M.R.I. que con la modernidad del cine neorrealista. Recordemos que para Bazin, el montaje implica la manipulación de la realidad, por lo que es preferible acudir a técnicas como el foco en profundidad o al plano secuencia para transmitir la realidad con mayor fidelidad[628].

Martín Gaite recurre, en ocasiones, al montaje alternado, es decir, aquel que relaciona dos acciones que transcurren simultáneamente, propio del M.R.I. Es el caso de «La oficina», donde la autora narra la soledad de los oficinistas Matías y Mercedes, cuyas vidas apenas se entrecruzan aunque todo parece apuntar a ello; o del padre y la hija de

[627] Hallamos un ejemplo de *travelling* en «Los informes», cuando la señora le pide a Pascuala, la doncella, que acompañe a Concha fuera de la casa: «Da media vuelta y sigue a Pascuala fuera de la habitación, al pasillo. Pasan por delante del banco de madera otra vez; ahora por delante del perchero y del tapiz con la escena de caza. Se acuerda de todas estas cosas, las reconoce» (Martín Gaite, 2009, p. 263). En su acompañamiento de Concha, la «cámara» recorre velozmente el espacio que, durante su espera, la joven había estado observando con detenimiento.

[628] Véase el artículo «Montaje prohibido», en *¿Qué es el cine?* (2008).

«Las ataduras», un simultaneísmo –señalado mediante un blanco tipográfico– reforzado por el hecho de que ambos, desvelados, destapan a sus parejas en la cama y, a continuación, se asoman a la ventana; él en su casa del pueblo gallego en el que viven; ella, en París.

También se vincula con el M.R.I. el montaje de una secuencia a través del cambio en el sesgo del narrador, que traslada su focalización de un personaje a otro durante una llamada telefónica, como sucede en *Entre visillos,* cuando Goyita telefonea al hotel donde se encuentra Manolo:

> Fue al teléfono y marcó un número. Tardaban en ponerse. Se echó la blusa para abajo. Se miró los hombros y el escote.
>
> —Diga.
>
> Escondió la cara contra el rincón de la pared.
>
> —Oiga, por favor. Don Manuel Torre.
>
> Hablaba muy bajo, mirando para la puerta cerrada.
>
> —¿Cómo dice? ¿Quién?
>
> —Señor Torre. ¿No es ahí el Nacional?
>
> *En el Hotel Nacional habían puesto barra de cafetería. Estaba lleno de gente.*
>
> —*Voy a ver. Espere.*
>
> *Zumbaban los turmix, subían y bajaban las manivelas negras de la cafetera exprés. El botones dejó abierta la puerta de la cabina* (Martín Gaite, 1958, p. 47)[629].

En el fragmento en cursiva la acción se desplaza al hotel, donde, tras localizar a Manolo y atender este el teléfono, descubrimos que Goyita se ha acobardado y ha colgado el teléfono[630]. Este tipo de enlaces posibilitan la unión de escenas localizadas en distintos lugares, creando la sensación de cohesión espacial.

[629] La cursiva es mía.

[630] Localizamos otros casos de este tipo de montaje en el capítulo decimosegundo, cuando Federico telefonea a Julia, quien se encuentra en la casa de Yoni; y en el cuento «La conciencia tranquila», donde

9.3.6. El tiempo del discurso

La condensación narrativa propia de los cuentos se hace extensible a *Entre visillos*, novela que relata acontecimientos que tienen lugar en un corto período de tiempo, el que transcurre entre septiembre y diciembre de un año cualquiera de la primera mitad de la década de los cincuenta. En este sentido, la novela se ajusta a la reducción temporal propia de la novela social, por lo que su desarrollo durativo es percibido intensamente (Villanueva, 1994a, p. 46). Los capítulos narrados por Klein, en tanto personaje propenso al vagabundeo, presentan gran dilatación temporal, describiendo los tiempos muertos, tediosos, que pasa en la ciudad. Por ejemplo, en el segundo capítulo, en que narra su llegada a la ciudad en tren «después de un viaje interminable» debido a dos averías, describe pormenorizadamente muchos detalles percibidos durante las paradas: un pastor que mira los vagones, un muchacho al que le piden unas gaseosas, los viajeros bajando del tren, las conversaciones de los pasajeros en el departamento, un hombre con un burro vendiendo sandías o dos chicas hablando sobre las fiestas. Esta última «escena» se repite, con mucho más detalle, al principio del capítulo siguiente, donde identificamos a las chicas como Goyita y Marisol, en un interesante juego narrativo de raíz cinematográfica, del que nos ocuparemos al analizar la frecuencia temporal en la narración.

Este deambular de Klein contrasta con las prisas que presentan los personajes femeninos, siempre pendientes del reloj (en muchas ocasiones el reloj de la catedral es el que marca las horas y el ritmo de la ciudad[631]) para regresar a casa, como cuando recuerda Natalia: «Estábamos en el sitio de las barcas y hacía una tarde muy buena. Yo quise que remáramos un poco, pero Gertru tenía prisa por volver a las siete» (Martín Gaite, 1958, p. 12).

La estructura de la novela está organizada en secuencias, a imitación del cine neorrealista, que rompe, mediante esa estructura, con el principio de causalidad del cine institucional. El primer capítulo se abre con Natalia escribiendo en su diario y sirve

---

a través de la imagen de la lluvia, cambiamos de la madre de la niña enferma, que mira la lluvia desde el bar de la gasolinera, al médico, que se dirige al barrio de chabolas conduciendo su coche bajo la lluvia.

[631] Brown señala que los confines espaciales del pueblo son lo suficientemente estrechos como para permitir que el «ojo gigante» del reloj, en palabras de Natalia, observe todo lo que sucede (Brown, 1987, p. 69).

como presentación de las hermanas Ruiz; el segundo capítulo narra la llegada de Pablo Klein a la ciudad; el tercero está dedicado a Goyita y su frustrante amistad con Marisol; el cuarto, al velatorio de Rafael Domínguez; el quinto muestra el ambiente en el casino; el sexto, la pensión de Pablo; el séptimo trata sobre el peso que la religión ejerce sobre Julia y la relación con su novio, etc. La novela no está articulada en torno a la causalidad como impulsora de la narración, sino que cada capítulo narra la realidad de alguno de los personajes o describe los ambientes en que se mueven. Los acontecimientos, mínimos e insustanciales, son registrados por una cámara, dirigida por el narrador omnisciente, por Pablo o Natalia, según el capítulo, ofreciendo un retrato objetivo, abordado desde múltiples perspectivas, de la vida de un grupo de mujeres jóvenes en una ciudad de provincias, mientras que la repetición de ambientes y personajes contribuye a transmitir el carácter opresivo su entorno.

Tanto en la novela como en los relatos, se sigue, en general, una estructura narrativa lineal que se adhiere a los principios del neorrealismo, los cuales abogan por mantenerse pegados a la actualidad. Es el famoso «hoy, hoy, hoy» que, como hemos visto más arriba, defiende Zavattini. Hay, no obstante, algunas excepciones, como los saltos al pasado en «Un día de libertad» (en forma de *racconto*) y «Las ataduras», un relato en el que el salto al pasado tiene forma de *flashback* (Alina, sentada junto al Sena es el marco sobre el que se retrocede al pasado, a sus recuerdos de infancia y primera juventud), pero que comienza a señalar los derroteros por los que transcurrirá la obra posterior de la novelista, alejada del objetivismo.

En lo referente a la duración, Martín Gaite recurre a la elipsis de inspiración cinematográfica, aunque no relacionada con el neorrealismo, sino con el M.R.I. Por ejemplo, en el capítulo séptimo de *Entre visillos,* Julia recibe la visita de Miguel, su novio madrileño, quien le pide que paseen por el río:

> –¿Qué te pasa ahora? dijo Miguel, irritado.
>
> –Nada, que no quiero que me beses, que luego cada vez es peor. […]
>
> –Si no te besara no sabría si te sigo queriendo. Se besaron sentados en el final de talud. Hacía un aire húmedo y se oían unas risas y chillidos de niño muy lejos, en unas casitas de hortelano de la otra orilla (Martín Gaite, 1958, p. 93).

Martín Gaite cierra así el capítulo, como si fuera una secuencia autocensurada en la que la cámara se desplaza hacia la otra orilla para no mostrar imágenes de contenido sexual.

Finalmente, en relación con la frecuencia, además del ya mencionado pasaje en que Goyita y Marisol charlan en el tren, identificamos otros ejemplos. La visita de Pablo a casa de Elvira es contada por el narrador omnisciente en el capítulo decimocuarto y por Pablo en el decimoctavo. Lo mismo sucede con un encuentro entre Natalia y Pablo, narrado por ella en el capítulo decimotercero y por Pablo, en el decimoquinto. Esta estrategia fortalece la verosimilitud de la narración, pues los relatos realizados desde diferentes perspectivas no se contradicen. Asimismo, resalta la noción de que los habitantes de la ciudad provinciana están constantemente bajo observación mutua, lo que intensifica el ambiente opresivo que experimentan los personajes.

En conclusión, la escritora se apoya en algunas técnicas cinematográficas, como el plano secuencia, el *travelling* o el movimiento panorámico, propias del cine neorrealista para mantener la unidad de su espacio narrativo, sin fragmentarlo. Martín Gaite se interesa y recibe la influencia del cine neorrealista en la medida en que es un reflejo de su necesidad –y la de su generación– de narrar una realidad escamoteada por el régimen franquista. Los escritores neorrealistas encuentran en el cine el mejor medio para reproducir la realidad tal cual es, para lo que se sirven de la estructura secuencial, que renuncia a establecer relaciones de causalidad entre capítulos para mejor captar, de forma objetiva, momentos y ambientes que permitirán al lector sacar sus propias conclusiones. La autora parece trasladar a sus primeros cuentos y a *Entre visillos* esa máxima de Sigfried Kracauer: «Cuando la historia se hace en las calles, las calles tienden a trasladarse a la pantalla» (Kracauer, 1989, p. 134). El enfoque gaiteano, en gran medida coincidente con el de Zavattini, se centra en un humanitarismo no exento de crítica social, dentro de las limitaciones que imponía la (auto)censura.

10. Juan Marsé, un escritor que piensa en imágenes

Josep Mª Cuenca, biógrafo de Marsé, explica que cuando el escritor rememora el entierro de su abuelo materno, lo «ve» con nitidez: «lo recuerdo todo como muy cinematográfico: el abuelo en la habitación de cuerpo presente, el entierro...» (Cuenca, 2015, p. 33). Es solo un ejemplo que revela cómo funciona la mente del autor, algo que él mismo ha repetido en numerosas ocasiones. Cuando Ramón Freixas le pregunta si sus novelas parten de ideas o de imágenes concretas, contesta:

> De imágenes, evidentemente. Acostumbraba a compararlo a la manipulación de imágenes como quien manipula una colección de cromos. Existen una serie de imágenes que me obsesionan, que arrastro del pasado, experiencias personales o cosas que te han explicado, no distingo entre ambas. La suma de varias combinadas me proporciona no una idea sino la posibilidad de continuidad de una historia. Para mí éste es el inicio de algo (Freixas, 1984, p. 52).

La crítica ha destacado con frecuencia esta particularidad del autor: «Marsé es […] un escritor profundamente visual» (Mainer, 2002, p. 5); «su imaginación se activa no por argumentos sino por imágenes y planos que, puestos en movimiento, generan tramas y personajes; éstos están amasados con la memoria infantil y con la memoria de cinéfilo» (Gracia y Ródenas, 2011, p. 738). Años después, durante el proceso de elaboración de su biografía, el escritor, quien siempre había defendido que pensaba en imágenes, matiza sus palabras:

> Siempre he dicho que a la hora de escribir suelo partir de imágenes más que de ideas, pero nunca de manera radical. Eso de «partir de» es una cosa tan convencional y engañosa... […] Lo que pasa es que es verdad que hago visibles las cosas que narro. Y esto probablemente es influencia del cine (Cuenca, 2015, p. 507).

Tal y como demuestran las múltiples investigaciones que giran en torno a las relaciones de Juan Marsé con el cine, el escritor barcelonés es, probablemente, el paradigma de novelista influenciado por el séptimo arte y, sin duda, el autor más estudiado en este sentido dentro de la narrativa española. Entre los textos monográficos que analizan la influencia del cine en la narrativa de Marsé destacan dos: *Juan Marsé, contador de aventis* (1984), de Samuel Amell, y *El cine y la novelística de*

Juan Marsé (2006), de Kwang-hee Kim[632]. La lista de investigadores que se han ocupado de la influencia del cine en la narrativa marseana es considerable, lo que nos lleva a preguntarnos qué nuevas contribuciones pueden hacerse a lo ya discutido.

En primer lugar, este trabajo se lleva a cabo cuando la obra de Marsé lamentablemente ya ha concluido, lo que permite tener una visión completa de la misma que otros estudios publicados con anterioridad a su muerte no pueden ofrecer. Además, los aspectos cinematográficos de sus tres últimas novelas (*Caligrafía de los sueños*, 2011; *Noticias felices en aviones de papel*, 2014; *Esa puta tan distinguida*, 2016) así como de algunos de los cuentos recogidos en *Colección particular* (2017) apenas han sido analizados, del mismo modo que la publicación póstuma de *Viaje al sur* (2020), crónica de su periplo por el sur de España durante el otoño de 1962, aporta claves interesantes sobre determinados elementos compositivos de *Últimas tardes con Teresa* (1966) desconocidas hasta ahora.

En segundo lugar, muchos de estos estudios analizan aspectos aislados de la impronta del cine en la obra de Marsé, con especial énfasis en las referencias cinematográficas explícitas, y, en menor medida, implícitas. Menos frecuente es el análisis del influjo del lenguaje cinematográfico, de sus técnicas narrativas. Cuando este se ha llevado a cabo, los trabajos adolecían de cierto desorden, mezclando aspectos vinculados a la puesta de escena con otros concernientes al montaje o la caracterización de personajes. Es por ello que nuestra pretensión es analizar pormenorizadamente esta influencia, vinculándola además con el M.R.I., el propio del cine clásico de Hollywood, para poner de manifiesto cómo y por qué ese modo de representación, caracterizado por su transparencia discursiva, es el que influye al novelista catalán.

Con el transcurso de los años, Marsé ha ido detallando algunas de las imágenes seminales que dan origen a sus novelas. La primera imagen de *Últimas tardes con Teresa* surgió de «una verbena de San Juan en una gran torre de La Bonanova, y un muchacho mirando desde la cancela» (Ordoñez, 2012, párr. 10); en *Si te dicen que caí*

[632] A estos estudios habría que sumar los artículos o capítulos publicados por investigadores como Ronald Schwartz (1976), Luis Miguel Fernández (1996), Juan Rodríguez (1997), Fernando Valls (1999), José Belmonte (2002), Jorge Marí (2005), Marcos Ordóñez (2005), Celia Romea (2005), José Luis Sánchez Noriega (2010), José Luis Bellón (2009), Joaquín Marco (2008), Dóra Faix (2020) y las tesis doctorales de Anne Marie White (sobre la hipertextualidad en su obra) y Salwa Mahmoud (que sería publicada con el título *La obra novelística de Juan Marsé: Trayectoria y mundo narrativo* en 2013).

(1973), es «la imagen de unos *trinxas*[633] del Carmelo sentados en corro al pie de un edificio bombardeado, uno de ellos contando aventuras, los demás escuchando atentos» (Rodríguez Fischer, 2022, p. 19); el arranque de *Ronda del Guinardó* (1984) es la imagen de «las huérfanas del barrio que llevaban la capillita con la virgen» (Cuenca, 2015, p. 488); *Rabos de lagartija* (2000) nace de una imagen fijada en su adolescencia, la de su madre hablando con un policía a la puerta del domicilio familiar de la calle Martí (Cuenca, 2015, p. 596); y el punto de partida de *Caligrafía de los sueños* es la imagen de «una madre y su hija yendo juntas y emperifolladas al baile dominical con la esperanza de que la segunda, poco agraciada, encontrase un novio decente» (Cuenca, 2015, pp. 647-648). Las explicaciones del escritor respecto a *El embrujo de Shanghai* (1993) nos permiten entender cómo funciona el proceso de conversión de esa imagen evocada –«una imagen que me persigue desde chaval»– en un relato que posteriormente devendrá novela. La imagen seminal surge de una experiencia en los lavabos de un cine de barriada, donde un joven Marsé se encontró con un hombre, vestido con gabardina y sombrero, cargando una pistola. El autor automáticamente asoció al individuo con la guerrilla urbana que operaba en la época. A partir de esta imagen se le impuso otra, en que el hombre, convertido en un pistolero perseguido por la policía, salía de su casa encendiendo un cigarrillo. Delante del portal se abría una zanja para reparar una avería de gas, pero ante la tardanza en la reparación, entre el vecindario comenzó a correr el rumor de que, en realidad, se trataba de una celada para capturarlo. La peripecia, que inicialmente formaba parte de un cuento y que constituye el primer capítulo de la novela, tomó un giro inesperado cuando Marsé asoció el motivo del gas con un símbolo más profundo de la corrupción de los años de posguerra. Esta revelación le llevó a transformar el cuento en una novela (Gutiérrez Pérez, 1995, p. 37). Las palabras de Marsé permiten concluir que su proceso creativo es impulsado por la evocación de alguna de las imágenes de su juventud que persisten en su recuerdo. Su imaginación encadena estas imágenes seminales con otras, estrechamente vinculadas al cine de género hasta conformar un relato.

[633] *Trinxa* es la apócope del catalán *trinxeraire*. Se trata de «un adolescente desamparado que deambula por las calles» o «Una persona de clase baja, sin oficio ni beneficio» (Enciclopèdia Catalana, 1998).

Estas imágenes seminales como impulso narrativo se introducen también en la ficción, como sucede en *Esa puta tan distinguida*[634]. El escritor protagonista, tras leer el informe policial sobre el caso e imaginar los momentos previos al asesinato, escribe:

> Las variantes a la escena que anoté cuando todavía no me servían de nada o de casi nada, hoy se me antojan una verdadera epifanía: sentada sobre una pila de latas, espatarrada, […] con medias negras y la gabardina echada sobre los hombros, […] sonríe diciendo «date prisa» […] Sin embargo, ese tosco reclamo sexual de la prostituta propiciando el primer movimiento de una escena muda bien podría anteceder al brutal asesinato, un plano cuyo sentido entonces se me escapaba, pero que acaso acabaría siendo, me gustaba suponerlo, una imagen seminal […]. El plano se congeló en mi retina y lo archivé junto con lo demás (Marsé, 2016e, pp. 33-34).

Aunque no parte del recuerdo, el proceso creativo del personaje es el mismo que el de Marsé. La lectura del informe conduce al guionista a reflexionar sobre cómo trasladar la información contenida a la narrativa visual. No obstante, la suposición de que el plano en cuestión podría convertirse en una imagen seminal resulta prematura, por lo que el personaje procede a su archivo mental.

En cuanto a la capacidad del autor de hacer visibles las cosas que narra es algo que se puede hacer extensible a sus personajes. Sarnita se destaca, de entre todos los *trinxas* que aparecen en *Si te dicen que caí*[635], por su gran capacidad fabuladora, a la que contribuye significativamente el cine:

> — […] ¿Y *Suez*, la has visto?
> — ¿*Suez*?
> — Sí. Todo el mundo la ha visto. Tú eras Anabella y éste era Tyrone Power, ¿vale? Hay un ciclón sobre el desierto y tú salvas a éste atándolo a un poste, mira, aquí tienes la cuerda. Entonces figura que el ciclón te empieza a arrastrar, él se ha desmayado y se despierta atado al poste y ve que estás perdida, y te aprieta entre sus brazos porque además está enamorado de ti, pero el viento es muy fuerte y todo es inútil (Marsé, 2016a, p. 183).

[634] La novela se centra en un escritor que, en 1982, recibe el encargo de crear un guion basado en un caso real: el asesinato de una prostituta en una cabina de proyección en 1949. En la novela se intercalan escenas sobre el proceso de escritura con fragmentos del guion en el que se está trabajando.

[635] Protagonizada por un grupo de adolescentes de Barcelona, la novela relata diversas escenas de degradación y miseria de la inmediata posguerra desde distintas voces narrativas, muchas veces contradictorias.

En *El embrujo de Shanghai*[636], el personaje de Forcat hace ver lo que cuenta tanto a Susana –obligada a permanecer recluida por padecer tuberculosis– como a Daniel, quienes atienden a la narración de las aventuras del padre de la joven en Shanghai como si fueran espectadores de un serial cinematográfico. Algo distinta es la narración que hace Faneca a Carmen, la muchacha ciega, en *El amante bilingüe* (1990)[637], ya que consiste en «hacer ver» a la joven lo que sucede en la pantalla:

> […] daban la misma película que Carmen escuchaba en la pensión: él conduce un veloz descapotable con los cabellos al viento, ella le echa los brazos al cuello y le besa, él cierra los ojos durante el beso, con grave riesgo de estrellar el automóvil […] ¿Quién le contaría eso a la ciega, quién se lo haría ver? (Marsé, 2016b, p. 95).

Esa capacidad de «hacer ver», alimentada por el cine, es fundamental en la narrativa marseana. No hay que olvidar la influencia que ejercen en el joven Marsé un escritor tan visual como Ernest Hemingway, en concreto su relato «Las nieves del Kilimanjaro» (1936), al que homenajea en *Caligrafía de los sueños*. Dos son las imágenes del relato de Hemingway que recorren la novela: la del «cadáver de un leopardo reseco y congelado» («*the dried and frozen carcass of a leopard*») que se halla cerca de la cima occidental del Kilimanjaro con la que se abre la narración y la del león herido que se refugia de los cazadores. La incógnita con la que Hemingway inicia su historia –«nadie ha conseguido explicar qué buscaba el leopardo en aquellas alturas» (Hemingway, 2007, p. 75)–[638] fascinan al joven protagonista: «Le gusta pensar que esta imagen contiene tal vez la respuesta a todo, la explicación del mundo» (Marsé, 2011, p. 133)[639].

[636] La novela, ambientada en la Barcelona de 1948, recrea la fascinación que en los adolescentes Daniel y Susana despiertan los maquis, y concretamente, el Kim, padre de la muchacha, quien ha huido al extranjero. Nandu Forcat, amigo del padre, visita a Susana y a su madre y, para explicar la ausencia del padre, compone un relato de aventuras de aire mítico que cautiva la imaginación de los jóvenes. La mitificación del padre como un héroe cinematográfico se desmorona cuando la realidad de su huida con otra mujer sale a la luz, llevando a los jóvenes a despertar de la fascinación y confrontar la verdad.

[637] El argumento de la novela gira en torno a Joan Marés, quien, tras ser abandonado por su mujer, desarrolla una doble personalidad para intentar recuperarla. El charnego Juan Faneca, su *alter ego*, fagocitará progresivamente a Marés hasta suplantarlo por completo.

[638] «No one has explained what the leopard was seeking at that altitude» (Hemingway, 1953, p. 585).

[639] En «Vuelo 743 destino Madrid», Hemingway le pregunta a Ava Gardner: «¿Recuerdas el primer párrafo de mi novela *Las nieves del Kilimanjaro*? ¿Qué crees tú que andaba buscando en las alturas ese leopardo?». Gardner contesta: «Tal vez su cepillo de dientes» (Marsé, 2001, p. 26).

Si una imagen puede contener, a juicio de Ringo –trasunto de Marsé–, la explicación del mundo, es relevante considerar los mecanismos que el escritor utiliza para lograr la visualidad en sus novelas. Chatman considera que las narraciones verbales producen imágenes mentales explícitas de tres maneras, por lo menos: mediante el uso literal de calificativos; a través de la referencia a existentes cuyos parámetros están «estandarizados» por definición, es decir, que llevan sus propios calificativos; y con el uso de la comparación. Y añade que, de forma no explícita, las imágenes también pueden ser insinuadas por otras imágenes (Chatman, 1990a, p. 110). La investigadora Kwang-hee Kim, siguiendo a Chatman, considera que esta dimensión visual se manifiesta en la narrativa marseana a través de las referencias fílmicas, ya que generan asociaciones precisas que contribuyen a alimentar el aspecto visual de las obras; pero también a través del empleo de los verbos de movimiento, de la profusión de adjetivos calificativos, el uso recurrente de las comparaciones y de las descripciones realizadas desde cerca, es decir, en «primer plano» (Kim, 2006, p. 241).

La única objeción que podemos hacer a la ampliamente documentada afirmación de Kim es en lo referente al uso del primer plano, pues parece que no tiene en cuenta que en la planificación cinematográfica se pueden clasificar los planos en función de distintos parámetros, siendo, por supuesto, todos ellos igualmente visuales. Así, por ejemplo, si clasificamos los planos en función de su escala o tamaño, podemos hablar de plano detalle, primer plano, plano medio, plano americano, plano entero o plano general; o si lo hacemos en cuanto a la posición de la cámara, distinguimos entre el plano normal –la cámara coincide con la altura de los ojos–, el plano picado y el contrapicado. Creemos que limitar la «visualidad» al primer plano es, cuando menos, reduccionista. Por otro lado, en los ejemplos que propone, confunde el primer plano (y el primerísimo primer plano) con el plano detalle (por ejemplo, cuando habla del pequeño escorpión articulado que pende del brazalete de la prostituta Menchu, y que es un motivo recurrente en *Si te dicen que caí*).

En cuanto al empleo de verbos de movimiento, consideramos que tienen mayor peso en la construcción de esa visualidad los verbos relacionados con el sentido de la vista, usados con profusión no solo por Marsé, sino por la mayor parte de los miembros de la generación del medio siglo. En este sentido, el profesor Jorge Marí pone como ejemplo

la secuencia de la detención de Nualart, perteneciente al final del capítulo tercero de *El embrujo de Shanghai*. Según el autor, esta secuencia es «inimaginable de leer» sin que se nos presenten en la mente cada movimiento de la acción y cada detalle descriptivo. Es una secuencia totalmente fenomenológica en la que todo se refiere a formas, colores, distancias, direcciones y la disposición espacial de objetos y personajes. Además, la profusión de verbos como «observar», «ver» o «mirar» obliga al lector a dirigir su atención en direcciones específicas, dictadas por el texto con una autoridad solo comparable a la de una cámara (Marí, 2003, p. 251).

Pero, ¿por qué atribuir esta visualidad, ya presente en la novela realista del siglo XIX, como hemos visto más arriba, a la influencia del cine? Para Marí (cuyas apreciaciones sobre *El embrujo de Shanghai* pueden hacerse extensivas a toda la obra marseana) se debe a que la configuración de personajes y ambientes a partir del cine (de género negro, en el caso de *El embrujo de Shanghai*) junto con la abrumadora acumulación de referencias cinematográficas establecen un marco de lectura que incita constantemente al lector a emplear su condición de espectador y su competencia cinematográfica para interpretar el texto (Marí, 2003, pp. 251-252).

Kim también se hace eco de los recursos novelísticos del escritor que se pueden vincular con la literatura realista del siglo XIX, tales como el tratamiento temporal preferentemente lineal, la intromisión autorial, el hilo narrativo conducido por la voz de narrador omnisciente, los golpes de efecto de corte tradicional como el suspense, la muerte omnipresente, la intercalación de relatos e historias, el uso del capítulo epigonal, etc. Sin embargo, asegura que le llegan a Marsé, «de forma indirecta, por medio del cine» (Kim, 2006, p. 314). La hipótesis de Kim, que compartimos, es que el cine mantiene, desde sus orígenes, una estrecha relación con la tradición literaria, especialmente la decimonónica, a través de la adaptación de textos literarios y de la adopción de las convenciones literarias de esa tradición, por lo que Marsé puede haberlas asimilado también a través del cine. Para demostrar su hipótesis, Kim utiliza como ejemplo la trama folletinesca de la película *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, 1951), dirigida por George Stevens, y sus conexiones con *Últimas tardes con Teresa*. Asimismo subraya el tratamiento lineal del tiempo y el carácter anticipador propio de la narrativa de Marsé como característicos también del cine.

A las consideraciones de estos investigadores podemos añadir otro mecanismo del que se sirve Marsé para conseguir que el lector vea lo que lee. Se trata de lo que el autor denomina «cromos», que irán evolucionando paulatinamente a medida que avanza su obra. A partir de *Si te dicen que caí*, los cromos se convierten en las famosas *aventis*, breves narraciones contadas fragmentariamente por alguno de los personajes adolescentes que pueblan sus novelas, para progresivamente ir adquiriendo mayor entidad y transformarse en auténticos relatos de corte cinematográfico –enormemente codificados genéricamente–, narrados principalmente por un personaje adulto (es el caso de *El embrujo de Shanghai*). Esta evolución recuerda a la historia de la imagen fotográfica a lo largo del siglo XIX, desde sus orígenes como imagen estática en la primera mitad del siglo hasta su constitución como relato cinematográfico tras su puesta en movimiento en 1895 con el cinematógrafo Lumière.

10.1. Cromos, «aventis», relatos y guiones cinematográficos

La enorme popularidad del cine durante la posguerra española supuso la aparición de una serie de productos que alimentaban la cinefilia de los espectadores y que iban desde las revistas cinematográficas (*Cinegramas* [1934-1936], *Films selectos* [1930-1937], *Radiocinema* [1938-1963], *Popular film* [1926-1937], *Primer Plano* [1940-1963], etc.) hasta la publicación de discos con la banda sonora del filme, programas de mano o álbumes de cromos con imágenes de la película o de los actores y actrices hollywoodienses más populares (en ocasiones clasificados en función de la productora con la que tenían contrato). Además, con fines promocionales, se colgaban en los vestíbulos de los cines fotocromos o *lobby cards*, carteles que representaban distintas escenas del filme. Todo ello está presente en las novelas de Marsé. Por ejemplo, entre las anotaciones del escritor farsante que aparece en «Noches de Bocaccio» (1987) destaca una referida al cinéfilo escritor catalán Terenci Moix[640]: «Terenci loco por el Cinemascope: regalarle cromos chocolate colección *La túnica sagrada*, llena de musculosos centuriones vistiendo falditas plisadas, y foto Sarita Montiel dedicada» (Marsé, 2012a, p. 73)[641].

10.1.1. Los cromos, una colección particular

El álbum de cromos del serial *Los tambores de Fu-Manchú* asoma como recuerdo de la infancia en *El amante bilingüe*. Faneca/Marés[642] llama a casa de su exmujer diciendo que «le gustaría mucho recuperar algo que se olvidó en Villa Valentí hace años… Se trata de un álbum de cromos de *Los tambores de Fu-Manchú* que guardaba desde niño, y que para él tiene mucho valor sentimental» (Marsé, 2016b, p. 93). David Bartra,

[640] La cinefilia de Terenci Moix le llevó a publicar en las páginas de la revista *Blanco y Negro,* entre 1988 y 1992, un fascículo semanal dedicado a una estrella de Hollywood. Estos fascículos fueron recogidos posteriormente, agrupados por décadas –de los años 30 a los 60– en varios volúmenes bajo el título *Mis inmortales del cine.* También en fascículos y en la misma revista publicó *La gran historia del cine* (1995-1997).

[641] Aquí tenemos un ejemplo del conocido empeño de Marsé por corregir y pulir constantemente sus textos. «Noches de Bocaccio» apareció por primera vez en 1987 incluido en el volumen recopilatorio *Teniente Bravo*, donde escribe «foto de Sarita dedicada» (Marsé, 1987, p. 179). En la edición independiente del relato, realizada en 2011, añade el apellido de la actriz, probablemente porque el paso de los años hizo que fuera más difícil para los nuevos lectores identificarla solo por su nombre de pila.

[642] El doble nombre del protagonista responde a que sufre un trastorno de identidad disociativo.

el joven protagonista de *Rabos de lagartija*[643], lo utiliza para vacilar al inspector Galván cuando este comienza a rondar a su madre: «¿Quiere usted que le enseñe mi Atlas Universal a todo color y mi colección de pesos pesados de todos los tiempos? —dice David—. ¿Quiere? ¿Le gustaría ver mi álbum de cromos de *Los tambores de Fu-Manchú*?» (Marsé, 2016c, p. 35). En el cuento «El caso del escritor desleído» (1994)[644] se repite la burla en torno a los cromos, en este caso entre el escritor del título (conocido como RLS, las iniciales de su admirado Robert Louis Stevenson) y el entrevistador televisivo:

> — […] Tengo que rogarle que no insista con sus sarcasmos, señor Errelese. Hemos comprendido. Sigamos. Usted de niño coleccionaba cromos de ciclistas famosos, ¿verdad?
> — Sí. El ciclista que más me gustaba era Paulette Goddard, gran escalador, siempre con dos tubulares cruzados sobre el pecho (Marsé, 2017, pp. 222-223).

En otro de sus cuentos, «Colección Particular» (1988-1989)[645], utiliza el cromo como mecanismo para caracterizar al personaje del Capitán Blay:

> El Capitán llevaba el pijama a rayas que le habíamos visto por la calle, la gabardina echada sobre los hombros y zapatillas de fieltro. Era el Hombre Invisible que nosotros conocíamos, pero sin la cara vendada. Poco después, con sus largos cabellos blancos y su bigote y su perilla, me hizo pensar en el anciano Búfalo Bill que yo tenía en un cromo (Marsé, 2017, p. 322).

La presencia es constante[646], por lo que no es extraño que Marsé utilice el cromo como una metáfora de las imágenes mentales que se crean los personajes, aunque el proceso es progresivo y evoluciona del estatismo del cromo en sus dos primeras novelas hasta alcanzar un mayor dinamismo a partir de la tercera.

---

[643] La novela relata la vida del adolescente David Bartra y su embarazada madre Rosa, en la posguerra barcelonesa. El inspector Galván se acerca a la familia con el propósito de averiguar el paradero de Víctor, el padre de familia, y paulatinamente se va enamorando de Rosa.

[644] El relato se centra en un escritor que, después de participar en una entrevista televisiva, experimenta un progresivo desenfoque, hasta que terminan por desaparecer tanto él como su obra. El cuento fue publicado por primera vez en *Cuentos de la isla del tesoro* (Alfaguara, 1994), un volumen colectivo en homenaje a Robert Louis Stevenson por el primer centenario de su nacimiento. Posteriormente aparece en *Cuentos completos* (Espasa Calpe, 2002) y en *Colección particular* (2017).

[645] El cuento, publicado por entregas en el diario *El País* entre diciembre de 1988 y mayo de 1989, es recogido por primera vez en libro en *Colección particular* (2017).

[646] Además de cromos, algunos de sus personajes atesoran otro tipo de imágenes cinematográficas: Susana colecciona programas y postales de cine en *El embrujo de Shanghai*; y Paquita, los programas que su abuelo utiliza como modelo para pintar los carteles del cine en *Un día volveré* (1982).

En su primera novela, *Encerrados con un solo juguete* (1960)[647], el escritor catalán compara la fijación de un personaje con el pasado con la contemplación de un cromo antiguo. Es el momento en el que Andrés reprocha a su madre que invite a comer a Esteban Guillén, un amigo republicano de su fallecido padre que siempre está explicando historias de la guerra: «¿No ves, mamá, que para poder comer necesita contarnos siempre las mismas historias? Esas que a ti tanto te gustan. No sabe otras. Se quedó viviendo aquello, como pegado a un cromo antiguo» (Marsé, 2003a, p. 206). Aquí el cromo es, sin duda, una imagen congelada en el tiempo, una metáfora cargada de connotaciones negativas que sirve para expresar el rechazo del joven protagonista hacia esa actitud de determinados republicanos que no asumen que perdieron la guerra.

En su segunda novela, *Esta cara de la luna* (1962)[648], el cromo también remite al pasado, pero esta vez a la infancia del protagonista, Miguel Dot, que ya no se identifica con su grupo de amigos de la niñez:

> Él seguía mirando por la ventana: un cromo de la infancia. Aquella estatuilla rojiza que no tenía brazos, que tal vez nunca los había tenido, roída por la lluvia y el tiempo en medio de los rosales, ahora parecía una muñeca ridícula y triste que contemplara su propia ruina allí mismo, a sus pies (Marsé, 1982, p. 16).

Sin embargo, será en *Últimas tardes con Teresa*[649] donde Marsé comience a dotar de dinamismo a estos cromos, a través de las ensoñaciones de Manolo Reyes y, en menor medida, de Teresa Serrat. Los cromos se transforman en escenas cortas donde el protagonista rescata a una damisela en apuros, claramente inspiradas en el cine clásico de Hollywood. Cuando Maruja, la criada a la que Manolo confunde con la hija de los señores de la casa, cierra precipitadamente una ventana, la fantasía del protagonista se dispara:

---

[647] La novela se sitúa en la posguerra y retrata los conflictos familiares y personales de Andrés, Tina y Martín, jóvenes alienados que buscan su lugar en una sociedad desintegrada.

[648] *Esta cara de la luna* se centra en el reencuentro entre Miguel Dot, un joven periodista de familia acomodada, y sus viejos amigos, ahora exitosos. Este reencuentro revela las diferencias entre dos mundos. Por un lado, los ejecutivos anestesiados por el éxito; por el otro, Dot, cuyos múltiples proyectos juveniles han quedado en nada. Unos y otros viven con resignación la desmitificación de sus sueños de juventud.

[649] La novela narra cómo Manolo Reyes, un «murciano» con aspiraciones de ascenso social, y Teresa Serrat, una universitaria burguesa comprometida políticamente, se envuelven en un proceso de autoengaño y mitificación mutua en la Barcelona de los años cincuenta.

> […] una vez más la imaginación fue por delante de los actos: corría como un loco hacia la ventana, que había vuelto a abrirse y dejaba ver a la indefensa muchacha debatiéndose en brazos de un señorito rubio, borracho, vestido de esmoquin... Pero por más que siguió atento a esa ventana, no volvió a verla abierta (Marsé, 2014a, pp. 53-54).

Los puntos suspensivos indican el salto entre la imaginación del personaje y la realidad, uno de los temas capitales en la obra del novelista[650]. Una vez descubierta la verdad sobre Maruja, sus ensoñaciones se dirigirán hacia Teresa, la verdadera hija de la burguesía:

> Se despertaba […] preguntándose qué diablos hacía en el cuarto de una criada. Esto le ocurría particularmente después de haber estado repasando algunos cromos de su entrañable colección particular (siempre sin álbum), y en los que la rica universitaria desempeñaba un papel cada vez más destacado: fuego, un terrible y devastador fuego, la Villa arde por los cuatro costados, él salta de la cama y se mete entre la humareda, sube las escaleras, que se derrumban tras él, corre y rescata de las llamas a la rubia de ojos celestes (desmayada al pie del lecho, con un reluciente pijama de seda que habrá de quitarle en seguida porque el fuego ya ha hecho presa en él) y luego la lleva en brazos hasta sus padres (Marsé, 2014a, p. 127)[651].

Los sueños heroicos de Manolo se relacionan con un cine clásico de aventuras que aparecerá reiteradamente en la obra del escritor. Las imágenes del incendio pueden remitir a la película *Chicago*[652]; las del terremoto, a *San Francisco*[653]; y la pareja protagonista que navega en una balsa a la deriva recuerda a la de *La isla perdida*[654]. La

[650]A lo largo de este análisis se evidenciará que Marsé emplea los signos de puntuación y algunos elementos tipográficos para indicar los límites entre lo real y lo imaginario, los saltos temporales, etc.

[651] En este ejemplo hay dos detalles que conviene destacar, pues a través de la ensoñación se traslucen importantes aspectos de la personalidad o del pasado de Manolo. El primero sería el detalle del pijama de seda, que nos evoca el episodio del encuentro nocturno con la hija de los Moreau (la familia francesa que, cuando era un niño, se ofreció a llevarle con ellos a París). El segundo es el hecho de que el héroe lleva a la joven a los brazos de sus padres, dato que nos dice mucho de la actitud respetuosa que mantendrá Manolo con los Serrat (en particular con don Oriol, el padre de Teresa, que parece ser el único que le inspira confianza cuando Teresa trata de encontrarle un trabajo) y que encontramos de nuevo en el siguiente ejemplo.

[652] *Chicago*(*In old Chicago*, 1938), de Henry King, es citada en *Si te dicen que caí* y *Caligrafía de los sueños.*

[653] *San Francisco* (1936), de W.S. Van Dyke,es mencionada en «El fantasma del cine Roxy», «Colección particular», *Rabos de lagartija* y *Caligrafía de los sueños.*

[654] *La isla perdida*(*The blue lagoon*, 1949), de Frank Launder, es nombrada en su siguiente novela, *La oscura historia de la prima Montse*.

referencia a esta última película es más evidente un poco más adelante, cuando Manolo observa a Teresa saliendo del mar: «Solo por verla así, caminando despacio, semidesnuda y confiada, destacándose sobre un fondo de palmeras y selva inexplorada —¿acaso no era este verano el lago azul[655] en la isla perdida?— valía la pena» (Marsé, 2014a, p. 278). Las ensoñaciones de Manolo culminan, como en el cine de Hollywood, con el beso de los protagonistas:

> Otra noche, cuando al llegar esconde la motocicleta entre los pinos, la ve paseando sola por la playa, […], y entonces la tierra empieza a temblar, los pinos se abaten, surgen enormes grietas en la arena, un terremoto, rápido señorita, al mar con la canoa (la precisión dialogal no le interesaba, pero en cambio cuidaba la imagen en sus menores detalles): tres meses extraviados en alta mar, solos, sin víveres, muriendo casi, y ella en sus brazos... Naturalmente siempre acababa besándola; pero no eran sueños eróticos, o por lo menos no tenían como finalidad principal la posesión de la muchacha; eran sueños fundamentalmente infantiles, donde el heroísmo y una secreta melancolía triunfaban de lo demás, por lo menos al principio; el elemento erótico se introducía siempre al final de la historia, cuando él ya había salvado a la bella; cuando ya había dado pruebas más que suficientes de su honradez, de su valor y de su inteligencia, cuando la llevaba en brazos y se disponía a entregarla a sus padres ante la admirada y asombrada concurrencia, pues entonces sentía la imperiosa necesidad de detener el tiempo y la acción (Marsé, 2014a, pp. 127-128).

Se trata de unas ensoñaciones que, con la misma dinámica cinematográfica (una niña de ojos azules –la hija de los Moreau–, un peligro del que debe ser salvada, el rescate por parte de Manolo y la entrega a sus padres), están presentes ya en la infancia de Manolo en Ronda (Marsé, 2014a, p. 128). A través del cine, Manolo evade la realidad en la que vive (Ronda, en la infancia; el barrio del Carmelo, en su juventud), y de la que desea huir. Además, el joven murciano[656] aprende del cine un patrón de comportamiento que se resume en la protección de la mujer deseada, como se refleja también en la cita que abre el cuarto capítulo de la primera parte: «En realidad, el

[655] *El lago azul* es la traducción literal del título de la película, y con ese título se estrenará en España el famoso *remake* dirigido por Randal Kleiser en 1980. Marsé yuxtapone aquí el título original y el español de la película de 1949.

[656] El gentilicio «murciano» era empleado en Cataluña de forma despectiva para referirse a toda la inmigración proveniente del sur de España.

gángster arriesgaba su vida para que la rubia platino siguiera mascando chicle (de una *Historia del Cine*)» (Marsé, 2014a, p. 77).

Si *Últimas tardes con Teresa* supone el primer salto cualitativo en la obra de Marsé, el segundo y definitivo lo dará con *Si te dicen que caí*. Y este salto también afecta a los cromos. La profesora Pérez Sinusía sitúa en esta novela el momento en que los cromos «dejan de ser ilustraciones para comenzar a cobrar movimiento y narrativizarse, con unos protagonistas que colorean la realidad a su gusto» (Pérez Sinusía, 2016, p. 139). Aunque discrepamos de la primera parte de su afirmación, pues consideramos que los cromos ya habían cobrado movimiento en la mente del Pijoaparte, sin duda estamos de acuerdo en que los cromos empiezan a narrativizarse a partir de *Si te dicen que caí*. Es el origen de las *aventis*.

10.1.2. Las *aventis*

Marsé ha contado en varias ocasiones que consiguió desencallar el proceso de escritura de *Si te dicen que caí* cuando recordó las *aventis* (reducción de «aventuras») que contaba de niño junto a su pandilla del barrio (Cuenca, 2015, p. 389). Las *aventis* son relatos orales que se cuentan un grupo de chavales de barrio, sentados en corro, en los que se mezclan realidad y fantasía, sin que se identifiquen los límites entre una y otra, pues surgen de la confusión que generan las habladurías y rumores que circulan por el barrio mezcladas con grandes dosis de ficción cinematográfica, en particular la que aportan las películas de género negro y de aventuras, en las que el erotismo, la violencia y las situaciones límite desempeñan un papel importante (en un momento de la novela dice: «Era como si ensayaran una función pero no, primero eran trozos de películas y lo demás inventado» [Marsé, 2016a, p. 157])[657]. En palabras de Ñito/Sarnita, uno de los contadores de *aventis* que aparece en la novela, las *aventis* son «un juego bonito y barato que sin duda propició la escasez de juguetes, pero que era también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla» (Marsé, 2016a, p. 27).

La nota a la nueva edición de la novela –considerada la definitiva– que escribe Marsé en 1988 arroja luz sobre su función. Las *aventis* nacen como solución para desentrañar

[657] Sobre las *aventis*, véase Fernández, Álvaro (2003): «Un canto en la tiniebla. Miradas, voces y memoria en la poética de Juan Marsé», en *Iberoamericana*, 11, pp. 65-68.

«una estructura narrativa compleja y ensimismada». Para el escritor, la novela está compuesta por voces diversas, contrapuestas y hasta contradictorias, que juegan con la impostura y el equívoco, creando una trama de signos y referencias junto con un sistema ambiguo de ecos y resonancias (Marsé, 2016a, p. 5). Unos versos de Machado («en los labios niños, las canciones llevan confusa la historia y clara la pena»[658]) sirven de inspiración a Marsé para crear una historia intencionadamente confusa, cuyo objetivo es «sonambulizar al lector», que retrate el estado de desconcierto en que se vivía en los años de la inmediata posguerra y que evidencie la dificultad para desentrañar la verdad objetiva. Un ejemplo de esta confusión se presenta al comienzo de la novela, cuando Sarnita cree que su madre está embarazada y a punto de dar a luz. No es hasta el capítulo siete cuando se desvela el misterio. La madre de Sarnita se dedica al estraperlo y finge estar embarazada para ocultar la mercancía. Como bien apunta el investigador Marcos Maurel, la confusión se erige en «principio rector del texto, servida por una multitud de narradores indignos de confianza» (Maurel, 2002, p. 33).

La utilización de *aventis* como forma de evasión de una realidad demasiado cruel para unos niños se repite en *Caligrafía de los sueños*[659]y en «Historia de detectives» (1987)[660], donde los niños, que juegan a perseguir a los vecinos del barrio imitando los códigos del cine negro, no solo narran las *aventis*, sino que las viven. También aparecen, de pasada, en «El fantasma del cine Roxy» (1985)[661] y en *Ronda del Guinardó*[662]*:* «Alguna vez ella había llegado a sentir bajo la falda las manos frías e insepultas del niño, las manos que él solamente podía mover en sueños y en aventis»

[658] Los versos pertenecen al poema «Los cantos de los niños» de *Soledades* (1903). Posteriormente se incluye en *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) con el título «Yo escucho los cantos».
[659] La historia, ambientada en la Barcelona de los años cuarenta, se centra en Mingo/Ringo, un adolescente aspirante a pianista que terminará convirtiéndose en escritor. Ringo será testigo de la historia de amor entre la masajista Vicky Mir y el exfutbolista Abel Alonso; una historia que terminará con el intento de suicidio de la mujer y la desaparición de Alonso.
[660] «Historia de detectives» es el primer cuento de los cuatro que se reúnen en *Teniente Bravo* (1987) y uno de los dos inéditos. Los otros tres son «El fantasma del cine Roxy», «Teniente Bravo» (el otro inédito) y «Noches de Bocaccio».
[661] El cuento fue un encargo de Ediciones Almarabú para su colección Antojos. Posteriormente se integraría a los relatos recopilados en *Teniente Bravo* (1987).
[662] En *Ronda del Guinardó* un viejo inspector de policía necesita conducir a una huérfana adolescente al depósito de un hospital para que la joven reconozca el cadáver de su violador. Antes, tendrá que acompañarla en su ronda de labores por el barrio barcelonés.

(Marsé, 1998, p. 64). En *Un día volveré* (1982)[663]*,* donde el grupo de *trinxas* ha crecido, el «tiempo feliz de las *aventis*» ya ha pasado. El narrador, uno de los chavales del grupo de Néstor, evoca el tiempo en que contaban *aventis* sobre Jan Julivert: «sentíamos algo así como si el barrio hubiese empezado a morir para nosotros; mayores para seguir invocando fantasmas sentados en corro, pero no lo bastante todavía para dedicarnos plenamente a ligar chavalas» (Marsé, 2000, p. 16).

En todos estos casos, el recurso a las *aventis* como mecanismo de evasión de la realidad se ve estrechamente vinculado al cine. Veamos, por ejemplo, la primera de las *aventis* que cuenta Sarnita en *Si te dicen que caí:*

> A partir de ahora, chavales, el peligro acecha en todas partes y en ninguna, la amenaza será constante e invisible, cada día es una trampa. Lejos, muy lejos, más allá de las trincheras y las alambradas de espinos, dicen que volverá a reír la primavera y también dicen que era una espía que sabía demasiado, y que muchos años después de estallarle en los pies la última granada agazapada entre la hierba, aquella tarde al cruzar el descampado corriendo en compañía de un desconocido, ¿os acordáis?, pues que el polvo que levantó la explosión aún caía sobre las cicatrices de su cuerpo rubio y duro pero magreado y sifilítico, porque era una puta, chavales, una fulana, una furcia de lo más tirado (Marsé, 2016a, pp. 9-10).

En la mente de Sarnita se mezclan el cine de espionaje y la realidad, con referencias al himno de Falange («volverá a reír la primavera») y a una de las prostitutas del barrio (es la primera mención a uno de los equívocos que tejen la ambigüedad en la novela: la confusión entre las prostitutas Aurora Nin/Ramona y Menchu). Como indica Cuenca, «la apología de la ficción como refugio frente a la desangelada y lacerante realidad es tema frecuente en su obra, y muy notablemente también en *Caligrafía de los sueños*» (Cuenca, 2015, p. 649). En esta novela son muchos los *trinxas* que cuentan *aventis* (Rafa Cazorla, El Chato, Julito Bayo, Roger, Ringo…), pero cada uno de los chicos le da su toque personal en función de sus vivencias y sus intereses, como en el caso de Ringo, que sueña con ser pianista y es hijo de un desratizador municipal:

[663] La novela relata la expectación levantada en un barrio popular de Barcelona ante la salida de prisión de Jan Julivert, exboxeador, guerrillero y atracador de bancos. Su sobrino Néstor, en particular, idealizará su figura al esperar, en vano, que su regreso esté impulsado por un deseo de venganza.

> Casi nunca, en las puntillosas invenciones de Ringo, se ven físicamente implicados en hazañas y desafíos a lo grande, afrontando peligros al borde de despeñaderos y acantilados de vértigo, o metidos en terremotos devastadores como el de San Francisco, pavorosos incendios como el de Chicago o furiosos huracanes como el de Suez, que tantas veces han disfrutado en el cine. Hay algo de eso en todas ellas, pero siempre aparecen puntualmente cosas raras, como un piano en medio de la tormenta del desierto, un pájaro que habla, ratas azules brincando entre las piernas de su padre, el señor Sucre y el capitán Blay bebiendo carajillos en la cubierta de la Bounty o en el jardín parroquial de Las Ánimas, o incluso él mismo huyendo por los pasillos del lujoso Hotel Ritz perseguido por ladrones de diamantes al ir a entregar a una huésped rica y hermosa joyas muy valiosas[664] (Marsé, 2011, pp. 36-37).

Como en los cromos que imaginaba Manolo Reyes en *Últimas tardes con Teresa*, las referencias al cine de aventuras con una escena catastrófica al final son muy frecuentes. Aquí, al terremoto de la película *San Francisco* y al incendio de *Chicago,* ya evocados por el Pijoaparte, se suma el huracán que azota el tramo final de *Suez* (1938), de Allan Dwan. La fuerza que el cine ejerce sobre la imaginación de estos chicos condiciona también su forma de narrar, como vemos en *Si te dicen que caí*, donde Java interrumpe su narración con un «continuará, despejen la sala» (Marsé, 2016a, p. 11) propio de los seriales cinematográficos (las referencias a uno de estos seriales, *Los tambores de Fu-Manchú,* son, como hemos visto, constantes en la obra de Marsé).

La investigadora Yolanda Pérez Sinusía ha establecido una analogía entre las *aventis* y la proyección cinematográfica, en la que el contador de *aventis*–Java y Sarnita, en *Si te dicen que caí*; Néstor Julivert, en *Un día volveré*; Juanito Marés, en *El amante bilingüe*; Daniel y Nandu Forcat, en *El embrujo de Shanghai*; o David Bartra, en *Rabos de lagartija*–se identifica con la cámara de cine y el corro de chavales, con los espectadores, creando «el simulacro de estar viendo una película» (Pérez Sinusía, 2016, p. 139). Si bien coincidimos con Pérez Sinusía cuando plantea que las *aventis* son un simulacro del visionado de un filme, discrepamos en la clasificación de los relatos de Juanito Marés o Nandu Forcat como *aventis,* pues son ya adultos (de «aventi al

[664] Esta última imagen conecta la novela con *Si te dicen que caí*, donde se relata ese episodio, en un ejercicio de intertextualidad característico de Marsé (el capitán Blay y el señor Sucre también rondan por otras de sus novelas) que ayuda a construir esa imagen de universo compacto que tiene toda su obra.

revés» califica el relato de este último la profesora Encarna Alonso [2007, p.14]). Daniel y David Bartra, a pesar de contar con una imaginación poderosamente influida por el cine, tampoco cuentan *aventis*.

Pero entre las *aventis* de los *trinxas* de *Si te dicen que caí* y el relato cinematográfico de Forcat en *El embrujo de Shanghai*, Marsé experimenta, en el cuento «Historia de detectives», con una nueva modalidad, relacionada con el juego, que podríamos calificar como «aventura cinematográfica». En este relato la pandilla de muchachos juega a perseguir a una persona al azar –en el relato, una prostituta–, imitando los códigos del cine negro:

> Tiré el cigarrillo, me calé el sombrero hasta la nariz y bajé del automóvil sin poder apartar los ojos de aquellas piernas largas enlutadas por las medias y la lluvia, cruzando un mar de fango negro.
>
> Una trepidante aventura iba a comenzar, y algo me decía que esta vez acabaría mal. Me quedé parado unos segundos bajo la lluvia fina, junto al morro del Lincoln (Marsé, 1987, p. 9).

En este caso, la aventura no es narrada, sino vivida en primera persona, con el barrio como escenario. La mujer a la que persiguen y el panadero con el que se detiene a hablar son vistos como personajes cinematográficos (la prostituta es comparada con la hija de Fu-Manchú y el panadero con el actor Charles Laughton y su personaje en *Rebelión a bordo*).

El cine funciona como refugio de una realidad insoportable que, de todas formas, los protagonistas son incapaces de comprender totalmente. Así, el deslumbramiento de Manolo con Teresa le hace creer que existe la posibilidad del ascenso social a través de su relación con ella –aunque en su caso tiene algunas intuiciones que anticipan el final–; la pandilla de *trinxas* de *Si te dicen que caí* tienen serios problemas para distinguir lo que es verdad de lo que es invención y su interpretación de la realidad también está contaminada por el cine, como sucede con los niños de «Historia de detectives». Cuando los narradores son adultos, como Nandu Forcat, sus relatos suponen un paso en la evolución de los cromos primigenios y las *aventis* hacia un relato de clara inspiración cinematográfica, tal y como la recuerda Daniel: «Tenía

Forcat el don de hacernos ver lo que contaba, pero su historia no iba destinada a la mente, sino al corazón» (Marsé, 1997, p. 175).

10.1.3. Del relato cinematográfico al guion

En *El embrujo de Shanghai*, Forcat, el amigo de los padres de Susana, despliega un relato con ecos de películas de cine negro y de aventuras, que van más allá de contener la palabra Shanghai en su título[665]. Así, el autor despliega una trama en la que el protagonista es engañado por todos, como en *La dama de Shanghai*; se inspira en la ambientación y los espacios de *El embrujo de Shanghai*; e incluso reproduce una réplica dada por Shanghai Lily, el personaje interpretado por Marlene Dietrich, en *El expreso de Shanghai*. En su biografía, Marsé evoca la primera vez que vio *El embrujo de Shanghai*, con unos trece años:

> No me enteré de casi nada, pero me fascinó. No por la historia, no por lo narrado, sino por la atmósfera y por la belleza casi irreal de Gene Tierney. […] *El embrujo de Shanghai* me dejó huella; y eso que incluso cuando la vi por segunda vez me volvió a parecer algo confusa. Pero eso no era lo que me importaba, ni tampoco hay que ver relaciones secretas entre la película y mi novela (Cuenca, 2015, p. 518)[666].

A pesar de que no existan «relaciones secretas» entre el filme y la novela, la obra de Sternberg inspira el espacio mítico en el que se desarrolla el relato de Forcat; un relato que cumple al menos dos funciones en la novela: por un lado, es la explicación mitificada de la historia del Kim en Shanghai, el padre de Susana, que en realidad ha abandonado a su mujer y su hija en Barcelona y ha rehecho su vida con otra mujer en el extranjero; por el otro, sirve de entretenimiento a los adolescentes Daniel y Susana, pues esta última está convaleciente y no puede acudir al cine. Como apunta Pérez Sinusía, refiriéndose a los contadores de *aventis* y a Forcat: «Los narradores consiguen con su capacidad de contar identificarse con una cámara de cine y convertir al oyente

[665] Estos filmes son: *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles; *El embrujo de Shanghai* (*The Shanghai Gesture*, 1941), de Josef von Sternberg; y *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, 1932), del mismo director.

[666] Marsé traslada esta experiencia personal al personaje de Rosita, en *Ronda del Guinardó.* En el capítulo segundo, la muchacha le dice al inspector que la acompaña: «Qué peli más extraña -dijo Rosita-. La he visto dos veces y no la entiendo. Estará cortada por la censura. ¿Usted no la ha visto?» (Marsé, 1998, p. 29).

en espectador de estas historias» (Pérez Sinusía, 2016, p. 139)[667]. En este sentido, creemos que sería más preciso equiparar a los narradores con la figura del director-guionista, ya que este es el constructor último del relato.

Pero antes del extenso relato de Forcat en *El embrujo de Shanghai*, Marsé ya había ensayado la capacidad de un personaje para construir relatos visuales en *El amante bilingüe,* su anterior novela, a través de Marés/Faneca, quien explica a Carmen, una muchacha ciega que vive en su pensión, las imágenes de las películas que ella solo puede escuchar. En el siguiente ejemplo, Faneca narra una de las escenas más icónicas de *Encadenados* (*Notorius,* 1946), de Alfred Hitchcock, y podemos comprobar cómo, a través de la narración, consigue involucrar a Carmen en la película:

> —¿Y ahora qué pasa? —dijo Carmen.
>
> —Ahora Alicia se apresura a dejar el llavero de su marido en el mismo sitio, mientras guarda en su mano la llavecita que ha cogido. Es la llave de la bodega, la llave que le ha pedido Devlin... Alex sigue en el cuarto de baño y no ha visto nada... ¡Pero casi la pilla, porque sale en este momento y se dirige hacia ella con los brazos abiertos!
>
> —¡Querida, estás espléndida!
>
> —¡Y ahora la coge de las manos! —siguió Faneca—. ¡Qué momento de peligro! Recuerda, niña, que la mano izquierda de Alicia permanece cerrada porque en ella guarda la preciosa llave. Pero su marido no parece darse cuenta, extasiado en la contemplación de la bella Alicia. —Carmen notaba ahora las manos afables y protectoras del señor Faneca posadas en sus hombros, y su voz amiga junto al oído—. ¡Pero qué situación más comprometida! ¡¿Y si él descubre la llave en su mano?! […]
>
> —¡Dios mío! —exclamó Carmen, y llevó la mano a su hombro buscando la del señor Faneca (Marsé, 2016b, pp. 165-166).

A medida que desarrolla su obra, Marsé transita de la simple visualización de escenas (caso del Pijoaparte o Sarnita) a la narración visual de Faneca y Forcat. La confianza en

[667] Jorge Marí ha comparado la galería de la casa de Susana, donde Forcat narra la historia del Kim, con una sala cinematográfica, caracterizada por una doble naturaleza: «es un espacio definido, real, sometido al paso del tiempo y al deterioro, pero también es el punto de acceso al mundo atemporal de las películas». Mediante esta estrategia Marsé pretende acercar la experiencia del lector a la del espectador cinematográfico, a lo que contribuye, además, la narración en presente del relato de Forcat (Marí, 2003, pp. 247-248).

su escritura y el dominio del oficio hacen que se aventure aún más en la novela *Esa puta tan distinguida*, que sigue la estela iniciada en «El fantasma del cine Roxy». En ambos casos, emplea la misma estrategia que en *El embrujo de Shanghai*, la inserción de un relato de inspiración cinematográfica dentro del marco principal del relato. Sin embargo, en una maniobra que lo acerca a determinados postulados de la modernidad, va un paso más allá en su exploración de cómo se construye la realidad a través de la ficción, ya que pone en evidencia el carácter ficticio de lo que se está contando con la adopción de rasgos propios del guion cinematográfico. Se trata de una estrategia que, en el caso de «El fantasma del cine Roxy», ha sido bastante estudiada por la crítica[668].

El relato se construye sobre tres líneas narrativas. En primer lugar, se presenta la intensa discusión entre el escritor-guionista y el director. La segunda línea consiste en la reproducción de ciertas secuencias del guion en el que están trabajando, permitiendo al lector adentrarse en la trama en desarrollo. Por último, se introduce la historia fantástica de una empleada del Banco Central, quien se encuentra con los fantasmas de los personajes del cine clásico por las estancias del banco debido a que este se construyó en el solar donde se levantaba el cine Roxy[669]. Los diálogos entre guionista y director, que Marsé vuelve a emplear en *Esa puta tan distinguida* son probablemente deudores del que es, sin duda, el diálogo entre cineastas más famoso de la historia del cine: el establecido entre Alfred Hitchcock y François Truffaut en *El cine según Hitchcock*; libro del que Marsé toma la cita que abre «El fantasma del cine Roxy».

Marsé sigue el mismo esquema en *Esa puta tan distinguida*, si bien la presentación de los fragmentos del guion difiere del caso anterior. En este, todas las secuencias del guion que se intercalan son objeto de discusión entre el director y el guionista, por lo que el lector entiende que el relato se enmarca en una sesión de trabajo en la que ambos cineastas revisan el guion preparado por el escritor. En este caso, la manera en que se introduce el guion está más cerca de cómo se inserta el relato de Forcat en *El*

[668] Se han ocupado de este tema Samuel Amell (1992), Luis Miguel Fernández (1996), Jorge Marí (2003 y 2005), Mendoza Fillola (2005) y Fernández Hoya (2011).
[669] El relato «Vuelo 743 destino Madrid: Ava Gardner y la caja de Pandora» recupera la idea de una mujer acosada por fantasmas cinematográficos, esta vez encarnada en la figura de Ava Gardner.

embrujo de Shanghai, ya que, a medida que avanza la narración, ocupa capítulos enteros de la novela sin ningún tipo de introducción, lo que acentúa la sensación de estar leyendo dos historias paralelas. En el segundo capítulo de *Esa puta tan distinguida*, el escritor explica que ha recibido un encargo para elaborar un guion sobre el asesinato de una prostituta. A partir de ahí, las páginas del guion se intercalan, sin introducción de ningún tipo, en el marco principal –en el que se narra la cotidianeidad del trabajo de un guionista, desde las desavenencias con el productor de la película hasta su relación con la empleada del hogar–. Así, los capítulos cuatro y seis están íntegramente ocupados por un guion que no presenta conexión con lo que sucede en los capítulos anteriores o posteriores. El capítulo cuarto reproduce la secuencia cinco del guion. Durante la proyección de la película *Gilda*, un corte en la proyección hace sospechar a dos espectadores que se trata de un corte debido a la censura franquista:

> 5. CINE DELICIAS. INTERIOR DÍA.
>
> ABRE FUNDIDO EN NEGRO
>
> Como un diamante que lanza destellos en la oscuridad, así se muestra la hermosa cantante y bailarina de cabellos de fuego segundos antes de que su imagen se congele en la pantalla. Primero pierde la voz súbitamente y casi por completo, y esa repentina afasia acentúa aún más la sugestión lasciva de unos labios brillantes de carmín moviéndose procaces (Marsé, 2016e, p. 54).

Tras señalar algunos cortes de plano y la intervención de dos muchachos, espectadores de la película, el capítulo se cierra con un escueto «CIERRA FUNDIDO EN NEGRO». El contenido, sin embargo, es mucho más literario de lo que se podría esperar de un guion cinematográfico, por lo que nos hallamos de nuevo ante un caso de texto híbrido. También se presentan secuencias, sin ningún tipo de introducción, al final de los capítulos diez y trece y al principio del quince. Este esquema propicia un híbrido entre novela y guion –un «simulacro fílmico» (Fernández, 1996)–, confiriendo a la obra una estructura única.

Por último, cabe mencionar «Conócete a ti mismo, Fritz» (2017), un relato que surge a partir de la intención de escribir una «sinopsis argumental» –subtítulo del cuento–, y

que Marsé escribe hacia el verano de 2001[670]. El relato se divide en dos partes. La primera, más breve, se sitúa en el Berlín de 1946. Fritz Schneider mata a su vecino, con el que guarda un gran parecido, el judío Kaufman, quien ha descubierto su filiación nazi. Tras suplantar su identidad, huye a Buenos Aires, ciudad en la que se sitúa la segunda parte de la historia, en 1962. El falso Kaufman, arruinado y sin trabajo, es contactado por el Mosad, quien se ofrece a solventar su delicada situación económica a cambio de su ayuda para localizar al desaparecido Schneider[671]. A partir de aquí se suceden una serie de peripecias que conducen al protagonista a un estado de esquizofrenia que termina por delatarle.

Marsé experimenta con distintas técnicas relacionadas con el guion cinematográfico, un formato que conoce a raíz de sus experiencias como guionista y dialoguista cinematográfico en películas como *Donde tú estés* (1964), de Germán Lorente; *La vida es magnífica* (*Le voleur du Tibidabo,* 1965), de Maurice Ronet; *Libertad provisional* (1976), de Roberto Bodegas; y *Mi profesora particular* (1973) y *El largo invierno* (1991), ambas dirigidas por Jaime Camino. Dicho formato requiere, como apunta el catedrático de literatura José María Díez Borque, de una técnica muy específica y que se puede resumir en «un pensar con imágenes y no con palabras y dominar una sintaxis que no es la de la página escrita» (Díez Borque, 1972, p. 100), algo para lo que Marsé estaba, sin duda, inmensamente dotado.

10.1.4. Unos diálogos de cine

En unas declaraciones concedidas al diario *Avui*, Marsé sostiene que su novela *Rabos de lagartija* ha sido influenciada por el cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta. En esta novela, se incorporan diálogos de películas clásicas como *El ladrón de Bagdad*, *Guadalcanal* y *La carga de la brigada ligera*[672]: «Es una manera de hacer un

[670] Según explica Ignacio Echevarría en el prólogo de *Colección particular*, Marsé escribió el relato a sugerencia de Fernando Trueba, quien, mientras filmaba la adaptación cinematográfica de *El embrujo de Shanghai*, le preguntó si tenía alguna idea para una película. Marsé esbozó esta «sinopsis argumental» a partir de unos viejos apuntes (Echevarría, 2017, p. 19). El texto permaneció inédito hasta su inclusión en *Colección particular.*

[671] Aquí cabría preguntarse por qué el verdadero Schneider no hizo pasar el cadáver de Kaufman por sí mismo para dejar el caso resuelto.

[672] *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1940), fue dirigida por Michael Powell, Ludwig Berger y Tim Whelan; *Guadalcanal* (*Guadalcanal Diary*, 1943), por Lewis Seiler; y *La carga de la brigada ligera* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), por Michael Curtiz.

homenaje personal al cine. Además, se trata de diálogos que la mayoría de los niños de mi época nos sabíamos de memoria» (Romea, 2005, p. 228).

La inclusión de líneas de diálogo extraídas del cine clásico de Hollywood comienza en «El fantasma del cine Roxy»:

> SHANE: «Hola, muchacho. Me vigilabas mientras venía por el camino, ¿verdad?»
>
> JOEY: «Sí, señor.»
>
> SHANE: «Así me gusta. El hombre que se acostumbra a ser buen observador, llegará siempre a donde se proponga» (Marsé, 1987, p. 60).

En «El fantasma del cine Roxy», es el escritor-guionista el que reproduce literalmente un diálogo de *Raíces profundas*[673], pero, con más frecuencia, estos diálogos son pronunciados por los propios personajes, generalmente uno de los jóvenes *trinxas*. Existen múltiples ejemplos en «Historia de detectives», *Un día volveré* o *Rabos de lagartija*. En el primer capítulo de *Un día volveré* se combina la ambientación de cine negro con una línea de diálogo propia del cine del oeste:

> Luego nos levantamos a mear juntos en la esquina de las basuras, codo con codo, las tres mingas apuntando al mismo sitio. Entonces, a nuestro lado, la negra silueta de un hombre con sombrero y gabardina se encaramó lentamente por el muro.
>
> —Chavales, ¿quién os ha dado permiso para venir a ensuciar esta pared?
>
> —Picha española no mea sola.
>
> —Eso no es una respuesta.
>
> —¿Quiere un trago, forastero? (Marsé, 2000, p. 11).

Una estrategia que se repite en *El embrujo de Shanghai,* donde el Kim utiliza una réplica sacada de *El expreso de Shanghai*. Cuando le preguntan a qué ha ido a

[673] En el mismo relato, más adelante, el escritor recurre a una línea de diálogo de *La pasión de China Blue* (*Crimes of Passion,* 1984), de Ken Russell: «Nunca olvido una cara, y menos si me he sentado en ella» (Marsé, 1987, p. 67).

Shanghai, responde: «Si le digo que a comprarme un sombrero, como Shanghai Lily en 1932, no se lo va a creer» (Marsé, 1997, p. 138)[674].

No hay que olvidar que Marsé ha trabajado en varias ocasiones como guionista cinematográfico, ya sea colaborando en la escritura de los diálogos, ya como autor del guion en solitario. Además, su novela *Canciones de amor en Lolita's club* (2005) nació como guion cinematográfico por encargo de Fernando Trueba y finalmente fue llevada al cine por Vicente Aranda dos años después. Este origen explica que se trate de una novela muy dialogada y cinematográfica, como declara el escritor: «Me he quedado con situaciones, diálogos, etc. Eso se nota mucho. La novela tiene un componente cinematográfico evidente. El montaje, el tipo de estructura narrativa, todo esto proviene del guion. Y se nota» (Faix, 2020, p. 23).

En conclusión, la influencia del cine en la obra de Juan Marsé es innegable y multifacética. A lo largo de su carrera, Marsé ha demostrado una fuerte conexión con el séptimo arte, principalmente en la visualidad que destilan sus novelas. La inclusión de diálogos de películas clásicas de Hollywood en sus obras no solo sirve como un homenaje personal al cine que marcó su infancia, sino que también contribuye a contextualizar sus obras. Además, tanto su experiencia como guionista cinematográfico como su cinefilia han dejado una marca indeleble en su estilo narrativo, con estructuras y diálogos que reflejan su familiaridad con el lenguaje cinematográfico.

[674] El diálogo de la película es el siguiente: Mr. Henry Chang le pregunta a Shanghai Lily «Why are you going to Shanghai?» («¿Por qué va a Shanghai?»), a lo que ella responde «I want to buy a new hat» («Quiero comprarme un sombrero nuevo»).

10.2. Referencias y tramas hollywoodienses

Antes de analizar la influencia narrativa del cine de Hollywood en la obra de Marsé, es importante destacar la presencia recurrente de las salas de cine en las tramas de sus obras.

En la narrativa de Marsé son muchos los personajes que acuden al cine, como sucede en *Encerrados con un solo juguete, Esta cara de la luna* (aquí simplemente para matar el tiempo), *Últimas tardes con Teresa*, *La oscura historia de la prima Montse, Si te dicen que caí*, «El fantasma del cine Roxy», «Colección particular», *El amante bilingüe Rabos de lagartija*, *Caligrafía de los sueños* y *Esa puta tan distinguida*. Un cine que se convierte en refugio de la realidad, pero donde también tienen lugar encuentros sexuales, como en *Esta cara de la luna:* «muchachos con camisa blanca y corbata de colores que luego en la penumbra apretarán largamente con su mano sudada la sudada mano de su novia o acariciarán sus pechos sin apartar los ojos de la pantalla» (Marsé, 1982, p. 177); *Si te dicen que caí:* «les hemos visto besarse en el cine, con Juanita de carabina» (Marsé, 2016a, p.263); «El fantasma del cine Roxy»: «había pensado la emocionante escena del tórrido casibeso entre Susana y el vagabundo en el cine» (Marsé, 1987, p. 45); *Ronda del Guinardó*: «la pobre chica se había rizado el pelo y llevaba unas ligas naranja que le gustaba hacer restallar bajo la falda en los portales oscuros y en el cine» (Marsé, 1998, p. 30); o *Rabos de lagartija*: «de pronto le llega la voz de pito de Paulino hundido en su butaca del cine: ¡Cáspita! ¡Se te ha puesto dura como una pastilla de chocolate del bueno!» (Marsé, 2016c, p. 59). Algunos de estos encuentros están protagonizados por prostitutas, que aprovechan la oscuridad de la sala para ejercer su oficio, como en *Si te dicen que caí*: «tu madre hace pajas en el cine por una pela, todo el mundo lo sabe» (Marsé, 2016a, p. 36); y en «El fantasma del cine Roxy»: «las pajilleras del cine en plena labor, sus manos calientes y suaves como la seda trabajando en la sombra bajo el abrigo o la gabardina púdicamente doblada sobre el regazo» (Marsé, 1987, p. 68).

En ocasiones, los personajes se detienen en los vestíbulos de los cines simplemente para contemplar las fotografías expuestas, como en *Esta cara de la luna*, *Ronda del Guinardó, Rabos de lagartija, Caligrafía de los sueños* o *Esa puta tan distinguida;* incluso para contar *aventis,* como en *Un día volveré.*

Para terminar, el cine también se convierte en espacio para el crimen, como en el caso del asesinato de una prostituta en la cabina de proyección del cine Delicias del que el autor se ocupa en *Caligrafía de los sueños* (Marsé, 2011, p. 216), y, sobre todo, en *Esa puta tan distinguida* (Marsé, 2016e, p. 16)[675].

La sala de cine se convierte en un espacio de evasión de la opresiva realidad franquista, donde se entrelazan los deseos, las pasiones y las tensiones de los personajes de las clases populares. Esta exploración del cine como espacio social permite revelar las intrincadas dinámicas de las interacciones humanas así como contextualizar las novelas.

Respecto a los sucesos de la trama, sin duda la narratividad cinematográfica del cine clásico de Hollywood –heredera de la novela realista del siglo XIX– ha ejercido una enorme influencia en la concepción de Marsé sobre cómo se tienen que desarrollar los sucesos en sus novelas. Verosimilitud y entretenimiento son dos de los objetivos que cita cuando se le pregunta qué finalidad persigue al escribir: «Para mí, el problema más importante es la verosimilitud[676]. Si consigo que el lector se crea la historia, aunque sea momentáneamente, mediante los trucos que sean, me doy por satisfecho, porque lo justifico todo en una novela, todo menos el aburrimiento» (Mora, 2000, p. 11). Esta influencia se acentúa a partir de su tercera novela, *Últimas tardes con Teresa*, donde se incluyen elementos folletinescos heredados tanto de la novela del XIX como del cine clásico de Hollywood (es manifiesta la influencia de *Un lugar en el sol*, de George Stevens)[677].

Como en las películas del Hollywood clásico, la narrativa marseana constituye un universo cerrado, no solo dentro de la novela, sino en la relación intertextual que

[675] No hay mención alguna al cine como espacio de encuentro social ni en *La muchacha de las bragas de oro* ni en *Canciones de amor en Lolita's club.*

[676] No obstante, el profesor William M. Sherzer ha señalado la «falta de preocupación por la verosimilitud narrativa» en *Últimas tardes con Teresa* y *La oscura historia de la prima Montse* (Sherzer, 1982b, p. 18).

[677] Para la creación del Pijoaparte, Marsé ha indicado que se inspiró en el joven Rastignac de *Le Père Goriot* (1835), el ambicioso personaje de *La Comédie humaine*, de Honoré de Balzac; en el arribista Julien Sorel, protagonista de *Rojo y negro* (*Le rouge et le noir*, 1830), de Stendhal; y en Jay Gatsby, de *El Gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925), de Scott Fitzgerald. Además ha mencionado la influencia de una novela de Henry James, *La princesa Casamassima* (*The Princess Casamassima*, 1886), de la cual solo tenía conocimiento a través de un ensayo de Lionel Trilling (Consultar Gracia y Maruel, 2002, p. 46 y Ordoñez, 2012, párr. 10).

conecta toda su narrativa. Kim apunta la condensación de la trama en los primeros párrafos de sus obras, como sucede en *La oscura historia de la prima Montse*. El inicio de la novela, compuesto por dieciséis líneas, presenta, junto con el título del capítulo, el tema principal, como sucede en algunas películas que resumen y comunican la idea central en los primeros diez minutos (Kim, 2006, p. 239). Javier Coma habla de los finales de algunas de sus novelas (en concreto, *La oscura historia de la prima Montse*, *El embrujo de Shanghai*, *Un día volveré* y *Si te dicen que caí*), que recuerdan al *crescendo* musical del final de las películas estadounidenses, antes del *The end* (Romea, 2005, p. 92). El carácter cinematográfico de esta influencia se ve acentuado por el uso frecuente de la palabra «FIN» para clausurar la narración en algunas de sus obras[678]. Esto, sumado al empleo habitual de epílogos[679], acentúa la alta clausura del texto, rasgo característico del M.R.I. Este alto nivel de clausura es también subrayado, en algunas de sus novelas, por la repetición de «escenas» similares al inicio y al final del texto, un recurso más cinematográfico que literario. En el cine, *La ventana indiscreta* (*Rear Window,* 1954)*,* de Alfred Hitchcock, proporciona un buen ejemplo de esta repetición de escenas[680]*.* En la narrativa marseana, el primer ejemplo se evidencia en *Esta cara de la luna,* novela que comienza con un grupo de gente aglomerada alrededor de una tablilla colgada en la pared con «Información gráfica de actualidad» y que contiene fotografías de personajes relevantes (artistas de cine, futbolistas, políticos, obispos, príncipes, etc.) desempeñando distintas actividades. El último capítulo de la novela arranca en el mismo espacio, aunque ahora la atención se centra en un anciano que parece no comprender el interés que despiertan las fotografías

[678] La palabra «FIN» cierra los siguientes relatos: «Historia de detectives» (aunque desaparece en la recopilación de cuentos *Colección particular*), «El fantasma del cine Roxy», «Noches del Bocaccio» (solo en la edición de Alfabia de 1987), «Teniente Bravo» (lo pierde a partir de la edición de *Cuentos completos* de Enrique Turpin), «El jorobado de la Sagrada Familia» y «Conócete a ti mismo, Fritz»; y en las novelas *Rabos de lagartija* y *Canciones de amor en Lolita's Club*.

[679]Las siguientes novelas contienen un epílogo: *Esta cara de la luna*, *Últimas tardes con Teresa*, *Si te dicen que caí*, *Un día volveré*, *El amante bilingüe*, *El embrujo de Shanghai*, *Rabos de lagartija* y *Caligrafía de los sueños.*

[680]Tras el plano de unas cortinas que se abren, como un telón, durante los títulos de crédito, la cámara –siempre situada en el apartamento del protagonista– realiza un movimiento panorámico que recorre el patio interior y las casas de los vecinos para concluir mostrándonos al protagonista, al que vemos durmiendo en su silla de ruedas con una pierna escayolada. Al finalizar la película, el movimiento es similar, vemos cómo ha cambiado la vida de los vecinos y la cámara encuadra al protagonista, esta vez con las dos piernas escayoladas. La novedad es que el plano ahora continúa hacia el diván y vemos recostada a su novia –que ha conseguido su objetivo de vivir juntos–. La película concluye con la caída de la cortina / telón. El recorrido de la cámara es similar, pero el contenido ha variado tras la aventura vivida a lo largo de la película.

(Marsé, 1982, p. 270). Marsé parece querer denunciar, con la incomprensión del anciano, el carácter narcotizante de estos ecos de sociedad, que transmiten una aparente normalidad dentro de una dictadura que censura cualquier información adversa al régimen, y la perversa fascinación de los ciudadanos que los contemplan. Tras esta escena, la huida de Miguel, el protagonista, de Barcelona, probablemente con destino a París, cobra mayor sentido.

Hallamos otro ejemplo en *Un día volveré*[681]. La novela se abre con la siguiente frase: «Néstor tenía dieciséis años y aún llevaba la armónica sujeta al cinturón como si fuese una pistola» (Marsé, 2000, p. 11). A continuación, el narrador –uno de los chicos de la pandilla– explica cómo, al enterarse de que el tío de Néstor, Jan Julivert, va a salir de la cárcel, se emborrachan y orinan sobre una pared en la que hay un retrato de Franco. Al terminar la obra, Néstor, ya adulto, pasea con su hijo pequeño quien, en un momento dado, se suelta de su mano y entra a orinar en el solar donde se decía que Julivert había escondido la pistola que nunca usó para vengarse. Néstor, que desconoce los motivos de Julivert para no hacerlo, reflexiona:

> Durante bastantes años, hasta el umbral de la madurez, a nosotros nos gustó creer que el pistolero se equivocó en su decisión de retirarse, y que le mataron por eso; hoy ya no creemos en nada, nos están cocinando a todos en la olla podrida del olvido, porque el olvido es una estrategia del vivir —si bien algunos por si acaso, aún mantenemos el dedo en el gatillo de la memoria… (Marsé, 2000, pp. 349-350).

La última frase de la novela es: «Bien. Esconde la pistolita y vámonos». Dos son las imágenes –las *meadas* de los chicos y las pistolas– que han modificado su carga simbólica debido al paso del tiempo.

Rabos de lagartija proporciona el último ejemplo. Víctor Bartra, el feto que narra desde el vientre materno la historia, reflexiona unos años después, desde el presente,

[681] Kim recoge este ejemplo. Discrepamos, en parte, del sentido simbólico que Kim encuentra a las dos «meadas». Para ella, la primera «representa el odio y resentimientos de los hijos de los republicanos, la segunda simboliza el olvido, por ende, el perdón» (Kim, 2006, p. 236). Estamos de acuerdo con la primera parte de su afirmación, pero no con la segunda, pues Néstor dice que algunos aún mantienen «el dedo en el gatillo de la memoria». El rencor del personaje va en sintonía con lo que Marsé manifiesta en *Confidencias de un chorizo*: «no renuncio en mis *aventis*, siempre que haga el caso, a vengarme de un sistema que saqueó y falseó mi infancia y mi adolescencia, el sol de mis esquinas. Yo no olvido ni perdono» (Maurel, 2002, p. 43).

al principio de la novela: «Ahora, alguien ha cerrado ventanas y celosías una vez más, la prima Lucía me ha traído el vaso de leche y la medicina » (Marsé, 2016c, p. 9).Y al final de la novela, se lee: «Ahora alguien ha abierto ventanas y celosías, toco bajo la almohada mi lápiz y mis cuadernos llenos de garabatos como olas persiguiéndose en un mar infinito, y enseguida vendrá la prima Lucía con otro vaso de leche y la medicina» (Marsé, 2016c, p. 246). Cabe recordar que Víctor nace, como él mismo narra, «prematuro, azul de cianosis y pesando menos que un mosquito, con una lesión cerebral que me tendrá postrado no sé cuántos años y una pinta de niño lobo que tira de espaldas» (Marsé, 2016c, p. 235). Dicha lesión dificulta su forma de comunicarse, por lo que se convierte en un narrador poco fiable, pues no vivió los acontecimientos que cuenta ni se los pueden haber contado ni su madre –fallecida en el parto– ni su hermano –atropellado por un tranvía cuando Víctor cuenta seis años pero todavía no sabe hablar–. Las celosías y ventanas cerradas, al principio de la novela, devuelven a Víctor a un estado intrauterino, donde su mente está libre de las restricciones verbales que le limitan cuando las ventanas se abren, idea que refuerza la última frase de la novela: «Y es que todavía me cuesta mucho hacerme entender» (Marsé, 2016c, p. 246). En este sentido, la referencia a la película francesa *Garu Garu (El atraviesa-muros)* (*Garou Garou, le passe-muraille*, 1951), de Jean Boyer, no es casual, pues el protagonista tiene la habilidad de atravesar las paredes[682].

En la narrativa de Marsé, el recurso a referencias cinematográficas, tanto explícitas como implícitas, es una práctica frecuente. La inclusión de estas referencias no es casual y proporciona mucha información al lector, pues ayuda a contextualizar la ficción en términos espaciotemporales. La mayoría de estas referencias pertenece a películas de los años treinta a cincuenta, un período en el que el cine, antes de la llegada de la televisión, era la principal vía de entretenimiento popular[683]. Marsé lo anota así en el diario *Las horas muertas* que escribió a lo largo de 2004: «Me sigue gustando mucho ver cine, pero el cine que llega hasta el año 1965. […] A partir de ese

[682] «Yo tengo una mirada que atraviesa las paredes y la noche más oscura, sahib, soy como Garú-Garú el Atraviesamuros y además tengo los ojos misteriosos de Londres —entona David viéndole indeciso—» (Marsé, 2016c, p. 89).

[683] Televisión Española (TVE) inicio sus emisiones regulares el 28 de octubre de 1956 pero su consumo no se extenderá hasta los años sesenta.

año el cine empezó a devorarse a sí mismo, y desde luego ha dejado de pertenecer a la cultura popular como pasaba en los años cuarenta y cincuenta» (Cuenca, 2015, p. 619).

Además, estas referencias sirven como una forma de orientar (o despistar) al lector, como apunta Kim (2006, p. 337), explicar la trama e incluso establecer un juego con el lector cinéfilo, quien puede anticipar el desarrollo de la trama si conoce el argumento de la película citada. Este juego se hace explícito en *Esa puta tan distinguida*, en la que el escritor juega a las adivinanzas cinéfilas con una criada. Este personaje, según Josep María Cuenca le confesó al crítico Ignacio Echevarría, está inspirado por el que Thelma Ritter interpreta en *La ventana indiscreta* (Echevarría, 2021, p. 264).

Kim realiza un encomiable trabajo de análisis de las referencias cinematográficas en cinco novelas de Marsé, por lo que remitimos a su estudio para consultar la función de estas referencias en *El embrujo de Shanghai, Un día volveré, Rabos de lagartija, Últimas tardes con Teresa* y *Si te dicen que caí* (Kim, 2006, pp. 200-217). Sobre el resto de novelas añade:

> De las seis que restan[684], *Encerrados*... y *La muchacha*... no presentan ningún tipo de referentes explícitos. Próximas a esta situación, *Esta cara*... (1962, págs. 99 y 111) y *Ronda*... (1984, páginas 29 y 59) presentan algunas referencias de poca importancia. De todas las referencias explícitas que podemos encontrar en *La oscura historia*... (1970) la más representativa es *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel (Kim, 2006, p. 217).

Sin embargo, las referencias cinematográficas sí están presentes, aunque de forma leve, desde su primera novela, *Encerrados con un solo juguete*, en la que se nombran explícitamente la película *Gilda* (1946) y el actor Tyrone Power[685]. En cuanto a las referencias no explícitas, los nombres de los protagonistas, Tina y Andrés, están extraídos de la película española *Distrito quinto* (1958) (con la que la novela no guarda ninguna conexión temática). También se ha señalado un homenaje a *La ventana*

[684] El análisis de Kim se detiene en *Rabos de lagartija* (2000).

[685] Tyrone Power (1914-1958) es el actor más citado en toda la obra de Marsé. Además de en *Encerrados con un solo juguete,* es nombrado en *Si te dicen que caí, Un día volveré, Rabos de lagartija, Caligrafía de los sueños* y en los relatos «El fantasma del cine Roxy», «Colección particular» y «Vuelo destino Madrid: Ava Gardner y la caja de Pandora» (2001). También aparece de forma no explícita en *El embrujo de Shanghai* en su papel en *Tierra de audaces* (*Jesse James*, 1939): «Al otro lado de la plaza, en la fachada rojiza del cine Rovira, Jesse James llevaba toda la semana cayéndose de la silla en el comedor de su casa, acribillado traicioneramente por la espalda» (Marsé, 1997, p. 16). Además, en *Esa puta tan distinguida* se nombra una película que protagoniza: *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957).

indiscreta, pues el personaje de Martín espía a sus vecinos de enfrente desde la ventana de su casa (Cuenca, 2015, p. 186). Marsé, sin embargo, ha negado rotundamente esta influencia: «Entonces no había visto todavía *La ventana indiscreta.* Le he robado muchas cosas al cine, situaciones, sugerencias, cosas muy diversas, pero eso no» (Marsé, 2010, p.5). En *Esta cara de la luna* (1962), las referencias son de poca importancia y se limitan únicamente a citar actores y actrices de moda en el momento en el que transcurre la novela: Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Marlon Brando y Anthony Perkins.

Es a partir de *Últimas tardes con Teresa* cuando las referencias empiezan a tener una clara conexión con el desarrollo de la historia que se está narrando. Además de la alusión a *¡Viva Zapata!* (*Viva Zapata!,* 1952), ya referenciada en Kim, y que sirve para censurar «la carencia de integridad ideológica de los burgueses» (Kim, 2006, pp. 211-212), la línea argumental de la novela se inspira en la de *Un lugar en el sol*, película basada en la novela *Una tragedia americana* (*An American Tragedy*, 1925), de Theodore Dreiser. Aunque la película no se nombra en la novela, Marsé ha reconocido en varias ocasiones esta influencia[686]. En el filme, George Eastman, un joven pobre y ambicioso, lucha por ascender socialmente –como Manolo Reyes en la novela de Marsé– para lo cual no duda en ponerse en contacto con un tío rico para que le consiga un trabajo en su fábrica. Allí conoce a Alice Tripp, una obrera con la que inicia una relación que será el principal obstáculo –como lo será Maruja, la criada con la que Manolo entabla relaciones– para conquistar a Angela Vickers, una joven perteneciente a la alta sociedad –de la que Teresa Serrat sería un reflejo–. Cuando parece que George y Angela han superado todos los obstáculos para casarse, George acabará condenado a muerte acusado del asesinato de Alice. De igual forma, Manolo es encarcelado por robo de vehículos cuando creía que su relación con Teresa se había consolidado.

[686] En una entrevista llevada a cabo en 2002, Marsé afirmó: «Lo que me interesaba del personaje no era su toma de conciencia ni su militancia obrera y política, sino sus sueños de alcanzar un lugar en el sol» (Guerrero y Hernández, 2002, p. 75). El autor reconoció de forma explícita la influencia de *Un lugar en el sol* en otra entrevista realizada para la revista digital *Insula europea* (Giuliani, 2018, p. 8).

En su siguiente novela, *La oscura historia de la prima Montse* (1970)[687], Marsé pretende «ilustrar las contradicciones y la hipocresía de un sector de la sociedad tradicional católica, poner en evidencia la falsedad de su sistema educativo y moral» (Rodríguez, 2001, párr. 4). Las referencias cinematográficas establecen un juego cinéfilo con el lector en este sentido. El caso más evidente es la alusión a *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, película en la que la joven e inocente novicia que da nombre al título es engañada y pervertida por el mundo extramuros. De forma similar, Montse, la inocente y caritativa joven que solo busca hacer el bien ayudando al expresidiario Manuel Reyes a encontrar un buen empleo y del que termina enamorada y embarazada, es víctima de la hipocresía de una clase social que pone claros límites a la caridad –la separación de clases– y que finalmente es abandonada por todos. Otros guiños son las referencias a *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), de Alfred Hitchcock, la «película-terrible-pecadomortal» que causó gran revuelo en su estreno en España; la cita irónica a *Sor intrépida* (1952), de Rafael Gil, perteneciente a ese cine religioso auspiciado por el régimen franquista; o la referida a José Mojica, actor, cantante y sacerdote mexicano, que desarrolló parte de su carrera en Hollywood.

Las referencias en *Si te dicen que caí* han sido suficiente explicadas por Kim (2006, pp. 212-217), principalmente en torno a dos ejes: las películas que contienen un fraticidio, como metáfora de la guerra civil, y las que giran en torno a un triángulo amoroso en el que dos hermanos muestran interés por la misma mujer, como sucede en la novela entre los hermanos Javaloyes y la prostituta Ramona. Sin embargo, es importante recordar que el autor busca transmitir la historia de forma intencionadamente confusa al lector. Como decíamos al hablar de las *aventis*, su inspiración son los versos machadianos «en los labios niños, las canciones llevan confusa la historia y clara la pena» y su objetivo, transmitir el desconcierto en el que viven sumidos los personajes y sus dificultades para distinguir la verdad objetiva. El cine contribuye de forma definitiva a crear este clima de confusión en el que cuesta distinguir lo real de lo imaginario. Este desconcierto se hace evidente en el primer capítulo de la novela, en un párrafo en el que Sarnita es víctima de esa fantasía infantil que imagina figuras –en

[687] La novela es una suerte de continuación de *Últimas tardes con Teresa,* de la que recupera al personaje de Manolo Reyes, quien, tras salir de prisión, entabla una relación con Montse, una joven burguesa de profundas convicciones religiosas.

este caso procedentes del cine– en las sombras nocturnas que se vislumbran en la habitación:

> En su asombro, frotándose los ojos, el chaval no sabía si salía del sueño o volvía a ingresar en él; era esa hora en que despuntaba el amanecer y el hambre le pateaba el estómago, lo sentaba en el lecho y entonces podía ver que todo le era desmentido por la luz, cada vez más intensa, que se colaba por las contraventanas: ese pistolero acribillado cayendo como si fuese a atarse el cordón del zapato, y sobre cuya frente resbala un sombrero de ala torcida, volvía a ser la sobada americana de su padre colgada en la silla; esa granada estallando, esa llamarada roja sin estruendo, escupiendo cristales y madera astillada, era el sol colándose por las rendijas de la carcomida ventana; y el Máuser colgado en la pared, una mancha de humedad (Marsé, 2016a, p. 8).

Este fragmento evidencia la contaminación que el cine ejerce sobre la imaginación del muchacho, pues la imagen del pistolero cayendo muerto procede del final de la película *Tierra de audaces* (*Jesse James*, 1939), de Henry King[688].

La muchacha de las bragas de oro (1978)[689] es la única novela de Marsé que no contiene ninguna referencia cinematográfica, y las que contiene su siguiente novela, *Un día volveré*, también han sido pormenorizadamente estudiadas por Kim (2006, pp. 200-207). Cabe, sin embargo, subrayar que el cine, y en concreto el personaje de Shane, el pistolero protagonista de *Raíces profundas* (*Shane,* 1953), de George Stevens, condiciona de tal modo la imaginación del adolescente Néstor que le lleva a mitificar la figura de su tío, el exboxeador Jan Julivert, hasta el punto de que cuando sale de la cárcel y su conducta no responde a sus expectativas –el sobrino espera que su tío vengue todos los agravios que han sufrido desde su ausencia– sufre una enorme decepción. La película de Stevens ya había inspirado el relato incluido en «El fantasma del cine Roxy», en la que el charnego Vargas es un trasunto de Shane, el personaje, interpretado por Alan Ladd, quien, como en la película, fascina al hijo de la protagonista.

[688] Película que también se cita en *El embrujo de Shanghai* y *Rabos de lagartija*.
[689] En la novela, Luys Forest es un escritor que, con la llegada de la democracia decide escribir sus memorias para falsear su pasado falangista.

Ronda del Guinardó contiene referencias de poca importancia, aunque cita por primera vez *El embrujo de Shanghai*, película que dará título a su novela homónima casi una década después[690].

Respecto a *El amante bilingüe*, cabe destacar la impresión que causó a Marsé el visionado de *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, 1931), de Rouben Mamoulian[691]:

> La primera película que recuerdo que me impresionara hasta el punto de quedarme acongojado –la recuerdo muy bien y la vi en L'Arboç– fue la versión de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Rouben Mamoulian; la de Fredric March y Miriam Hopkins. La vi cuando no hacía mucho que había acabado la guerra. Hoy sigo viendo a Mister Hyde con su capa corriendo por las calles de Londres, entre la niebla, la capa revoloteando detrás y la sensación de que va a pasar algo tremendo. Para mí esta versión es la mejor, mejor incluso que la de Victor Fleming y Spencer Tracy. De hecho, mi pasión por las películas de terror viene de ahí. Frankenstein, el hombre lobo... Y cuanta más fantasía, mejor. Estas películas hoy en día son quizá de risa, pero me encantan (Cuenca, 2015, p. 38).

Nos parece que la convulsión que la película produjo en la mente de un niño de unos cuatro o cinco años fue similar a la que Víctor Erice experimentó con cinco años viendo *La Garra Escarlata* (*The Scarlet Claw*, 1944), de Roy William Neill[692]. Si para Erice ver una película «de miedo» a la edad en que «ficción y realidad eran aún la misma cosa» (Erice, 2006, 11m16s), como dice en el mediometraje, sirvió de estímulo creativo en su obra como cineasta, podemos afirmar lo mismo en el caso de Marsé. La doble identidad aparece frecuentemente en sus novelas, plagadas también de curiosas duplicidades que no han sido debidamente estudiadas todavía.

---

[690] Precisamente por el título (y el sentido del texto) relaciona Fernando Valls la novela con la película de Max Ophüls *La ronda* (*La ronde*, 1950): «Se narra en la obra el recorrido, la ronda de los protagonistas (Rosita y el inspector) por el barrio del Guinardó» (Valls, 2002, p. 17). Sin embargo, en el filme de Ophüls la ronda consiste en una serie de escenas amorosas protagonizadas por una pareja que se van encadenando entre sí a partir de uno de los miembros de la pareja. *Ronda del Guinardó* no responde a este planteamiento, a diferencia de la novela *La noria* (1952), de Luis Romero, cuya estructura sí está inspirada en el filme de Ophüls.

[691] Marsé homenajea a Robert Louis Stevenson y la película de Mamoulian en su relato «El caso del escritor desleído» (1994), incluido en *Cuentos de la isla del tesoro* (Madrid, Alfaguara).

[692]Esta experiencia, que Erice recuerda en su mediometraje *La morte rouge* (2006), sirvió de inspiración para su primer largometraje *El espíritu de la colmena* (1973), cuya trama se nutre del impacto que el visionado de *Frankenstein* (1931), de James Whale, ocasiona en la pequeña Ana. La cita de Marsé a *La garra escarlata* en *Caligrafía de los sueños* podría interpretarse como un guiño a Erice (Marsé, 2011, p. 24).

El amante bilingüe es el ejemplo más destacado, pues la novela trata la tensión identitaria de Juan Marés, quien para volver a conquistar a su exmujer, se construye un personaje, Faneca, que poco a poco, como sucede en la película de Mamoulian y en la novela de Stevenson, le va fagocitando. De hecho, la dedicatoria de la novela juega también con esa duplicidad que también está presente en la vida personal de Marsé: «Para Berta. Y para mis otros padres y mi otra hermana, al otro lado del espejo». Hay que recordar que, tras el fallecimiento de su madre por complicaciones derivadas del parto, Marsé fue dado en adopción por su padre, Domingo Faneca, a Pep Marsé y Berta Carbó.

Se produce una pareja tensión identitaria en el nazi Fritz Schneider, el esquizofrénico protagonista de «Conócete a ti mismo, Fritz». Tras matar y suplantar la identidad de su vecino, el judío Hans Kaufman, y huir a Argentina, Schneider comienza a colaborar con el Mosad en búsqueda del asesino de Kaufman, que no es otro que él mismo. Esta tensión le conduce a cometer una serie de errores que despiertan la sospecha de su esposa sobre su verdadera identidad. Por ejemplo, en un informe que envía al Mosad sobre Schneider, al narrar el asesinato de Kaufman y su posterior huida a Buenos Aires pasa de utilizar la tercera a la primera persona. El ex oficial de la Gestapo termina, por los designios del azar, ingiriendo el veneno con el que pretendía matar a su esposa.

Pero no es necesario llegar a la esquizofrenia, como en los dos ejemplos anteriores, para encontrar la duplicidad de un personaje. En «El jorobado de la Sagrada Familia», un Gaudí horrorizado por la nueva estética con la que se continúa su obra, se disfraza de Quasimodo para ahuyentar a los turistas de la famosa basílica[693]. En *Caligrafía de los sueños,* el adolescente Mingo se hace llamar Ringo, como homenaje a Ringo Kid, el personaje que interpreta John Wayne en *La diligencia* (*Stagecoach,* 1939), de John Ford. Este personaje, que incluso figuraba en la dirección electrónica de Marsé («Ringo Marsé»), es calificado por el autor como entrañable: «Ringo es un personaje que está conmigo desde que era yo un chaval, desde que vi por primera vez esta película»

[693] El cuento fue publicado en *La Vanguardia* el 24 de mayo de 1992 y corregido para la edición de *Cuentos completos* (2002).

(Bonet, 2013, p. 22)[694]. En *El embrujo de Shanghai* el coronel de la Gestapo Helmut Kruger cambia de identidad cuando se traslada a Shanghai, donde se hace llamar Omar Meiningen. Sin embargo, las duplicidades en esta novela son más profundas. La historia de tintes cinematográficos que Forcat explica a Susana para proteger la imagen de Kim[695], su padre, parte de unos personajes ficticios que tienen su doble en la realidad. Así, el Kim real no se correspondería con el Kim de Shanghai (que no es más que un héroe de cine negro completamente mitificado para deleite de Susana y Daniel), sino con Omar, quien tiene una relación con Jen Chin (trasunto de Carmen), la esposa de Michel Lévy, el hombre engañado que, como el *Denis*, busca venganza.

En otras ocasiones no se trata de la doble identidad de un personaje, sino la duplicidad de un personaje en dos. Por ejemplo, el arribista Pijoaparte de *Últimas tardes con Teresa,* inspirado en el personaje interpretado por Montgomery Clift en *Un lugar en el sol*, se desdobla en dos en *La oscura historia de la prima Montse*. La novela, además de contar con Manolo Reyes –aquí llamado simplemente Manuel– incorpora a Paco Bodegas, el pariente pobre de las hermanas Claramunt, que, como el protagonista de *Un lugar en el sol*, pide trabajo a un tío que le ignora –su madre también ha perdido el contacto con la familia–, y busca el ascenso social trabajando en la sección de *stocks* y organización de almacenes de su fábrica –de lencería femenina, en la película; de medias de nylon, en la novela–. El principio del capítulo ocho recuerda poderosamente la escena en la que George Eastman acude a casa de sus familiares, pobremente vestido, para solicitar un empleo en la fábrica:

> Sentía la envoltura de la noche cubriendo el chalet. Y en alguna parte, en algún momento de aquel tiempo sin orillas, volvía a oír la tímida voz de la criadita Esperanza invitándome a pasar desde la puerta de la torre, en un atardecer caluroso, y se lo estaba contando a mi prima, le decía con qué claridad me veía de nuevo en medio del salón de los Claramunt, recién llegado del sur, solo, esperanzado y efervescente, con las antenas desplegadas para captar los menores ruidos de la casa: de nuevo hundo las manos en aquellos sobados bolsillos que el sudor y la pobreza redujo a telarañas en mi

[694] Mingo o Minguet es como será llamado cariñosamente el padre biológico de Marsé, quien, por su parte, recibió los nombres de Juan Domingo Antonio al nacer (Cuenca, 2014, pp. 9-11). Tal vez habría que buscar aquí la explicación de este cambio de nombre.
[695] Kim, en realidad, se ha escapado con Carmen, la esposa de su amigo Luis Deniso, apodado el *Denis*.

> viejo «príncipe de Gales» cruzado y contemplo el gran retrato del patriarca fundador y sus fábricas colgando sobre el hogar (Marsé, 2016f, p. 65).

En *Si te dicen que caí*, aparecen dos personajes procedentes de la Casa de Familia, que han trabajado como criadas y después ejercen la prostitución, Menchu y Aurora. Ambas se cambian con posterioridad de nombre, a Carmen y Ramona, respectivamente. Esta doble duplicidad, acrecienta la confusión tanto entre los personajes de la novela como en el lector, algo que sucede también con Ñito, del que no descubrimos que es Sarnita hasta bien avanzada la novela.

En *Canciones de amor en Lolita's club*[696] se presenta una nueva duplicidad, ya que los hermanos protagonistas, Raúl y Valentín, son gemelos[697]. Y, como si fueran Jeckyll y Hyde, Valentín es bondadoso e inocente –un accidente cerebral en la infancia le ha dejado con la mentalidad de un niño de diez años– mientras que Raúl es irascible y violento.

Para concluir con el tema de la dualidad identitaria, en una entrevista para la revista cultural italiana *Insula europea*, donde también habla de la dualidad cultural y lingüística de Barcelona, Marsé declara:

> Esa dualidad identitaria que he utilizado por un lado me divertía, pero supongo que proviene un poco de mi historia personal. Soy hijo adoptivo, y en mí hay una dualidad familiar e incluso geográfica. Esos desdoblamientos no tienen una finalidad literaria muy concreta, a no ser que estén en función del tema que estoy tratando (Giuliani, 2018, p. 3).

Para finalizar, queremos apuntar algunas de las referencias cinematográficas que pueblan las últimas novelas de Marsé y que, hasta donde sabemos, no han sido recogidas por ningún estudio.

---

[696] La novela narra la historia de Raúl, un policía que al ser expedientado por su violento comportamiento, regresa a Barcelona. Allí se reencuentra con su hermano Valentín, discapacitado intelectual, que trabaja en un club de alterne. Raúl comienza una relación con Milena, una de las prostitutas del club, de la que está enamorado Valentín.

[697] El profesor Jesús Ferrer Solà (2008, pp. 477-480) ha relacionado la novela con la película *La casa de las sombras* (*On Dangerous Ground,* 1951), de Nicholas Ray. Tanto la película como la novela están protagonizadas por un policía violento que finalmente es redimido por sus sentimientos. Además, en ambas aparece un personaje discapacitado intelectualmente (el hermano de la protagonista, en la película; el gemelo del policía, en la novela).

Las referencias cinematográficas en *Canciones de amor en Lolita's Club* tienen que ver con el mundo de la prostitución y con el universo infantilizado en el que vive Valentín, el gemelo que tiene la mentalidad de un niño de diez años, y, dado que es un relato ambientado en los primeros años del siglo XXI, las referencias son más actuales, aunque siempre se citan películas producidas dentro de los cánones que marca el M.R.I. Las menciones de Julia Roberts y *Pretty Woman* (1990) remiten al mundo de la prostitución en el que se ambienta la película, mientas que las referencias a *Shrek* (2001), *Batman* (1989), o *Catwoman* (2004), transmiten los infantiles gustos de Valentín. Por último, hay dos referencias a una innominada película japonesa[698]: «Milena fuma mirando en el televisor mudo imágenes de lluvia en blanco y negro en un film japonés» (Marsé, 2016d, p. 108); y, un poco más adelante, «La pantalla del pequeño televisor repite planos de intensa lluvia en una película japonesa» (Marsé, 2016d, p. 186). El motivo de la lluvia está muy presente en la novela y contribuye a crear una atmósfera que tendrá su colofón en el asesinato, por error, de Valentín por parte de un comando etarra.

El capítulo noveno de *Caligrafía de los sueños* –a juicio del biógrafo de Marsé su novela más autobiográfica junto a *Encerrados con un solo juguete* (Cuenca, 2015, p. 186), aunque más tarde Marsé otorga ese puesto a *Esa puta tan distinguida*– está dedicado íntegramente a la experiencia cinéfila de Ringo, quien consigue, gracias al trabajo como desratizador de su padre, entrar gratis en muchos cines de la ciudad. En el capítulo también se narra el momento en que, asistiendo a una proyección de *El signo del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1940), de Rouben Mamoulian, Ringo y sus amigos escuchan, entre la incredulidad y el entusiasmo, que uno de los personajes dice del antagonista que fue profesor de esgrima en Barcelona. Ambos hechos pertenecen a la biografía del escritor, y la última anécdota, repetida en numerosas ocasiones por el autor, ocasionó en él un considerable impacto, pues por primera vez fue consciente de que su ciudad natal existía a ojos de Hollywood y del mundo. *Caligrafía de los sueños* es, sin duda, la novela con más referencias cinematográficas –más de cuarenta– en la novelística de Marsé (entre sus relatos, solo es superada en menciones de este tipo

[698] Aunque es aventurado asegurarlo, podría tratarse de *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, un filme donde, como en la novela, la presencia de la lluvia es constante.

por «El fantasma del cine Roxy»); sin embargo, estas referencias no guardan relación con los sucesos narrados, y parecen figurar únicamente como homenaje al cine clásico de los años treinta y cuarenta de Hollywood. Estas citas cinéfilas, de carácter meramente lúdico, se pueden relacionar con las realizadas por los cineastas de la *nouvelle vague* en sus primeras películas. Frente a las críticas recibidas, Jean-Luc Godard defiende el mero placer de citar:

> Nos premiers films ont été purement des films de cinéphiles. On peut se servir même de ce qu'on a déjà vu au cinéma pour faire délibérément des références. […] C'est à rapprocher de mon goût de la citation, que j'ai toujours gardé. Pourquoi nous le reprocher? Les gens, dans la vie, citent ce qui leur plaît. Nous avons donc le droit de citer ce qui nous plaît» (Godard, 1962, p. 22)[699].

Noticias felices en aviones de papel[700] contiene una referencia a la película de Howard Hawks *Tener y no tener*[701] (*To Have and Have Not*, 1944): «Hace muchos años, en el cine Windsor, vi una película, en la que un hombre, un borrachín, le pregunta a un amigo: ¿A ti nunca te ha picado una abeja muerta?» (Marsé, 2014b, p. 62). Esta es la «surrealista» –en palabras de Marsé– pregunta que realiza recurrentemente el personaje interpretado por Walter Brennan a lo largo del filme, y para la que la señora Pauli de la novela tiene respuesta: «La abeja muerta que pica es la memoria, el puñetero aguijón de nuestra memoria» (Marsé, 2014b, p. 62). Un tema que, a juicio del escritor, está presente en todos los novelistas: «Es que yo creo que el escritor o es memoria o no es nada. La puedes disfrazar de infinitas maneras, la puedes manipular, pero la memoria personal y la memoria de una época, de unos años, es importante» (Giuliani, 2018, p. 2).

---

[699] «Nuestras primeras películas fueron puramente películas de cinéfilos. Incluso podemos utilizar lo que ya hemos visto en el cine para hacer referencias deliberadas. [...] Esto se puede vincular con mi gusto por la cita, que siempre he mantenido. ¿Por qué reprocharnos eso? Las personas, en la vida, citan lo que les gusta. Por lo tanto, tenemos el derecho de citar lo que nos gusta».

[700] La novela, ambientada en los años ochenta, narra la historia de Bruno, un adolescente que durante el verano visita a su vecina, la señora Pauli, una vieja bailarina polaca que se instaló en Barcelona huyendo de la invasión nazi. Un día, Pauli decide lanzar desde el balcón aviones hechos con papel de periódico que transmitan únicamente buenas noticias. El relato adquirirá tintes fantásticos cuando Bruno descubra que dos de los muchachos con los que ha pasado el verano aparecen en una foto del gueto de Varsovia que su vecina ha mandado enmarcar.

[701] La película, con guion de William Faulkner y Jules Furthman, está basada en una novela de Hemingway, autor cuya obra desencadenó la vocación literaria de Marsé.

La última novela de Marsé, *Esa puta tan distinguida*, se abre con una cita de la película *El embrujo de Shanghai* tras el que aparece, ocupando todo el primer capítulo, un cuestionario del que solo conocemos las respuestas que da el guionista, protagonista de la novela, y que constituyen toda una declaración de principios entre los que se incluyen sus gustos cinematográficos –y los del autor–. Por ejemplo: «Le cambio la película entera por un plano de John Ford» (Marsé, 2016e, p. 14), o bien: «Los únicos clérigos que respeto son el padre Pietro de *Roma, città aperta*, de Rossellini, el *Nazarín* de Galdós/Buñuel, el padre Brown de Chesterton y el furioso y zarrapastroso cura irlandés de *La hija de Ryan*, de David Lean» (Marsé, 2016e, pp. 9-10).

Resulta interesante el juego cinéfilo que propone el autor a lo largo de la novela y que consiste en las adivinanzas que Felisa, la cinéfila empleada del hogar, plantea al escritor, pues muchas quedan sin respuesta, por lo que el juego se extiende al lector. Por ejemplo: «Quienquiera que sea, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos. ¿Quién dijo eso? Seguro que lo recuerda. ¿Quién es esa pobre mujer que se declara tan desvalida, y en qué película? Cinco segundos, y va un durito en la apuesta» (Marsé, 2016e, p. 42). En ningún momento se le dice al lector que se trata de la Blanche DuBois de *Un tranvía llamado Deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951), de Elia Kazan[702].

Como en *Caligrafía de los sueños*, las referencias cinematográficas son abundantes y muchas aluden a películas que han aparecido de forma recurrente en la obra del escritor. A *El embrujo de Shanghai*, podemos añadir *Gilda, Raíces profundas* o *Encadenados*. Además, incluye un guiño a Víctor Erice, el director que, como hemos visto, iba a realizar la adaptación de *El embrujo de Shanghai*, al citar *Flor en la sombra*, la película ficticia que aparece en su película *El sur* (1983). La cita, como toda la novela, es una suerte de ajuste de cuentas que Marsé emprende contra los productores y directores españoles (algunos aparecen con nombres tan poco disimulados como

[702] Marsé dedica su libro *Un paseo por las estrellas* (RBA, 1995) a otro juego cinéfilo. Se trata de encontrar el camino más corto entre dos estrellas, improbables como pareja cinematográfica, saltando de estrella a estrella utilizando como puente a compañeros de rodaje, películas, directores, maridos o incluso amantes. Por ejemplo, Grace Kelly-Fernando Fernán Gómez (el camino sería: Grace Kelly-Gary Cooper -*Solo ante el peligro*-, Gary Cooper-Sara Montiel -*Veracruz*-, Sara Montiel-Fernando Fernán-Gómez -L*a mies es mucha*). El juego es una excusa para reflexionar sobre el cine y sus estrellas. Los textos recopilados habían aparecido en el suplemento Babelia de *El País* entre 1995 y 1996.

Moisés Vicente Vilches, trasunto de Andrés Vicente Gómez, productor de *El embrujo de Shanghai*). En este sentido, es conocido su rechazo a todas las adaptaciones cinematográficas que se han realizado de sus novelas, lo que le ha granjeado la enemistad de muchos directores: entre ellos, Vicente Aranda, quien ha adaptado cuatro novelas del escritor (*La muchacha de las bragas de oro* [1980], *Si te dicen que caí* [1989], El *amante bilingüe* [1993] y *Lolita's club* [2007]), o Fernando Trueba, al que se le encargó la adaptación de *El embrujo de Shanghai* (2002), después de que Víctor Erice abandonara el proyecto.

La cita que abre «El fantasma del cine Roxy», perteneciente a *El cine según Hitchcock*[703], establece otro juego cinéfilo. En el relato, el director cita ¿erróneamente? a Truffaut: «Me gusta arriesgar, con los personajes sobre todo. Yo soy partidario de lo que Truffaut llamaba una situación caliente con personajes congelados (Marsé, 1987, p. 105). Sin embargo, lo que Truffaut dice en su entrevista con Hitchcock es: «Es el dilema de todos los films y con el que se enfrentan todos los cineastas: una situación fuerte con personajes congelados, o por el contrario, unos personajes sutiles con una situación débil» (Truffaut, 1993, p. 171). Lo curioso es que Truffaut plantea ese dilema a partir de las debilidades de *Extraños en un tren*, cuya situación, además, compara con la de *Un lugar en el sol*, películas que, como veremos más adelante, sirven de inspiración a *Un día volveré* y *Últimas tardes con Teresa*, respectivamente. El universo de Marsé es cerrado, intertextual y se retroalimenta.

[703] El libro recoge la famosa entrevista que el director François Truffaut realizó al cineasta inglés.

10.3. Una atmósfera de cine de género

Chatman indica, siguiendo a Propp, que existe un código implícito en el corpus de cada historia, un código que los lectores conocen y esperan (Chatman, 1990a, p. 95). Este código, en la narrativa de Marsé, está altamente condicionado por el cine de género del Hollywood clásico, uno de los pilares de su sistema de estudios, ya que el M.R.I. está construido industrialmente sobre la idea de género. En una entrevista[704], Marsé expresa su querencia por este tipo de cine:

> Afortunadamente el cine entonces era, en mi opinión, infinitamente mejor que el de ahora, mucho más complejo en significados, en los mismos diálogos, por ejemplo; ya no hablemos de la mitología que encerraba, a través del western, a través del cine negro, cosa que hoy en día ya ha desaparecido, no hay nadie que haga películas del Oeste, ni películas de gánsteres, ni películas de terror, las que llamábamos de miedo (Marsé, 2008b, párr. 28).

En este sentido, es absolutamente coherente que Marsé deje de mostrar el mismo interés por el cine del M.R.I. producido a partir de la década de los sesenta, momento en el que desaparece el sistema de estudios y, en buena medida, el cine de género: «La década de los 30 y los 40 es la madurez, o la primera madurez, en mi opinión, del arte cinematográfico. A partir los 50 empezó la decadencia» (Belmonte, 2002, p. 31), asegura el escritor.

El término «género» es, en palabras de Altman, «un concepto complejo de múltiples significados». Los que aquí nos interesan son los implicados en la transmisión narrativa: el género entendido «como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas» y «como *contrato* o posición espectatorial que toda película de género exige a su público» (Altman, 2000, p. 35).

El influjo de los géneros cinematográficos se percibe por primera vez en *Últimas tardes con Teresa.* Los tintes melodramáticos, incluso folletinescos, provienen de *Un lugar en el sol*, la segunda adaptación cinematográfica de *Una tragedia americana*, de Theodore Dreiser. La película acentúa los aspectos románticos y melodramáticos de la novela, en detrimento de la crítica a la «estructura social» que «conduce al asesinato» al

[704] Esta entrevista, realizada por José Luis Muñoz, fue publicada en el nº 265 (enero de 2001) de la edición española de la revista *Playboy*.

protagonista, en palabras de Eisenstein[705] (1999, p. 94). La muerte de Maruja, la criada de la familia Serrat, o el amor imposible entre los protagonistas debido a la diferencia de clases son aspectos melodramáticos que Marsé se encarga de desactivar a través del uso de prolepsis que anticipan la separación de la pareja. Además, la novela hereda del cine negro su estructura tripartita: la primera parte, el planteamiento, presenta las aspiraciones del protagonista (los primeros cinco capítulos); la segunda parte, el nudo, explica su falso ascenso (del capítulo sexto al decimoquinto); y la tercera parte, el desenlace, su caída (del capítulo decimosexto hasta el final). Marsé también recurre a determinadas imágenes estereotipadas en el cine negro, como este plano detalle de los zapatos de Bernardo Sans, el amigo de Manolo que asalta a Teresa en la oscuridad: «La luz esquinada del único farol que alumbraba aquel sector de la calle no alcanzaba a penetrar en la arcada, pero revelaba algo del desconocido: unos viejos zapatos sobre los que caían las vueltas enfangadas de unos pantalones demasiado largos» (Marsé, 2014a, p. 169). El plano, que recuerda a aquel con el que se presenta a Harry Lime, el personaje interpretado por Orson Welles en *El tercer hombre* (*The Third Man,* 1949), de Carol Reed, sirve para desmitificar al personaje, idealizado por Teresa como un líder de la resistencia obrera pero, en realidad, un borracho que se exhibe desnudo frente a ella[706].

Es a partir de *Si te dicen que caí* cuando el cine de género se hace más presente en su obra. Marsé reconoce la influencia de la novela policíaca en la obra: «El débil soporte anecdótico debía ser, pensé yo, parecido al esquema de la novela policiaca: la investigación, la busca y captura de esa mujer, vista con los ojos de los niños» (Cuenca, 2015, p. 383). Pero esta influencia no se limita al esquema de la investigación policial. Algunos pasajes de la novela beben directamente de la configuración textual del cine negro, que se codifica a través de lo que Heredero y Santamarina llaman dimensiones creativas. Estas dimensiones son cuatro: 1) la iconográfica (decorados, objetos, vestuario, arquitectura, urbanismo); 2) la narrativa (estructura, elipsis, articulación temporal); 3) la dramática (arquetipicidad y funciones de los personajes, desarrollo de

[705] Eisenstein estuvo un tiempo trabajando para la Paramount en la adaptación de la novela de Dreiser (que finalmente dirigió Josef von Sternberg en 1931 con un tratamiento radicalemente distinto), tal y explica en «Un curso de tratamiento», breve ensayo incluido en *La forma del cine*.

[706] En su discurso del premio Cervantes, Marsé califica a Harry Lime como uno de sus personajes de ficción favoritos, tan memorable como Viridiana, Julien Sorel y Ana Ozores (Marsé, 2008a, p. 6).

situaciones); y 4) la estrictamente visual (iluminación, fotografía, encuadres, fuera de campo, ángulos y movimientos de cámara, planificación, montaje interno y externo) (Heredero y Santamarina, 1996, pp. 20-21). El análisis de un largo pasaje de la novela, que tiene lugar en una estación de ferrocarril donde el «Taylor», uno de los maquis, huye tras disparar y matar a un guardia civil, permite comprobar cómo se emplean estos códigos genéricos. La extensión del fragmento se justifica, en parte, por las cuatro dimensiones genéricas que se van a estudiar (iconográfica, visual, dramática y narrativa, en este orden):

> El escorpión se balancea en su muñeca. Con su traje marengo, sentado en un banco de la estación Cataluña del Ferrocarril de Sarriá, el paquete y el sombrero sobre las rodillas, los negros cabellos perfectamente engomados y relucientes y el perfil petrificado olisqueando el peligro: ve al guardia civil paseando por el andén, y agacha la cabeza y se cubre. Dos mujeres jóvenes con vestidos estampados admiran al pasar su palidez de hielo bajo el ala del sombrero. […] Mantiene el «Taylor» la cabeza gacha, pero ya el guardia se dirige a él. […] Quitándose los guantes, en voz baja: acompáñeme, lo veremos fuera. El «Taylor» se levanta y camina junto al guardia hacia la escalera mecánica. Su mano derecha retocando el nudo de la corbata se desliza de pronto hasta la axila y saca el revólver, dispara a quemarropa y se aparta para dejar caer el cuerpo. Velozmente gana la escalera mecánica entre los chillidos de las mujeres. Se eleva quieto con los pies juntos en el mismo escalón, como un maniquí en un escaparate, de cara al público y con el revólver en la mano. Al llegar a la Avenida de la Luz camina con paso indiferente y lento arrimado a las tiendas, abriéndose paso entre niños, criadas y soldados. Dos agentes le vienen de cara con el naranjero bajo el brazo y él se para detrás de una columna. Recostado de espaldas contra la barra de la cafetería, un niño vestido de primera comunión se hace lustrar los zapatos. El vozarrón autoritario del guardia civil alerta a la gente, que se abre en abanico. Las balas del naranjero salpican la columna haciendo saltar esquirlas de esmalte junto a su cara. Arrodillado, el limpiabotas suelta los brazos y aplasta la boca en el zapato de charol, una mancha de sangre agrandándose en su espalda. El «Taylor» suelta la caja, cambia el revólver de mano, saca el de la otra sobaquera y dispara con los dos a la vez corriendo agachado hacia la siguiente columna. Nota una rabiosa quemadura en la muñeca, oye el clic del nomeolvides chocando contra las baldosas. Resbala y cae sobre

> la cadera al mismo tiempo que los dos agentes, pero éstos ya no se levantan y él echa a correr a lo largo del túnel que comunica con el metro (Marsé, 2016a, pp. 176-177).

Uno de los elementos iconográficos –el nomeolvides con forma de escorpión– abre y cierra la escena, con sendos planos de detalle (primero, balanceándose en la muñeca del «Taylor»; después, chocando contra el suelo); el sombrero, un objeto característico del cine negro, sirve para ocultar el rostro. Los elementos urbanísticos son integrados en la acción: la escalera mecánica le permite escaparse sin dar la espalda a los testigos; las columnas le permiten refugiarse de los disparos; el túnel le franquea la huida.

La planificación es totalmente deudora de la dramaturgia cinematográfica. Primero se establecen una serie de planos de situación: el maqui sentado con el paquete sobre las rodillas, el guardia que pasea por el andén y las jóvenes que le observan al pasar. Cuando el guardia le pide que le acompañe, la acción se precipita. Se muestra un plano de detalle de la mano retocando el nudo de la corbata; después, la mano se desliza para sacar el revólver. A continuación, llegan el disparo, la huida, los chillidos de las mujeres. Un plano contrapicado muestra al «Taylor» apuntando al público mientras las escaleras mecánicas le elevan hacia la salida. Acto seguido vemos el acercamiento de los agentes con el subfusil, un plano entero de un niño vestido de comunión al que le lustran los zapatos, el plano general de la gente en la calle abriéndose en abanico tras el alto de la policía, el detalle de las esquirlas de la columna recibiendo el impacto de las balas junto a la cara del maqui y, finalmente, el plano del limpiabotas cayendo muerto –lo sabemos por la mancha de sangre que se despliega en su espalda–. Para terminar, se muestra el desplazamiento entre columnas del «Taylor» mientras dispara a dos manos, su caída al suelo –y la de los agentes, muertos– y la huida definitiva.

A nivel dramático, los agentes de policía únicamente cumplen una función amenazante para la consecución de los propósitos del «Taylor». Se presentan tan despersonalizados que su muerte no genera antipatía del lector hacia el maqui[707], a lo que contribuye la muerte colateral del limpiabotas por los disparos de los guardias. De forma parecida, las dos mujeres que observan al «Taylor» servirán a los propósitos narrativos cuando empiecen a gritar tras el disparo al primer guardia.

[707] Hay que tener presente que el comportamiento de los maquis replica el de los gánsteres del cine negro.

En la escena anterior a esta, vemos a los maquis escondidos en una fábrica de hielo preparando las armas que llevará el «Taylor» en la caja de zapatos. Esa escena se cierra con el «Taylor» diciendo que no necesita que nadie le acompañe en su misión. Una elipsis nos permite saltar a la escena de la estación. Tras la huida final hacia el metro, la narración salta de nuevo, esta vez a la habitación del Ritz que ocupa la prostituta Menchu. La escena del asesinato del policía en el cine Roxy (Marsé, 2016a, p. 51) y la de los atracos simultáneos a las habitaciones del hotel Ritz (Marsé, 2016a, pp. 218-221), también en *Si te dicen que Caí*, y la detención de Nualart, en el relato inventado por Forcat en *El embrujo de Shanghai* (Marsé, 1997, pp. 73-74), presentan una estructura similar.

A pesar de la evidente influencia del cine de género en la obra de Marsé, no hay que desestimar la que ejercen sus primeras lecturas, en particular la novela policíaca y la del oeste:

> Sobre todo leía, a los doce años, novela policíaca y del oeste. Todas las novelas de Raymond Chandler, Dashiel Hammett, las de Sherlock Holmes, y *Las aventuras del padre Brown*, de Chesterton […]. También pasó por mis manos la colección completa de *El Coyote* y muchas novelas del oeste; toda esa mitología que tenía mucho que ver con el cine (Marsé, 2009, párr. 1-3).

Tal y como apunta la profesora Pilar Andrade este tipo de novela tiene su correlato en el cine negro, especialmente el americano, de los años cuarenta y cincuenta (Andrade, 2010, p. 3). Dos son los géneros cinematográficos cuya impronta se percibe en mayor grado en la narrativa marseana: el cine negro y el *western*. Sobre la influencia de este último en su obra, Marsé declara:

> Siempre he dicho que, en los años de la posguerra, tan importante como lo que leí fueron las películas que vi. Incluso desde el punto de vista del aprendizaje del oficio de narrar. La lista de películas que vi en aquella época es interminable. Los *westerns*, por un lado, que para mí han sido mucho más que cine de aventuras. El *western* me ha enseñado mucho en relación con mi trabajo. A John Ford lo considero un clásico a la altura de un Dickens (Cuenca, 2015, p. 57).

Tenemos un buen ejemplo de esa mezcolanza de influencias en los juegos del grupo de *trinxas* de *Si te dicen que caí*, tal y como confiesa el autor: «Esas *aventis* que cuentan

los niños […] son, como lo indico en el texto, una mezcla de películas que han visto, tebeos que han leído, novelas de aventuras y, también, historias que han oído en casa a sus padres» (Samaniego, 1993, p. 384). Pero, sin duda, la novela que mejor refleja la impronta de la novela policíaca y la del oeste, y, por supuesto, sus trasuntos cinematográficos, el cine negro y el *western*, es *Un día volveré*. La crítica ha defendido la influencia en la obra tanto del cine negro como de la novela negra[708]. Sin embargo, la influencia de la novela del oeste y del *western* no ha sido tan evaluada, a pesar de ser especialmente notoria la de este último en la novela, principalmente debido a las constantes referencias a la película *Raíces profundas*. En este sentido, es esclarecedor el trabajo del escritor Mempo Giardinelli sobre el género negro, que identifica la novela del oeste norteamericana como un antecedente de la novela negra, sin la que esta no hubiera existido: «La novela de aventuras en general, y en particular esta narrativa, contiene todos los elementos que, luego, determinarán las características peculiares del *thriller*» (Giardinelli, 2013, p. 26). Y, a continuación, indica que la huella de la novela de aventuras –y de la del oeste, en particular– se puede seguir en la obra de Dashiell Hammett, Conan Doyle, William Faulkner, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald o Truman Capote (Giardinelli, 2013, p. 31), todos ellos autores leídos y admirados por Marsé.

La caracterización del personaje de Jan Julivert es deudora, por un lado, del cine negro y el *western*; y por el otro, de la novela del oeste, en la versión autóctona creada por José Mallorquí en la serie de *El Coyote*[709]. Julivert, exboxeador y antiguo pistolero (rasgos correspondientes al género negro y del oeste, respectivamente), es un personaje supuestamente enmascarado y al que tachan de cobarde, como el César de Echagüe de *El Coyote*. La diferencia estriba en que César de Echagüe utiliza la cobardía para ocultar su verdadera identidad mientras espera el momento oportuno para actuar y restablecer la justicia; Julivert, en cambio, responde al héroe desmitificado

[708] Respecto a la influencia del cine negro, Luis Miguel Fernández ha afirmado que la novela remite a «ciertas películas que sirven para explicar la novela o parte de la trama» (Fernández, 1996, p. 293); y Josep Mª Cuenca encuentra que «la atmósfera desencantada y etílica del cine negro coloniza sutilmente la novela» (Cuenca, 2014, p. 457). En cuanto a la influencia de la novela negra, Javier Coma achaca esa influencia a que «durante un tiempo Ricardo [Muñoz Suay] le había calentado a Juan la cabeza con la novela negra y le había hecho leer un montón de obras del género» (Cuenca, 2014, p. 475).

[709] Nos ocuparemos con más detalle de la influencia del cine en la caracterización de los personajes marseanos en el siguiente apartado.

característico de toda la obra marseana, lo que implica que no esté entre sus planes llevar a cabo un ajuste de cuentas. Hay, además, un elemento que une innegablemente a ambos personajes. En la primera novela de la serie, *El Coyote* (1943), los enemigos del protagonista planean matarle de la siguiente manera: «Al fin, encontrando una solución, escupió violentamente al rostro de César, esperando que éste sacara un pañuelo para secarse el rostro y poderle así matar con la excusa de que lo hizo creyendo que el otro iba a empuñar una arma» (Mallorquí, 2004, p. 40).La muerte de Jan Julivert al final de *Un día volveré* está inspirada en este episodio, pues el exboxeador es acribillado a balazos cuando va a sacar el pañuelo del bolsillo, gesto que es confundido por los asaltantes con el ademán de sacar una pistola (Marsé, 2000, pp. 547-548). El título de la novela parece extraído de una línea de diálogo de *Vieja California* (1946), otra de las novelas de la serie *El Coyote*, que, como la obra de Marsé, trata de un hombre que sale de la cárcel tras veinte años: «Por muchos años que pasen yo volveré algún día a buscar esa venganza» (Mallorquí, 2005, p. 6).

Otro aspecto de la personalidad de Julivert, las insinuaciones sobre su homosexualidad –que nunca se hace explícita–, está presente asimismo en algunas películas de cine negro, entre las que se encuentra *Extraños en un tren*, de Hitchcock:

> Intimations of non-effeminate homosexuality are laid on thick in, notably, *Gilda*, where loyal Glenn Ford gets compared to both his boss's kept woman and swordstick. A certain flabbiness paraphrases effeminacy in *The Maltese Falcon* (the Lorre-Greenstreet duo repeated in the Morley-Lorre pair in *Beat The Devil*), and in *Rope* and *Strangers On A Train* (where Farley Granger and Robert Walker respectively evoke a youthful Vincent Price) (Durgnat, 1970, p. 48)[710].

Es característico del cine clásico de Hollywood, en la época en la que está sometido al código Hays[711], recurrir a la insinuación de determinados aspectos que atentaban

[710] «Se insinúan con fuerza aspectos de homosexualidad no afeminada, especialmente en *Gilda*, donde el leal Glenn Ford es comparado tanto con la amante mantenida de su jefe como con una espada. Una cierta laxitud parafrasea la afeminación en *El halcón maltés* (el dúo Lorre-Greenstreet se repite en el par Morley-Lorre en *La burla del diablo*), y en *La soga* y *Extraños en un tren* (donde Farley Granger y Robert Walker, respectivamente, evocan a un joven Vincent Price)».

[711] Código de censura redactado para la *Motion Picture Producers and Distibutors of America* (MPPDA) por dos católicos, el jesuita Daniel Lord, profesor de teatro en la St. Louis University, y Martin Quigley, editor del *Motion Picture Herald*, y adoptado por la organización en 1930. El código fue una respuesta a la preocupación pública por la inmoralidad de la industria cinematográfica y a los problemas que

contra la rígida moral que imponía el código. En *Raíces profundas,* por referirnos a un título que influye en la novela, la Sra. Starrett oculta sus sentimientos hacia Shane, aunque al final de la película, cuando su hijo intenta que Shane se quede con ellos, Joey grita: «Pa's got things for you to do! And Mother wants you! I know she does!»[712]. Es la única vez que se insinúa verbalmente esa posible atracción.

Volviendo a la caracterización de Jan Julivert, es interesante por lo que tiene de enmascaramiento. Marsé trata de forma velada la relación homosexual que mantuvieron Julivert y el juez Klein y que explica la inacción de Julivert tras salir de la cárcel[713]. El desconocimiento del pasado de su tío explica la incomprensión y la frustración de su sobrino Néstor cuando comprueba que no está entre sus planes vengarse de los que le metieron en la cárcel. El escritor y crítico Marcos Ordóñez lo relaciona con la teoría del iceberg[714] de Hemingway, que versa sobre la fuerza que suponen las omisiones en un relato. Ordóñez cuenta que Marsé, para explicar este enmascaramiento a través de la omisión, le puso como ejemplo una escena de *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, 1984), de Sergio Leone:

> […] una escena digamos de tránsito o que yo había recibido así y en la que el personaje de Robert de Niro descubre la homosexualidad de otro personaje, el dueño de un bar, por un detalle absolutamente sutil y oblicuo; es la típica escena en la que por lo

---

presentaba el diálogo en el nuevo cine sonoro. Al principio, se pidió a la industria que cumpliera voluntariamente con el código, pero en 1934 se hizo de obligado cumplimiento. El código se revisó en 1956 y también en 1966 y, en esa segunda ocasión, se le dio un sistema de calificación. Finalmente, en 1968, se creó el sistema de calificación asesor actualmente vigente y el código quedó desechado por completo (Konigsberg, 2004, p. 337).

[712] En la versión doblada al español, oímos: «¡Papá te espera para que le ayudes! ¡Y mamá te aprecia! ¡Sé que te aprecia!».

[713] El Código Hays prohibía, desde 1934, la representación de la homosexualidad en el cine. No obstante, su presencia como sexualidad latente ha sido constante en el cine de Hollywood, en películas como *Rebeca* (1940), de Alfred Hitchcock; o *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), de Richard Brooks. El libro *Rompiendo el Código. Personajes y sexualidades latentes en el Hollywood clásico* (2020), coordinado por de Valeriano Durán Manso, se ocupa de este tema.

[714] Hemingway expone su famosa teoría en *Muerte en la tarde* (*Death in the Afternoon*, 1932): «If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water» («Si un prosista sabe lo suficiente sobre aquello de lo que está escribiendo, puede omitir cosas que conoce y el lector, si el escritor está expresándose lo bastante verazmente, experimentará esos elementos tan intensamente como si el escritor los hubiera mencionado. La dignidad del movimiento de un iceberg se debe solo a una octava parte de este encontrarse por encima del agua») (Hemingway, 1960, p. 192).

> general nadie se fija, nadie que no tenga como él un ojo y un oído bien entrenado (Ordóñez, 2005, pp. 251-252).

El detalle «sutil y oblicuo» que emplea Marsé en su novela son los gemelos de oro con forma de raquetas de tenis, que simbolizan la relación entre Julivert y Klein, ya que evocan el momento en el que ambos se conocieron, en su juventud, junto a una pista de tenis. Este detalle proviene de la película *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), de Alfred Hitchcock, donde un mechero adornado con unas raquetas de tenis cruzadas se convertirá en elemento crucial de la trama[715]. Aquí nos adentramos en otro de esos juegos cinéfilos con los que Marsé parece disfrutar: Bruno, uno de los protagonistas de *Extraños en un tren* –interpretado por Robert Wagner– es veladamente homosexual[716], y en la película sobrevuela esa pulsión homosexual no explícita hacia Guy, el personaje encarnado por Farley Granger, quien, además, había interpretado a un homosexual a las órdenes de Hitchcock en *La soga* (*Rope*, 1948). La muerte de Jan Julivert apretando en su mano un pañuelo, evoca, además de la novela *El Coyote*, el final de *Extraños en un tren*, donde Bruno muere apretando en su mano el encendedor.

La relación entre Julivert y su sobrino Néstor está inspirada en la que mantienen el pistolero Shane y Joey, el hijo de los Starrett en *Raíces profundas*. Julivert está retratado siguiendo la estela de personajes arquetípicos del *western* y del cine de gánsteres[717]:

> El desconocido apareció de pronto bajo la luz macilenta del farol como surgido del mismo asfalto o de una grieta en la noche. Llevaba una trinchera color caqui con muchos botones y complicadas hebillas, las solapas alzadas y la mano derecha en el bolsillo. Bajo la sombra del ala del sombrero sus ojos emitían un destello acerado. Teníamos la sensación de lo ya visto, de haber vivido esta aparición en un sueño o tal vez en la pantalla del Roxy o del Rovira en la sesión de tarde de un sábado… […] El hombre retrocedió un paso y, como el telón de un teatro, la sombra del ala del

[715] En «El fantasma del cine Roxy» Marsé hace mención al «encendedor que lleva las iniciales G. H. grabadas y un pequeño relieve como adorno representando dos raquetas de tenis con los mangos cruzados» (Marsé, 1987, p. 105) que aparece en *Extraños en un tren.*

[716] En la novela de Patricia Highsmith en que se basa la película, la homosexualidad del personaje es más evidente.

[717] Son varios los autores (Amell, 1992; Peña-Ardid, 1992; Kim, 2006) que han señalado su primera aparición en la novela como si de un personaje de una película de cine negro se tratase.

> sombrero remontó lentamente su cara hasta la mitad de la nariz. Vimos el mentón duro y la boca musculosa, los pliegues muy marcados bajo las comisuras, los pómulos altos y terrosos (Marsé, 2000, p. 12).

Este plano, en el que el rostro del personaje aparece en la penumbra hasta que finalmente se ilumina, es un recurso que aparece hacia el final de *Extraños en un tren*, película a la que, como hemos visto, se alude de distintas formas en la novela. El halo de misterio que acompaña a esta presentación del personaje coincide con la consideración que se tiene de él en el barrio. Julivert encarna el arquetipo del *strong silent type*, el hombre de pocas palabras que hace que sea su pistola la que hable por él. Se trata de una «pista falsa», como las que aparecen en las novelas policiacas[718], pues Julivert, a pesar de ser exboxeador y de sus silencios –y en ellos radica la confusión sobre sus intenciones y su personalidad– se halla lejos de la masculinidad que encarnan ese tipo de personajes: hace punto y, como el personaje de *Extraños en un tren,* es homosexual.

En definitiva, podemos hablar de la influencia del género negro y del *western*, ya sea literario o cinematográfico. Están tan influidos el uno por el otro y han interesado por igual a Marsé hasta el punto en que resulta difícil distinguir exactamente de dónde procede esa influencia. Los ejemplos vistos revelan, sin embargo, una extraordinaria planificación de las escenas, lo que parece decantar la balanza hacia el cine.

En el volumen de relatos *Teniente Bravo* (1987), disponemos de un ejemplo para cada uno de estos géneros cinematográficos. «Historia de detectives» es una *aventi* vivida, como hemos dicho, en la que unos niños juegan a comportarse como detectives sacados de una película de cine negro[719]. «El fantasma del cine Roxy», por su parte, es una reflexión sobre la escritura cinematográfica además de constituir un homenaje a unas películas –el cine clásico de Hollywood– y una forma de verlas –los cines de barrio con programa doble– que ya no existe.

[718] García Suárez (1984) y Kim (2006) son dos de las investigadoras que señalan el uso de estas pistas falsas en *Un día volveré*.

[719] En una de sus aproximaciones a la literatura infantil, *El detective Lucas Borsalino* (2012), el niño protagonista recibe un sombrero «que había pertenecido a gánsteres y a detectives» (Marsé, 2012b, p. 2). Inspirado por su sombrero, Lucas decide convertirse en detective y se embarca en la resolución de un caso de extraños robos.

La primera parte de «Historia de detectives» juega con el equívoco. El diálogo, característico del cine negro; la ubicación de los «detectives», en un viejo Lincoln; y determinadas actitudes, como el hecho de que los protagonistas fumen o hablen de mujeres, nos hace creer que se trata de adultos y no niños, como son en realidad[720]:

> Tiré el cigarrillo, me calé el sombrero hasta la nariz y bajé del automóvil sin poder apartar los ojos de aquellas piernas largas, enlutadas por las medias y la lluvia, mientras cruzaban un mar de fango negro.
>
> Una trepidante aventura iba a comenzar, y algo me decía que esta vez acabaría mal (Marsé, 2017, p. 27).

En el caso del relato «El fantasma del cine Roxy» la influencia del *western* –de nuevo *Raíces profundas*– en la película, ambientada en la posguerra española, sobre la que discuten el guionista y el director, es completamente explícita. Si comparamos cómo se relata la llegada de Vargas al barrio en la primera versión[721] del cuento, la incluida en *Teniente Bravo*, y en la última, la recogida en *Colección particular* (2017), vemos que en esta se enfatiza la atmósfera de *western*. En la primera versión leemos: «Vargas llegó un atardecer de invierno» (Marsé, 1987, p. 57); mientras que en la segunda dice: «Vargas llegó a esta colina un atardecer de invierno, viniendo de muy lejos» (Marsé, 2017, p. 46). El hecho de que el protagonista llega a «esta colina» «viniendo de muy lejos», introduce el carácter mítico del personaje, un ser errante como los solitarios jinetes del cine del oeste, del que Shane es uno de los máximos exponentes. Las referencias a *Raíces profundas* son constantes. El homenaje que Marsé rinde a la película de Stevens es tal que se reproducen incluso fragmentos del diálogo, en su versión doblada al español[722]:

> SHANE: «Hola, muchacho. Me vigilabas mientras venía por el camino, ¿verdad?»

[720] También en este relato Marsé da pistas al lector atento. Desde la cita inicial de Pessoa, que habla de «niños pobres que juegan a ser felices» hasta el detalle del parabrisas astillado del automóvil o el hecho de que uno de los «detectives» se invente que la mujer a la que persigue le ha elegido para hacerle el boca a boca.

[721] Es conocida la afición de Marsé a corregir constantemente su obra, hasta el punto de resistirse a dar una edición por definitiva.

[722] En *Notas para unas memorias que nunca escribiré* (2021), Marsé incluye algunas referencias a *Raíces profundas* que confirman la enorme estima que siente hacia el filme: «Veo *Shane* antes de irme a dormir. Wéstern luminoso, ya mítico. Se aguanta» (Marsé, 2021, p. 47); «Escojo las pelis para Carmen y Hannah, *Shane*, *Un lugar en el sol*, *Cabaret*, y las meto en una bolsa junto con el cuento de Berta» (Marsé, 2021, p. 55).

JOEY: «Sí, señor.»

SHANE: «Así me gusta. El hombre que se acostumbra a ser buen observador, llegará siempre a donde se proponga» (Marsé, 2017, p. 74).

Y al final del relato se introduce un nuevo diálogo de la película entre Joey y Shane:

JOEY: «Shane, sabía que ganarías. Estaba completamente seguro. ¿Ése era él? ¿Era Wilson el pistolero?».

SHANE: «En efecto, era Wilson. Rápido, muy rápido en disparar… (*Sin poder contenerse*) ¡Pero yo soy aún más rápido!». (Marsé, 2017, p. 115).

En este caso, tras el paréntesis, Shane pronuncia una frase que no está en el guion, lo que da pie a introducir un diálogo entre el director George Stevens y Alan Ladd, el actor que interpreta a Shane, que es, además de un nuevo homenaje al filme, una ambigua reflexión sobre la importancia de la humildad en el oficio del cine.

Por último, cabe apuntar, que la atmósfera de *western* no se ciñe al guion que están revisando los dos cineastas, sino que impregna también la narración. El duelo dialéctico entre director y escritor recuerda a los duelos típicos del cine del oeste:

Empuñando sendos bolígrafos de punta fina, las caras tapadas con pañuelos negros como si fueran a atracar un banco o asaltar un tren (en realidad no pueden verse el uno al otro), colaboran por última vez el escritor y el director de cine en el guión de una película (Marsé, 2017, p. 58)[723].

Más estudiadas han sido las relaciones de *El embrujo de Shanghai* con el cine negro. Jorge Marí apunta que las constantes referencias y alusiones a diversos aspectos del mundo del cine en el relato de Daniel construyen el marco que permite subrayar las conexiones fílmicas del relato inventado por Forcat. Además, la descripción que hace Daniel del aspecto, mirada y gestos de Forcat en la escena de su reaparición, están marcados por el influjo del cine norteamericano de misterio, de espías y de detectives (Marí, 2003, pp. 139-142). Analicemos este pasaje:

[723] Más adelante se explica que se trata del «día más contaminado del año, según la radio» (Marsé, 1987, p. 55).

> La brusca maniobra del Balilla que echaba humo por el radiador tuvo lugar un poco más acá de la esquina Alegre de Dalt y el frenazo parecía deberse a que el conductor se había pasado de esa calle […]. Estuvo parado apenas dos segundos y no vimos a nadie apearse del auto ni oímos el golpe de ninguna puerta, y sin embargo, después que el Balilla hubo retrocedido para corregir su despiste y volvió a ponerse en marcha para desaparecer en la esquina, allí estaba él de pie como surgido repentinamente del asfalto y sosteniendo una vieja maleta de cartón atada con una cuerda, la otra mano hundida en el bolsillo del pantalón, un hombre de mediana edad y aspecto algo desastrado pero a la vez decoroso, mandíbula prominente y mirada furtiva bajo el ala del sombrero gris. Moviendo muy lentamente la cabeza, miró a un lado y a otro de la calle y luego al jardín y la torre, antes de clavar la barbilla sobre el pecho y mirarse los pies; parado allí en medio de la calle, ni desorientado ni confuso, parecía simplemente constatar el lamentable estado de sus zapatos marrones y blancos (Marsé, 1997, pp. 53-54).

Tras la llegada de un Fiat Balilla que se detiene bruscamente para maniobrar y, posteriormente desaparece, emerge de la nada la figura de Forcat. En este sentido recuerda a la aparición de Cora en *El cartero siempre llama dos veces* o de Mrs. Danvers en *Rebeca* (personaje y película son citados en la novela). Este tipo de aparición –como la de Shane en *Raíces profundas* o la de Vargas en «El fantasma del cine Roxy»– crea un halo mítico en torno al personaje; no obstante, Marsé no tarda en desmitificarlo, cuando Forcat mira el lamentable estado de sus zapatos.

En resumen, la obra de Juan Marsé revela una profunda influencia del cine de género, especialmente del cine negro y del *western*, que se manifiesta en sus cuatro dimensiones (iconográfica, narrativa, dramática y visual). El escritor, admirador del Hollywood clásico, reconoce la importancia de estos géneros en su formación literaria y cinematográfica. Su impronta contribuye, mediante una cuidadosa planificación de escenas y una hábil mezcla de referencias cinematográficas, a construir un universo narrativo propio de enorme riqueza y complejidad.

10.4. Personajes mitificadores

La mitología del *star-system* hollywoodiense es alimentada por la industria a través de las revistas especializadas, las cuales sirven de enlace entre el mundo glamuroso de las estrellas del cine y la vida anodina y gris del lector. Esta fascinación por las estrellas está presente en *Encerrados con un solo juguete,* donde Tina tiene el dormitorio repleto de revistas de cine (se menciona específicamente *Primer Plano*); o en *El embrujo de Shanghai,* donde Susana se dedica a montar *collages* con fotos de estrellas de cine[724]. La influencia del *star-system* en la narrativa de Marsé se manifiesta de dos maneras: por un lado, a través de la caracterización de personajes mediante la comparación con estrellas de cine; por el otro, mediante la identificación de los propios personajes con los intérpretes, hasta el punto de que el cine sirve como herramienta de aprendizaje de conductas. El propio autor habla del alcance de esa identificación con las estrellas del cine:

> […] el cine estaba muy incorporado a nuestra vida doméstica. Los actores y actrices eran famosos, además de guapísimos. El cine estadounidense era muy artificioso y cumplía el propósito de ser una fábrica de sueños. Imitábamos los tics y las formas de comportarse de los actores famosos de la época. Y su influencia se notaba incluso en las formas sociales. La seducción de Hollywood era tremenda (Romea, 2005, p. 208).

Esta imitación de tics y de comportamientos de estrellas de cine está ya presente en la primera novela de Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, en la caracterización del personaje de Martín, del que se destaca «el tono insolente en el vestir, la grosería del lenguaje y aquella sombra de bigotillo de adolescente junto con ciertas posturas de indudable origen cinematográfico» (Marsé, 2003a, p. 70). Asimismo, en el capítulo seis, comprobamos que la imitación de las poses de las estrellas es generalizada entre los jóvenes del barrio:

> Llegaba al cine cuando la gente salía de la segunda sesión. Se abrió paso hasta la escalera de anfiteatro —allí vio también algunos de ellos bajando despacio y con el gesto torcido, les reconocía aun sin moto: afectados, amanerados después de hora y media de desventajoso trato con los sueños, encendiendo cigarrillos en mitad de la

[724] Una afición que comparte con Marsé, como demuestran las tres libretas que dan origen a las *Notas para unas memorias que nunca escribiré*.

> escalera con un trabajoso algo de la expresión del protagonista en el rostro (Marsé, 2003a, p. 114).

Más adelante, vemos que la imitación de gestos no solo está vinculada con las estrellas, sino con los códigos genéricos que alienta el M.R.I., como en este ejemplo relacionado con el cine negro: «Mamá, es curioso —dijo Ernesto—, siempre que me subo el cuello de la gabardina me siento gángster…» (Marsé, 2003a, p. 190).

Vázquez Montalbán también recuerda la influencia que las estrellas de cine ejercían sobre los jóvenes de la época, unas palabras que, sin duda, suscribiría su amigo Marsé:

> Menos mal que cuando éramos adolescentes y tuvimos que aprender a gesticular, a tratar de colocar el esqueleto ante la vida, nos ayudó el cine y pudimos imitar incluso a James Dean, menos mal que aprendimos a inclinar un hombro más que otro, como él, o a remangarnos la camisa para poder enseñar el bíceps, como Marlon Brando, en aquellos casos en los que había un bíceps que enseñar. Éramos conscientes de que había otro mundo, otra realidad, y en cierto sentido eso nos forzaba a ser drogadictos de cualquier posibilidad, de cualquier ventana abierta a la evasión. Por eso fuimos tan cinéfilos, porque buscábamos en las salas oscuras de los cinematógrafos aquellas realidades alternativas en technicolor o en un privilegiado claroscuro hecho a la medida de Gene Tierney y que nada tenía que ver con el color luto o medio luto de las altas damas del franquismo (Vázquez Montalbán, 1998, p. 69).

En este sentido, Marsé se alinea con una generación de escritores (Terenci Moix, Pere Gimferrer o los novísimos Manuel Vázquez Montalbán y Ana María Moix) que se identifica sentimentalmente con el cine pero respecto al cual adopta cierta distancia desmitificadora.

Respecto a la imitación de James Dean, resulta curioso un dato relacionado con *Viaje al sur*, la crónica del recorrido que Marsé realizó por Andalucía en 1962 y que no se ha publicado hasta 2020. Josep Mª Cuenca, al preparar la biografía del autor, encontró un primer borrador en el que leemos:

> Se ven muchachos endomingados, con trajes estrechos de color crema, buena planta y mirada impertinente, chulos, presumidos, haciendo posturas no según dictamen de la última moda más o menos cinematográfica o introvertida, a lo James Dean, sino al estilo clásico de barrio, relumbrón de inmediato y con su poco de mala leche, el viejo

> estilo del que aprendió muy pronto que si algo hay que sea enteramente suyo, ese algo lo tiene entre las piernas (Cuenca, 2015, p. 232).

James Dean aparece citado también en su siguiente novela, *Últimas tardes con Teresa*: «así la veía él: muy echada hacia atrás en el asiento, los brazos tensos, completamente estirados y rígidos hacia el volante, la barbilla sobre el pecho, la mirada desafiante: así debió morir James Dean» (Marsé, 2014a, p. 381). Una vez localizado el manuscrito completo de *Viaje al sur*,[725] Marsé realiza una revisión del texto, que apenas retoca. Sin embargo, en este fragmento, elimina justamente la referencia a James Dean. Es probable que nunca sepamos por qué motivo eliminó esa referencia casi sesenta años después de escribir el texto. Lo que es evidente es el esmero con el que el escritor se dedicó, durante toda su vida, a revisar, retocar y corregir sus textos, hasta el punto de considerar pocas de sus obras como la versión definitiva.

En la segunda novela de Marsé, *Esta cara de la luna,* se compara, por primera vez, a un personaje –un camarero– con una estrella de cine: «Se parece escandalosamente a Tony Perkins, el jodido, y no lo sabe» (Marsé, 1982, p. 203). Pero será en su siguiente novela donde se despliegue este recurso con mayor amplitud.

En *Últimas tardes con Teresa*, Manolo Reyes está caracterizado como uno de los antihéroes de la novela francesa del siglo XIX y Marsé ha repetido en numerosas ocasiones la influencia en su construcción de personajes como Rastignac y Julian Sorel. Sin embargo, como se ha dicho más arriba, también se inspira en el personaje interpretado por Montgomery Clift en *Un lugar en el sol*, personaje con el que Manolo comparte, en palabras del propio autor, su condición de «trepa *saltataulells*» (Bernal, 2013, párr. 6). Además, Manolo se identifica, durante la proyección de *¡Viva Zapata!* a la que asiste con Teresa, no con el personaje de Emiliano Zapata («conmovedora estampa del héroe popular, del revolucionario analfabeto que, consciente de su responsabilidad ante el pueblo, en su noche de bodas le pide a su bella esposa lecciones de gramática en lugar de placer»), como cree Teresa, sino con el actor Marlon Brando y su capacidad de seducción: «Marlon Brando cabeceaba astuta y seductoramente (aprende, chaval) con el legendario torso desnudo y los negros

[725] Andreu Jaume, editor de *Viaje al sur* explica en la introducción del libro la curiosa historia del hallazgo del manuscrito completo.

mostachos de Emiliano Zapata» (Marsé, 2014a, p. 256). Comprobamos en este fragmento la fortaleza del *star-system*, un sistema creado por la industria para encasillar a los intérpretes en roles específicos, lo que permitía la rápida identificación del espectador con el personaje.

Este proceso de identificación entre personaje e intérprete llega hasta el punto de intercambiar el apellido de Teresa Serrat con el de la actriz Jean Simmons: «Teresa Simmons en bikini corriendo por las playas de sus sueños, tendida sobre la arena, […]. Jean Serrat sonriéndole a él, saludando de lejos con el brazo en alto» (Marsé, 2014a, p. 277). Peña Ardid vincula estos procesos de identificación con «una nueva variante del ya viejo tema literario sobre los confusos límites entre mundo ficticio y realidad» (Peña Ardid, 1992, p. 99), precisamente uno de los ejes sobre los que gira esta novela en particular y la obra narrativa de Marsé en general.

Respecto a los personajes secundarios que aparecen en la novela, están construidos como sucede en el cine del M.R.I., para cumplir con un papel específico en el relato:

> El número de personajes es manejable para el lector, que se familiariza pronto con cada uno de ellos, y apenas sí hay personajes de fondo: todos cumplen un papel específico en el relato. Como en el cine, como en las novelas populares, hay dos protagonistas o héroes o lo más parecido que pueda ofrecer una ciudad sin héroes y unos tiempos sin heroísmo (Masoliver, 1999, p. 99).

Además, su caracterización también responde a referentes cinematográficos. En el caso de Oriol Serrat, padre de Teresa, el referente es Warner Baxter, un actor que alcanzó cierta popularidad durante los años treinta: «guardaba todavía restos de una belleza viril que estuvo de moda en los años treinta, una especie de versión catalana y débil de Warner Baxter» (Marsé, 2014a, p. 191); mientras que para caracterizar a la seductora dueña del bar en el que se reúne Manolo con los universitarios de izquierdas, se recurre a Marlene Dietrich, una actriz célebre por sus papeles de *femme fatale*: «la biografía gráfica de la dueña del bar, con aquella esplendorosa cabellera rubia a lo Marlene Dietrich, encerraba secretos y triunfos personales» (Marsé, 2014a, p. 346).

El mismo proceso de caracterización de un personaje –que ni siquiera aparece en la novela– se repite en su siguiente obra: *La oscura historia de la prima Montse*. Se trata de Conchi, la madre del protagonista, a la que se compara con Kay Francis:

> Fue un largo y confuso tiempo sin colegio y con tardes de cine de barrio en compañía de una vieja sirvienta que se apiadó de mí; yo tenía entonces mi corazón repartido entre Paulette Godard y Madeleine Carol —con ligera ventaja para Paulette—. También me gustaba una dama alta, de ojos claros y dulces hoyuelos en las mejillas, Kay Francis, pero solo porque se parecía a Conchi como una gota de agua a otra, y porque se comportaba con los hombres como yo hubiese querido que se comportara Conchi… (Marsé, 2016f, pp. 54-55).

El pistolero Shane, examinado previamente en relación con Jan Julivert, también funciona como un modelo para configurar el personaje de Vargas, el protagonista del guion que están revisando el escritor y el director en «El fantasma del cine Roxy»:

> Tenemos a un joven charnego paria-desertor-quincallero o como quieras que en 1941 llega medio muerto de hambre a un barrio alto de Barcelona y el destino le convierte en defensor de una joven viuda catalana y de su hija pequeña, enfrentándose a unos flechas chulitos y matones de la vecindad, y trabajando para ellas, la madre y la hija, el resto de su vida (Marsé, 1987, p. 53).

Así como Shane contesta a los despiadados jinetes que le interrogan que es «un amigo de los Starrett», Vargas responde a los falangistas, cuando le hacen la misma pregunta, que es «un amigo de los Estévet» (Marsé, 1987, p. 83)[726]. Shane también sirve como modelo del aviador Bryan O'Flynn en *Rabos de lagartija*, una figura por la que los protagonistas de la novela (madre e hijo) sienten fascinación, tal y como sucede en la película de Stevens.

En *Ronda del Guinardó* el personaje cuya construcción entraña mayor interés es el del inspector que intenta convencer a Rosita para que le acompañe a reconocer el supuesto cadáver de su violador. Marsé ha apuntado a Hank Quinlan, el corrupto jefe

[726] Marsé recrea el diálogo de la película en «El comando incontrolado», uno de sus artículos para la revista *Por Favor* (1974-1978), de la que era redactor jefe y donde firmaba colaboraciones en series como «Señoras y Señores» y «Confidencias de un chorizo»: «¿Y tú quién eres que me das órdenes? Un amigo de los Starret. (¿Cómo?) Ay, perdone, comi, ha sido un lapsus. Eso es de la película *Shane,* de Alan Ladd, ¿la vio? (No me acuerdo.) (Marsé, 1977, p. 184).

de policía que interpreta Orson Welles en *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) –dirigida por él mismo–, como la inspiración de su inspector: «Siempre que pensaba en el aspecto físico del comisario me venía a la cabeza una especie de carcasa, de tío derrotado, como algo podrido por dentro, fastidiado. La imagen sería la de Orson Welles en *Sed de mal*» (Cuenca, 2015, p. 488). Pero la referencia va más allá del aspecto físico, pues el inspector de *Ronda del Guinardó* pretende justificar la muerte de un detenido víctima del maltrato policial –del que dicen que se suicidó– haciéndolo pasar por un violador, por lo que necesitará engañar a Rosita para que identifique el cadáver. Su actitud ante el cumplimiento de la ley es similar al de Quinlan, quien coloca pruebas falsas en las supuestas escenas del delito para incriminar a quien su instinto le dicta.

Ronda del Guinardó supone también la primera aparición de la *Betibú,* sobrenombre de doña Conxa, y de su esposo, el capitán Blay, que adquirirán mayor protagonismo en *El embrujo de Shanghai*[727]. El apodo de doña Conxa proviene del personaje animado Betty Boop, mientras que Blay toma su apellido de William Bligh –pronunciado [blai]–, el personaje interpretado por Charles Laughton en *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*, 1935), de Frank Lloyd. El nombre de este actor inspira, por su parecido físico, el sobrenombre de uno de los personajes del relato «Historia de detectives», el panadero Charles Lagartón. Además, el muchacho que narra la historia compara su postura con la que adopta el personaje del capitán Bligh en la película:

> Charles Lagartón entorna los ojitos de cerdo y me guipa un rato, las manos enlazadas a la espalda y las piernas cortas separadas como si estuviera de pie en la cubierta de la Bounty poniendo cara bestial de capitán Bligh con su asquerosa verruga en la mejilla (Marsé, 1987, pp. 15-16).

La Sra. Yordi, la prostituta a la que persiguen los chicos en su juego detectivesco, es comparada por el narrador con otro personaje cinematográfico: «Se parece asombrosamente a Fu-Lo-Suee, la hija de Fu-Manchú: los mismos ojos de china perversa y venérea» (Marsé, 1987, p. 13). Y siguiendo con los símiles cinematográficos, el narrador compara la actitud de Juanito Marés, el organizador del juego, con el personaje interpretado por Barry Fitzgerald en *La ciudad desnuda* (*The Naked City,*

[727] Ambos personajes aparecen asimismo en el cuento «Colección particular», relato que es recuperado, en parte, en *El embrujo de Shanghai.*

1948), película policiaca dirigida por Jules Dassin en la que se narra una investigación tras el asesinato de una modelo: «Entornó los ojos de gato y puso cara de viejo astuto Barry Fitzgerald ordenando al poli sabueso seguir a la chica en *La ciudad desnuda*, añadiendo con la voz ronca: Andando, es toda tuya» (Marsé, 1987, pp. 8-9).

En cuanto a *El embrujo de Shanghai*, el personaje que Orson Welles interpreta en *La dama de Shanghai*, inspira, en ciertos aspectos, al mitificado personaje de Kim en el relato de Forcat. Si el personaje de Welles es un hombre contratado por un matrimonio rico que es engañado y traicionado por todos, Kim, en la obra de Marsé, es engañado por su amigo Michel Lévy. Este le hace creer que su esposa Cheng Jing está en el punto de mira de un conocido exnazi, Omar Meiningen, y contrata a Kim para eliminarlo, cuando en realidad Omar no es nada más que el amante de Cheng Jing. Una vez más, la trama de espionaje queda desmitificada al quedar reducida la motivación detrás de la contratación de Kim a un asunto de celos. Nandu Forcat comienza su mitificado relato sobre el padre de Susana con esta caracterización:

> El Kim suele decir que él, en medio de los avatares que entraña cualquier misión peligrosa, siempre que empuña la pistola y se enfrenta a la muerte, no lo hace por la libertad o la justicia o por cualquiera de esos grandes ideales que mueven el mundo desde siempre y que hacen soñar a los hombres y matarse entre sí, sino por una muchacha bonita que no puede moverse de su casa ni de su ciudad, atenazada por la enfermedad y la pobreza (Marsé, 1997, p. 64).

Aunque se trate de su hija, la motivación del héroe es la misma que pretendía imitar Manolo Reyes en *Últimas tardes con Teresa*, y que, como hemos visto más arriba, se reflejaba en la cita que abría el capítulo cuatro: «En realidad, el gángster arriesgaba su vida para que la rubia platino siguiera mascando chicle» (Marsé, 2014a, p. 77).

En definitiva, podemos concluir que el cine constituye el principal instrumento con el que los personajes marseanos mitifican la realidad, mientras que el autor es quien se encarga de realizar el proceso de desmitificación, cuya función es la búsqueda de una verdad alejada de los canales oficiales. Esto da lugar a uno de los grandes temas de su obra, la confusión entre realidad y ficción, que emparenta a Marsé con Cervantes. Esta conexión ha sido analizada por el profesor Samuel Amell:

> Hay otro aspecto presente en *Últimas tardes* que nos va a llevar al punto de fusión de la narrativa de Cervantes y Marsé. Las ilusiones que Manolo tiene, sus sueños rescatando heroínas, en los que la ficción y la realidad se entremezclan no pudiendo el personaje distinguir entre lo que es apariencia y lo que es realidad. Lionel Trilling ya ha afirmado que «all literature tends to be concerned with the question of reality —I mean quite simply the old opposition between reality and appearance, between what really is and what merely seems»[728]. La preocupación destacada por Trilling es el punto base de la obra de Marsé y de la de Cervantes (Amell, 1988, p. 16).

Aunque Amell no hace referencia a ello, Marsé ha reconocido el ensayo de Trilling como una de las influencias fundamentales durante la escritura de *Últimas tardes con Teresa* (Cuenca, 2015, p. 304)[729], lo que explica que sea a partir de esta novela cuando se convierte en una constante de su narrativa: «El binomio ficción/realidad lo vemos en la obra de Marsé desde sus primeras novelas agudizándose a medida que su narrativa progresa» (Amell, 1988, p. 16). El propio autor reconoce, en su discurso para la ceremonia de entrega del premio Cervantes, la influencia del Quijote en su obra: «En el corazón del caballero chiflado que no distingue entre apariencia y realidad, anida, como es bien sabido, el germen y el fundamento de la ficción moderna en todas sus variantes» (Marsé, 2008a, p. 5). Sin duda, la incorporación de los cromos, las *aventis* y los relatos de inspiración cinematográfica de los que hemos hablado no son en absoluto ajenos a este interés del autor.

En las primeras obras de Marsé, algunos personajes, con los que no es difícil identificar al propio autor, expresan ciertos reproches hacia los procesos de mitificación que establecen otros, en relación con el cine. En «La calle del dragón dormido»[730], un chico recrimina cariñosamente a su novia que cuelgue fotos de artistas cinematográficos en su habitación: «Eres una tonta –susurra en su oreja–. Siempre serás una tonta»

[728] «Toda la literatura tiende a ocuparse de la cuestión de la realidad, me refiero, simplemente, a la antigua oposición entre la realidad y la apariencia, entre lo que realmente es y lo que simplemente parece».

[729] Incluso lo cita en su discurso para la ceremonia de entrega del premio Cervantes: «Lionel Trilling dijo que toda obra de ficción en prosa, es inevitablemente una variación del tema de Don Quijote. Por mi parte sólo puedo decir que, desde no sé cuánto tiempo, quizá desde aquellas tardes soleadas en el parque de Gaudí, de un modo u otro, consciente o no de ello, he buscado en toda obra narrativa de ficción un eco, o un aroma, de ese eterno conflicto entre apariencia y realidad, que de tantas maneras se manifiesta en el transcurso de nuestras vidas» (Marsé, 2008a, p. 5).

[730] «La calle del dragón dormido» fue publicado en el nº 155 de *Ínsula* (octubre de 1959) y revisado para la edición de *Cuentos completos* (2002), que es la que utilizamos aquí.

(Marsé, 2003b, p. 128). En *Encerrados con un solo juguete*, Andrés recrimina a Tina que lea revistas cinematográficas para *fans*, lo que fomenta su huida de la realidad a través de las vidas –generalmente inventadas– de las estrellas de Hollywood: «¡Menos leer pijadas sobre Tyrone Power y más salir a la calle a ver qué pasa, eso deberías hacer! ¡Y tu madre y tus hermanos también, que no sabéis en qué país vivís!» (Marsé, 2003a, p. 146). Esta forma de evasión contribuye a que Tina niegue la realidad, hasta el punto de mitificar su relación con su padre, del que cree que la llevará a vivir con él a Brasil, cuando en realidad les ha abandonado.

En *Esta cara de la luna*, Marsé profundiza un poco más en este tema. Como hemos visto, abre y cierra la novela con la imagen de un grupo de gente arremolinada en torno a un tablero de información gráfica de actualidad que les hace huir de la triste realidad de la dictadura: «Allí estaban, como todas las tardes, mirando boquiabiertas a futbolistas chutando balones, estrellas de cine descendiendo por la escalerilla de un avión con la mano en alto» (Marsé, 1982, p. 8). La crítica se personaliza en la figura de Sara, la esposa de un obrero que escribe al consultorio de la revista donde trabaja Miguel, más preocupada por la vida de las celebridades que por problemas personales: «¿Quieres saber lo que me pregunta esta vez?… De qué color son las camisas que usa Marlon Brando, cuándo hará una película Soraya» (Marsé, 1982, p. 147). Esta mitificación de la realidad se da también entre el grupo de amigos burgueses de Miguel. El personaje de Lavinia, quien mitifica la lucha obrera –su máximo contacto con este mundo se ha establecido a través del cine–, es un antecedente de Teresa Serrat:

> […] ella volvió a abrazarle y empezó a hablar de nuevo, con ojos brillantes de entusiasmo, de lo maravilloso que era su idea de hacer una revista y luchar; que eso debía ser la vida de un hombre joven en vez de estar esperando estúpidamente el sillón de la fábrica de papá, y que ella pensaría en el modo de ayudarle porque disponía de muchas horas libres hasta ahora malgastadas en tonterías propias de su clase y que ya estaba harta, y que aquélla no era la vida que había deseado y a veces tenía ganas de llorar; que no le importaría tener un hijo suyo y vivir a su lado descalza y

> con sucias y largas greñas, y jerseys y pantalones, como en aquella película que había visto… (Marsé, 1982, pp. 68-69)[731].

Pero es a partir de *Últimas tardes con Teresa* cuando estos procesos de mitificación de la realidad adquieren verdadera importancia. Como hemos visto, Manolo Reyes está condicionado por el cine hasta tal punto que imagina «cromos», escenas de inspiración cinematográfica en las que es el héroe que salva a la chica. Sin embargo, Marsé hace que, en cierto modo, sea consciente de la realidad, pues, en ocasiones, Manolo se percata no solo de la imposibilidad de su relación, sino también de que serán los prejuicios de la clase burguesa hacia los charnegos como él los que la impedirán, como finalmente sucede. Estos fogonazos de conciencia del Pijoaparte se explican porque en su infancia había vivido un proceso de mitificación similar en su relación con los Moreau, la familia francesa que se ofrece a adoptarle y llevarle con ellos a Francia y finalmente le abandona sin explicación[732].

Teresa, por su parte, idealiza, como todos sus compañeros universitarios, a la clase obrera. Sin duda, la breve experiencia de Marsé como militante del Partido Comunista en París, contribuye en este aspecto:

> Fue una cosa bastante interesante y al mismo tiempo problemática, porque no había manera de que me creyera todo aquello. Había unas euforias... […]. Cuando yo escuchaba que la clase obrera estaba despierta, pensaba: «¡Pero si yo acabo de venir de un taller en el que todos se ven a sí mismos la mar de bien y su única preocupación es comprarse una gabardina, un reloj y un seiscientos!» (Cuenca, 2015, p. 222).

La escena en que Manolo y Teresa asisten a la proyección de *¡Viva Zapata!* resume bien ambos procesos de mitificación. Así como Manolo solo se interesa por imitar la gestualidad de Brando para seducir a Teresa, ella mitifica la figura del «héroe popular, del revolucionario analfabeto» que ve en la pantalla y con el que identifica a Manolo. Sin embargo, la actitud de ella delata un interés por Manolo que tiene más que ver con

[731] Lavinia podría estar refiriéndose al final de *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, 1961), de Elia Kazan, uno de los directores admirados por Marsé.

[732] En *Viaje al sur* (2020), la crónica de un viaje por Andalucía realizado en 1962 cuyo original se había perdido hasta fecha reciente, Marsé conoce a Ana María, una niña que unos turistas franceses que veranean cada año en Ronda quieren llevarse a París. Este episodio inspira la frustrada adopción de Manolo por parte de los Moreau.

lo sexual –recordemos que Teresa está en cierto modo obsesionada con perder su virginidad– que con lo político:

> al fin, al inclinarse hacia el chico para hacer un comentario elogioso a propósito de los campesinos mejicanos con conciencia de clase, captó de pronto ese fluido tórrido que desprende la piel anhelante y algo en la mirada de él adorándola, adorando francamente sus piernas y su cuello y sus cabellos, por lo que nada dijo, desconcertada, fijando de nuevo su atención en la película. Al mismo tiempo notó que algo se removía bajo su cabeza, produciéndole un súbito vacío: descubrió así que la había tenido apoyada todo el rato, no en el respaldo de la butaca, sino en el fuerte, paciente y discreto brazo de él. Incluso con el buen cine, uno pierde el sentido de la realidad (Marsé, 2014a, pp. 256-257).

En la nota a la séptima edición de la novela, Marsé nombra algunas de sus imágenes predilectas, entre las que se encuentra «Teresa extraviada en el salón de baile dominguero, entre tufos de sobaco, pellizcos en las nalgas y zancadillas a su frágil mito de solidaridad» (Marsé, 2014a, p. 11). El contacto con la realidad obrera continúa resquebrajando el mito creado por Teresa: «El obrero electrónico alcanzó la anhelada erección y ella la notó restregándose en su muslo. ¿Dónde estaba aquella alegría directa y sana de los bailes populares? Un olor a sobaco y una calentura furtiva y deprimente, eso era todo» (Marsé, 2014a, p. 361).

En definitiva, Marsé despliega todo un proceso de desmitificación en la novela: «Mi intención era simplemente contar la historia de Teresa y el Pijoaparte desde dos mitos, enfrentándolos (romanticismo ideológico de ella; fe en la escalada social de él a través del amor» (Amell, 2005, p. 34). Este proceso culmina con la entrada en prisión de Manolo. Y, a pesar de todo, el Pijoaparte se convierte en un personaje mítico, pues encarna ese mito del perdedor tan caro al escritor barcelonés: «Creo que el derrotado ejerce un tipo de fascinación –a mí por lo menos– un tipo de misterio. De cómo es posible que siendo derrotado siga siendo mi héroe, me ha pasado con la literatura, con las películas y me pasa en la vida real» (Romea, 2005, p. 95).

Marsé continúa con la desmitificación en *La oscura historia de la prima Montse*. En esta ocasión se desmitifican la solidaridad católica y el mundo de la cultura[733], si bien en estos casos la mitificación no está condicionada por el cine.

En *Si te dicen que caí*, el autor recupera la mitificación cinematográfica de la realidad a través de las *aventis* que cuentan Sarnita y el grupo de *trinxas*. Sin embargo, el proceso aquí entraña mayor complejidad, pues Marsé persigue plasmar la realidad de la época no a través de la «verdad oficial» que transmitía el régimen franquista a través de sus organismos de propaganda, sino mediante «ciertas formas consolidadas de la memoria popular, de la tradición oral […] Solo así podía recuperar mi niñez y mi barrio» (Cuenca, 2015, p. 395). Aquí es donde entran en juego el cine, las novelas de quiosco o las murmuraciones que circulan por el barrio. En «La *aventi* secuestrada (Carta de Sarnita al chorizo)», una carta que el protagonista de *Si te dicen que caí* escribe, en calidad de contador de *aventis*, a la sección de la que se encarga Marsé en la revista *Por favor* y fechada en 1972 –es decir, un año antes de la publicación de la novela en México–, leemos: «nuestra tarea no es la de desmitificar, sino mitificar: ahí les duele» y sigue «una memoria que hay que recuperar y restaurar […] porque está deteriorada no tanto por el paso del tiempo como por la acción de los hombres desde el poder» (Roglan, 2013, pp. 171-172).

Los procesos de mitificación de los personajes –y la correspondiente desmitificación del autor– continúa en las siguientes novelas de Marsé: la mitificación de Jan Julivert como un personaje del cine negro sediento de venganza, la del Vargas de «El fantasma del cine Roxy» como un héroe del *western,* la del Kim por parte de Susana en *El embrujo de Shanghai*, la del padre de David en *Rabos de lagartija*… Estos héroes de aura cinematográfica son contrastados por el autor mediante las modestas profesiones relacionadas con el cine de los personajes «reales» que pueblan sus novelas: taquilleras de cine de barrio (la señora Griselda, de *El amante bilingüe*; Anita y Susana, en *El embrujo de Shanghai,* y, de nuevo, Anita en *Caligrafía de los sueños* y *Esa puta tan distinguida*), proyeccionistas (Fermín, en *Rabos de lagartija*, y ya con su nombre

[733] «En la mesa de Salva todos dialogaban, europeaban. ¡Qué felices eran viviendo el mito de la cultura, qué júbilo sordo, íntimo, cómo se les llenaba la boca de poder, de compadrazgo y reparto de botín! Anuncié mi retirada, pero el crítico literario que estaba a mi lado me retuvo un instante» (Marsé, 2016f, p. 47). El mundillo cultural de Barcelona es desmitificado también en su relato «Noches del Bocaccio».

completo, Fermín Sicart, en *Esa puta tan distinguida*), acomodadores (el señor Augé, en *Rabos de lagartija*, quien aparece como operador de cabina en *Esa puta tan distinguida*), vendedores de proyectores cinematográficos (el padre de Susana, en *El embrujo de Shanghai*), dibujantes de carteles (el viejo Suau de *Un día volveré*) y desratizadores de salas (Víctor Bartra en *Rabos de lagartija* y el padre de Ringo en *Caligrafía de los sueños*)[734]. Al final, todos estos héroes de la resistencia antifranquista, mitificados por los niños y adolescentes del barrio, terminan siendo desmitificados. Un proceso íntimamente relacionado con el crecimiento de los chicos: «La destrucción del mito es paralela en las novelas de Marsé a la destrucción de la adolescencia, al paso a la edad adulta» (Amell, 2005, p. 35). Tras el primer verano en el que Sarnita ha empezado a trabajar, les cuenta a sus amigos una anécdota de tiempo atrás –esta vez real–, y estos le contestan: «Anda ya, déjate de aventis que ya eres mayorcito para eso» (Marsé, 2016a, p. 271).

La desmitificación de la figura paterna es el eje sobre el que se articula el relato «Colección particular» y está presente también en *Rabos de lagartija*, donde se desmitifica tanto la figura del padre del protagonista como la del actor Clark Gable:

> No tendré ocasión de verla nunca al natural y de cerca, pero sé que es una sonrisa aparente y falaz, o mejor dicho, sé que no es exactamente suya, que su blancura y perfección no le corresponden; porque esa sonrisa, al igual que la más viril y seductora sonrisa que triunfa en las películas, la que precisamente más gusta a la pelirroja, la de Clark Gable, resulta que no es otra cosa que una prótesis dental (Marsé, 2016c, p. 45).

Como declara Marsé al hablar sobre esta última novela, su crecimiento como autor supone la acentuación de este proceso de desmitificación:

> El paso del tiempo me ha ido desmitificando un poco la figura del héroe al que yo había dotado siempre de un cierto (*sic*) aura. El proceso ha sido un proceso lento, se arrastra desde hace bastante tiempo. En *El embrujo de Shanghai* el héroe es ya un personaje del que, desde un punto de vista ético, habría mucho que hablar, y en la última novela ya no solo es eso sino que se ha convertido en una cosa bastante grotesca. Desde el punto de vista escénico, es un personaje impresentable. Sin duda

[734] La excepción es Paco Bodegas, ayudante de dirección de cierto éxito, en *La oscura historia de la prima Montse*.

> hay un proceso que se abre con un deslumbramiento juvenil, una fascinación por los héroes, por la violencia, que está bastante presente en mis textos y que, con el paso de los años, se suaviza, y al mismo tiempo ese aura de los héroes se va quedando en nada, no existe (Marsé, 2007, párr. 3).

En definitiva, y como apunta Amell, «en Marsé no encontramos el mero rechazo de una mitología (la impuesta por el franquismo) o su suplantación por otra (la propuesta por la resistencia). En sus obras existe un rechazo de ambas» (Amell, 2005, p. 34). Marsé utiliza la mitología del cine para demostrar que la realidad y los personajes que la pueblan no tienen nada de mítico. Este proceso conforma su personal manera de acercarse a la verdad, despojada de mitos, con el objetivo de restaurar la memoria de una época, la posguerra española: «Al final resulta que el héroe es ese personaje anónimo, en realidad el héroe acaba siendo la madre, la pelirroja, esa mujer que ha soportado todas las vejaciones y ha luchado y perdido» (Marsé, 2007, párr. 3).

Esta relación «fluctuante», en palabras del autor, entre apariencia y realidad es uno de los hilos conductores de su narrativa, como explica el narrador nonato de *Rabos de lagartija*: «Vale, de acuerdo, tú lo has vivido, pero yo lo he imaginado; no creas que me llevas mucha ventaja en el camino de la verdad, hermano» (Marsé, 2016c, p. 11). Una preocupación que recorre su narrativa y que, como veremos más adelante, le emparenta con la búsqueda de la verdad que afronta Rossellini en su obra cinematográfica, como se desprende de esta cita correspondiente a *Esa puta tan distinguida*, la última novela del escritor catalán: «¿Recuerda aquello que se preguntaba Rossellini, si hay que mirar las cosas como son o hay que correr detrás de los sueños? Pues eso» (Marsé, 2016e, p. 229).

10.5. El filtro cinematográfico

En lo referente al filtro con el que los personajes marseanos perciben la historia, la influencia del cine es innegable. Henry James, a partir de sus últimas obras, se establece como el precursor de una nueva forma visual, en la que la secuencia no se representa escenográfica sino cinematográficamente, fragmentada en una serie de vistas parcializadas donde los objetos son momentáneamente separados del todo por el marco de la cámara. Estas «vistas parcializadas» se reflejan en la narrativa marseana[735]. En *La oscura historia de la prima Montse,* leemos:

> Abro la puerta, lo justo para ver un cuadro que no desearía viese mi prima: en la habitación de enfrente, cuya puerta está abierta, solloza una mujer echada boca abajo sobre la cama, las crispadas manos en la cabeza, la falda por encima de las nalgas y la braguita negra de rejilla bajada violentamente en este instante por la decidida mano de Manuel, que sostiene en la otra una jeringa repleta y goteante (Marsé, 2016f, p. 215).

Se trata de una visión condicionada por lo que deja ver la apertura de la puerta. Lo mismo sucede en *Encerrados con un solo juguete* con el filtro de Andrés, quien observa a Tina saliendo del mar a través del vaho:

> Por entre el vaho que desprendía la arena, como si un fuego oculto ardiera debajo, vio a Tina salir del agua corriendo, el rojo bañador reluciendo al sol, los muslos con un destello de cobre bruñido y el flequillo aplastado sobre la frente.
>
> Se tendió a su lado, resoplando. El bañador se le había encogido en las ingles y ella introducía los dedos por debajo y lo estiraba nerviosamente (Marsé, 2003a, pp. 51-52).

Se trata, sin duda, de una de esas imágenes que pertenecen a la colección particular del escritor, pues la imagen de una joven saliendo del mar y acercándose a su joven observador que aguarda en la arena, se repite en *Últimas tardes con Teresa*:

[735] Como se ha apuntado más arriba, Marsé reconoce la influencia de Henry James en *Últimas tardes con Teresa*: «La novela de James me aclaró algunas cosas y me sirvió de estímulo […] sin haberla leído, porque tuve noticia de ella a través de un artículo de Lionel Trilling que forma parte de *La imaginación liberal*» (Cuenca, 2014, p. 304). Sin embargo, el artículo se centra en la caracterización de los personajes y es ahí donde hay que buscar la influencia de James, en la caracterización de Manolo Reyes y Teresa Serrat a partir de la pareja protagonista de *La princesa Casamassima*.

> Teresa Simmons en bikini corriendo por las playas de sus sueños, tendida sobre la arena, desperezándose bajo un cielo profundamente azul, el agua en su cintura y los brazos en alto […] después nadando con formidable estilo, surgiendo de las olas espumosas su jubiloso cuerpo de finas caderas ágiles y finalmente viniendo desde la orilla hacia él como un bronce vivo, sonoro, su pequeño abdomen palpitando anhelante, cubierta toda ella de rocío y de destellos (Marsé, 2014a, p. 277).

Es muy habitual en la obra de Marsé encontrar un personaje masculino observando un cuerpo femenino. A los ejemplos vistos anteriormente, añadimos este, extraído de *Si te dicen que caí*: «Párvulos y voraces, los ojos del trapero vagaban por la pobre faldita floreada y el mísero pullover rojo, mordisqueado en las mangas y erizado de una pelusilla luminosa, mientras se dejaba sobar por su pareja» (Marsé, 2014b, p. 37)[736].

Sin duda el ejemplo más indudablemente cinematográfico del filtro de un personaje pertenece a «El fantasma del cine Roxy». Se trata de la imitación de un efecto de máscara circular[737], como si se mirara a través de un catalejo, y que es habitual en las películas clásicas de piratas:

> Chaval rubio cabezón con flequillo y dulce mirada bizca coloca ante su ojo derecho un cuaderno escolar enrollado a modo de catalejo.
>
> Corte a Vargas que avanza todavía lejos visto en el teleobjetivo-catalejo (con mucho cielo azul sobre su cabeza) el ala del sombrero sobre los ojos y los pulgares engarfiados en la hebilla plateada del cinturón, aunque sus manos no se ven porque estamos en plano medio, por lo que parece un jinete insomne y fatigado viniendo al trote (Marsé, 2017, p. 73).

Como vemos, el punto de vista pasa del narrador, que explica la acción, al plano subjetivo de lo que el muchacho ve a través del cuaderno enrollado. El mismo recurso se emplea en un pasaje de *El amante bilingüe*, en el que Marés, borracho, vomita en el autobús: «Marés le dio la espalda y vomitó por tercera vez contra el cristal. Viajó por la avinguda de Pedralbes mirando la noche a través del vómito: luces y lentejas resbalando sobre el cristal» (Marsé, 2016b, p. 50). Otro uso interesante del plano

[736] De forma similar Luys Ros observa a Mariana en «Parabellum» (Marsé, 2017, pp. 169-170).
[737] Este efecto se utilizó por primera vez en el cine en *Grandma's reading glass* (George A. Smith, 1900) con el fin de acercar el plano.

subjetivo está en *Canciones de amor en Lolita's Club*, dado que se combina la actitud voyerista propia de los clientes de los prostíbulos con la profesión del protagonista, el policía que observa, sin perder detalle, los movimientos de los delincuentes. En ambos casos, la mirada es silenciosa y distanciada:

> Freddy Gómez acaba de salir de la cocina y a su espalda, antes de cerrarse la puerta, en el interior y durante un segundo, visto y no visto: sentados en torno a una mesa, la señora Lola y dos tipos de mediana edad bien vestidos, ante unas copas, hablando. Ella está abriendo una pequeña caja de caudales y uno de los hombres examina unas facturas agitando una panzuda copa de coñac en la mano. Imagen fugaz de los tres, el tiempo justo que la puerta de la cocina tarda en cerrarse a la espalda de Freddy, que se dispone a cruzar el pequeño vestíbulo donde nace la escalera interior que lleva a la primera planta (Marsé, 2016d, p. 56)[738].

La ausencia de diálogo subraya, además, la naturaleza cinematográfica de la narración. Más interesante resulta la utilización que hace del fuera de campo en *Un día volveré* y *Rabos de lagartija*, haciendo desaparecer a los existentes del campo. Como sucede en ocasiones en el cine, un personaje que está en plano, tras otro que sirve de distracción, ha desaparecido misteriosamente del campo visual cuando volvemos a la primera imagen. En *Un día volveré* este uso enfatiza el carácter mítico de Jan Julivert, del que ya hemos visto su cinematográfica aparición:

> Al fondo de la cloaca se oían débiles maullidos de gatitos recién nacidos, y Pablo y yo nos agachamos a mirar.
>
> Cuando volvimos la cabeza, el hombre ya no estaba bajo el farol. Desde el ángulo más sombrío de la esquina, siempre con la basura hasta el cuello y meado hasta el gorro, el Caudillo nos miraba (Marsé, 2000, pp. 14-15).

El final de *Rabos de lagartija* contiene un plano similar, antes del epílogo que cierra la novela. Tras morir la madre de David, el inspector Galván desaparece sin dejar rastro:

> Al levantar David la cabeza, advierte que el inspector sigue sentado en el banco y que su mano hurga en el bolsillo trasero del pantalón la petaca de licor; con dedos ágiles,

[738] El plano subjetivo continúa, mostrando la perspectiva del personaje en su desplazamiento por el club de alterne mientras sube las escaleras, accede a la pista, se acerca a una mesa y ve acercase a Raúl. Este desplazamiento imita al *travelling* cinematográfico, desde un punto de vista subjetivo, que, por ejemplo, emplea Martin Scorsese en *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990, 16m48s).

> sorprendentemente rápidos, el poli desenrosca el tapón y acerca el gollete a los labios, pero de pronto se inmoviliza y suspende el trago. David aparta la vista, y casi en el acto, han pasado solo unos segundos, al volverse para mirarle otra vez, el banco donde se sentaba el inspector está vacío y a su lado se agitan los batientes de la puerta del quirófano, se agitan a destiempo el uno del otro, perdiendo fuerza y sin encontrarse (Marsé, 2016c, p. 236).

En esta ocasión, la desaparición del personaje –y el movimiento de las puertas batientes del quirófano– transmiten la desesperanza del inspector, que había estado cortejando a la fallecida Rosa durante toda la novela. Para finalizar, en *El embrujo de Shanghai,* es la voz en *off* de un desconocido la que sorprende al protagonista:

> Su vaso está vacío, monsieur, ¿desea otro whisky?
>
> Se dispone a contestar cuando una voz artificiosamente cordial se le anticipa a su espalda:
>
> —Tal vez monsieur prefiera compañía.
>
> El Kim se vuelve despacio y ve a un chino gordito y sonriente (Marsé, 1997, p. 137).

En los tres casos Marsé emplea el campo de la imagen para lograr una impresión inesperada, un efecto sorpresa.

En cuanto al canal auditivo cinematográfico (que, además de las voces, incluye la música y los ruidos), se trata de un aspecto que apenas se ha investigado en la narrativa marseana. En *Encerrados con un solo juguete*, Marsé enfatiza la idea de encierro a través del uso del sonido fuera de campo: «Se oía en el comedor un ruido de sillas desplazándose y la lejana voz de Tina […] Andrés oía una música en el comedor. Estará buscando una emisora extranjera, se dijo» (Marsé, 2003a, p. 20); «Oyeron entonces la puerta de la entrada, en el pasillo, rozando aquella baldosa levantada por la humedad. Andrés recordó que había dejado abierta la puerta» (Marsé, 2003a, p. 23). La indeterminación del origen de los sonidos («Oyeron ruidos en el comedor, o en la cocina» [Marsé, 2003a, p. 27]) contribuye a transmitir la indefensión, la impotencia de unos personajes –casi siempre son Andrés o Tina los que perciben los sonidos– que no son muy conscientes de lo que sucede a su alrededor y que solo pueden especular: «Las voces, dentro de la cocina, le llegaban como un susurro: ella debe apretarse contra el fogón, y Martín delante, de pie, con su mirada de animal disecado y las

manos en los bolsillos» (Marsé, 2003a, p. 37); «Se le cayó el cigarrillo al sacarlo del bolsillo. Se inclinó a recogerlo y el rumor de voces y la tos volvía a oírse al otro lado de la pared. Luego, un leve chillido, un vaso estrellado en el suelo» (Marsé, 2003a, p. 113). En *Esta cara de la luna* varios de los ejemplos relacionados con el sonido fuera de campo subrayan el gran tamaño de una casa burguesa, inabarcable con la vista: «Podía oír los gritos de la patrona en la escalera, llamando a Carmina, que debía estar jugando en la calle» (Marsé, 1982, p. 10); «La voz de la mujer sonaba desde alguna parte de la casa, era una voz desganada y fría de sirvienta que sabe que habrá de repetir muchas veces la llamada» (Marsé, 1982, p. 13); «Oía voces en el salón, la música y la risa de aquella muchacha, pero no se movió» (Marsé, 1982, p. 23); «mientras cruzaban el jardín que rodeaba el chalet de estilo ochocentista, de dos plantas, un perro empezó a ladrar desde alguna parte y en seguida apareció dando saltos» (Marsé, 1982, p. 133).

Otra posibilidad es la inclusión del sonido diegético en *off*, como en la siguiente conversación telefónica de *Últimas tardes con Teresa,* en la que «escuchamos» la voz de Mari Carmen en *off* desde el filtro de Teresa:

> «¿Sí...?» «¿Eres tú, Tere? —dijo una voz femenina, adormilada, susurrante—. ¿Te he despertado? Perdóname.» «No, no —dijo Teresa, que había reconocido la voz de Mari Carmen—. Estaba leyendo...» Un silencio. «Sí, te he despertado, y lo siento. […]» Un nuevo silencio, susurros, risas lejanas, jadeos. Luego Teresa oyó durante un rato la respiración anhelante de Mari Carmen» (Marsé, 2014a, pp. 410-411).

En *La muchacha de las bragas de oro*, el sonido fuera de campo sirve para llamar la atención del escritor, quien está trabajando en su estudio situado en la primera planta de la casa. Recordemos que comparte casa con su sobrina (en realidad, su hija), cuyas relajadas costumbres despiertan un gran interés en él: «Se oyó el estruendo de la moto al fondo del jardín, saliendo a la calle por la puerta trasera» (Marsé, 2002a, p. 149); «A través de la ventana abierta llegaban apagadas risas en el jardín» (Marsé, 2002a, p. 208); «Entonces entró por la ventana un estruendo de motocicletas» (Marsé, 2002a, p. 215); o bien:

> —Tío, no te distraigas. ¡Toni!

> Se desconcertó. Evidentemente la llamada no era para él, y se inclinó a mirar por la ventana. Al pie de la misma, en cuclillas sobre la hierba, una sombra con el pelo rizado fabricaba cigarrillos con una maquinita. El chirrido había cesado, la sombra se incorporó (Marsé, 2002a, p. 88).

Respecto a la música, en *Encerrados con un solo juguete*, los personajes hacen referencia a la música diegética: «La radio soltaba una música lejana, como empujada por un viento discontinuo y débil. —¿Oyes? —dijo ella—. ¿Conoces ese disco? —Sí» (Marsé, 2003a, p. 74). Este sonido diegético se hace más explícito en *Últimas tardes con Teresa*, donde llegará a aparecer la letra de una canción que funcionará como leitmotiv a lo largo de la novela: «Una pequeña radio-transistor olvidada en un sillón de mimbres gemía una tierna canción de actualidad: ...*me confesó la luna / que nunca tuvo amores, / que siempre estuvo sola / soñando frente al mar*...» (Marsé, 2014a, p. 147). Cuando, hacia el final de la novela, aparece de nuevo un fragmento de la letra de la canción, ya no forma parte de la diégesis:

> Teresa se había inclinado y volvía a besarle. Todo el aire estaba impregnado de: *anoche hablé con la luna — me dijo tantas cosas — que quizás esta noche — vuelva a hablarte otra vez*... Borrachos de sol y de música, debilitados por la emoción, se dejaron resbalar del todo hasta el suelo y siguieron abrazados mucho rato, como si durmieran (Marsé, 2014a, p. 389).

Es precisamente este uso extradiegético de la música el que proviene del cine[739]. La canción de Machín expresa la ansiedad por alcanzar un amor imposible, con lo que la letra refuerza los sentimientos de la pareja protagonista. A partir de esta novela la inclusión de fragmentos de letras de canciones populares se vuelve habitual en las novelas de Marsé. Las letras de las canciones pueden reforzar la trama o se pueden interpretar como un comentario, a veces irónico, del autor. En *La oscura historia de la prima Montse*, se incluyen canciones que relacionan amor y conceptos religiosos como *Contigo en la distancia* (referencia al «alma») y *Te quiero dijiste* (mención de un «eco divino»); en *Si te dicen que caí* –cuyo título es un verso de *Cara al sol*–, se incluyen fragmentos de *Perfidia* (sobre el abandono) y del himno de Falange; en *Canciones de*

[739] La inclusión de letras de canciones no es extraña en la historia de la literatura, incluso en *off,* como sucede en el tercer acto de la tragicomedia de Lope de Vega *El caballero de Olmedo* (c.1620), donde el autor escribe la siguiente acotación: «Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina» (Lope de Vega, 2014, p. 192).

amor en Lolita's club, se emplea irónicamente la canción *Luna de miel*, dado que gran parte de la acción de la novela se sitúa en un prostíbulo. En *El amante bilingüe*, el autor recurre de nuevo a *Perfidia,* esta vez para expresar la obsesión de Marés/Faneca con su exmujer: «*Mujer, si puedes tú con Dios hablar, pregúntale si yo alguna vez te he dejado de adorar*». (Marsé, 2016b, p. 31).

En «El fantasma del cine Roxy» se hace explícita la referencia a la música extradiegética en la primera secuencia del guion en la que se presenta al protagonista: «Inicia música cuando ya la cámara, por su proximidad al personaje, revela algunos detalles» (Marsé, 1987, p. 54)[740]. Un poco más adelante, la señorita Carmela, empleada del Banco Central –el banco que se erige en el solar del antiguo cine Roxy–, está en el lavabo en el que suena el hilo musical (una selección de viejos éxitos de la Columbia Pictures) cuando «un cruce de cables en su ensueño la sintoniza con la melodía de fondo de *Un lugar en el sol* y en un ángulo del espejo se refleja la trémula imagen de George Eastman/Montgomery Clift» (Marsé, 1987, p. 61). En el ejemplo se produce un salto de la música diegética (el hilo musical del banco) a la extradiegética (la banda sonora de *Un lugar en el sol*[741]), un salto que acompaña la aparición del fantasma del protagonista del filme. De nuevo surge uno de los grandes temas marseanos, la confusión entre ficción y realidad, expresada mediante un personaje que es incapaz de distinguir lo que es apariencia y lo que es realidad.

En conclusión, la influencia del cine en la forma en que los personajes perciben la historia es innegable. Desde los planos subjetivos que reflejan su percepción visual hasta el uso ingenioso de sonidos diegéticos y extradiegéticos que añaden capas de significado a la narración, la obra de Marsé logra recrear una experiencia visual y sonora análoga a la cinematográfica.

[740] Hay otro ejemplo análogo más adelante: «Vargas se incorpora y mira a Susana. (Inicia música entre el lejano retumbar de los truenos.) SUSANA: 'Los truenos le dan miedo.'» (Marsé, 1987, p. 87).
[741] *Un lugar en el sol* no está producida por la Columbia Pictures, sino por Paramount Pictures, lo que enfatiza el paso de lo diegético a lo extradiegético.

10.6. La imagen cinematográfica como creadora del espacio literario

La preocupación de Marsé por que sus novelas resulten entretenidas para el lector se ve respaldada por el empleo de técnicas relacionadas con la planificación cinematográfica. Esta elección no solo infunde dinamismo y un poderoso impacto visual en su escritura, sino que también refleja la influencia del cine clásico, donde la planificación crea un espacio fílmico que se convierte, como señala Bordwell (1997a, p. 55), en un vehículo para la narración. Así, es comprensible que un escritor que asegura pensar en imágenes traslade algunos parámetros espaciales del cine a su narrativa[742].

10.6.1. Escala o tamaño del plano

Como hemos dicho más arriba, la correcta utilización de la planificación, desde el plano de detalle al plano general, es fundamental para que el espectador comprenda y se identifique con la historia. Antes de adentrarnos en el uso que Marsé hace de la planificación, conviene precisar el uso de los términos «primer plano»[743] y «plano de detalle»[744]. La frontera entre ambos no es precisa, aunque habitualmente se utiliza «primer plano» para designar el plano que encuadra la cabeza de una persona y «plano de detalle» para el que encuadra objetos de pequeño tamaño. Cuando solo se encuadra una parte del rostro, hablamos de «primerísimo primer plano»[745]. Marí (2003) y Kim (2006) no hacen esa diferenciación y hablan siempre de «primer plano». Sin embargo, creemos importante establecer esta distinción, pues el uso que hace Marsé de unos y otros es ligeramente distinto.

Encerrados con un solo juguete, arranca con el protagonista, Andrés, despertándose en su cama, resacoso, después de dejar el trabajo. Se emplean un primer plano y una

[742] El director de «El fantasma del cine Roxy» reprocha al escritor-guionista (que identificamos con Marsé) el hecho de que se extralimite en sus funciones, planificando las escenas: «No hace falta que planifiques, riguroso prosista, no se te paga por eso —dijo—. Plano medio o primer plano, es asunto mío» (Marsé, 1987, p. 60).

[743] *Primer plano:* Plano en el que la cámara parece estar muy cerca del sujeto. La cabeza de una persona, un objeto pequeño o un detalle de un objeto llena toda la pantalla. El primer plano resulta efectivo para transmitir al espectador las emociones, reacciones y estados anímicos de un personaje, para reforzar el interés del público por él al obligar al espectador a concentrarse en un individuo concreto y en nada más (Konigsberg, 2004, pp. 439-440).

[744] *Plano de detalle*: Cualquier plano que muestra un objeto muy pequeño o una parte muy pequeña de un objeto o de una persona. Este plano se considera más cercano y minucioso que el primer plano (Konigsberg, 2004, p. 418).

[745] *Primerísimo primer plano*: Plano muy cercano al sujeto, de manera que solo se muestra una pequeña porción o detalle, o la totalidad de un pequeño objeto. Un plano de este tipo de un actor mostraría solo parte de la cara, como los ojos o la boca (Konigsberg, 2004, p. 440).

serie de primerísimos primeros planos (rostro, labios, mano) que marcan el tono de la novela[746]:

> Su rostro, ladeado sobre la almohada, se volvió bruscamente hacia el techo. Los labios ya no estaban prietos y sin color como un momento antes, sujetos a la costumbre muscular de un largo mal sueño. Una mano rígida y semicerrada, como dispuesta a cazar una mosca, asomó entre las sábanas cargada de sueño y de torpeza (Marsé, 2003a, p. 9).

El primerísimo primer plano es generalmente utilizado en cine para transmitir mayor intimidad. En «El fantasma del cine Roxy» se confirma esta aseveración:

> [Susana] Se dobla hacia un lado cayendo y Vargas la sujeta por la cintura, Susana rinde la cabeza, los rubios cabellos se derraman sobre su cara y la carta de Toulouse resbala de su mano y
>
> Corte a labios de Susana entreabiertos húmedos sin color la cabeza recostada en el brazo de Vargas, el brazo de Vargas en el respaldo de la butaca del cine (Marsé, 1987, pp. 95-96).

En la novela, su empleo busca enfatizar el deseo sexual de los personajes (recordemos que el «juguete» del título es el sexo), como en este ejemplo, previo a que la madre de Tina y Martín mantengan relaciones sexuales: «La mujer miraba la nuca de Martín. Sin dejar de comer, se despegó de la madera y se acercó más a él» (Marsé, 2003a, p. 57). Además, Marsé despliega, por primera vez, algunos de sus fetiches sexuales («calenturas infantiles», las llama en «El fantasma del cine Roxy» [Marsé, 1987, p. 43]), como las rodillas y muslos femeninos, que aparecerán en otras de sus novelas. El punto de vista es siempre el de Andrés, como remarcan los verbos «ver» y «mirar»: «Tina se subió más el vestido y se tumbó en la cama. Andrés veía sus rodillas doradas» (Marsé, 2003a, p. 22); «Él miraba los hilillos de agua resbalando sobre sus muslos suavemente combados que se secaban rápidamente» (Marsé, 2003a, p. 52); «Andrés miraba obsesionado la costura de las medias, abriendo la pierna en dos» (Marsé, 2003a, p. 76). Aparecen también planos de rodillas o muslos femeninos en *Últimas tardes con Teresa*, *La oscura historia de la prima Montse, Si te dicen que caí*, *Ronda del*

[746] Recordemos que al hablar de «planos» se hace en un sentido metafórico.

Guinardó, «La calle del dragón dormido», «El jorobado de la Sagrada Familia», «El fantasma del cine Roxy», «Parabellum», «La liga roja en el muslo moreno» (1990)[747], *Canciones de amor en Lolita's Club* o *Caligrafía de los sueños*. Incluso una de las anotaciones de sus *Notas para unas memorias que nunca escribiré* hacen referencia al origen de la obsesión: «Cine en televisión: sentada en el cuarto de baño, la hermosa Simone Simon se quita las medias negras. Los muslos de la mujer pantera regresan desde los cines de barrio de mi adolescencia» (Marsé, 2021, p. 39)[748]. Asimismo, es significativo que en *El hombre y el monstruo*, la primera película que le impactó de niño, durante la transformación de Jeckyll en Hyde, se superpone una imagen de Miriam Hopkins, quien encarna a Ivy Pearson, y la cámara desciende para mostrar un plano de detalle de su pierna, oscilante y cubierta únicamente por una liga (Mamoulian, 1931, 28m05s).

Resulta sin embargo interesante comprobar que el plano cinematográfico de las rodillas se adentra en lo literario a través de una adjetivación que caracteriza al personaje femenino. Algunos ejemplos son las rodillas de Maruja –la criada a la que Manolo confunde con una de las hijas de la burguesía–: «Sus rodillas soleadas emergieron en la penumbra, temblorosas, cubiertas de una fina película de sudor y de pasmo» (Marsé, 2014a, p. 62); las de la católica Montse: «observo su airosa falda gris bajo la que asoman ya con decisión de vida sus rodillas desnudas, enternecidas por el sol y el aire del mar, no liberadas aún del fantasma de mil genuflexiones» (Marsé, 2016f, p. 253); las de la prostituta Ramona: «Bonitas rodillas, medias zurcidas hasta la desesperación y encima calcetines cortos» (Marsé, 2014b, p. 11); las de la adolescente Rosita: «de nuevo el inspector percibió fugazmente en sus rodillas el despliegue sedoso de una madurez furtiva» (Marsé, 1998, p. 54); las de la agente de policía, ex de Raúl: «Una pausa breve, una mirada a las rodillas con hoyuelos infantiles» (Marsé,

[747] «La liga roja en el muslo moreno» se publica en el volumen colectivo *El fin del milenio* (Planeta, 1990). Se recoge posteriormente en *Cuentos completos* (2002) y *Colección particular* (2017).

[748] En otra anotación del mismo texto escribe: «Cuando aparecía en mis sueños, sus hermosas rodillas adquirían siempre, no sé por qué, una relevancia poderosa y singular. No era una primaria fijación erótica (¿con su punto de depravación apuntando ya?) como la que me inspiraban las rodillas de las huérfanas de la Casa de Familia de la calle Verdi, siempre enrojecidas y con polvo de reclinatorio; no, eran ya las rodillas maduras, grávidas y rotundas de las casadas amigas de mi madre, con sus burlones hoyuelos y su descaro. Eran las rodillas sedosas, solventes, graves y prestigiadas de la futura señora Teresa Serrat» (Marsé, 2021, p. 161). Realidad, cine y literatura se entremezclan en el universo marseano.

2005, p. 137); y las de la fantasiosa prostituta Nieves: «Las risueñas rodillas de Nieves estaban desnudas frente a ese parpadeo y el joven maníaco sexual las miraba fijamente, miraba los hoyuelos en la piel bronceada por el sol recibiendo el juego de luces y sombras» (Marsé, 2017, p. 192).

También tiene relación con el deseo alguno de los planos cinematográficos introducidos entre paréntesis en *Últimas tardes con Teresa*. El primer paréntesis contiene un primerísimo primer plano de la boca de Teresa; el segundo, un plano general de Teresa bajando un terraplén con unos niños, acompañado de un plano de detalle del roto en los pantalones de la joven:

> […] y de caprichosas imágenes de helados, refrescos y rajas de sandía comidas al azar bajo la sombra de un toldo junto a la carretera (una promesa tórrida: los dientes de leche de Teresa clavados en la pelusilla carmesí) entre moscas y niños de trato fugaz y peligroso (Teresa deslizándose alegremente por un terraplén de suburbio junto a diablillos desharrapados: un roto en los blue-jeans) para recalar finalmente en la penumbra rojiza de ciertos locales de besuqueo (Marsé, 2014a, pp. 259-260).

Marsé utiliza esos «planos» entre paréntesis para atraer la atención del lector sobre determinados detalles: el deseo sexual de Manolo encarnado en el plano de la boca de Teresa y la pretensión de esta de acercarse al mundo de los marginados «desharrapados», materializado en el «roto» de sus pantalones. Además, tal y como afirma Sherzer, existen dos códigos en el texto: el código proaitético y el código semántico[749]. El primero relata la secuencia de las acciones; el segundo es la explicación de cómo es un personaje, sitio, objeto, etc. En la novela, el primer código explica que los dos personajes están relacionados sentimentalmente, mientras que el segundo (dentro de los paréntesis) funciona como un comentario del autor que señala las diferencias entre los amantes (Sherzer, 1982a, p. 121). En el ejemplo que nos ocupa, los paréntesis subrayan la distancia entre los objetivos de Manolo (satisfacer su deseo sexual hacia la joven) y los de Teresa (vivir una experiencia directa con los más desfavorecidos de la sociedad). Kracauer afirma que el primerísimo primer plano conduce a una «realidad de otra dimensión» (Kracauer, 1996, p. 81). El empleo que

[749] Aquí Sherzer sigue la teoría de los cinco códigos expuesta por Roland Barthes en *S/Z* (Éditions du Seuil, 1970).

hace Marsé de este tipo de plano va en esa dirección, al elevar y sublimar los deseos de los personajes.

Marsé utiliza el plano de detalle para mostrar fotografías, carteles o textos. En *Encerrados con un solo juguete* se destaca el detalle de la dedicatoria de una foto, entre paréntesis[750]: «Era una foto enmarcada y bajo cristal mohoso que databa de trece años atrás. ('A mi segundo amor, el más querido, de su Alfonso. Mayo 1936.')» (Marsé, 2003a, pp. 29-30). El autor también describe viejas fotografías enmarcadas en *La oscura historia de la prima Montse*, «El fantasma del cine Roxy», *El embrujo de Shanghai* o *Noticias felices en aviones de papel.*

Pero seguramente el plano de detalle más cinematográfico pertenece al final de *Noticias felices en aviones de papel*, donde se describe una fotografía del gueto de Varsovia de 1943 en la que aparecen retratados los hermanos que han aparecido en la novela, ambientada en los años ochenta:

> Allí estaban los dos, en otra ciudad y con otros amigos, agazapados en el bordillo de la acera al acecho de otra oportunidad, tramando seguramente nuevas mañas o rapiñas para subsistir, marginales y borrosos como siempre en su persistente fotograma en blanco y negro; sí, eran ellos sin la menor duda, los hermanos Rabinad pidiéndole cuentas con la mirada desde una calle desconocida y también gris, también con sus fachadas leprosas y su aire de invierno eterno detenido en el tiempo (Marsé, 2014b, p. 87).

La comparación con el plano final de *El resplandor* (*The Shining*, 1980), de Stanley Kubrick, es inevitable, y, a pesar de que Marsé ha declarado que no era consciente de esa coincidencia al escribir la novela, confiesa que le agrada, por lo que tienen ambas imágenes de personajes incrustados «en un mundo espectral y remoto» (Hevia, 2014, párr. 25).

Es también interesante el uso que hace del plano de detalle para dar pistas al lector sobre algún aspecto relacionado con la trama. Por ejemplo, en *Esta cara de la luna*, Miguel Dot va camino de la biblioteca para ver a Lavinia, quien se ha emborrachado y

[750] Recordemos que el uso del paréntesis para señalar un plano cinematográfico es uno de los rasgos característicos de *Últimas tardes con Teresa*.

está recostada, descalza, en la biblioteca: «Lo primero que le dio una pista fue el ver unos zapatos de mujer junto a la puerta de la biblioteca» (Marsé, 1982, p. 14). En *La oscura historia de la prima Montse*, la tía del protagonista le ha tejido un jersey: «Siéntate. Tengo algo para ti, aunque no lo mereces —dice tía Isabel levantándose y rodeando lentamente la mesa, ahora un paso, luego otro, los ojos fijos en un envoltorio de papel de seda sobre el fichero—» (Marsé, 2016f, p. 264). Estos planos se van haciendo más interesantes –y cinematográficos– a medida que avanza la obra del escritor. En la misma novela, otro plano detalle anticipa el final de la novela: «Agité el vaso en mi mano, pero no hubo tintineo: solo flotaban dos pececillos pulidos, panza arriba, que no tardarían en desaparecer» (Marsé, 2016f, p. 109). La desaparición de los peces de hielo funciona como una metáfora de la muerte de Montse.

En *Si te dicen que caí*, el mirón que paga a parejas para que mantengan relaciones sexuales en su casa, es presentado, esta vez, a través de primerísimos primeros planos: «Entonces Java vuelve los ojos hacia la cortina y mira a su vez pero con toda tranquilidad, mira el nido bermellón de sombras donde parece flotar una máscara de cera»; y más adelante «Brillaron en la sombra sus pupilas, un instante, luego se apagaron. Alzó en el aire la barbilla, un gesto que presumía el hábito de mando, y repitió la orden golpeando el suelo con el bastón: otra vez» (Marsé, 2016a, p. 19)[751]. Aunque desconocemos su identidad, las pistas que deja Marsé (el hábito de mando y la piel de cera), permite identificarlo con el alférez Conrado Galán, como vemos más adelante: «La señora Galán bajó del taxi y en la ventanilla asomó una mano de cera bailando dentro de la bocamanga caqui, entregándole un paquetito envuelto en papel de seda y atado con un cordel de purpurina» (Marsé, 2016a, p. 61). En este plano, tan cinematográfico, el lector avezado puede deducir que esa mano pertenece al mirón por lo que queda revelada su identidad.

Otro plano de detalle de unas manos servirá como pista para el lector de *La muchacha de las bragas de oro* para descubrir la verdadera identidad de uno de los personajes: «Forest acogió a su sobrina con un afecto expectante y apenas si atendió –observaba

[751] En la adaptación cinematográfica de la novela, Vicente Aranda mantiene esta planificación, sustituyendo los planos de detalle por un primerísimo primer plano del actor que interpreta a Galán (*Si te dicen que caí,* 1989, 12m10s).

las manos del fotógrafo, pequeñas y pálidas, pero extrañamente autoritarias– los enrevesados motivos que aducía para justificar su visita» (Marsé, 2002a, p. 10). El detalle de las manos, «pequeñas y pálidas», junto con otro plano que aparece más adelante («Pero en sus caderas inesperadamente femeninas se clavaban unos dedos sin sosiego» [Marsé, 2002a, p. 64]), sugieren que en realidad el fotógrafo Elmyr es una mujer.

Al principio de *Un día volveré* se nos presenta, de nuevo, una pista en forma de plano de detalle que nos ayudará a descubrir la identidad del hombre que increpa a Néstor y sus amigos: «Encendió un cigarrillo inclinando la cabeza. Vimos sus puños al trasluz de la llama de la cerilla, fuertes y delicados a la vez, como de alabastro» (Marsé, 2000, p. 13). La referencia a los puños nos permite deducir, un poco más adelante, cuando se rememora la historia del boxeador, que en realidad se trata de Jan Julivert, el tío de Néstor recién salido de la cárcel al que este no ha reconocido. Además del uso del plano de detalle para dejar pistas sobre la identidad de determinados personajes (lo que contribuye a despertar el interés y a premiar al lector despierto), se observan otros usos de este tipo de plano. Otro plano de detalle interesante, por su origen cinematográfico, se encuentra en el relato «Historia de detectives»: «Se fueron deprisa y lo último que vi de ella fue su mano abierta aplastada contra el cristal de la ventanilla, debatiéndose como si la estuvieran besando a la fuerza o estrangulando» (Marsé, 1987, p. 22). Esta imagen de la mano abierta recuerda a la del intento de estrangulamiento del personaje interpretado por Grace Kelly en *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954), que, como indica Donald Spoto, uno de los biógrafos de Hitchcock, forma parte de una escena que «posee claras referencias a una lucha sexual» (Spoto, 1990, p. 344).

En *El embrujo de Shanghai*, el plano de detalle –una rosa amarilla, que Kim ha visto coger a Omar en su club por la noche–, sirve para crear suspense en la narración:

> El Kim siente que el corazón le avisa antes que la mente. Aún no ha advertido el objeto de su inquietud, pero intuye que ahora sí captará la señal, acaso porque esta vez es algo más que una señal o un aviso de peligro, es la expresión de un sentimiento y ahí está, sobre el piano precisamente: la rosa amarilla de largo talle que anoche, cuando él llegó, no estaba allí, y que ahora, un poco desmayada, a punto ya de rendir aquella

> lozanía y aquel vivísimo color de la víspera exhibidos en una mesa del Yellow Sky Club, se inclina en una esbelta copa de cristal como si quisiera mirarse en la pulida superficie del piano de cola, dejando caer su último aroma y su misterio (Marsé, 1997, p. 141).

En «El fantasma del cine Roxy» el empleo del primer plano se hace explícito debido a las particulares características del relato, que incluye partes de un guion en el que el escritor protagonista está trabajando: «Vargas (Primer Plano) con los tensos labios marcados de cicatrices imita el ruido del viento en el bosque y el de la lluvia sobre los tejados» (Marsé, 1987, p. 90). El relato se cierra con un plano general:

> Plano general de Barcelona y en sobreimpresión los protagonistas Susana, Vargas, Neus y los niños pandilleros todos en línea cogidos del brazo y sonrientes caminan hacia nosotros surgiendo de las ruinas del cine Roxy cubiertos de polvo y con las ropas desgarradas mientras sobre sus cabezas nimbadas de luz y desde el fondo de la pantalla se acerca agrandándose la palabra FIN (Marsé, 1987, p. 109).

Este plano de cierre de la película recuerda a las fotos promocionales de los estudios, en las que los protagonistas del filme aparecen caminando hacia la cámara cogidos del brazo[752].

Otro rasgo característico de la narrativa marseana es el empleo de detalles o motivos recurrentes, de los que se sirve para caracterizar a sus personajes o determinados aspectos de la trama, y cuyo uso es habitual en las narraciones cinematográficas desde el período de institucionalización del cine. El origen de este recurso es, no obstante, teatral. El director D. W. Griffith lo adopta del llamado *parlor drama* (drama de salón), tal y como explica el profesor Russell Merritt:

> It was from this source that he learned the dramaturgy of signs built around costumes, clothes, hand props, and decor. Early in his career Griffith learned the value of putting intense pressure on inanimate objects in order to compress and enrich dramatic action. Practically from the start Griffith created an iconography of psychological abstraction, based on the resonating sign systems he found in plays like *Hedda Gabler*, *Rosmersholm*, Sudermann's *Magda* and *The Fires of St. John*. Unlike the costume

[752] Este tipo de imagen forma parte de la campaña promocional de películas como *Divorciémonos* (*Let's make it legal*, 1951), de Richard Sale; *Siempre hace buen tiempo* (*It's Always Fair Weather*, 1955), de Stanley Donen y Gene Kelly; o *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950) y *Ellos y ellas* (*Guys and Dolls*, 1955), ambas dirigidas por Joseph L. Mankiewicz.

> dramas and contemporary farces he enacted, these were plays that built motifs and themes from evocative trifles (Merrit, 1981, p. 10)[753].

Merrit añade que la coherencia lineal de los detalles –como, por ejemplo, el arma en la pared en el primer acto que debe dispararse en el tercero–, es empleada por Griffith en películas como *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919) y *El verdadero corazón de Susie* (*True-Heart Susie*, 1919) para crear dramas cinematográficos rigurosamente comprimidos y unificados (Merrit, 1981, p. 10). En *Lirios rotos*, uno de los elementos recurrentes es la muñeca con la que juega el personaje interpretado por Lillian Gish y que abraza en el momento de su muerte; en *El verdadero corazón de Susie,* las iniciales de la pareja protagonista talladas en un árbol.

El director y teórico del cine Vsevolod I. Pudovkin señala la diferencia en el empleo de este recurso en el teatro y en el cine, que consiste en la distinción del material. Para el cineasta ruso, el teatro está atado a las leyes del espacio y el tiempo reales, mientras que el método básico de representación cinematográfica ofrece posibilidades excepcionales. La construcción de la unidad de una película a partir de piezas o elementos separados –mediante el montaje– permite eliminar lo superfluo y retener solo lo característico y significativo. Es lo que sucede con los planos de detalle de objetos, en los que la desaparición del contorno general permite que la representación cinematográfica alcance su punto más alto de poder de expresión externa. La película, al mostrarle al espectador el detalle sin su fondo, libera al espectador de la tarea innecesaria de eliminar lo superfluo de su campo visual, logrando un efecto más claro y marcado. Para Pudovkin, el detalle es sinónimo de intensidad y es lo que otorga su fuerza al cine (Pudovkin, 1958, pp. 89-93). En este sentido, el historiador Jean Mitry, añade: «El primer plano […] da una impresión táctil, sensual de las cosas. Pero, aislándolas, las convierte en una especie de símbolo» (Mitry, 1986a, p. 428).

[753] «Fue de esta fuente que aprendió la dramaturgia de signos construidos alrededor de vestuarios, ropa, accesorios de mano y decoración. Desde el principio de su carrera, Griffith comprendió el valor de ejercer una intensa presión sobre objetos inanimados para comprimir y enriquecer la acción dramática. Prácticamente desde el inicio, Griffith creó una iconografía de abstracción psicológica, basada en los sistemas de signos resonantes que encontró en obras como *Hedda Gabler*, *Rosmersholm*, *Magda* de Sudermann y *The Fires of St. John.* A diferencia de los dramas de vestuario y farsas contemporáneas que representaba, estas eran obras que construían motivos y temas a partir de nimiedades evocadoras» (Merrit, 1981, p. 10).

Veamos un ejemplo. En *El cartero siempre llama dos veces,* Tay Garnett presenta al personaje de Cora (al espectador y al que se convertirá en su amante, Frank Chambers) mediante el plano de un pintalabios que rueda por el suelo. La cámara se desplaza sin levantar el objetivo hasta topar con las piernas de Cora. Tras un primer plano de Frank, sorprendido, vemos en plano general a Cora, de pie en la puerta. El pintalabios aparecerá de nuevo al final de la película, cuando se produce el accidente de coche. La muerte de Cora (y, por tanto, su despedida para el espectador y su amante) se representa mediante un plano de detalle de su brazo, que cae inerte sobre el asiento y de su mano cae el pintalabios, que rueda por el suelo del coche y sale de plano[754]. El pintalabios se asocia con Cora y simboliza a la *femme fatale*, a la mujer seductora que emplea sus encantos para convencer a su amante de que asesine a su marido.

Este recurso cinematográfico es muy habitual en la narrativa de Marsé. Algunos ejemplos son el mechero del inspector en *Rabos de lagartija*, la capillita de la Virgen en *Ronda del Guinardó*, la joya en forma de escorpión en *Si te dicen que caí,* etc.[755] Resulta interesante comprobar que estas imágenes recurrentes se repiten incluso entre novelas. En una entrevista, Ramón Freixas cita algunos ejemplos (la pistola enterrada y la araña negra, a los que Marsé añade el almendro en flor) y le pregunta a Marsé si se trata únicamente de un juego privado, a lo que el autor catalán responde: «No tiene ninguna finalidad, salvo opinión en contra de un psicoanalista» (Marsé, 1991, p. 74). Sin embargo, más allá de una interpretación psicoanalítica, estas imágenes recurrentes cumplen una función en sus respectivos relatos.

La imagen de una pistola enterrada aparece en *La muchacha de las bragas de oro,* «Colección particular» y, sobre todo, *Un día volveré*. En *La muchacha de las bragas de*

[754] El recorrido del pintalabios es también significativo, pues entra en plano cuando conocemos a Cora y sale del plano cuando fallece.

[755] Kim ha analizado el plano recurrente de la joya de oro con forma de escorpión en *Si te dicen que caí:* «A lo largo de la historia, este escorpión representa la mala suerte, la autodestrucción y la traición; tarde o temprano, todos los personajes que lo poseen mueren traicionados» (Kim, 2006, pp. 250-251). La autora lo identifica como una metáfora de la autodestrucción de España durante la guerra y posterior posguerra. Respecto al reiterado uso del plano de detalle del escorpión podemos añadir que el hecho de que el objeto vaya cambiando de manos dentro de una estructura ya de por sí fragmentada lo convierte en un elemento que contribuye a la buscada confusión del lector. La autora también ha estudiado planos de detalle recurrentes como los referidos al pasador de corbata de Luis Klein en *Un día volveré*, una pieza con valor sentimental que tiene una función idéntica a los gemelos con forma de raquetas de tenis de los que ya se ha hablado. También ha señalado la rosa amarilla de *El embrujo de Shanghai* como elemento revelador de la relación extramatrimonial de Jing Fang (Kim, 2006, pp. 256-258).

oro, la pistola es enterrada brevemente por el exfalangista Luis Forest (como símbolo del fin del régimen franquista) y, finalmente desenterrada y olvidada en un cajón. Es la misma pistola con la que el protagonista se intenta suicidar al enterarse de que ha estado manteniendo relaciones sexuales con la que descubrirá que es su hija. En «Colección particular», el muchacho recurre a la imagen de la pistola enterrada en el jardín para mostrar su decepción al descubrir que la decisión de su padre de abandonar a la familia no estaba motivada por su compromiso con la lucha por la libertad, sino con el deseo de comenzar una nueva vida con una viuda adinerada. En *Un día volveré,* la pistola enterrada bajo un rosal adquiere connotaciones distintas. Los vecinos del barrio esperan que Jan Julivert la desentierre para vengarse a su salida de la cárcel, lo que no sucederá.

La araña negra es la forma en que muchos personajes se refieren al emblema de la Falange en varias novelas de Marsé: *La muchacha de las bragas de oro, Un día volveré, Si te dicen que caí,* y los relatos «Historia de detectives» y «El fantasma del cine Roxy». En las dos primeras, los personajes orinan sobre símbolos franquistas (el emblema de Falange y un retrato de Franco, respectivamente), acciones sobre cuya simbología no es necesario añadir nada más.

Más interesante es el caso de la imagen del almendro en flor, cuya presencia en la obra marseana debería ser estudiada, tal y como reconoce el autor, a la luz del psicoanálisis. La primera aparición de los almendros en la narrativa de Marsé se produce en *La oscura historia de la prima Montse* y simplemente forman parte del paisaje cercano a la masía cerca de Vic donde Manolo Reyes realiza ejercicios espirituales: «A lo lejos, campos de almendros» (Marsé, 2016f, p. 153)[756]. En su siguiente novela, el almendro en flor forma parte del paisaje del barrio barcelonés donde transcurre la acción: «Al pie del almendro en flor del solar de Can Compte, cuenta Sarnita, hay unas cartucheras podridas de lluvia y un máuser oxidado y con la culata partida: eso quiere decir que las municiones no andan lejos» (Marsé, 2016a, p. 10). Sor Paulina, que cuando conoció a Sarnita era catequista, le desmiente:

[756] Treinta y cinco años después de esta primera imagen, Marsé, al describir el paisaje de la carretera comarcal que une Martorell y Terrassa en *Canciones de amor en Lolita's club*, escribe: «los almendros abandonados y los copiosos algarrobos. Estos sequedales siempre le han entristecido. Ya pronto estarás en casa. Deja atrás Vilanova y Sitges, y coge la botella de whisky y bebe a morro» (Marsé, 2016d, p. 27).

> Nunca hubo ningún almendro en flor en aquel solar inmundo, gruñó la monja con una mueca persistente y resentida: nunca, que yo sepa. Le ocurría al celador, explicó, algo así como si hubiese llovido mucho en su memoria y sufriera corrimientos de tierra: este famoso almendro que cobijó tu infancia desamparada sería de la comarca del Penedès, pero tu memoria siempre atrafagada lo ha trasplantado, y lo mismo haces con las personas y con lo que dicen. Hay más desorden en tu cabezota que en este almacén, que ya es decir (Marsé, 2016a, p. 277).

Sarnita (Ñito de adulto), sin embargo, relaciona el almendro en flor con las temporadas que pasaba en L'Arboç (Baix Penedès), o el pueblo de la giralda, como lo llama Marsé: «Si has pasado tu infancia en el campo, toda la vida llevarás un almendro en flor en el corazón: eso quería expresar Ñito, sin conseguirlo, al defenderse de Sor Paulina, que una vez más le había llamado viejo tramposo y liante» (Marsé, 2016a, p. 268). El almendro en flor se erige en esta novela como símbolo del paraíso perdido de la infancia, pero también es la imagen que simboliza la confusión en las historias que cuentan las gentes del barrio en la novela, poniendo en cuestión la verosimilitud de los relatos. Una confusión que se extiende a la siguiente novela del autor, *La muchacha de las bragas de oro*: «Era la imagen del amigo pintando, y el modelo era Soledad sentada en una mecedora bajo el almendro en flor, tejiendo una bufanda azulgrana; pero él sabía que era una visión falsa, un recuerdo invertido» (Marsé, 2002a, pp. 87-88). Y más adelante, añade:

> Dispuesto a respetar, cuando menos, las leyes de la naturaleza, pensó en subir al estudio y rectificar la fecha o la descripción del almendro; pero luego, sonriendo irónicamente, optó por dejarlo como estaba. ¿Acaso el estilo intemporal y romántico del pobre Chema no fue siempre el de pintar las cosas no como son, sino como a uno le gustaría que fuesen? (Marsé, 2002a, p. 169)[757].

Tanto Ñito como Chema no explican la realidad –a través del relato o de la pintura– tal y como es, sino como les gustaría que fuese. Por último, en «El fantasma del cine Roxy» el escritor-guionista recuerda que un día su maestro le mandó escribir una redacción sobre el almendro en flor: «No podía haberme pedido nada que me resultara más grato y más fácil: ese árbol nevado alumbraba mi infancia como una

[757] En «Parabellum», relato que da origen a la novela, el árbol pintado es un sauce.

antorcha mágica» (Marsé, 1987, p. 66); y en *El embrujo de Shanghai,* uno de los dibujos que Daniel escoge para mostrar a Susana es el de un almendro en flor (Marsé, 1997, p. 44).

Quizá el origen de esta imagen recurrente hay que buscarlo en *Caligrafía de los sueños*, una de sus novelas más autobiográficas, como se ha dicho más arriba:

> Lo envuelve en un pañuelo y lo entierra debajo del almendro, poniendo sobre su tumba una pequeña cruz hecha con cañas en la que escribe un nombre, Gorry. Siente que las lágrimas brotan de lo más hondo y negro de su despiadada alma asesina, así que decide formular un juramento secreto. Cada año, cuando en febrero florezca el almendro, vendré a verte (Marsé, 2011, p. 86).

El capítulo sexto de la novela, «El gorrión bajo la lluvia», recrea un episodio real de la infancia del autor. En 1943, con diez años, y mientras vivía en el Penedès –una región donde es habitual la presencia de almendros–, Marsé mató a un gorrión con una escopeta de balines. «Ese pájaro», dice el autor, «me acompañará hasta mi muerte» (Cuenca, 2015, p. 45).

Otros ejemplos de imágenes recurrentes son los hombres duros que hacen punto, como Vargas, en «El fantasma del cine Roxy» o Jan Julivert en *Un día volveré*; o la imagen de una muchacha montada en una bicicleta amarilla de hombre (*Si te dicen que caí*) o la de una niña en bicicleta roja de hombre (en *Rabos de lagartija*, aunque la abuela, que confunde a David con una niña a la que llama Amanda, le aconseja pintarla de amarillo). También aparecen bicicletas amarillas en *Un día volveré*, *Canciones de amor en Lolita's club* y *Caligrafía de los sueños.* Marsé escribe el 29 de agosto de 2002 en la Revista de Verano de *El País* un artículo titulado «Muchacha en una bicicleta de hombre» en el que explica el origen de esta imagen:

> En lo que podríamos llamar el acto fundacional de esta fidelidad a unos enclaves urbanos, el taciturno jovenzuelo con la novela bajo el brazo distingue la imagen turbadora y germinal de una muchacha de unos 14 o 15 años montando con descarada impostura una bicicleta de hombre. Aparece en la entrada sur del Parque Güell, frenando, un pie calzado en sandalia de goma ya en tierra –el otro en el pedal, el cuadro amarillo de la bici entre los muslos, el cuerpo doblado hacia atrás,

> entregándose tenso a la frenada y ceñido por un vestido verde y un ancho cinturón blanco–, y el pasmado cómplice de Pip parado al pie de la escalinata del Dragón se la queda mirando […] Ella será una suerte de icono en la fabulación fundacional del territorio, una de las imágenes emblemáticas en esta parcela acotada, este paisaje ya trastocado por el paso del tiempo y por coyunturales escaparates de la modernidad (Marsé, 2002b, párr.3).

Se trata, en definitiva, de imágenes vívidas, como la del funeral de su abuelo, que se han quedado grabadas en la memoria del autor a perpetuidad. En la obra marseana, además de las imágenes recurrentes, hay una serie de elementos (el padre ausente, la madre presente, la aparición de un pistolero mítico, la duplicidad de identidades, el recurso a la prostitución, etc.) que se repiten de una novela a otra, con ligeras variaciones, lo que nos conduce a preguntarnos si es posible considerar el conjunto de su obra como una gran maraña de historias interconectadas que relatan los mismos acontecimientos –al menos las novelas que tratan la infancia y la adolescencia del autor– desde diferentes perspectivas, como hace, a pequeña escala, en *Si te dicen que caí*. Es un trabajo que queda pendiente de investigación.

10.6.2. La posición de la cámara: planos picados y contrapicados

La posición de la cámara determina la situación de cada existente en la dimensión vertical y horizontal de la imagen desde cierto ángulo (Chatman, 1990a, p. 105). En la obra de Marsé la posición se materializa en el uso frecuente de dos tipo de planos: el plano picado y el contrapicado, códigos que, como afirman Aumont, Bergala, Marie y Vernet, han sido explotados de modo masivo por el cine para acentuar ciertos rasgos de personajes representados (Aumont *et al.*, 2005, p. 199). Sin embargo, Marsé no solo emplea estos planos para caracterizar a los personajes o su posición de sumisión (picado) o poder (contrapicado) respecto a la acción, sino como una forma de orientar al lector en el espacio, una de las preocupaciones estéticas de los narradores españoles del medio siglo, en palabras de Peña-Ardid. Para la investigadora esta preocupación por «las localizaciones exactas desde las que se perciben los objetos, la justificación de la misma posibilidad de ver», motivada por «influjo del cine o no», se manifiesta con personajes que «miran mucho por la ventana […] o a través de unos prismáticos […] También jugarán un papel fundamental los espejos» (Peña-Ardid,

1992, pp. 207-208). Aunque entre los ejemplos que pone la autora (*Los bravos*, de Jesús Fernández Santos; *La tarde*, de Mario Lacruz; o *Fiestas*, de Juan Goytisolo) no figura ninguna novela de Marsé, analizando su narrativa encontramos frecuentes ejemplos también en la obra del barcelonés.

Este «mirar por la ventana» del que habla Peña-Ardid aparece principalmente en sus dos primeras novelas, precisamente las dos que más se han relacionado con el objetivismo. En la primera, localizamos un plano picado: «Y se levantó, fue hasta la ventana y miró fuera. Abajo dormía el patio del colegio, la tierra con cicatrices de juegos abandonados durante el recreo de los párvulos» (Marsé, 2003a, p. 125); y en la segunda, un contrapicado: «La noche era fría y apacible, y arriba había una franja de cielo lívido entre las casas, un vaho de luz que hacía pensar en la luna aunque ellos no la veían» (Marsé, 1982, p. 73). También hay planos picados en «Parabellum»: «desde la ventana del estudio sobre la playa, vio a Mariana hundiendo despacio sus caderas en el mar» (Marsé, 2017, p. 163); en *La muchacha de las bragas de oro*: «A través de la ventana vio al fotógrafo en el jardín. Disparaba flechitas de colores al tronco del pino con una pistola de aire comprimido» (Marsé, 2002a, pp. 14-15); o en *El amante bilingüe*: «abrió la ventana a la noche clara y estrellada. Abajo, invisible y tensa, la gran red recogía en silencio las losetas que se desprendían del edificio» (Marsé, 2016b, p. 127).

En cuanto a los espejos, en el último capítulo de *Últimas tardes con Teresa*, cuando Manolo va en moto en busca de Teresa, vemos un plano de detalle del retrovisor en el que van apareciendo y alejándose los postes y las luces que va adelantando: «Los postes eléctricos y las luces surgían desde el fondo del espejo retrovisor y se alejaban vertiginosamente, engullidos por una vorágine negra y cóncava que les remitía a la nada» (Marsé, 2014a, pp. 448-450). Un reflejo en el retrovisor que se repite en dos ocasiones en *La oscura historia de la prima Montse*: «Pues no sé, ahora empiezan las preocupaciones, dijo él sonriendo, y vi por el espejo retrovisor cómo la mano de Montse apretaba la suya» (Marsé, 2016f, p. 115); «Por el espejo le vi de pie ante la ventana, mirando el jardín» (Marsé, 2016f, p. 271)[758].

[758] Hallamos otros ejemplos de planos reflejados en un retrovisor en *Esta cara de la luna* (Marsé, 1982, p.67), *Si te dicen que caí* (Marsé, 2016a, p. 149), *Un día volveré* (Marsé, 2000, p. 347), *Canciones de*

En todas las novelas y muchos de los cuentos de Marsé aparece, en algún momento, un personaje mirándose al espejo[759]. Examinemos algunos casos. En *La muchacha de las bragas de oro,* el espejo funciona como un elemento mediante el cual se confronta la propia identidad. Por ese motivo, Luys Forest, quien está utilizando la redacción de sus memorias para tergiversar su pasado fascista, rehúye su imagen: «Al levantarse, evita siempre verse reflejado en la luna del armario» (Marsé, 2002a, p. 84)[760]. Además, la palabra «espejo» forma parte del título de dos obras de Forest, la novela corta *Espejo en el mar* (1942) y la novela *Mi casa en sus espejos* (1954) (Marsé, 2002a, pp. 173-174).

Sin duda, el empleo más interesante del espejo lo encontramos en *El amante bilingüe,* que comienza con el protagonista viendo su imagen reflejada en un espejo:

> Una tarde lluviosa del mes de noviembre de 1975, al regresar a casa de forma imprevista, encontré a mi mujer en la cama con otro hombre. Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio; todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando ya no soy más que una sombra del que fui, cada vez que entro desprevenido en ese dormitorio, el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi ruina: un hombre empapado por la lluvia en el umbral de su inmediata destrucción, anonadado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo, incluso la propia estima (Marsé, 2016b, p. 6).

El descubrimiento de la infidelidad de su mujer, unido a esa imagen en el espejo, desencadena un trastorno de identidad disociativo en el personaje. Para llevar a cabo la transformación de su imagen, Marés/Faneca se sitúa siempre delante de un espejo, incluso cuando no tiene uno disponible: «Se colocó los postizos y, aunque no había espejo, se miró en la pared como si lo hubiera, de frente y de perfil» (Marsé, 2016b, p. 71)[761]. En la novela, se vincula la idea de duplicidad asociada a los espejos a la doble

---

amor en Lolita's club (Marsé, 2016d, p. 136) y, sobre todo, en «Historia de detectives» (Marsé, 1987, pp. 11, 22, 26 y 27).

[759] Entre las novelas, la excepción es *Esa puta tan distinguida,* donde Felisa, la empleada del escritor, le recrimina precisamente el que no se mire en el espejo: « Desde que Carmen y los niños se fueron no ha salido a la calle. Y si viera la pinta que tiene... ¿Se ha mirado al espejo?» (Marsé, 2016e, p. 41).

[760] Esta idea ya está presente en «Parabellum» (Marsé, 2017, p. 163).

[761] En la dedicatoria de la novela también hace referencia a los espejos: «Para Berta. Y para mis otros padres y mi otra hermana, al otro lado del espejo» (Marsé, 2016b, p. 4).

personalidad del protagonista: «En la calle, bajando, sintió de pronto que perdía pie. Si no me paro me voy a marear, voy a perder el sentido, se dijo: deberías correr a casa y rescatar a ese imbécil de Marés del fondo del espejo» (Marsé, 2016b, p. 127). El origen de este vínculo se encuentra en *El hombre y el monstruo*, donde el espejo es el elemento del que se sirve Jeckyll para comprobar su transformación en Hyde (Mamoulian, 1931, 28m25s).

Por último, en «El caso del escritor desleído»[762], el escritor utiliza el espejo para comprobar cómo su imagen se desvanece gradualmente. Este simbolismo refleja una reflexión sobre la fugacidad de la fama y lo efímero de la huella que deja la obra literaria, planteando interrogantes sobre la verdadera permanencia del legado artístico.

Marsé también recurre a los reflejos en otro tipo de superficies, como en este ejemplo de *Esta cara de la luna*: «Los coches estaban aparcados en línea frente al Club y sus cristales le devolvían una imagen demasiado tibia de sí mismo mientras se alejaba» (Marsé, 1982, p. 176). Pero son más frecuentes los reflejos en el ojo, como en «Historia de detectives»: «En sus pupilas luminosas la lluvia se refleja combada, fruncida por el viento, como una miniatura» (Marsé, 1987, pp. 14-15); *El amante bilingüe*: «En el instante de máximo placer se vio reflejado en la mirada de vidrio del oso» (Marsé, 2016b, p. 60)[763]; o en el cuento «Vuelo 713 destino Madrid», que fantasea sobre las peripecias de Ava Gardner en un vuelo entre Londres y Madrid: «De repente, un fogonazo de luz se acerca a su cigarrillo. Por unos momentos, ve el reflejo de las llamas en las gafas oscuras de Howard Huges (*sic*)» (Marsé, 2001, p. 26).

Regresando a la posición de la cámara, el plano contrapicado se suele emplear en el cine para representar la superioridad de un personaje (el que se filma en contrapicado)

[762] Tras una entrevista en televisión, el escritor del título comienza a verse borroso, como el personaje interpretado por Robin Williams en *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997), de Woody Allen. Se trata de una coincidencia, pues la película de Allen es posterior al relato marseano.

[763] En esta novela, el protagonista se llega a mirar a un espejo inexistente: «Se colocó los postizos con sumo cuidado y, aunque no había espejo, se miró en la pared como si lo hubiera, de frente y de perfil» (Marsé, 2016b, p. 71).

respecto a otro. Marsé lo utiliza en este sentido en varias novelas[764]. En *La oscura historia de la prima Montse*, Paco ve a Salvador Vilella, en lo alto de las gradas del porche, después de que este le haya confesado que es el culpable de que Manolo abandonase a Montse, provocando el suicidio de esta:

> Bajando el cristal del taxi, cuando éste arrancaba, le vi por última vez: apareció de improviso en lo alto de las gradas del porche, las manos en los bolsillos del batín, mirando al frente, al lejano vacío, con una reflexiva y ansiosa actitud; no me miraba a mí, aunque sí en mi dirección: era como si hubiese salido un momento a la puerta de su casa no exactamente a despedir a alguien, sino más bien a esperarle (Marsé, 2016f, p. 276).

Vilella, al conseguir romper la relación entre Manolo y Montse, ha salvaguardado el apellido de los Claramunt, por lo que lo vemos en contrapicado, como vencedor, aunque le haya costado perder a su esposa, la hermana de Montse, que se escapará con Paco a París. Se puede imaginar el movimiento del taxi alejándose, por lo que la figura se empequeñece en la mente del lector. En la fiesta de San Juan en la que se cuela Manolo y que abre *Últimas tardes con Teresa*, la utilización del plano contrapicado sirve para establecer la posición de superioridad de la señora de la casa –perteneciente a la burguesía– respecto al charnego Manolo:

> Repentinamente, el joven del Sur compuso una expresión digna y levantó la cabeza con altivez. Acababa de descubrir, más allá de los muchachos, a una señora que le estaba mirando, de pie, con los brazos cruzados y una expresión fríamente solícita que disimulaba mal su inquietud. Debía de ser la dueña de la casa (Marsé, 2014a, p. 28).

Se subraya así la diferencia de clase entre ambos, uno de los temas de la obra y el principal escollo para que el Pijoaparte logre sus objetivos. *Un día volveré* ofrece un ejemplo similar:

> Al pasar bajo su balcón alzamos los ojos y allí estaba Jan Julivert acodado a la barandilla y fumando, la cabeza suspendida bajo un cielo malva tachonado de pálidas estrellas. Miraba atentamente al señor Raich, que en este momento se disponía a entrar en la tienda, y de pronto se retiró del balcón (Marsé, 2000, p. 156).

[764] Además de en los ejemplos citados, podemos encontrar planos contrapicados en L*a muchacha de las bragas de oro* (Marsé, 2002, p. 214), *Ronda del Guinardó* (Marsé, 1998, p. 11) y *Noticias felices en aviones de papel* (Marsé, 2014b, p. 26).

Aquí vemos el engrandecimiento de la imagen de Jan Julivert, ya que los chicos creen que ha vuelto para vengarse) y la inferioridad moral de Raich (quien le denunció en 1947). En *El embrujo de Shanghai,* el plano contrapicado de Susana vista desde la calle subraya su superioridad respecto a Daniel, tanto por su mayor edad como por constituir, más adelante, el objeto de deseo del muchacho: «desde la calle se la podía ver recostada entre muchos almohadones y rodeada de efluvios aromáticos que humedecían la atmósfera y emborronaban la vidriera, con su camisón lila o rosa y el pelo negro suelto sobre los hombros» (Marsé, 1997, p. 32). El autor repite esta relación de superioridad en *El amante bilingüe*, pero esta vez desde el punto de vista del personaje que ostenta el poder, Norma, quien observa a un irreconocible Marés disfrazado de limpiabotas en plano picado:

> La cabeza rizada del limpiabotas oscilaba delante de las rodillas de Norma con una cadencia dulce y furtiva. Norma observó las manos de seda amarilla afanándose con sus zapatos. Viendo a este murciano tuerto y renegrido echado a sus pies, agobiado por una vida oscura y un trabajo oscuro, sintió de pronto un fuerte impulso de acariciar sus cabellos (Marsé, 2016b, p. 80).

Identificamos un nuevo juego de plano picado/contrapicado en *Canciones de amor en Lolita's Club*. Esta vez el punto de vista cambia de la prostituta Milena al conejo blanco que tiene su madriguera debajo del prostíbulo y que es un símbolo de inocencia que, como Valentín, terminará desapareciendo:

> Abajo, a unos treinta metros, un conejo blanco mordisquea algo junto a los resecos matorrales. A su lado se pudre una jaula de pájaros rota y los restos crispados de un paraguas. Amanece, se deslizan jirones de neblina, y, al fondo, algunos automóviles circulan por la autovía con los faros encendidos.
>
> Bruscamente, asustado por algo, el conejo levanta la cabeza y la mira.
>
> Desde su observatorio en el balcón, Milena mira al conejo.
>
> No te vayas (Marsé, 2016d, p. 66).

En cuanto al plano picado, el escritor-guionista (trasunto de Marsé) de «El fantasma del cine Roxy» sugiere explícitamente el empleo de este tipo de plano en la película que está elaborando junto al director: «ellos en la butaca se casibesan, plano picado y

entonces desde arriba, entre remolinos de copos blancos, vemos en tomo a ellos toda la platea ya nevada, silenciosa y fantasmal, bellísima» (Marsé, 1987, p. 45). El objetivo aquí es dotar a la escena del «casibeso» entre Susana y Vargas de cierto lirismo. Por último, cabe destacar que *Esa puta tan distinguida*, la última novela escrita por Marsé, termina con un plano picado desde el punto de vista del guionista que observa, desde su terraza, a Fermín Sicart, el asesino de la prostituta sobre el que trata el guion en el que han estado trabajando juntos:

> Después que se hubo marchado volví a la terraza y me asomé a la baranda para verle salir por la puerta de la calle. Se quedó parado al borde de la acera y de la noche, frente a una zona mal iluminada a causa de una farola que parpadeaba en la esquina, y estuvo unos segundos mirando a un lado y a otro, como si no supiera qué dirección tomar. Encendió un cigarrillo, se acomodó la vieja gabardina sobre los hombros con una brusca sacudida y finalmente se encaminó hacia la farola medio cegata. Iba sin prisa, sigiloso, erguido, con una galanura antigua y afectada, aquella tensión rondando los hombros y la nuca que sugería un amago de violencia, un envaramiento que probablemente no era otra cosa que impostura pero que, aun siéndolo, de algún modo le mantenía fiel a un pasado menesteroso, recosido y funesto del que no sabía o no quería desprenderse, tal vez porque no tenía otro (Marsé, 2016, pp. 234-235).

La observación de unos personajes por parte de otros desde la distancia es un elemento recurrente en la narrativa del autor y el uso de los planos picados y contrapicados sirve para establecer las dinámicas subyacentes en la relación entre los personajes.

10.6.3. Grado, clase y zona de iluminación

Chatman establece dos parámetros relacionados con la iluminación. Por un lado, habla del contorno, la textura y la densidad de la imagen, de innecesaria traslación a la literatura, pues tiene que ver con la exigencia que tiene el cine, un medio de dos dimensiones, de sugerir la tercera dimensión, lograda mediante el uso de sombras; por el otro, el narratólogo se refiere al grado, clase y zona de iluminación reflejada, en la que el existente está iluminado con luz fuerte o débil, la fuente de luz está concentrada en él o está difusa, etcétera (Chatman, 1990a, p. 105). Este es el parámetro que someteremos a análisis.

Encerrados con un solo juguete es, sin duda, la obra de Marsé que contiene más referencias a la luz –y a su ausencia–. El escritor emplea, a lo largo de la novela, una serie de adjetivos muy precisos para describirla («helada», «blancuzca»[765], «sedosa», «escasa» o «macilenta», con especial atención a determinado tono de color: «azul», «azulada», «azulosa») que transmiten al lector el ambiente de desencanto, el desarraigo y la confusión de los personajes y que hacen pensar en que, como un director de fotografía cinematográfico, Marsé pretende dotar a su obra de una imagen coherente que contribuya a la narración[766]. La casa de Tina, el espacio principal en el que transcurre la acción, es presentada, en repetidas ocasiones, como un lugar oscuro, cerrado, claustrofóbico:

> La puerta de la calle estaba abierta, era pequeña, de hierro y de cristal esmerilado. […] La vio entornada y la empujó, quedó abierta a su espalda mientras avanzaba por el pasillo, oscuro siempre —en la casa solo entraba luz por la galería que daba al jardín y por una ventana, la del despacho que usaba Ernesto para estudiar: las demás permanecían cerradas. Conocedores del terreno, habituados a la inercia, en el pasillo nadie encendía nunca la luz (suponiendo que la hubiera) y él no sabía siquiera dónde estaba el interruptor (Marsé, 2003a, pp. 36-37).

También la casa de Andrés es descrita en penumbra: «La luz entraba escasa, apenas un recuadro rosado siluetando la contraventana. El dormitorio era un bloque de sombras traslúcidas y él permanecía quieto y con la sábana hasta el cuello» (Marsé, 2003a, p. 9). La iluminación de la caseta de la playa contribuye asimismo al tono general de la novela, que aquí es explícitamente pesimista: «Después de una cena rápida e incómoda bajo la luz macilenta y espesa de la única bombilla, colgada demasiado alta en el techo y como dotada de una extraña y maliciosa facultad de absorber cualquier intento de optimismo» (Marsé, 2003a, p. 56). Incluso los exteriores, en un día de playa, son presentados bajo «un cielo lechoso y desgarrado» (Marsé, 2003a, p. 45).

La iluminación también nos da información sobre los personajes. Tina es presentada, en el segundo capítulo, bajo el contraste luz-sombra, lo que acentúa su ambigüedad,

[765] Marsé recurre a estos dos adjetivos en la extensa descripción la luz que antecede a la violación de Tina y que dota al capítulo de un tono desesperanzado (Marsé, 2003a, p. 187).

[766] En *Esta cara de la luna* las referencias lumínicas no alcanzan el nivel de expresividad de su primera novela, aunque la adjetivación que utiliza es similar: «enferma», «verdosa», «pálida», «tibia», «apretada», «sucia», «estallido incoloro de luz» o «luz como barras cuadradas de hielo».

que se hace extensiva a la relación que mantiene con Andrés y Martín: «La luz de la lámpara de la mesilla de noche, entre las dos camas, le mordía la mitad izquierda de su rostro pequeño y altivo. La otra mitad permanecía en sombras» (Marsé, 2003a, p. 17); «La luz volvió a teñir de azul la mitad izquierda de su cara» (Marsé, 2003a, p. 21). Pero, a medida que avanza la novela, tanto Tina como Andrés son presentados bajo una luz suave, tenue: «Se apretaba a él en la pared del pasillo, bañados levemente por la claridad que salía del dormitorio» (Marsé, 2003a, p. 230).

La novela se cierra con la descripción de la luz crepuscular que envuelve a los protagonistas, que continúan igual de desconcertados y confusos que al principio de la novela: «De la luz, aquella luz de última hora de la tarde, cárdena, mustia de color como una rosa blanca aplastada ayer, ya no quedaba ahora más que su fino rastro replegándose en el pálido cielo» (Marsé, 2003a, p. 252).

Si bien los ejemplos anteriores no tienen por qué vincularse exclusivamente al cine y pueden tener antecedentes literarios o pictóricos, los que veremos a continuación sí implican un movimiento de la luz, siendo más claramente atribuible la influencia del cine: «Tina abrió la puerta despacio. El triángulo de luz que salió de dentro se amplió suavemente sobre el rostro de él» (Marsé, 2003a, p. 240). La oscuridad acompaña a Martín, el siniestro violador de Tina: «Cuando él hubo entrado cerró lentamente, sin hacer ruido, y el abanico de luz que se abría desde fuera se fue replegando entre sus pies» (Marsé, 2003a, p. 71). También es cinematográfico este plano a contraluz de la madre de Tina: «al mirar hacia el comedor, la vimos a ella de pie con su largo camisón, a contraluz, escrutando las sombras del pasillo, estaba inmóvil y era una sombra con la botella de champán y unas copas en la mano» (Marsé, 2003a, p. 138).

Además, en la obra aparece, por primera vez, un motivo recurrente en la obra marseana: el farol que ilumina la calle o a los personajes y que encontramos también en el resto de sus novelas.

En *Últimas tardes con Teresa,* novela que trata el conflicto entre apariencia y realidad, la utilización de la iluminación resulta fundamental para apuntalar el tema de la novela. En la nota a la séptima edición, Marsé recuerda la imagen de «Manolo-niño pasmado en el bosque ante la hija de los Moreau, intentando asir en el pijama de seda

de la niña la engañosa luz de la luna, la falsa cita con el futuro» (Marsé, 2014a, p. 10). Es precisamente la luz de la luna la que parece incitar al engaño[767], la que ilumina las quimeras de los personajes, empezando por ese Manolo-niño, que en Ronda, confía inútilmente en ser adoptado por los Moreau y viajar con ellos a Francia:

> Por las noches, sin que le vieran, el niño se sentaba en una piedra a cierta distancia de la *roulotte* y se pasaba allí largas horas con el mentón apoyado en las manos, mirando fijamente a través de sus largas y hermosas pestañas la luz que a veces se encendía en la ventanita. Tampoco se cansaba de mirar el coche: la espesa capa de barro seco que cubría sus costados tenía, a la luz de la luna, la alegría senil y resignada de las arrugas venerables y de las cicatrices gloriosas, recuerdos de lejanos caminos, carreteras desconocidas, luminosas playas y ciudades inmensas, maravillosos lugares donde el muchacho nunca había estado (Marsé, 2014a, pp. 95-96).

La imagen se repite la víspera de la partida de los Moreau, cuando la hija del matrimonio sale de la *roulotte* en plena noche («La francesita llevaba un pijama de seda que relucía a la luz de la luna con calidades de metal» [Marsé, 2014a, p. 97]). Manolo cree que sale a buscarle para llevarle con ellos a París («a los ojos del niño iba llena de vida y era portadora de la luz» [Marsé, 2014a, p. 97]), cuando en realidad va a hacer sus necesidades detrás de unas matas de tomillo.

La hija de los Moreau funciona como precedente de Teresa, tanto en lo físico como en su ignorancia de los sueños de ascenso social de Manolo. De ahí que este episodio siente las bases del deslumbramiento que tendrá Manolo con Teresa. El narrador retrata a Teresa «como una gata de lujo añorando tejados y luz de luna»:

> Al llegar a la puerta de cristales, una ráfaga de viento movió sus largos cabellos lacios, desnudó su cuello alto y redondo, y durante unos instantes, al sumergirse en la luz de la luna que viniendo de la terraza entraba en el cuarto como una espuma blanca, su figura se inmovilizó como por efecto de un repentino flash (Marsé, 2014a, p. 146).

Cuando Teresa, más adelante, descubre que Bernardo Sans no es el líder obrero que pensaba, el fin de su deslumbramiento por Manolo se relaciona con la luz de luna:

[767] Encontramos referencias a la luz de la luna en este mismo sentido en el relato de Forcat en *El embrujo de Shanghai* y en la falsa carta que escribe Ringo en *Caligrafía de los sueños*.

> Pero en los ojos negros de su amigo ya no vio más que adoración, ningún secreto poder, ningún heroico supuesto de peligros, ningún otro sentimiento que no fuese aquella adoración por ella. Salió del bar Delicias precipitadamente y se dirigió a su coche. Se oía muy fuerte la radio de un vecino: deliciosa pero inoportuna melodía, ya no haces falta, ya los guapos chicos del arrabal no pasean en camiseta a la luz de la luna (Marsé, 2014a, p. 373).

Manolo, deslumbrado a su vez por Teresa, la ve nimbada de luz, en un proceso de iluminación que recuerda a la manera en que se iluminaba a las estrellas en el cine clásico de Hollywood, situando una luz a sus espaldas que genera un efecto de halo alrededor de la estrella a la vez que separa la figura del fondo, logrando la sensación de tridimensionalidad:

> Se paró repentinamente, a unos metros de la verja, bajo un árbol: brazos cruzados y una gabardina blanquísima echada con descuido sobre los hombros, sobre un vestido de falda acampanada que lanzaba fulgores cobrizos, destemplada, graciosamente estremecida por el frío, su esbelta silueta, al inmovilizarse, quedó nimbada por la luz que le llegaba desde atrás, desde el farolillo colgado en el porche y desde las ventanas iluminadas de la planta baja (Marsé, 2014a, p. 109).

Otros ejemplos en los que Teresa es retratada envuelta en luz (y su descomposición, lo que genera un efecto arco iris) son: «la imagen de Teresa *se iluminó* de vez en cuando con *vivos colores* entre sus entornados párpados, como *descomponiéndose por efecto de la luz* en un día de lluvia, pero desprovista de toda significación» (Marsé, 2014a, pp. 115-116); «la imagen pertenecía a aquella extraña muchacha, en cuyos cabellos de oro *se descomponía la luz*» (Marsé, 2014a, p. 117); «su destino es vivir bajo una perfecta *combinación de luz y azules* aguas transparentes, aguas poco profundas de los trópicos» (Marsé, 2014a, p. 146); «Sus hombros de miel, que el vestido rosa dejaba al descubierto, *temblaban bajo las listas de luz que proyectaba la celosía*» (Marsé, 2014a, p. 196); «en sus rubios cabellos *la luz esgrimía pequeñas y fulgurantes espadas de oro*» (Marsé, 2014a, p. 284); «ya sobre ella, más allá de su virginal cabeza, en lo alto del cielo, el *fulgurante sol* del deseo y la posesión (hermandad que mueve el mundo pijoapartesco) *brillaba* al fin con toda su violencia» (Marsé, 2014a, pp. 288-289); «el sol, ya en decadencia, rojo, brillaba justo en medio de las dos cabecitas alocadas, y *su*

luz se descomponía en los rubios cabellos de Teresa» (Marsé, 2014a, p. 319); «Teresa Serrat está siempre con ellos, activa, vehemente, sofisticada, *iluminada por dentro con su luz rosada* igual que una pantalla» (Marsé, 2014a, p. 324)[768]. Toda esta resplandeciente iluminación en torno a Teresa responde a su mitificación por parte de Manolo y sigue las técnicas de iluminación del cine clásico. Thompson recuerda que «el uso del contraluz con el cabello rubio era, además de espectacular, necesario: era el único modo que tenían los realizadores de hacer que el cabello rubio tuviera una tonalidad clara en el celuloide ortocromático insensible al amarillo» (Thompson, 1997, p. 251). En el momento en que Manolo comienza a darse cuenta de que su relación con Teresa no tiene futuro, la pareja está iluminada por luz artificial:

> Estaban bajo la luz de un farol. Manolo apartó con la mano los sedosos cabellos y acarició el rostro de Teresa, que emitió un zureo de paloma. Mirando este rostro ahora desmayado, exhausto, de niña vencida por el sueño y quién sabe qué emociones, el murciano sonrió bajo la amarilla luz del farol, sonrió tristemente, con un repentino sabor de ceniza en la boca (Marsé, 2014a, p. 351).

El narrador emplea metafóricamente la luz para expresar la resistencia de Manolo a renunciar a su sueño de ascenso social cuando el padre de Teresa le dice ambiguamente en el funeral de Maruja que todo ha terminado: «Manolo había dejado de oírle: sus ojos entornados pugnaban por retener una luz lejana» (Marsé, 2014a, p. 420). Más adelante, en el mismo pasaje que se recrea en el prólogo –que funciona como prolepsis que anticipa la separación de la pareja–, la luz refuerza la idea de ruptura y el regreso de Manolo a su ambiente: «La calle había recuperado su triste luz habitual, la amarillenta y sucia de los faroles de gas» (Marsé, 2014a, p. 409).

Últimas tardes con Teresa es la novela en la que Marsé dedica más atención a la luz. No volveremos a encontrar, en toda su obra, un ejemplo equivalente. De entre el resto de sus novelas, solo destacaríamos el uso que se hace de la iluminación cinematográfica característica del cine negro en *Un día volveré* (se trata de la presentación de Jan Julivert, de la que ya se ha hablado en el apartado dedicado a las referencias cinematográficas) y en *Si te dicen que caí*: «Entonces Java va y le pregunta […]: ¿y lo liquidaron, Susana, sabes si ella lo vio, si fue en una cuneta, de noche y a la

[768] La cursiva es mía.

luz de los faros de un coche, como en una peli?» (Marsé, 2016, p. 168); «Los faros amarillos de la ambulancia, al maniobrar ésta, estamparon su flaca silueta en la tapia, deformándola grotescamente mientras, cegado por la luz, explicaba a sus amigos: es él, no puede ser más que él» (Marsé, 2014b, p. 235). También es interesante la luz cenital que se cierne amenazadora sobre el imprevisible Valentín a lo largo de *Canciones de amor en Lolita's club* y que parece sumergir al personaje en el agua: «La espalda de Valentín sigue alejándose bajo la mórbida luz verdosa, como de acuario, que inunda el pasillo» (Marsé, 2016d, p. 8); «bajo la luz submarina e irreal, avanza de nuevo sosteniendo con la mano en alto la bandeja con una botella de cava y dos copas, y roscos hechos por él de obsequio» (Marsé, 2016d, p. 146). Estas referencias lumínicas le ponen en relación con el ahogado al que se hace referencia al principio de la novela, con lo que el lector puede vaticinar su muerte.

Por último, en *Ronda del Guinardó* hay un plano que guarda similitudes con otro de *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), de Charles Chaplin: «El paso de un convoy en dirección contraria proyectó una metralla de luz en su cara y el estrépito mecánico ahogó sus sollozos» (Marsé, 1998, p. 114). En la realización de su película, Chaplin enfrentó limitaciones presupuestarias que le impidieron recrear un tren francés para la escena en la que la protagonista espera a su amante en la estación con la intención de escapar juntos a París. La ingeniosa (y poética) solución que ideó fue proyectar la luz en movimiento que emanaba del tren al llegar a la estación sobre el cuerpo de la protagonista, supuestamente abandonada por su amante y que finalmente decide huir sola. Esta idea es retomada por Robert Siodmak en *La dama desconocida* (*Phantom Lady,* 1944), en la escena en que la protagonista, interpretada por Ella Raines, está a punto de ser arrojada a las vías por el hombre al que está persiguiendo[769]. En las tres escenas, el uso de la luz reflejada sobre las protagonistas acentúa el dramatismo del momento.

10.6.4. Profundidad de campo y efecto de desenfoque

Otro de los parámetros relacionados con la planificación cinematográfica es la claridad o grado de resolución óptica: «El existente está enfocado nítidamente o con foco 'difuminado' (correspondiente al efecto de *sfumato* en la pintura), está enfocado o

[769] Esta película es citada en «El fantasma del cine Roxy».

desenfocado, o se muestra a través de una lente distorsionante» (Chatman, 1990a, p. 105). El área de enfoque está en función de la lente seleccionada y de la abertura del diafragma de esta; cuanto más se cierra el diafragma y mayor ángulo de visión tiene la lente, mayor profundidad de campo se logra.

Marsé se sirve de la profundidad de campo, característica del M.R.M., en algunas ocasiones, situando el punto de vista en un personaje –como si se tratara del punto de vista de una cámara– y describiendo los existentes perfectamente enfocados independientemente de la distancia que guardan con respecto a aquel. En *Encerrados con un solo juguete* encontramos un ejemplo muy ilustrativo:

> Empezó a caminar junto a la vía, hacia el túnel, mirando obstinadamente el suelo y con las manos en los bolsillos. Cuando levantó el rostro, ella lo esperaba *un poco más allá*, de pie sobre un raíl y con la toalla de colores y la bolsa colgadas al hombro. *Más adelante* caminaban las demás, balanceando las bolsas calladamente y con la cabeza gacha —pisaban el suelo con una atención […] como si temieran romper sus leves sandalias de tiritas de plástico multicolor— *y un poco más atrás* iban ellos, mirándolas, las amplias camisas con dibujos tropicales por fuera del pantalón (Marsé, 2003a, p. 43)[770].

Como vemos, se trata de tres planos perfectamente enfocados, efecto realzado por el nivel de detalle con el que describe las sandalias de tiras de plástico multicolor o el dibujo de las camisas. *Ronda del Guinardó* presenta otro ejemplo:

> Rosita había dejado el porche abierto para facilitar el secado del mosaico. Desde fuera, el inspector veía las grandes macetas de helechos en el recibidor y el largo pasillo de baldosas lila y perla recién baldeadas, pringadas de una luz lechosa que provenía del jardín trasero. Al fondo y a gatas, arrastrando las rodillas liadas con trapos deshilachados, el pequeño trasero enhiesto, la niña restregaba la bayeta y parecía suspendida en el aire, sobre un crudo resplandor de lago helado (Marsé, 1998, p. 45).

En «El fantasma del cine Roxy», la profundidad de campo es más explícita al hacer referencia al «fondo del plano»:

> Dentro del auto duerme el vagabundo con los pies sobre el volante y el sombrero sobre la cara. Tras él, al fondo del plano, a unos trescientos metros, un decorado

[770] La cursiva es mía.

> artificioso: la suave colina salpicada de amarilla ginesta y el final de la calle Verdi con las últimas casas despintadas y bajas, entre ellas la papelería (Marsé, 1987, p. 57).

El empleo de la profundidad de campo permite, como en el cine, mantener la continuidad y la duración del espacio dramático, situando al lector en una relación de proximidad con la realidad. Sin embargo, en su traslación literaria se pierde una de las características que lo definen, según Bazin (2008, pp. 94-95). Se trata de la elección personal del espectador, que puede elegir dónde centrar su atención. Dada su naturaleza lineal, la novela no puede cumplir esa característica.

En cuanto al efecto de desenfoque característico de la escasa profundidad de campo, lo encontramos en *Últimas tardes con Teresa*: «Una mancha blanca avanzaba suavemente hacia él, por la espalda, arrastrando una silla» (Marsé, 2014a, p. 243) o «Notó una mancha rosa y perfumada desplazándose tras él con sigilo: la falda de Teresa» (Marsé, 2014a, p. 208). Marsé emplea la escasa profundidad de campo para transmitir la falta de nitidez con la que Manolo, preso de sus ensoñaciones, percibe su entorno. Localizamos un ejemplo similar en su siguiente novela, *La oscura historia de la prima Montse*: «Desde el pie de la escalera, en el zaguán, ve una fugaz mancha negra (¿una monja?) que se escabulle corriendo por una puerta del fondo de la casa, seguramente la cocina» (Marsé, 2016f, p. 180). En la misma novela, se envuelve la figura de Montse en un «difuso resplandor» de connotaciones religiosas:

> Giré bruscamente sobre los talones, bajo la luz amarillenta del farol; Montse acababa de gritar mi nombre en la familiar y misericordiosa equivalencia (¡Francesc!) y ahora la veía cruzar el callejón corriendo hacia mí, sonriente. Tras ella, el difuso resplandor rojo coral en el vaho de los cristales de la taberna, como rescoldos encendidos en un profundo horno, podía ciertamente pasar por el del infierno (Marsé, 2016f, p. 201).

También Susana está representada por una mancha en *El embrujo de Shanghai:* «me pareció ver una mancha rosada girando como una peonza detrás de la vidriera, junto a la cama, y era la niña tísica que bailaba abrazada a su almohada» (Marsé, 1997, p. 34). Como en el caso de Teresa, la mancha es rosada, lo que nos permite asociar ese color con el deseo de Manolo y Daniel hacia Teresa y Susana, respectivamente. En este caso, Daniel percibe una mancha, después ve con claridad la mano de Susana y, al final, el rostro de la chica queda emborronado. Esta secuencia podría simbolizar las distintas

etapas por las que atraviesa su relación con la joven. Inicialmente, Susana parece distante e inaccesible, luego se acerca a Daniel, pero termina por alejarse definitivamente cuando, inesperadamente, huye con el Denis, el amigo de su padre.

10.6.5. Movilidad de la cámara

En lo referente al movimiento de la cámara sobre su eje, podemos distinguir dos tipos de planos: la panorámica, cuando el movimiento es horizontal, y el plano de basculamiento, cuando es vertical. La panorámica se emplea cuando se pretende examinar un área determinada. Marsé utiliza este movimiento cuando un personaje explora un espacio, como en este ejemplo perteneciente a *Encerrados con un solo juguete*:

> dejó resbalar la mirada sobre las corbatas sin estrenar colgadas en el respaldo de la silla, y sobre la vieja gabardina beige, […] prendida de un clavo tras la puerta, abandonada. En la mesa que fue escritorio de su padre había paquetes de cigarrillos entre libros y revistas […] En la colcha, a la altura de los pies, una mancha producida por el roce de los zapatos (Marsé, 2003a, p. 87).

José Luis Bellón (2009, p. 72) considera esta panorámica de Barcelona vista desde el Monte Carmelo, perteneciente a *Últimas tardes con Teresa*:

> Desde la cumbre del Monte Carmelo y al amanecer hay a veces ocasión de ver surgir una ciudad desconocida bajo la niebla, distante, casi como soñada: jirones de neblina y tardas sombras nocturnas flotan todavía sobre ella como el asqueroso polvo que nubla nuestra vista al despertar de los sueños, y solo más tarde, solemnemente, como si en el cielo se descorriera una gran cortina, empieza a crecer en alguna parte una luz cruda que de pronto cae esquinada, rebota en el Mediterráneo y viene directamente a la falda de la colina para estrellarse en los cristales de las ventanas y centellear en las latas de las chabolas (Marsé, 2014a, p. 77).

Sin embargo, esta vista está más emparentada con las vistas panorámicas a vista de pájaro de la novela realista del siglo XIX que con un plano cinematográfico. La conexión más evidente es con la novela realista francesa del XIX, como esta descripción perteneciente al final de *Le Père Goriot* (1835), de Balzac, donde el ambicioso Rastignac, como Manolo Reyes, contempla la ciudad:

> Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnant! Un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses: « À nous deux maintenant! (Balzac, 1971, p. 367)[771].

Se podría argüir entonces que los planos panorámicos están presentes en la literatura desde antes de la invención del cine, pero su expresión es distinta. El profesor Dorde Cuvardic ha analizado el punto de vista panorámico en la literatura europea decimonónica, en concreto en la literatura costumbrista y realista. En la novela costumbrista, el punto de vista panorámico «debe ser interpretado desde la ideología panóptica que la cultura occidental europea venía promoviendo desde el siglo XVIII» (Cuvardic, 2006, p. 38); mientras que en la novela realista se corresponde con una mirada *a vista de pájaro* y expresa «tanto los elogios como las críticas que los intelectuales y los artistas otorgaron a sociedades europeas en constante cambio social» (Cuvardic, 2006, p. 48).

En el caso de Marsé, una panorámica de la ciudad similar a la de *Últimas tardes con Teresa* aparece de nuevo en «El fantasma del cine Roxy», pero esta vez identificada explícitamente con este movimiento de cámara: «A través del cristal roto del escaparate, parcialmente sujeto con anchas tiras de esparadrapo o de papel engomado, panorámica del barrio alto y a lo lejos la ciudad gris y aplastada y al fondo el puerto, entre la neblina» (Marsé, 1987, p. 63). Asimismo, en los planos panorámicos de otras novelas del autor, el narrador sigue los objetos como una cámara, nombrándolos a medida que esta se desplaza horizontalmente. Veamos otro ejemplo al respecto. En *Ronda del Guinardó,* el inspector se detiene delante de un escaparate de una tienda de muebles que exhibe un dormitorio. El narrador recorre los objetos

[771] «Al quedar solo, Rastignac dio algunos pasos hacia lo alto del cementerio, y contempló París, tortuosamente extendido a lo largo de las dos orillas del Sena, en el que comenzaban a brillar las luces. Sus ojos se quedaron prendidos, casi ávidamente, entre la columna de la plaza Vendôme y la cúpula de los Inválidos, donde vivía aquel mundo elegante en el que había querido penetrar. Lanzó sobre aquella rumbante colmena una mirada que parecía extraer su miel por anticipado y pronunció estas grandiosas palabras: '¡Ahora nos veremos las caras!'» (Balzac, 1983, p. 314).

que lo adornan, hasta detenerse en uno que empujará al inspector a entrar en el local para pedir su retirada, poniendo de manifiesto su anticatalanismo:

> Había también aquí, en la mesita de noche, una fotografía de Charles Boyer y Hedy Lamarr en un portarretratos plateado, el despertador, revistas y una rosa mustia en un esbelto búcaro de cristal violeta. Sobre la alfombra dormitaba un gato negro y, extendidos al borde de la cama, un pijama y un camisón esperaban a los cónyuges como espantapájaros abatidos. El inspector sintió el testículo aplomarse en su pellejo suavemente.
>
> Entonces fijó su atención en el cojín con franjas amarillas y rojas tirado sobre la cama (Marsé, 1998, pp. 59-60).

En todos los casos, el movimiento panorámico sirve para explorar el entorno, creando un espacio narrativo cohesionado y continuo.

En cuanto al plano de basculamiento, es muy frecuente que Marsé lo emplee para recrear la mirada de un personaje sobre un cuerpo femenino. En *Encerrados con un solo juguete,* tenemos los dos primeros ejemplos. El primero es un recorrido de arriba abajo: «La verdad es que estás muy morena, Nuria —y dejó deslizar la mirada por su escote y sus brazos negros» (Marsé, 2003a, p. 42). El segundo realiza el movimiento contrario, de abajo arriba: «Estás un poco delgada… un poquito. —Con ojos fatigados recorría las largas piernas de su hija, sus flancos esbeltos, sus pechos temblorosos—» (Marsé, 2003a, p. 189). Mientras la mirada se desliza o recorre el cuerpo de las jóvenes, vemos planos de detalle del «escote» y los «brazos negros», en el primer ejemplo; y de las «largas piernas», los «flancos esbeltos» y los «pechos temblorosos», en el segundo[772]. Se trata de un plano habitual en el cine, sobre todo para recrear la mirada masculina sobre el cuerpo femenino, como sucede en la ya citada *La dama*

[772] Encontramos ejemplos similares en *Si te dicen que caí:* «Desde la puerta el aprendiz observa el vigor de las nalgas bajo la seda, los hoyuelos que hacen guiños al andar, los tobillos de fresa y alrededor los perritos» (Marsé, 2014b, p. 45); «Jaime impaciente, ansioso […] pero su mirada recorriendo despacio los senos, el tenso vientre con el ombligo, los muslos» (Marsé, 2014b, p. 190). También en L*a muchacha de las bragas de oro*: «distingo todavía la rodilla en tierra, la pálida cara interna del muslo y la expresión concentrada de su rostro al soplar la brasa antes de encender el pitillo» (Marsé, 2002, pp. 198-199); y en *El embrujo de Shanghai*: «El médico […] lanzaba una mirada torva y burlona de reojo que subía por las piernas de la rubia taquillera erguida junto a la cama […], su bata malva abierta dejando ver el viso negro bruñido en los muslos y en el vientre, y llegaba hasta su pecho» (Marsé, 1997, p. 90).

desconocida, de Robert Siodmak. *Canciones de amor en Lolita's Club* presenta un último ejemplo:

> Pone su atención en la escalera de caracol, al fondo del local, por cuyos peldaños descienden unas piernas femeninas con una cadencia cansina. Zapatos de tiritas negras y tacón de aguja, con las uñas pintadas de azul y una cadenita de plata en el tobillo […] Las piernas cansinas alcanzan el último tramo de la escalera de caracol. Quietas, las rodillas desnudas y juntas, sugieren cierta aprensión, un leve escalofrío (Marsé, 2016d, p. 50).

En este caso, la descripción asciende por el cuerpo de Milena conforme su figura se hace visible a medida que la joven va descendiendo las escaleras. Como en los casos anteriores, la basculación es ascendente, recreándose, como la mirada del personaje, que es siempre masculino, en determinados puntos con connotaciones fetichistas.

El *travelling* es el desplazamiento de la cámara sobre unas ruedas. Tal vez por ello, Marsé lo ha utilizado en las ocasiones en que algún personaje se desplaza en vehículo, como este ejemplo perteneciente a *Esta cara de la luna*[773], en el que vemos pasar velozmente el exterior desde el interior de un taxi:

> Le besó largamente en la boca. Al otro lado del cristal pasaron en veloz carrera las sillas patas arriba de la terraza del Café Vienés. Bajo los plátanos frondosos del paseo central yacían tranquilamente los jardines y el surtidor que ahora no funcionaba. El taxi se detuvo un poco más arriba (Marsé, 1982, p. 217).

En *Últimas tardes con Teresa*, encontramos otro ejemplo de *travelling* asociado, en este caso, a la huida en moto de Manolo:

> Pero a pesar de las evocaciones fantasmales que la velocidad traía consigo, siempre tuvo conciencia del movimiento y del color que le rodeaba: era como si estuviesen proyectando velozmente dos películas a ambos lados de la motocicleta, dos series de fotogramas que él podía ver con el rabillo del ojo: el encadenado fugaz y caótico de visiones amables que paría la noche de la costa (Marsé, 2014a, p. 142).

[773] Cuenca destaca la construcción de imágenes en esta novela, el trabajo de *visualización* que, con el tiempo, «será uno de los rasgos más definitorios de su obra» y pone como ejemplo: «el inicio de la narración, cuando el chico de los recados de *Foto-Semana* se dirige al cuchitril ocupado por Dot a recoger un artículo de éste: poco cuesta imaginarse un *travelling* digno del mejor cine negro americano» (Cuenca, 2015, p. 246).

La adscripción cinematográfica de este movimiento se evidencia en el léxico elegido por Marsé («velocidad», «movimiento», «proyectando velozmente dos películas», «dos series de fotogramas», «el encadenado fugaz y caótico de visiones»). El *travelling* se concreta en las imágenes que se van encadenando:

> En su carrera enloquecida, solo veía la noche derramando sobre todos ellos su desapasionada ternura gris, destilando la vieja savia del silencio: veía cómo verdeaba sobre las copas de los árboles el azul malhumor de la luna, cómo parpadeaba sobre el mar semejante a un charco de plata agonizante, cómo se arrastraba sobre las playas, sobre los chalets y los hoteles, sobre los jardines, las terrazas, los parasoles y las hamacas orientadas a poniente (Marsé, 2014a, p. 142)[774].

En una entrevista, José Belmonte le recuerda este *travelling* a propósito de las técnicas cinematográficas utilizadas por el escritor, a lo que Marsé contesta: «Yo en esos momentos no pensaba en el cine, ni en ninguna de sus técnicas. Lo único que tenía en mente, por lo que recuerdo en ese capítulo, era darle la forma más rápida posible para no aburrir al lector» (Belmonte, 2002, p. 31). A pesar de las palabras del escritor, la presencia de términos como «velocidad» y «sucesión de imágenes» en el texto sugiere, al menos, la posibilidad de una (inconsciente) impronta cinematográfica. El empleo del *travelling* en la novela vendría a ser la materialización de este movimiento del personaje, la metáfora de su búsqueda de un «lugar bajo el sol».

El embrujo de Shanghai presenta otro ejemplo muy similar: «cruza la ciudad en tranvía y desfilan tras el cristal de la ventanilla los plátanos reverdecidos y las fachadas soleadas, las palmas amarillas en los balcones y la gente que pasea tranquilamente llevando niños de la mano» (Marsé, 1997, p. 72). Como en el caso de *Últimas tardes con Teresa,* el movimiento de cámara aporta dinamismo a la escena.

La mención al *travelling* se hace explícita en los dos relatos en los que Marsé intercala páginas de un guion en proceso de escritura. En «El fantasma del cine Roxy», dicho movimiento de cámara sirve para presentar al protagonista en la primera secuencia,

[774] El movimiento de cámara continúa más adelante: «La velocidad difuminaba los contornos y era como una sucesión de imágenes: viejos y apacibles matrimonios nórdicos de rostro lozano con hijos rubios y bellos como flores, rebaños de encantadoras y rosadas viejecitas llegadas en autocar con sus deliciosos sombreros multicolores, y espigadas nórdicas, y francesas angulosas y cálidas salidas de las páginas de revistas» (Marsé, 2014a, p. 144).

un vagabundo sentado sobre el dragón del parque Güell: «Sucio, sin afeitar, el ala del viejo sombrero ocultando sus ojos, parece dormido borracho desesperado a ratos muerto. Travelling lento y envolvente, aproximándose» (Marsé, 1987, p. 54). Un *travelling* en retroceso sirve asimismo como presentación, en este caso del espacio narrativo: «Sigue nevando en las entrañas subterráneas de la ciudad […] cuando, apoyado por la música, inicia un lento travelling en retroceso desde la boca del túnel hasta descubrir que estamos en: Un apeadero del metro de Barcelona» (Marsé, 1987, p. 71). Por último, encontramos un uso distinto del *travelling*, que en esta ocasión viene acompañado de banda sonora y sonido en *off*:

> Banda sonora con imagen de Marlene Dietrich en cartón recortable tamaño natural su sombrero de copa ladeado y ella sentada, no sobre el famoso barril, sino al borde del escenario del Roxy y de cara a la platea. Travelling lento hacia Marlene-cartón mientras oímos un alegre tintineo de bisutería barata, in crescendo: brazaletes de vidrio y de latón, pulseritas de hueso y de carey y nomeolvides y cadenitas de baratija entrechocando musicalmente en las compulsivas muñecas de las pajilleras del cine en plena labor, sus manos calientes y suaves como la seda trabajando en la sombra bajo el abrigo o la gabardina púdicamente doblada sobre el regazo (Marsé, 1987, p. 68).

En este caso, el movimiento de cámara acercándose a la figura de Marlene, caracterizada como Lola[775], elide una imagen sexualmente explícita al tiempo que remite a ella, pues el personaje que encarna Dietrich es una cabaretera que representa el arquetipo de *femme fatale*. Es común en el cine recurrir a estos planos elusivos como una manera de sortear la censura. En todos los ejemplos la inclusión del movimiento de cámara se justifica también por la naturaleza del relato, un tributo al séptimo arte.

En cuanto al otro relato que incorpora un guion en su estructura, *Esa puta tan distinguida*, el *travelling* es empleado para realizar un salto temporal:

> Sicart en primer plano la mira sonriendo con el cigarrillo torcido y sin encender en los labios. Cesa bruscamente el sordo ronroneo del proyector, y una elipsis, un travelling

[775] Lola es el nombre del personaje protagonista de *El ángel azul* (*Des blaue Engel*, 1930), de Josef von Sternberg. Su imagen, portando un sombrero de copa y sentada sobre un barril, es una de las más icónicas de la historia del cine.

> en el tiempo nos lleva al rostro de Sicart adolescente, catorce años atrás, justo en el momento en que el chico también prende una cerilla y, mirándonos con malicia, se dispone a encender un cigarrillo (Marsé, 2016, p. 186).

Bordwell (1997a, p. 6) recuerda que hay varias «entradas» para un *flashback* en el cine clásico de Hollywood: «la actitud pensativa de un personaje, el primer plano de un rostro, el fundido encadenado, la voz *over*, el *flashback* sonoro, la música. En algunos casos, se utilizan varios de estos elementos a la vez». En *Yo confieso*, el mecanismo para introducir los distintos *flashbacks* es la utilización de un *travelling* horizontal acompañado de un desplazamiento de la imagen en la misma dirección y de la actitud pensativa del personaje. Este tipo de «entrada» es muy similar a la evocada por Marsé.

En definitiva, el uso del *travelling* en la obra de Marsé añade una dimensión visual y dinámica a su narrativa, permitiendo al lector experimentar los desplazamientos, físicos de los personajes de manera más vívida y cinematográfica. Aunque el autor haya afirmado que no tenía en mente recurrir a esta técnica cinematográfica al escribir alguna de sus narraciones, la presencia de términos relacionados con la velocidad y la sucesión de imágenes que recrea en los pasajes citados sugieren al menos una influencia indirecta del cine en su estilo. Además, el empleo del *travelling* se justifica por la naturaleza misma de los relatos, que a menudo exploran temas relacionados con el séptimo arte. Desde la huida en moto de un personaje hasta saltos temporales que evocan los recursos narrativos del cine, el *travelling* en la narrativa marseana sirve como un homenaje al medio cinematográfico y como una herramienta narrativa efectiva para sumergir al lector en el universo fuertemente visual del autor.

10.7. La transparencia del discurso marseano

El montaje, la base sobre la que se sustenta el discurso cinematográfico, se caracteriza, en el M.R.I., por su transparencia. Este es uno de los objetivos de Marsé como escritor, como ha reiterado en numerosas ocasiones. El 15 de julio de 2004, escribe en su diario: «Pensando hoy, mientras nadaba. No quiero, cuando me muera, ni ceremonia ni tumba, pero, de haber querido ambas cosas, la inscripción de mi lápida sería: 'Por fin soy el escritor invisible que siempre quise ser'» (Marsé, 2021, p. 89). Una voluntad de invisibilidad que comparte con Flaubert, del que más adelante, copia una cita: «El escritor debería estar en su obra como Dios en la creación: presente pero invisible» (Marsé, 2021, p. 143). Y el 6 de junio de 2007, anota: «No quiero que el lenguaje más brillante se interponga en el camino de la narración» (Marsé, 2021, p. 143)[776]. Ese deseo de invisibilidad podría relacionarse con la literatura realista del XIX, como parece confirmar la referencia a Flaubert –y no cabe descartarlo–, pero Marsé alude directamente al cine:

> Cada vez estoy más convencido que el cine ha influido mucho en mis novelas. […]. Me gusta hacer ver al lector lo que escribo: más que explicárselo, quiero hacérselo ver. Por eso suelo decir que pienso en imágenes, y no tanto en ideas. Naturalmente, hay ideas detrás de cualquiera de mis novelas, pero procuro que no se noten. Mejor dicho: busco la forma de transmitir esas ideas mediante imágenes, hechos concretos, acción (Kim, 2006, p. 35).

Como en otras ocasiones, Marsé traslada sus ideas a sus personajes, como en «El caso del escritor desleído»:

> Escribió compulsivamente con una caligrafía ágil y armoniosa, intachable, pero invisible. […] no hay mal que por bien no venga: finalmente parece que he conseguido lo que he estado anhelando durante toda mi vida, la escritura transparente, el estilo invisible (Marsé, 2017, p. 243).

Todo este discurso sobre la invisibilidad del narrador entronca con lo que Bordwell denomina el orgullo de Hollywood por la transparencia. El objetivo es conseguir que la narración sea imperceptible y discreta, lo que se logra mediante un montaje que no

[776] En una entrevista con la investigadora Kwang-hee Kim, el escritor catalán insiste: «La novela ideal es aquella que empiezo y hasta la última página la voy leyendo sin darme cuenta de que estoy leyendo un texto, es decir, sin darme cuenta de la escritura» (Kim, 2006, p. 188).

debe dejar resquicios y una cámara subordinada al discurso fluido de la acción dramática (Bordwell, 1997a, p. 26).

10.7.1. Montaje de escenas y secuencias

Uno de los aspectos más evidentes de la influencia del cine en la narrativa, no solo en la obra de Marsé sino en gran parte de la novelística del siglo XX, es la estructura secuencial. El bautismo literario de Marsé, con la publicación en junio de 1957 del cuento «Plataforma posterior», supone la primera de las muestras de la influencia del cine en su narrativa y, entre sus influencias, el profesor Enrique Turpin destaca una composición que recuerda indirectamente a *Manhattan Transfer* y a *La colmena* (Turpin, 2002, p. 284). El cuento está dividido en breves secuencias en las que un narrador heterodiegético va pasando, a la manera de una cámara cinematográfica, de un personaje a otro (entre estos personajes se encuentran un estudiante de francés, una joven y un mecánico, todos ellos pasajeros de un tranvía). Esta técnica permite la rápida descripción de cada individuo y la reproducción de sus pensamientos, en breves secuencias separadas por un asterisco.

En *Encerrados con un solo juguete*, Marsé incorpora el uso de un blanco tipográfico como elemento separados de estas secuencias:

> Le gustaba sentirse pequeña, apretada, vacía, sin proyectos ni deseos en los brazos de él, y en casa bailaba siempre descalza.
>
> —Hijo, ¿eres tú…?
>
> La vieja de amarillentos cabellos partidos sobre la frente estaba sentada en el musical sillón de mimbres, frente a la ventana, con el rostro y los vidriosos ojillos rojos clavados en el edificio de enfrente (Marsé, 2003a, p. 76).

En el ejemplo, se cierra una secuencia protagonizada por Andrés y Tina para pasar, tras el blanco tipográfico, a la casa de la madre de Martín. Un recurso que se mantiene en su siguiente novela, *Esta cara de la luna*:

> Los hombres de la brigada de riego, grasientos, pequeños, con las botas altas de goma y las gorras torcidas, cómicas, disciplinariamente absurdas sobre cabellos desgreñados y sucios, se miraron con estupor.

> Lo primero que pensó, al despertar en la clínica, fue si le arderían las orejas (Marsé, 1982, p. 231).

Tras el accidente de moto de Palmira y Guillermo de Soto motivado por el choque con una manguera de riego, Guillermo se despierta en el hospital. El cambio de escena implica también una elipsis. Marsé emplea también el blanco tipográfico para separar las secuencias a lo largo de toda su obra. Este recurso adquiere una relevancia especial en «El fantasma del cine Roxy» y *Esa puta tan distinguida*, ya que ambos relatos giran en torno a la escritura de un guion; y en *Canciones de amor en Lolita's club*, debido a su origen como guion cinematográfico.

Últimas tardes con Teresa presenta una peculiaridad respecto al resto de la narrativa marseana. En determinados pasajes de la novela se combinan, dentro de un paréntesis, varios planos de evidente inspiración cinematográfica:

> Llevaba siempre consigo algún libro que, si no era víctima de ciertas negligencias pre-amorosas de parte de su dueña (Teresa reclamando su mano para saltar descalza en la escollera del puerto, sobre los grandes bloques de hormigón, un traspié, el libro en el agua) acababa olvidado y bostezando tras los asientos del Floride, amarilleando al sol (Marsé, 2014a, p. 260).

En este caso, Marsé emplea tres planos (Teresa tomando la mano del Pijoaparte, el traspiés y la caída del libro al agua) separados por las comas. Cada coma se podría entender aquí como un corte de plano. La unión de los tres planos configura una escena. El capítulo octavo de la novela contiene múltiples ejemplos de imágenes entre paréntesis. El empleo de este recurso incrementa la visualidad de los pasajes y dota a la novela de gran dinamismo.

En *Noticias felices en aviones de papel* hay un interesante ejemplo de montaje. La novela se abre con un consejo que Bruno, el protagonista, recibe de su padre:

> Y nunca olvides que el amor verdadero que puedas merecer de una mujer no será el que estás buscando, sino el que no sabías que estabas buscando.

> Fue el último consejo que Bruno recibió de su padre tres días antes de cumplir los quince años, cuando esperaba no volver a verle nunca más en la vida (Marsé, 2014b, p. 11).

A continuación, el narrador explica brevemente la historia de los padres de Bruno –Amador y Ruth– desde que se conocen hasta que el padre les abandona. Unos años después, madre e hijo reciben la visita de Amador. En una conversación entre padre e hijo, Amador dice:

> —Lo que pasa es que te has hecho mayor antes de tiempo —dijo Amador—. A saber qué te contaría tu madre. Las mujeres son un enigma, ¿sabes?, sobre todo las que nos quieren proteger. Pronto serás un hombre, así que voy a decirte algo acerca de ellas. Nunca olvides… ¿Me escuchas?
>
> —Sí, señor.
>
> Poco después, cuando Ruth los convocó para cenar, Amador se metió en el cuarto de baño con su mochila y los palillos del tambor y estuvo allí encerrado más tiempo de lo normal (Marsé, 2014b, p. 20).

Tras ese «Sí, señor» debería ir el consejo que abre el capítulo, pero el autor lo omite, pues el lector ya lo conoce. Con esta estrategia de montaje, Marsé se asegura captar la atención del lector desde la primera línea de la novela.

10.7.2. Montaje alterno

Marsé emplea también el montaje alterno[777], que consiste en la presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva. Contamos con un primer ejemplo en «Nada para morir» (1959), donde el protagonista llama a su mujer tras haber sido apuñalado: «Estoy en el Club, Isabel. Ven». Tras una breve reflexión sobre las manos de Isabel, leemos:

> Isabel se levantó de la cama y se cubrió con la bata. La habitación era amplia y lujosa, la calefacción estaba a tope, la moqueta malva acariciaba sus pies descalzos. Ajustó las

[777] El montaje alterno consiste en cortar entre dos o más acciones independientes para mostrar su interrelación. Frecuentemente, dichas acciones suceden simultáneamente, y su mutua interacción sirve para crear suspense. El término «montaje paralelo» se emplea como sinónimo, pero, a veces, se reserva para acciones que transcurren en distintos tiempos, limitándose en ese caso el de montaje alternado a acciones que suceden simultáneamente (Konigsberg, 2004, p. 330).

> solapas de la bata sobre su pecho y hundió los pies en las zapatillas. Era una mujer alta de ojos dorados, con esa belleza insondable que uno cree ingenuamente poder descubrir después de poseída. El teléfono, en el pasillo, seguía sonando y ella miraba el reloj: la una de la madrugada. A través del hilo, la voz llegó lejana y extraña:
>
> –Estoy en el Club, Isabel. Ven enseguida a buscarme, toma el otro coche. Me han clavado una navaja en el vientre. Ven, me estoy muriendo de veras, esta vez sí, y necesitaré tus manos para que cierren mis ojos… (Marsé, 2003b, p. 118).

El breve retroceso temporal permite describir brevemente a Isabel y el espacio que habita. El narrador seguirá, a partir de este momento, el recorrido que emprende la mujer en busca de su esposo Sigfrido. El empleo del montaje alterno permite, por un lado, establecer una conexión entre ambos personajes; y, por el otro, crear suspense. El cuento comienza con un fuerte impacto: un hombre recibe un navajazo y cree que va a morir. Tras la llamada telefónica, el narrador ofrece la perspectiva de la mujer casi hasta casi el final del relato. En el penúltimo párrafo del cuento, se recupera brevemente la de Sigfrido, quien se tumba en el suelo esperando la muerte. El suspense continúa para el lector, que desconoce, hasta el final, si Isabel logrará encontrar a su marido antes de que muera.

En *Encerrados con un solo juguete,* el autor recupera esta técnica, llevándola más lejos. La madre de Tina, tras deambular por la calle durante un rato, se dirige a casa de Andrés llena de remordimiento por haber dejado a solas en casa a su hija Tina con Martín (momento que este aprovecha para violarla, y al lector le queda la duda de si la violación se produce con el consentimiento de la madre).

> De nuevo se hallaba ante la casa de Andrés. Estuvo un rato inmóvil y luego llamó. Dejó caer la cabeza sobre el pecho.
>
> —Fue antes de morir mi hermano —decía Esteban Guillén, sentado en la butaca y con la taza de café en la mano— (Marsé, 2003a, p. 197).

Después de que la madre de Tina llame al timbre, la narración se desplaza al interior de la casa y, a lo largo de tres páginas, se relata la larga conversación de sobremesa entre Esteban Guillén y la familia de Andrés, que es interrumpida por el timbre de la puerta: «Oyeron llamar a la puerta. Matilde se levantó como el rayo y fue a abrir»

(Marsé, 2003a, p. 200). Es evidente que entre «dejó caer la cabeza sobre el pecho» y «fue antes de morir mi hermano» se ha producido un largo retroceso temporal para narrar lo que estaba sucediendo en casa de Andrés mientras la madre de Tina daba vueltas por la calle. De nuevo, el empleo del montaje alterno introduce el suspense en la narración, pues dilata la explicación de los motivos que conducen a la madre de Tina a visitar a Andrés.

Marsé también recurre al montaje alterno en *Últimas tardes con Teresa*. El primer capítulo de la segunda parte finaliza con Manolo logrando poner en marcha la moto después de varios intentos, escapando a toda velocidad creyendo que Maruja estaba muerta.

> Tuvo que darle al pedal tres veces, manejaba el embrague con mano torpe y temblorosa y se le calaba el motor. La esplendorosa Guzzi estornudó y eructó durante un rato y luego se quedó exhausta. […] A la tercera, en medio de un ruido infernal, la motocicleta se le disparó debajo de las piernas y él fue arrastrado como un pelele. Después se afirmó sobre el sillín y se alejó a toda velocidad, dando tumbos, despavorido (Marsé, 2014a, pp. 138-139).

En el inicio del segundo capítulo, el narrador describe las impresiones de Manolo durante su huida en moto. Después de situarse en el punto de vista de Manolo, el narrador salta al de Teresa, quien, tras su fallido encuentro sexual con Luis, sale a la terraza, donde escucha el estruendo de la moto de Manolo, dándose a la fuga: «Afuera, desgarrando el silencio nocturno, vibraron en el aire las primeras explosiones del motor de la motocicleta con un desespero que anunciaba la huida desenfrenada» (Marsé, 2014a, p. 145). Este breve retroceso temporal, marcado por el cambio de capítulo, anticipa el vínculo que se establecerá más adelante entre Teresa y Manolo y facilita la continuación de la acción después de la descripción de los pensamientos del Pijoaparte por parte del narrador omnisciente. La utilización de este recurso por parte de Marsé coincide, en sus objetivos, con su empleo en el cine.

10.7.3. Cambios en el filtro a través del montaje

El montaje también se emplea en el cine para establecer los cambios en el filtro (punto de vista). La tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos, así como la variación en las posiciones espaciales de los personajes, es una de

las herencias que el cine transmite a la narrativa contemporánea (Peña-Ardid, 1992, p. 126). Este desplazamiento del filtro de un personaje a otro a través del montaje está presente ya en su primera novela, *Encerrados con un solo juguete*:

> «Vamos, empieza ya con el rollo», se dijo Andrés, y deslizaba la copa de una mano a otra, sobre el mármol […]. Terminó el coñac y pidió más. Y desde el fondo, en los billares, ellos le vieron de pronto hablar con aquel chalado atropelladamente, con gestos ampulosos y agrios y manteniendo la cabeza baja y los ojos en el mármol […]. Él no les veía. El alcohol le desarticuló el cuello al cabo de media hora y su cabeza pendía frente a Mauricio igual que la de un pájaro muerto (Marsé, 2003a, p. 91).

El punto de vista es el de Andrés, posteriormente pasa al de sus amigos, situados al fondo del bar jugando al billar, para volver de nuevo a Andrés. Marsé emplea aquí uno de los recursos que los novelistas de la generación de perdida incorporan por influencia del cine, tal y como sostiene la crítica francesa Claude-Edmonde Magny. Esta técnica consiste en que el novelista, como el director cinematográfico, puede permitirse colocar su cámara donde quiera, variar su posición continuamente de tal manera que nos muestre a sus personajes desde muy lejos o muy cerca y desde ángulos inesperados, y permitirnos ver una escena dada desde los ojos de uno y luego otro protagonista, y todo esto conservando la continuidad necesaria para cada historia, ya sea impresa o filmada (Magny, 1972, p. 76)[778].

Últimas tardes con Teresa proporciona otro ejemplo interesante. Se trata del pasaje que se desarrolla a la salida del cementerio, tras el entierro de Maruja:

> Cuando todo acabó, al encaminarse hacia los coches, vieron al señor Serrat que se destacaba del grupo y se acercaba a ellos. Se pararon a esperarle, pero el señor Serrat, antes de llegar (dudando ante una extensa franja de barro removido) se inmovilizó y le hizo una seña a su hija para que se acercara. Teresa obedeció, dio un pequeño rodeo para no meterse en el barro, llegó junto a su padre, escuchó algo que éste le dijo y se quedó a su lado, la rubia cabeza inclinada y oculta bajo la capucha. Entonces Manolo, al ver que la muchacha no volvía (habían decidido irse los dos a pie, dando un paseo)

[778] Localizamos un ejemplo análogo en *Canciones de amor en Lolita's club*, donde el filtro pasa de Raúl, observando a Milena hablando con un cliente en el club de alterne, a Lola, quien, mientras prepara una bebidas, observa a Raúl e intuye, por la forma en que mira a Milena, que habrá problemas (Marsé, 2016d, p. 51). El juego de miradas permite al narrador establecer las relaciones entre los personajes sin necesidad de diálogo.

> fue directamente hacia padre e hija con las manos hundidas en los bolsillos del comando, chapoteando en el barro (presentía que eso ya no tenía la menor importancia). El señor Serrat había sacado un pañuelo y se sonaba, miró a los hombres que le esperaban junto a los coches, luego a su hija y finalmente a Manolo, que acababa de plantarse ante él (Marsé, 2014a, p. 420).

Al principio, el punto de vista se corresponde con el de Manolo y Teresa: «vieron al señor Serrat que se destacaba del grupo y se acercaba a ellos», «se inmovilizó y le hizo una seña a su hija para que se acercara». Cuando Teresa se acerca a su padre, el punto de vista se mantiene en Manolo, quien ve la escena sin escuchar lo que dicen padre e hija: «Teresa obedeció, dio un pequeño rodeo para no meterse en el barro, llegó junto a su padre, escuchó algo que éste le dijo y se quedó a su lado». Pero, si nos fijamos bien, el narrador omnisciente aparece entre paréntesis, explicando los pensamientos de los personajes. Este fragmento representa perfectamente cómo Marsé combina lo que Genette llama focalización cero con la identificación del punto de vista con el de una cámara cinematográfica. Se combinan, por tanto, elementos pertenecientes a la narración cinematográfica y a la literaria[779]. Tal y como dice Chatman, el cine «puede, y habitualmente lo hace, presentar fácilmente a personajes sin revelar lo que piensan», mientras que a la narración verbal «le resulta difícil ese tipo de restricción» (1990, p. 31). En este caso, dado que la novela, en palabras del propio autor, es una suerte de homenaje a la novela realista francesa, esa restricción es voluntariamente vulnerada.

También puede darse el caso de que no se sabe o no es importante quién percibe los sucesos y los existentes, como en este ejemplo, perteneciente a *Esta cara de la luna*:

> Dos gaviotas planeaban sobre las aguas de la dársena, alejándose sobre el fondo de los tinglados medio derruidos del muelle. Desde la terraza del Club Marítimo se las vio un instante inmóviles […] y salir luego disparadas hacia un lado y remontarse. […] Los balandros y yates amarrados a lo largo del embarcadero se desplazaban ligeramente de proa […] Miguel Dot empujó la puerta de cristal de la terraza. El viento levantaba ligeramente las puntas de los manteles de las mesas. Vio las piernas de Lavinia enfundadas en unos pantalones rojos y extendidas al frente, sobre una silla, en los pies unas sandalias de tiritas doradas (Marsé, 2016, p. 107).

[779]Esta combinación de elementos del cine con otros propios del realismo del siglo XIX se repite en la configuración de los personajes, especialmente en el caso del protagonista, Manolo Reyes.

El párrafo comienza con una vista en plano general desde la terraza del Club Marítimo desde un punto de vista indeterminado: «Desde la terraza […] se las vio un instante». A continuación el filtro salta al personaje, al que vemos acceder a la terraza y sigue un punto de vista subjetivo del objeto de su mirada: un plano de detalle de las piernas de Lavinia. Como en el cine clásico, se describe primero el espacio desde un punto de vista indeterminado para después introducir la acción, en este caso, introduciendo un plano subjetivo del protagonista.

Marsé también ha utilizado en ocasiones el montaje de plano/contraplano[780], como en este pasaje perteneciente al capítulo sexto de *Encerrados con un solo juguete*:

> Su hermana le vio y se detuvo al borde de la acera. Andrés sostuvo su mirada. Matilde no se movía de allí y Julio la empujó por el codo y la obligó a seguir. Cuando desaparecieron, él pensó de nuevo que hoy era domingo y lo fácil que resultaba, años atrás, ir al cine un domingo (Marsé, 2003a, p. 108).

En este ejemplo vemos cómo la «cámara» pasa de un plano de Andrés sosteniendo la mirada a su hermana –desde el punto de vista de Matilde– al contraplano –desde el punto de vista de Andrés– de la joven y su novio. El montaje de plano/contraplano tiene la función de desplazar el punto de interés de un personaje a otro.

Marsé, como los directores del cine institucional, ejerce, mediante una hábil manipulación del filtro, un control preciso sobre la atención del lector en función de sus intereses narrativos, desplazando el foco narrativo de un personaje a otro, lo que le permite conseguir una narración más fluida[781]. El empleo de esta técnica, además de reflejar la influencia de las estrategias discursivas del cine clásico en su obra, permite reforzar la omnisciencia literaria mediante la imitación de la omnipresencia de la cámara, el rasgo más incuestionable de la omnisciencia cinematográfica.

[780] Plano/contraplano: Serie de planos que muestran a dos personajes manteniendo una conversación, alternando la cámara entre los planos individuales de cada intérprete, que se encuentran mirando en sentidos opuestos (Konigsberg, 2004, p. 417).

[781]Como apunta David Bordwell (1997, pp. 34-35), la evidencia más clara de la omnisciencia de la narración cinematográfica institucional radica en su omnipresencia. La narración no busca revelar todos los detalles, pero sí tiene la capacidad de trasladarse a cualquier lugar. Este es el método predominante utilizado en la narrativa cinematográfica, empleando la omnipresencia para moverse con fluidez de un personaje a otro.

10.8. El tiempo del discurso

La obra de Juan Marsé destaca por su habilidad para jugar con el tiempo narrativo, introduciendo elementos cinematográficos que influyen tanto en el orden del discurso como en su duración y frecuencia. El autor emplea técnicas como el *flashback*, la elipsis, el ralentí y la pausa para crear una narrativa dinámica y visualmente impactante, imitando la experiencia cinematográfica en la mente del lector.

10.8.1. El orden: *flashforwards* y *flashbacks*

El discurso de Marsé altera con frecuencia el orden de la historia, con secuencias anacrónicas de fuerte carga visual, mediante el uso de la técnica del *flashback*. En la narrativa marseana, los *flashbacks* se pueden clasificar en cuatro categorías:

1) los *flashbacks* señalados por marcas tipográficas;
2) los *flashbacks* y *flashes* –retrospecciones de duración muy breve– no señalados mediante marcas tipográficas;
3) los *flashbacks* dentro de otros *flashbacks;* y
4) La fusión de los canales visuales o auditivos (o ambos) del presente y el pasado hasta que este se hace dominante. Se podría añadir una quinta categoría que incluyera los saltos indeterminados en el tiempo.

Los sucesos pasados no son, en estos casos, relatados, sino escenificados[782]. El objetivo es, en todos los casos, imitar la actualización constante del tiempo cinematográfico, transmitiendo la sensación de inmediatez que tiene el espectador en el cine.

10.8.1.1. *Flashbacks* señalados por marcas tipográficas

En sus primeras novelas, Marsé indica los saltos al pasado mediante marcas tipográficas como los puntos suspensivos, los blancos tipográficos y los paréntesis. Esta estrategia parece estar motivada por una cierta precaución o inseguridad respecto a la claridad con la que el lector podría comprender dichos saltos temporales. En *Encerrados con un solo juguete*, Andrés le explica a Mauricio los motivos que le condujeron a abandonar el taller de joyería:

[782] Chatman (1990a, p. 33) establece esta distinción, la cual es asumida e incorporada por David Bordwell (1996, pp. 77-78), quien además ofrece algunos ejemplos al respecto.

—Mira, me acuerdo de un día que estaba terminando un broche de oro, con unas hojas pequeñitas y unos tréboles de mucha labor de calado. Soldaba la espiga ya, estaba terminando…

(Se puso la goma de soplar en la boca y empuñó el soplete; el broche estaba sobre la perruca que él hacía rodar con la mano izquierda […] Y seguía soplando por el tubo de goma, inconscientemente, mientras la llama se perdía en el aire…).

—Pero no fue sólo por eso —añadió Andrés— (Marsé, 2003a, pp. 103-105).

El *flashback* está introducido por los puntos suspensivos y enmarcado entre paréntesis. Se trata de un *flashback* motivado psicológicamente como recuerdo del personaje. Marsé sigue esta estrategia más adelante, en el capítulo segundo, cuando Andrés le explica a Tina por qué se dejó de hablar con Martín; y en el décimo, cuando rememora otro episodio que tuvo lugar en el taller (Marsé, 2003a, pp. 155-157). Estas marcas tipográficas imitan los recursos cinematográficos (encadenados, fundidos, panorámicas, etc.) que se emplean habitualmente para señalar un salto al pasado.

Darío Villanueva sitúa *La oscura historia de la prima* Montse entre las obras que denomina «analépticas», que se caracterizan por «la amplitud temporal reducida de su «relato primero» y la penetración, a partir de él, en el pasado: en ellas el presente sirve de forma exclusiva para recuperar, revivir o juzgar el pretérito, ya sea este individual e intimista o colectivo e histórico» (Villanueva, 1994a, p. 293). La trama se divide en dos períodos: el relato primero transcurre a mediados de los años sesenta, mientras que la evocación del pasado se sitúa a finales de los años cincuenta. Los seis primeros capítulos alternan presente y pasado (sin marcas tipográficas), y a partir del séptimo, los dos tiempos se empiezan a intercalar dentro de cada capítulo, con más frecuencia a medida que avanza la novela, como si el pasado se fuera apoderando del presente. El primer capítulo presenta un breve *flashback* del que únicamente se señala la salida mediante unos puntos suspensivos:

—¿Te acuerdas —dijo ella— de aquella verbena en el club de tenis, hace años?

—Fue tu brillante puesta de largo —dije blandiendo la raqueta, naturalmente sin estilo—. Tu noche triunfal.

—Tú también te divertiste.

—¿Yo?

Sentado rígidamente al borde de la pista iluminada, frío y anodino, sin pasado y sin futuro, embutido en un smoking de alquiler, Paco J. Bodegas observa con una falsa indiferencia a las jóvenes y ardientes parejas que evolucionan bajo la cegadora luz de los focos… Y finalmente, por una asociación de ideas, fue esa voz la que se impuso:

—No es eso —dije—. Pensaba otra vez, es curioso, en aquella muchacha del barrio del Carmelo que convenció a tu hermana… (Marsé, 2016f, p. 10)[783].

Resulta significativo el cambio de narrador: del narrador homodiegético, Paco Bodegas, primo de Nuria y Montse, que narra en pasado los sucesos que tuvieron lugar el verano anterior, pasamos a uno heterodiegético que utiliza el presente de indicativo. El *flashback*, como en el cine, es una actualización en presente de unas imágenes del pasado; una actualización que continúa en todos los *flashbacks* que se remontan a finales de los años cincuenta. Cuando el salto temporal se produce dentro del mismo capítulo, Marsé lo señala con un blanco tipográfico, como en este ejemplo perteneciente al vigésimo capítulo de la novela en el que pasamos del presente en casa de Nuria al pasado, con Montse y Manolo en la playa de la Barceloneta:

«Por cierto que tú también sales en dos o tres fotos», añadió radiante, pero ya mi mano había dejado el tomo sobre la mesilla de noche recuperando el vaso, y le sugerí que lo dejáramos para mañana, realmente estaba muy cansado, me tumbé y dejé el brazo colgando fuera, el vaso cogido por los bordes y apoyado en el suelo, creo que así me dormí.

—Ven, Montse, siéntate (Marsé, 2016f, p. 222).

La utilización de marcas tipográficas para señalar *flashbacks* en estas primeras novelas[784] refleja la preocupación del autor por que el lector comprenda los saltos

[783] La cursiva es mía.

[784] *La muchacha de las bragas de oro* no supone ninguna progresión respecto a novelas anteriores en el tratamiento de los saltos temporales. El periodista José Martí Gómez narra la siguiente anécdota respecto a la novela que esclarece la linealidad de la novela: «Los días en los que coincidí con Lara padre en el ascensor siempre me decía: Dile al Marsé que escriba una novela para el Planeta en la que chica y chico se conocen y se enamoran pero que toda la historia sea seguida, que no vaya para delante y para

temporales, pues estas marcas, que emulan el sistema de puntuación cinematográfico, facilitan la diferenciación entre el presente y el pasado dentro de la obra.

10.8.1.2. ***Flashbacks*** **no señalados mediante marcas tipográficas**

Ya hemos apuntado que en *La oscura historia de la prima Montse* los primeros capítulos intercalan sucesos presentes y pasados. El salto de uno a otro no está identificado con ninguna marca tipográfica, pero sí se establece un enlace que permite al lector orientarse. El primer capítulo concluye con una conversación entre Nuria y Paco que gira en torno a la Jeringa, a la que Nuria culpa de la desgracia de Montse, pues es la que le pidió que fuera a visitar a Manolo a la cárcel. Esta mención a la Jeringa da pie para introducir, en el segundo capítulo, el primer *flashback*. Este capítulo está narrado en presente y arranca con la presentación de la Jeringa[785]. El tercer capítulo termina asimismo con una mención a Montse, lo que de nuevo da pie a que el cuarto capítulo arranque con un *flashback* en el que se explica la primera visita de Montse a Manolo a la cárcel. Las marcas tipográficas aparecerán más adelante, cuando los saltos temporales se produzcan dentro del mismo capítulo.

Las distintas formas, no siempre coherentes, que tiene Marsé de introducir los *flashback* recuerdan la inestabilidad del sistema de «puntuación» cinematográfico. Como sostiene el investigador Harris Ross, el cine tiene una especie de «gramática», un sistema de «puntuación» que consiste en el corte y varios dispositivos ópticos (como fundidos y encadenados), pero que, aunque a veces se han comparado con preposiciones y adverbios temporales, carecen de los significados estables asociados con los elementos deícticos del lenguaje. Ninguno de estos dispositivos denota por sí solo el orden de los eventos dentro de la historia (Ross, 1987, p. 22). En el caso de Marsé, una misma situación (por ejemplo, un *flashback* introducido después de que un personaje se duerma) puede estar indicada mediante una marca tipográfica en una novela y no marcada en absoluto, en otra. En este pasaje de *Esta cara de la luna*, el autor no recurre a ninguna señalización para indicar que se introduce un *flashback* después de que Guillermo se duerma:

---

atrás, que con ese trajín la gente se pierde. Se lo expliqué a Juan Marsé, que escribió *La muchacha de las bragas de oro* y ganó el Planeta» (Martí, 2019, p. 41).

[785] Personaje que ya aparecía en *Últimas tardes con Teresa* y cuya denuncia provocó la detención de Manolo Reyes y su entrada en prisión al final de esa novela.

> Por la ventana abierta, en oleadas de calor, entraba la música de una radio, voces y ruido de vajilla, y Guillermo volvió a hundirse en el sueño. Notó la mejilla tibia de ella pegada al hombro. A la otra chica la vio acercarse lentamente al micrófono, en el centro de la pista, con los ojos maliciosos y bajos […] Palmita permanecía quieta con la mejilla pegada a su hombro.
>
> —Mira; lleva las mallas zurcidas de arriba abajo (Marsé, 1982, pp. 239-240).

En el ejemplo, Guillermo se queda dormido en el hospital, lo que sirve de excusa al autor para saltar al pasado, a la noche del accidente en que muere Palmira. El recurso al sueño está presente también en *Últimas tardes con Teresa*. En el capítulo cuarto, el escritor aprovecha que Manolo se queda dormido para introducir un *flashback* que evoca su pasado en Ronda. Sin embargo, en este caso, está indicado mediante un blanco tipográfico. Cabe apuntar también que en esta novela el autor abandona el uso de los paréntesis para marcar los *flashbacks* de corta duración y emplea estos signos ortográficos, además de para sus funciones habituales, para hacernos visualizar «planos» o imágenes pertenecientes al tiempo presente.

En *Si te dicen que caí*, la ausencia de marcas tipográficas contribuye a la deliberada confusión que caracteriza a la novela. Un ejemplo es el siguiente salto al pasado, que solo puede ser identificado por el lector gracias al contexto. En este caso, la forma de referirse al personaje de Antonio Faneca, conocido como Ñito en su etapa adulta, y como Sarnita, siendo adolescente. En el fragmento, Sor Paulina y Ñito están hablando de lo que sucedió tras el verano en que Ñito empezó a trabajar:

> —De todos modos ya no tenías adónde ir —suspiró Sor Paulina—. Ya os habían echado a todos de Las Ánimas.
>
> —*Menos al Tetas y Amén*[786].
>
> Porque son monaguillos y los necesitan, dijo Sarnita cruzando el jardín parroquial por última vez, hacia la calle, detrás de Mingo y Martín, remolones, cuando todavía el sacristán y las indignadas señoras les increpaban desde la puerta de la sacristía, fuera, desvergonzados, fuera de aquí (Marsé, 2016, p. 270).

[786] La cursiva es mía.

El pasaje refleja la fuerte ambigüedad de la novela. La intervención de Sor Paulina tiene lugar en el presente, y el último párrafo, en el pasado. Pero es imposible saber si la línea de diálogo en cursiva la pronuncia el joven Sarnita o el adulto Ñito. Al tratarse del mismo personaje en dos edades distintas, es imposible discernir si la frase pertenece al presente, al pasado o incluso a ambos. Asimismo, además de contribuir a la confusión del lector, que no sabe en qué tiempo se está hablando, ofrece una alternativa a los puntos suspensivos o blancos tipográficos para indicar el salto temporal. «Historia de detectives» juega con la ambigüedad de manera similar. Recordemos que el lector no sabe que los protagonistas son niños hasta bien avanzado el relato:

> —Se empieza con pistolas de juguete y atracos de película. Balas de saliva, muertos de mentira. Pero un día serán de verdad, señora, como el sombrero de éste. Habrá que verlos de mayores. Peor que la peste.
>
> *—Maldito capitán Bligh —masculló David—. Maldito seas.*
>
> —Sí, ¿por qué no se lo tragaría el mar?
>
> —Es un bocazas —dijo Marés—. Un soplón y nada más, no hay que hacerle caso (Marsé, 1987, p. 19)[787].

David está explicando la conversación entre el panadero y la prostituta. No sabemos si la frase en cursiva la pronuncia en el pasado, mientras espía a la pareja, o en el presente, cuando está relatando lo sucedido a sus amigos. Pero la frase, como en el caso anterior, sirve de puente entre pasado y presente de la narración. En «El fantasma del cine Roxy», Marsé recurre de forma explícita al empleo del corte para introducir un *flashback*: «Corte a escenas retrospectivas (días antes de la llegada de Vargas al barrio) de Susana en su modesta vivienda-altillo de madera, al fondo de la papelería. Susana en camisón cabellera suelta gato negro lustroso restregándose contra sus tobillos» (Marsé, 1987, p. 69). *Ronda del Guinardó* contiene una serie de *flashbacks* muy breves, como imágenes que relampaguean en la mente de los personajes, como en el caso de la directora del orfanato, que tiene un *flash* de su cuñado el inspector maltratando a Pilar, una de las huérfanas:

[787] La cursiva es mía.

> La directora rodeó la mesa y al pasar junto a él captó el tufo a cuero sudado de su sobaco izquierdo. Sus nervios dieron un respingo y *vio otra vez* a Pilarín cubriéndose la cabeza con los brazos y al inspector abofeteándola en mangas de camisa, luciendo sus negros correajes, furioso y encorsetado como una bestia ortopédica. Apartó los caramelos y los tebeos y pasó la gamuza (Marsé, 1998, p. 16)[788].

Localizamos otro ejemplo en el *flash* que muestra los recuerdos de la guerra de Rosita: «Y a veces aún *veía* pasar, tras el cristal de la ventanilla que azotaba la lluvia, pequeñas estaciones en ruinas, vagones ametrallados en vías muertas, la acogedora tiniebla de un túnel» (Marsé, 1998, p. 48). En estos casos, la ausencia de marca tipográfica es subsanada por el empleo del verbo «ver»[789].También están presentes en *Rabos de lagartija*: «Oye un débil gemido y aparta la vista un momento. *El culo ensangrentado de papá y su mano con el pañuelo apretado a la herida pasan ante sus ojos*» (Marsé, 2016c, p. 14)[790].Estos breves *flashbacks* son similares, por ejemplo, a los que experimenta el personaje interpretado por Lillian Gish en la ya citada *El verdadero corazón de Susie*[791].

El embrujo de Shanghai presenta un ejemplo algo distinto, cuando el capitán Blay, quien ha perdido un hijo en la guerra, parece revivir ese momento:

> Acosado constantemente por figuraciones y voces cuyo origen y significado yo aprendería a descifrar con el tiempo, el capitán permaneció un instante junto al armario con el espinazo doblado y la pupila alertada, tenso y diabólico, escuchando tal vez el eco del disparo retumbando en la otra orilla del Ebro y viendo a su hijo Oriol caer nuevamente entre las patas del caballo con la mochila y el fusil a la espalda, los prismáticos de campaña balanceándose colgados de su cuello (Marsé, 1998, p. 29).

[788] La cursiva es mía.

[789] Hay otro ejemplo más adelante: «*Volvió a ver* las piernas abandonadas al otro lado de la vía, en la tranquila postura de un hombre que está reparando algo debajo de un vagón, y todavía hoy se preguntaba por qué las dejaron allí» (Marsé, 1998, pp. 47-48). En ambos casos, la cursiva es mía.

[790] La cursiva es mía.

[791] Aunque no se suele asociar a Marsé con el cine M.R.I. del período mudo, lo conocía lo suficiente como para elaborar, en *Notas para unas memorias que nunca escribiré,* una lista de los maestros de ese cine que incluye a D.W. Griffith, Robert Wiene, Robert Flaherty, Eric Von Stroheim, John Ford, Ernst Lubitsch, Sergei M. Eisenstein, Charles Chaplin, Buster Keaton, Fritz Lang, Luis Buñuel, King Vidor, Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Raoul Walsh (cuyo apellido escribe «Walls») (Marsé, 2021, p. 183).

Dado que el narrador es el protagonista de la historia, Daniel, no tiene la certeza de los *flashes* que ven otros personajes, y así lo expresa cuando habla de las figuraciones y voces cuyo origen y significado aprendería a descifrar con el tiempo.

Como vemos, a medida que avanza en su obra, Marsé comienza a señalar verbalmente los *flashbacks*. En *Caligrafía de los sueños*, el breve salto al pasado está indicado por la perífrasis verbal que lo introduce («vuelve a ver») y se cierra con el empleo del adverbio «ahora», imprescindible para indicar la vuelta al presente, pues todos los verbos, tanto los del pasado como los del presente, están en presente de indicativo:

> Vuelve a ver a su padre frente al mostrador de la taberna Rosales girándose hacia él muy despacio, enhiesto y achispado, empuñando el vaso de vino sobre el pecho como si temiera que fueran a quitárselo y farfullando al verle abrir la puerta:
>
> —Aquí está mi hijo muy querido —con una sonrisa taimada—. Te gusta Barcelona, ¿verdad, nano? Te sientes muy seguro en la gran ciudad, junto a tu segunda madre que te salvó del hospicio y te quiere mucho y te mima. A que sí […]
>
> —Nunca he visto una rata azul, padre —dice ahora— (Marsé, 2011, pp. 16-17).

Esta introducción de los *flashbacks* mediante un verbo refuerza la idea de que se trata de un recuerdo del narrador, lo que contribuye a enfatizar el carácter autobiográfico de la novela. Veamos algunos ejemplos: «Recuerda que esa fatídica mañana» (Marsé, 2011, p. 58), «Veamos ahora qué pasó este sombrío y desapacible mediodía de finales de noviembre durante la misa de doce en el monasterio de San José» (Marsé, 2011, p. 71), «Así había sido durante casi un año, desde un lluvioso domingo de mayo que le vieron por vez primera entrar en el bar con un diario mojado sobre la cabeza» (Marsé, 2011, p. 78). Es la misma estrategia que emplea en *El amante bilingüe y El embrujo de Shanghai*. En la primera, la etapa adulta del protagonista está narrada en tercera persona, mientras que para los escasos capítulos dedicados a su infancia, más autobiográficos, el autor recurre a la primera persona. En *El embrujo de Shanghai*, el pasado ocupa ya toda la novela, por lo que está enteramente narrada en primera persona.

En definitiva, el autor abandona progresivamente el uso de las marcas tipográficas para dar paso a nuevas formas, más convencionales, de indicar los saltos temporales al

pasado. Se podría afirmar que en la parte final de su obra el recurso al *flashback* se hace más fácil de identificar, y, por tanto, acerca al escritor a la transparencia tan anhelada en su escritura.

10.8.1.3. ***Flashbacks*** **dentro de otros** ***flashbacks***

En su empleo del tiempo narrativo Marsé recurre en ocasiones al *flashback* dentro de otro *flashback. Encerrados con un solo juguete* presenta interesantes ejemplos de este tipo. En el segundo capítulo, Andrés, acude a casa de Tina, donde rememora un día que pasó en la playa junto a la familia de Tina y Martín. Lo interesante es que este *flashback* incluye otro, en que se cuenta el día en que Andrés y Martín rompen su amistad. El arranque del primer *flashback* es curioso, pues en un primer momento parece que es Andrés el que va a rememorar los acontecimientos de la playa:

> Las voces llegaban ahora fuertes desde la cocina y él vagamente recordó: la jodienda esa que no tiene enmienda, todo empezó aquel domingo por la mañana, el verano último… Yo tomé el tren de las siete de la mañana en la estación de Francia…
>
> De pronto oyó pasos en el corredor. Apagó la radio y el cuarto quedó completamente a oscuras (Marsé, 2003a, p. 38).

Este primer arranque, señalado, como los otros *flashbacks* de la novela, mediante los puntos suspensivos, es interrumpido por el sonido de unos pasos. Un poco más adelante, Andrés retoma el recuerdo, pero ahora es el narrador omnisciente quien continúa con el relato después de los puntos suspensivos:

> Sentía la respiración de Tina, muy cerca, como si hinchara el aire y las sombras, como la vez aquella que estuvo toda la noche con los ojos abiertos bajo el techo azotado por la lluvia, en la caseta de Mongat. Sí, fue a partir de aquel domingo en la playa…
>
> Había llegado a la estación con el tiempo justo, un poco más y pierde el tren (Marsé, 2003a, p. 38).

Este *flashback* abarca prácticamente el resto del capítulo. Además, tal y como hemos dicho, dentro de este *flashback* se incluye otro, en el que Andrés le explica a Tina por qué se dejó de hablar con Martín:

> Recuerdo que estaban Segovia y Milla, y Tomás, y Juan Manuel. Todos. Yo me había echado en la hierba, esperaba una señal de Martín…
>
> (Se tapaba la cara con la mano; por entre los dedos podía ver la rama de un pino bajo la tirantez del cielo de marzo. Alguien, por detrás, le quitó un cigarrillo que guardaba en el bolsillo superior de la americana. Era Martín […] La voz de Martín dominaba rabiosamente a las demás en los vocablos más indecentes…)
>
> —… Yo hice lo que habíamos convenido, lo que tenía pensado hacer un día u otro (Marsé, 2003a, pp. 54-55).

Los puntos suspensivos indican la entrada y la salida del *flashback*, narrado de nuevo en tercera persona y no por Andrés. Además, queda enmarcado dentro de unos paréntesis, lo que facilita la identificación de este nuevo salto temporal que abarca dos páginas. El cierre del segundo *flashback* también está señalado por unos puntos suspensivos que anteceden a la intervención de Andrés. Más adelante, se cierra también el *flashback* de la misma forma.

El capítulo decimonoveno de *Si te dicen que caí* ofrece otro buen ejemplo de «la penumbra que envuelve muchos pasajes» de la novela, en palabras del autor (Marsé, 2016a, p. 6). El capítulo se abre con la noticia de la muerte de Luisito, uno de los *trinxas*. El funeral sirve de acicate para recordar anécdotas relacionadas con el chico, lo que da lugar a un primer *flashback*, en el que se narra cómo acude al consulado de Siam para recibir noticias de su padre republicano. En un momento dado, se reúne allí con el señor Justiniano, momento en el que el indeterminado narrador introduce un *flashback* dentro del *flashback*:

> el señor Justiniano mirando pensativamente a Luis como si se mirara a sí mismo a través del tiempo, porque Luis estaba de pie y temblando sobre la misma baldosa que él pisó cuando Marcos Javaloyes y Aurora Nin le escupieron el ojo sano que milagrosamente había salvado. Hoy tiene usted mejor aspecto, le había dicho Artemi, y después que su sobrina lo identificó se quedó a solas con él: sigamos, chófer, ¿de quién recibió usted la orden de incautarse de los bienes de la familia Galán? (Marsé, 2016, p. 252).

Ya hemos visto que Marsé había utilizado con anterioridad los *flashbacks* dentro de *flashbacks* (en *Encerrados con un solo juguete* y *Últimas tardes con Teresa,* y también lo hará en *Rabos de lagartija* y *Caligrafía de los sueños*)[792]. Sin embargo, aquí el salto narrativo es mayor, pues el segundo *flashback* no guarda relación con la historia de Luisito o sus padres, sino que la de Aurora Nin y su tío Artemi.

La complejidad que entraña el empleo de un *flashback* dentro de otro, además de contribuir a la configuración de tramas temporalmente intrincadas, pone de manifiesto el peso que Marsé otorga a los mecanismos de la memoria personal de sus personajes, subrayando el compromiso del autor con la exploración del tiempo y la memoria.

10.8.1.4. Fusión de los canales visuales o auditivos

Si te dicen que caí es generalmente conocida por ser «sin duda, la novela experimental de Marsé». Sin embargo, como apunta el investigador Juan Rodríguez, su experimentalismo[793] no busca negar la historia sino recrear la confusión que imperaba en la posguerra (Rodríguez, 2002, pp. 11-12). El propio Marsé, reconoce en su biografía, que la estructura de la novela en cierta manera no es deseada: «A mí no me gusta complicarme la vida, pero como quería explicar y explicarme muchas cosas, y diversas versiones de una sola cosa, y afirmar, desmentir... Todo esto me exigía una estructura muy complicada» (Cuenca, 2015, p. 389). En esta estructura compleja los *flashbacks* desempeñan un rol fundamental, pues contribuyen a crear esa buscada sensación de confusión. En este sentido, se da la paradoja de que el señalamiento de los *flashbacks* en el cine del M.R.I. (mediante el encadenamiento o cualquier otra técnica) persigue hacer la película comprensible al espectador, pero en esta novela el objetivo es diametralmente opuesto.

La novela arranca con el reconocimiento del cadáver de Java por parte de Ñito, en el hospital en el que trabaja como celador, lo que provoca que este evoque su infancia en el barrio a través de una serie de imágenes visuales y acústicas:

[792] Dichos *flashbacks* dentro de *flashbacks* se pueden localizar entre los capítulos 6 y 8 de *Caligrafía de los sueños* y en el capítulo titulado «Amanda» en *Rabos de lagartija.*

[793] De hecho, Rodríguez considera que esa relativización de la historia y su verdad es un rasgo posmoderno. Otros analistas han vinculado la complejidad estructural de la novela, además de con la posmodernidad, con el *boom* hispanoamericano (Cuenca, 2014, p. 392).

> Cuenta que al levantar el borde de la sábana que cubría el rostro del ahogado, en la cenagosa profundidad de pantano de sus ojos abiertos, revivió un barrio de solares ruinosos y tronchados geranios atravesado de punta a punta por silbidos de afilador, un aullido azul (Marsé, 2016, p. 7).

Pero esta rememoración es paulatina y se produce a partir de la conversación que mantiene con Sor Paulina, su compañera de trabajo:

> —Aquí dice agua oxigenada, pero no lo es —murmuró Sor Paulina. Escribió con parsimonia en la etiqueta […], deletreó lo que anotaba—: De pera.
>
> Entendió mal el celador y eso lo animó a seguir:
>
> —El barrio era la pera, sí, ya puede usted decirlo —evocando una remota escenografía de cartón piedra, un laberinto de calles estrechas y empinadas […]. El colosal Dragón Verde de la escalinata del Parque Güell escupe agua envenenada, niña, no bebas. Los pelos verdes que le salen de la oreja izquierda al capitán Blay no son pelos, es la mata de una lenteja que se le metió un día en el oído y brotó, esa oreja es terreno abonado, chaval, el capitán no se lava nunca.
>
> El comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible. Al verse reconocido, el ahogado volvió desdeñosamente la cabeza en el fondo turbio y sus cabellos ondularon trenzándose con las algas: no bebas agua o morirás podrido como yo, Ñito, dice que le dijo.
>
> —Y yo que le respondo: ¿Agua? ¡Ni probarla!
>
> —Cómo eres, Ñito —se lamenta la monja—. Parece mentira.
>
> —Es broma, Hermana. El muerto era un amigo. Por mi madre.
>
> Y que a su madre, viuda y con el vientre siempre más liso que una tabla de planchar, le decían la «Preñada», precisamente, y recuerda: aquellas vecinas deslenguadas […] trajinando baldes de agua en la fuente (Marsé, 2016, p. 7).

Como vemos, la malinterpretación de las palabras de la monja lleva a Ñito a continuar evocando el pasado, hasta que empiezan a surgir voces de ese tiempo, cuyo contexto conoceremos a lo largo de la novela. La mención a su madre le remite de nuevo al pasado, esta vez durante varias páginas en las que el narrador explica algunas anécdotas sobre Sarnita y Java. De vuelta al hospital –el salto al presente está marcado

por un blanco tipográfico–, Ñito se pregunta quién será la mujer de Java, también fallecida en el accidente, lo que nos traslada de nuevo al pasado brevemente:

> —¿Y su mujer? —dijo el celador—. ¿Quién será? Una de aquellas huérfanas de la Casa de Familia, seguro. Había una que le gustaba mucho, cómo se llamaba…
>
> *Vamos a operarla de apendicitis, a ésta le gusta el tomate, hum, no oigo palpitar su corazón, Luis, dame el boniato. Pegando la oreja a la teta izquierda, sobándola: auscultándola, tartajeaba Amén, niña, te estamos auscultando*. Sor Paulina carraspeó ahuyentando malos pensamientos: erais unos marranos. *Presionando con los dedos el duro vientre, tanteando los huesos de la pelvis, la cálida hendidura de la ingle. Toque aquí, doctor, decía el ayudante. Hum, hay que abrir en seguida, señorita, ábrete de piernas o vas a morir infectada de pus, y con aladas manos quemantes le subió la falda hasta taparle la cara. Juanita, se llamaba.*
>
> Pero no creo —meditó Ñito (Marsé, 2016, p. 25)[794].

En medio de la imagen del pasado –los *trinxas* jugando a los médicos–, volvemos al presente con el carraspeo de Sor Paulina y su recriminación, tras la que se vuelve al pasado y de nuevo al presente. Todo este ir y venir produce la sensación de un pasado que poco a poco va adentrándose en el discurso a través de imágenes que se encadenan como fundidos cinematográficos, hasta que el pasado se apropia de la narración un poco antes de terminar el primer capítulo. Cabe destacar el rol del narrador para llevar a cabo esta operación, así como el empleo de los dos canales de información de los que dispone el cine, el visual y el auditivo, para realizar esta conexión entre estos dos tiempos.

Marsé sigue empleando, empero, mecanismos ya utilizados en novelas anteriores para marcar ese salto al pasado, como el blanco tipográfico entre párrafos. Es el caso del siguiente *flashback*, en el que de nuevo una frase sirve de estímulo a la memoria de Ñito/Sarnita:

> El celador se alejaba: ¿*quién llora aquí*, coño?

[794] La cursiva, que identifica el *flashback*, es mía. El salto entre presente y pasado viene marcado, de nuevo, por los puntos suspensivos, no así la vuelta al presente. El comentario de Sor Paulina se incluye en el párrafo correspondiente al pasado, por lo que es la lógica del lector la que permite distinguir entre los dos tiempos.

—Doctor, decía, acérquese, toque […]

Echada de espaldas […] vio la cara del doctor bajando hasta la suya con un destello de plata en los dientes. Sonrió tranquila, aunque con el pecho muy agitado, viéndole esgrimir las tijeras y mascullar las frías recomendaciones: calma, Juani, ni te vas a enterar, es como un afeitado en seco pero en seguida vuelve a crecer. ¿Quién está asustada, yo?, ella con una sonrisa que era un desafío: *no me veréis llorar*, jolines, no os daré ese gusto (Marsé, 2016, pp. 30-31)[795].

Otro ejemplo en la novela recuerda a una voz en *off*[796] que, esta vez desde el presente, se superpone a las imágenes del pasado:

¿Me has entendido, Fueguiña?, dijo él […] sé que esta semana tenéis ensayo de la función y yo necesito un papel en esa función. Te explicaré lo que debes hacer. (Yo la llamé, Ñito, quise evitar aquello fuese lo que fuese, y la mandé cambiar el agua de los floreros, pensé que aprovecharía para escapar pero no tenía mucho pesquis, esta chica, y lo esperó afuera y allí debieron planearlo juntos. Aunque rezara era un mal bicho). Era un mal bicho la Fueguiña aunque rezara, sí. ¿Quién hace de Demonio, cómo se llama?, le preguntó Java, sosteniendo los floreros que ella iba llenando en la pila de la sacristía (Marsé, 2016, p. 55).

La intervención de Sor Paulina, desde el presente de la narración, está entre paréntesis, mientras que la contestación de Ñito «Era un mal bicho la Fueguiña aunque rezara, sí», se confunde con los diálogos del pasado, por lo que, de nuevo, la correcta comprensión del juego temporal queda sujeta a la capacidad lógica del lector.

Marsé también emplea esta técnica en *Ronda del Guinardó.* En el capítulo tercero, mientras espera a Rosita, el inspector acude a comisaría a visitar a sus viejos compañeros. En un momento dado, necesita utilizar el baño:

Regresó a la planta baja y empujó la pequeña puerta […]. Se encaminó hacia el lavabo por el pasillo angosto y mal alumbrado y tropezó consigo mismo en el recuerdo y en el espectro de las piernas inermes y estiradas de un hombre calvo sentado en una silla.

[795] La cursiva es mía.
[796] Voz que se escucha en el transcurso de una escena pero que no pertenece sincrónicamente a ningún personaje que esté hablando en pantalla.

> Todavía sus manos colgaban esposadas entre los muslos […]. «No lo toque», oyó el inspector a su espalda: una envenenada voz de mujer que no consiguió identificar. Pasó por encima de las piernas sin tocarlas y siguió hasta el lavabo, pero aquello ya tampoco era el lavabo; un cuartucho que se usaba como trastero, lleno de polvorientas cajas vacías de cartuchos Remington 38 Special y rotos archivadores metálicos. Los mingitorios de la pared colgaban ciegos y descalabrados. El inspector liberó una orina densa y punzante […] y salió. Volvió a pasar por encima de las piernas de trapo del desconocido, sin rozarle y de memoria, mirando al frente. «Yo no sé nada», susurró la mujer, «registre la casa, si quiere», y el inspector se paró y la vio otra vez recostada de espaldas contra la pared, vestida de luto (Marsé, 1998 pp. 38-39).

Cuando el inspector atraviesa el pasillo de la planta baja tropieza con las piernas de un hombre, esposado, maltratado e inconsciente, lo que activa en su memoria una voz en *off,* «una envenenada voz de mujer que no consiguió identificar». Se trata del mismo mecanismo que, como hemos visto más arriba, el autor empleaba al comienzo de *Si te dicen que caí*: la activación de la memoria a partir de una imagen, que en esta novela era el descubrimiento, por parte de Ñito, del rostro de su amigo de la infancia Marcos Javaloyes «Java», cuando levanta la sábana que cubre al cadáver en la morgue del hospital. La fusión entre el presente y el pasado continúa hasta que la figura de la mujer se materializa. Sin embargo, no será hasta el capítulo quinto cuando se desarrolle la escena completa. De nuevo, mientras espera a que Rosita realice unos trabajos de limpieza doméstica en casa de la señora Espuny, la memoria del inspector se activa:

> El inspector […] sintió otra vez en la nuca la mirada picajosa de la señora: «Yo no sé nada. Registre la casa, si quiere», dijo sujetando al perro, y él se volvió a mirarla junto al estanque: «Su marido es un renegado hijo de puta y un masón», repitió su misma voz de entonces. […] Un viejo pordiosero tambaleándose al borde de la acera, bajo los plátanos frondosos, se echó trabajosamente a la espalda un saco con ruido de quincalla […]. En el jardín, la dueña de la casa repitió con la voz quebrada, pero arrogante: «El meu marit és a l'exili.» El idiota jugaba debajo del laurel con estampitas y moneda en desuso. La señora sujetaba al pastor alemán por el collar, pero no hizo nada por acallar sus ladridos. «Haga el favor de decirle a su perro que me ladre en cristiano», bromeó el inspector, y pateó el hocico del animal (Marsé, 1998, pp. 77-78).

En el fragmento se alternan las imágenes del pasado (la señora Espuny, su perro) con las del presente (el viejo pordiosero). Estos ecos del pasado simbolizan los remordimientos del inspector por los actos cometidos durante los primeros años del franquismo, tal y como revela la frase que cierra el capítulo: «El inspector sintió que en torno suyo se rompían las costuras del día» (Marsé, 1998, p. 78).

Por último, Marsé también emplea, en *Rabos de lagartija,* un salto temporal indeterminado, pues no existe ningún indicador que lo sitúe en el pasado o en el futuro, y tampoco se puede interpretar como un montaje paralelo, pues en ambas escenas aparece el mismo personaje. David está en el cine con su amigo Paulino, quien aprovecha la oscuridad para realizarle tocamientos y le pregunta por un arañazo:

> —Fue la pezuña de Chispa. Esto me pasa por llevar pantalón corto —se lamenta David, y lo mismo hace cada dos por tres ante la pelirroja y con las mismas palabras. ¿Hasta cuándo, mamá? Ya soy muy ganapia, tú misma lo dices siempre, y todavía me haces llevar pantalón corto.
>
> Y lo que te queda —está diciéndole ella sentada en su sillón de mimbre con los pies hinchados descansando en el agua caliente de la palangana. […]
>
> —Y esto... esto... je je —se ríe Paulino en la sombra—. ¿Será el rabo de Chispa? (Marsé, 2016c, p. 63).

En el pasaje, no queda claro si la discusión de David con su madre, que sucede «cada dos por tres», ya ha tenido lugar o sucederá más adelante. Posteriormente, la narración regresa al cine.

En conclusión, al utilizar este recurso, Marsé invita al lector a sumergirse en la psicología de sus personajes, mostrando cómo el pasado y el presente se entrelazan en sus conciencias. El uso magistral de la fusión de los canales visuales y auditivos pone de manifiesto la compleja exploración del tiempo narrativo y la naturaleza fragmentada de la memoria en la obra marseana, donde los eventos pasados pueden resurgir de manera inesperada, reflejando la manera en que el pasado sigue resonando en el presente. En particular, *Si te dicen que caí* y *Ronda del Guinardó* exhiben un experimentalismo narrativo que no busca simplemente desafiar las convenciones, sino

más bien recrear, respectivamente, la confusión y la complejidad inherentes a la posguerra española.

10.8.1.5. ***Flashforwards***

La obra de Marsé ilustra claramente la diferencia entre el uso de prolepsis literarias, que anticipan el curso de la trama y son muy habituales en su narrativa[797], y el de *flashforward*, poco empleado, tanto por Marsé como por el cine del M.R.I. Según Bordwell, revelar eventos futuros está estrictamente prohibido en el cine institucional, ya que un *flashforward* podría revelar la omnisciencia y la manipulación en la narración. En el M.R.I., la única manipulación permisible de la historia es el *flashback* (Bordwell, 1997a, p. 46). Marsé se mantiene especialmente fiel a esta premisa sobre el *flashforward*, que solo emplea en *Últimas tardes con Teresa.*

La segunda novela de Marsé, *Esta cara de la luna*, presenta la peculiaridad de emplear recurrentemente la prolepsis literaria (que no *flashforward*) para anticipar el accidente de moto que sufren Guillermo Soto y Palmita y que provoca la muerte de esta. En el capítulo segundo se localiza un primer aviso de la violencia asociada a la moto: «sobre la acera descansaba cubierta de grasa y de barro la moto de Guillermo Soto. Tenía la rueda delantera violentamente cruzada. Miguel estuvo unos segundos mirándola detenidamente» (Marsé, 1982, p. 48). Esta imagen de la rueda delantera «violentamente cruzada» se repite en el capítulo decimocuarto. Además, en el capítulo cuarto, leemos: «Mira cómo estás. Mira tu ropa. Acabarás matándote con esa porquería de moto…» (Marsé, 1982, p. 84); y en el quinto: «Guillermo se frotó la cara con las manos. No bajó de la moto. Cabeceaba sin poder dominar la náusea: Nos vamos a matar, María de la Palma Pérez» (Marsé, 1982, p. 104). Otro buen ejemplo del empleo de prolepsis literarias es *La oscura historia de la prima Montse*, que ya desde el título anticipa el aciago final. En el sexto capítulo, el autor anticipa la muerte de Montse:

> Creo que en este momento empecé a vislumbrar, […] más allá de mis recuerdos de Montse en la esbelta torre de los mitos, incluso más allá de su *violenta historia de*

[797] Las novelas en las que Marsé emplea la prolepsis de forma recurrente son: *Esta cara de la luna*, *Últimas tardes con Teresa, La oscura historia de la prima Montse, Si te dicen que caí, Rabos de lagartija, Canciones de amor en Lolita's club* y *Caligrafía de los sueños.*

> *amor y de muerte*, aquella fase decisiva de mi vida que me esperaba allí y que era preciso apurar de una vez (Marsé, 2016f, p. 52)[798].

Y más adelante, el crecimiento y la muerte de los tulipanes funcionan como metáfora del crecimiento –enamoramiento– de Montse y su posterior suicidio, acentuado por la imagen del puente de Vallcarca –y la mención a los suicidas–, desde donde se lanzará al vacío al final de la novela:

> Aquella primavera vi sembrar los tulipanes rojos alrededor del General San Martín, los vi crecer y los vi morir desde la ventana de mi cuarto de la pensión. Entre marzo y abril. Desde la ventana podía ver también el puente de Vallcarca, adusto y gris y con su larga lista de suicidas, y más lejos, en lo alto de una degradación de azules, el Tibidabo (Marsé, 2016f, p. 108).

O bien, en el capítulo vigesimocuarto: «Y llegó la noche de un miércoles, y nadie sabía que en cuatro días todo habría terminado» (Marsé, 2016f, p. 251). Existen usos similares de la prolepsis, anticipando la muerte de un personaje, en *Esta cara de la luna, Si te dicen que caí, Rabos de lagartija* y *Canciones de amor en Lolita's club*.

El caso de *Últimas tardes con Teresa* es diferente. Si bien comparte con *La oscura historia de la prima Montse* el uso de prolepsis que avanzan el final –de nuevo se emplea el título en este sentido–, el prólogo supone una anticipación «visual», un *flashforward* narrado en tiempo presente, de un pasaje que aparecerá de nuevo en el cuarto capítulo de la tercera parte de la novela[799]. La función del *flashforward* es generar intriga en el lector así como desmontar la trama folletinesca, uno de los objetivos del autor que, según confesión propia, entrañó una gran dificultad: «Me costó esfuerzo en el sentido de que, siendo […] una novela descaradamente de amor y además de corte folletinesco, un solo giro distraído podía hacerme caer en la solución desgastada de la novela sentimental y blanda» (Campbell, 1994, p. 198).

En definitiva, todas estas alteraciones en el orden del discurso, además de por su valor estilístico, son utilizadas por Marsé con distintos propósitos. La aplicación de la técnica del montaje introduce en el relato lo que Neira describe como «doble proceso de

[798] La cursiva es mía.

[799] El propio autor reconoce la influencia del cine en este pasaje: «Posiblemente es una imagen un poco cinematográfica. Es un *flash*» (Belmonte, 2002, p. 25).

fragmentación-recomposición» (Neira, 1998, p. 374), brindando al autor una gran flexibilidad para organizar y combinar los distintos tiempos dentro de la novela.

10.8.2. Duración: resumen, elipsis, ralentí, pausa

La siguiente categoría que aborda las relaciones temporales entre la historia y el discurso es la duración, que abarca elementos como el resumen, la elipsis, la escena[800], el ralentí y la pausa, todos ellos presentes en la narrativa de Marsé.

En el resumen, el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia. En el cine institucional es común el empleo de la secuencia-montaje[801], un tipo de secuencia que Marsé incorpora en el capítulo octavo de *Últimas tardes con Teresa*. Esta secuencia se caracteriza por una sucesión de planos, de nuevo, entre paréntesis, que, como en el cine, no tienen por qué desarrollarse en una sola localización, y cuya cronología puede resultar ambigua:

> Combinaron sabiamente: vino tinto y paisaje suburbano o marinero (Teresa Moreau mordisqueando gambas entre camisetas azules y rayadas de jóvenes pescadores) y gin-tónic con música de Bach en mullidos asientos de cuero y atmósferas discretas (Teresa de Beauvoir hojeando libros en el Cristal City Bar-Librería) pasando por cines sofocantes donde ponían «reprises» («¿Cuándo nos dejarán ver *El Acorazado Potemkin*?») por barrios populares en Fiesta Mayor y casuales encuentros con turistas despistados (Teresa hablando en francés con la joven pareja semidesnuda y tostada que ha frenado su coche junto al Floride: «*Regarde ce garçon-là, oh comme il est beau!*») y por la brisa salobre del puerto (Marsé, 2014a, pp. 260-261).

Este recurso desempeña dos funciones en este capítulo. En primer lugar, condensa el tiempo de la acción, dotando al capítulo de un ritmo acelerado que transmite al lector la sensación de que los personajes están viviendo con intensidad un verano que, por otro lado, transcurre rápidamente. En segundo lugar, en consonancia con la importancia que Marsé otorga a las imágenes recurrentes, crea una serie de imágenes

[800] La escena es la incorporación del principio dramático a la narrativa. La historia y el discurso tienen aquí una duración más o menos igual. Los dos componentes usuales son el diálogo y las actividades físicas representadas de duración más bien corta, del tipo de las que no tardan mucho más en hacerse que en relatarse (Chatman, 1990a, p. 76). Dado su origen teatral, no es posible discernir claramente la influencia cinematográfica, por lo que se omite su consideración.

[801] El término «secuencia de montaje» se refiere a una rápida sucesión de planos breves, unidos a veces por encadenados, cortinillas o cualquier otra clase de efectos ópticos, que se utiliza para expresar pasos de tiempo, cambios de lugar o transiciones de distinta especie» (Reisz, 1966, p. 102).

inolvidables de Teresa en la mente de Manolo. En el siguiente capítulo localizamos otro ejemplo:

> Manolo contemplaba su perfil sobre un fondo vaporoso de arena y mar, y mientras la escuchaba asentía con la cabeza de vez en cuando, en silencio, recreando fugaces espejismos (Teresa caída bajo las patas de un caballo de la bofia, con el vestido hecho jirones, Teresa vociferando al frente de una manifestación estudiantil, luego interrogada bajo una luz canallesca, luego rescatada por su padre en Jefatura) y se acercó más a ella (Marsé, 2014a, p. 284).

En este caso, los planos ilustran el relato de Teresa sobre su intervención en las protestas estudiantiles y su posterior detención y liberación. Dichos planos están incluidos, en esta ocasión, dentro del mismo paréntesis, pues las imágenes se desarrollan en la mente de Manolo y no en distintos espacios como en el ejemplo anterior. En *La oscura historia de la prima Montse*, se emplean de forma muy similar los planos encadenados, ya sin el uso de paréntesis:

> Él piensa en Montse una y otra vez —imágenes inesperadamente dulces, y confusas, susurrantes posibilidades de ternura amorosa—: la ve con sus piernas juntas, tan inmóvil, tan concreta en el andén de la estación. Montse y su sopa para niños pobres: en las laderas de Montjuich, caminando sobre escombros pestilentes, entre barracas, churumbeles y moscas: alma soñadora y buena roída día tras día por la dura realidad… (Marsé, 2016f, p. 163).

En *Un día volveré* se repite este encadenamiento de imágenes, que resumen un atraco y la posterior intervención policial y que tiene fuertes reminiscencias en el cine negro:

> el nombre de Jan Julivert Mon surgió en medio de una fantástica constelación de violencias: un atraco a mano armada en las oficinas de una fábrica de automóviles, una sombra desesperada fugándose con un balazo en el hombro, dos grises acribillados en el Puente de Marina, Balbina interrogada y abofeteada en una comisaría y Jan Julivert desplomándose en el comedor de su casa frente al inspector Polo (Marsé, 2000, p. 15).

En *Caligrafía de los sueños*, el narrador relata, a través de una serie de planos encadenados –«una confusa secuencia de viñetas»–, un episodio que evoca las circunstancias del nacimiento –y posterior adopción– del protagonista:

> Por vez primera se desarrolla ante sus ojos una confusa secuencia de viñetas que le hace ver, en este orden: un taxi que circula por las calles de Barcelona bajo la lluvia, un médico y una monja atendiendo a una joven parturienta en una sala de La Maternidad, un cuchitril en la barriada de Sarriá donde otra joven madre también está a punto de parir, un niño que viene de culo a este mundo y otro niño que se va de cara, la primera madre que alumbra un bebé muerto y la segunda madre que muere al dar a luz al bebé que venía de culo (Marsé, 2011, p. 94).

Todas estas secuencias de montaje confieren un gran dinamismo a los capítulos en los que están incrustadas.

La elipsis, que se refiere a una discontinuidad narrativa entre la historia y el discurso, es tan antigua como *La llíada*, pero las de tipo especialmente amplio y brusco son características de las narraciones modernas (Chatman, 1990a, pp. 74-75). La vaguedad del concepto dificulta la localización de elipsis de origen cinematográfico. Sin embargo, en «El fantasma del cine Roxy», la elipsis está claramente inscrita en el clasicismo cinematográfico cuando el autor relaciona los dos tiempos discursivos mediante un encadenado:

> El escaparate luce un cristal nuevo que al atardecer refleja el paso ensimismado y perezoso de nubes blancas gordas algodonosas teñidas de rosa, pacíficas nubes viajando hacia el Sur. Súbitamente la imagen se hace literalmente añicos: una pedrada rompe de nuevo el cristal.
>
> Encadena a Vargas en la calle barriendo con una escoba los diminutos cristales astillados (Marsé, 1987, pp. 97-98).

Otra forma de elipsis, muy cinematográfica, en el relato es la que expresa el paso del tiempo mediante la sobreimpresión de imágenes del cuaderno con el que Vargas está aprendiendo a escribir: «Paso de tiempo: en sobreimpresión páginas y páginas del cuaderno escolar escritas por la mano de Vargas» (Marsé, 1987, p. 91). Este técnica se conoce como *montage* americano[802].

[802] *Montage* americano: Técnica de montaje desarrollada en EE.UU., especialmente durante los años treinta y cuarenta, que condensa el tiempo y el espacio representando una gran cantidad de acción en un breve periodo de tiempo, mediante una serie de saltos de imagen, encadenados y sobreimpresiones. Un conocido ejemplo de esta técnica es la sobreimpresión y el encadenamiento de la imagen de las

En cuanto al alargamiento o ralentí[803], el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia. Este recurso se relaciona con el ritmo cinematográfico y su empleo, por parte de Marsé, cumple una finalidad lírica. El prólogo a la novela *Últimas tardes con Teresa* comienza con un «caminan lentamente sobre un lecho de confeti», y el narrador continúa su descripción de una pareja regresando a casa tras la última noche de Fiesta Mayor con morosidad, recreándose en la lentitud, hasta que un golpe de viento levanta el confeti del suelo:

> Hay en el caminar de la pareja el ritual solemne de las ceremonias nupciales, esa lentitud ideal que nos es dado gozar en sueños. Se miran a los ojos. Están llegando al automóvil, un Floride blanco. Súbitamente, un viento húmedo dobla la esquina y va a su encuentro levantando nubes de confeti; es el primer viento del otoño, la bofetada lluviosa que anuncia el fin del verano. Sorprendida, la joven pareja se suelta riendo y se cubre los ojos con las manos. El remolino de confeti zumba bajo sus pies con renovado ímpetu, despliega sus alas níveas y les envuelve por completo, ocultándoles durante unos segundos: entonces ellos se buscan tanteando el vacío como en el juego de la gallina ciega, ríen, se llaman, se abrazan, se sueltan y finalmente se quedan esperando que esta confusión acabe, en una actitud hierática, dándose mutuamente la espalda, perdidos por un instante, extraviados en medio de la nube de copos blancos que gira en torno a ellos como un torbellino (Marsé, 2014a, p. 16).

El ralentí es usado en esta escena con finalidad lírica, transmitiendo el estado emocional de los personajes, para los que la confusión y la ceguera se impondrán al espejismo de su romance. Para Sigfried Kracauer el ralentí ofrece unas imágenes anómalas «en su carácter de retratos de una realidad inventada» (Kracauer, 1989, p. 81), lo que encaja perfectamente con los propósitos de la novela.

En esta línea lírica, Marsé recupera el ralentí en sus siguientes novelas, especialmente en las escenas en que sus personajes mueren. Es el caso del suicidio de Montse en el último capítulo de *La oscura historia de la prima Montse*. El salto al vacío desde el puente de Vallcarca mantiene el ritmo lento de la larga introducción con la que el narrador reproduce los pensamientos de la joven en los instantes previos a su suicidio:

---

páginas de un calendario que van pasando a gran velocidad con breves planos de diversas acciones (Konigsberg, 2004, p. 327).

[803] Acción que se desarrolla en la pantalla a una velocidad menor de la normal.

> Y ya sin apoyo, una vez más tanteando, manoteando y debatiéndose en medio de fuerzas desconocidas, aislada y sola en la cúspide de aquel espantoso error, durante una fracción de segundo su cabeza alcanzó la dulce ingravidez, giró lentamente y sus ojos recogieron por última vez la engañosa luz de las estrellas, la última promesa loca de la vida (Marsé, 2016f, p. 277)[804].

En *Si te dicen que caí* también se recurre al ralentí para narrar la muerte del maqui Larroy:

> Con la muerte ya reflejada en los ojos, Larroy dio tres pasos antes que un abanico de balas le segara las piernas; saltó y se revolvió en el aire, agarrotado, sus dedos como garfios soltaron el revólver y cayó de espaldas. Antes de morir, mientras parpadeaba apoyado en un codo, tuvo tiempo de ver asomada a la esquina a una peluquera de bonitas piernas y labios color rosa sujetándose con ambas manos la blanca falda que le alzaba el viento, indefensa y asustada y preciosa: al menos se fue de este mundo en buena compañía, pobre Larroy (Marsé, 2014b, p. 128)[805].

El uso del ralentí en las escenas de muertes a tiros, que se repite en *Un día volveré* con el asesino del juez Klein y de Jan Julivert (Marsé, 2000, p. 347), puede relacionarse con el final del *western Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah. La técnica de la cámara lenta contribuye a una representación estilizada de la violencia, cargada de lirismo, que ha sido imitada por multitud de cineastas posteriores, entre ellos, Quentin Tarantino.

La caída al ralentí se repite en «El fantasma del cine Roxy», aunque en este caso la caída del balcón del director no es más que una fantasía del escritor-guionista:

> Y entonces vio al director de cine caer hacia atrás muy despacio, su mano crispada aferrándose inútilmente al tallo del putrefacto y rojo clavel español; vio las suelas cremosas de sus flamantes puntiagudos zapatos italianos en el instante de voltearse y los ojos desorbitados de terror en su entrepierna, girando todo él en el vacío como

[804] Kwang-Hee Kim ha señalado el uso de verbos de movimiento en gerundio: «tanteando», «manoteando», «debatiéndose», «alcanzó» y «giró». Así como el empleo de adverbios como «lentamente» o el sustantivo «ingravidez», lo que enfatiza en el lector la sensación de asistir a la caída en una pantalla (Kim, 2006, p. 305).

[805] En la misma novela, Kim apunta el uso del ralentí en la muerte de la prostituta Ramona y el marinero al pisar una granada (Kim, 2006, p. 306).

> quien improvisa una voltereta hacia atrás en el césped del jardín para hacer reír a su hijo pequeño… (Marsé, 1987, p. 104).

La cámara lenta permite al guionista detenerse en la observación de pequeños detalles que de otra manera pasarían desapercibidos, como la mano del director, las suelas de sus zapatos o sus ojos desorbitados. En *Rabos de lagartija* la referencia al ralentí se hace explícita cuando David presencia un desvanecimiento de su madre enferma:

> Mamá ha levantado la mano hasta la maraña roja de los cabellos, tanteando alguna horquilla, y enseguida, repentinamente, se toca la nuez del cuello, la cabeza se le va todavía más a un lado, y parece como si se dejara resbalar toda ella cerrando los ojos. Sin despegar el cuerpo de la puerta, su otra mano tantea un apoyo en el hombro del inspector, y de pronto ya está en sus brazos reclinando la frente en su pecho. Aunque en la retina de David *las imágenes se han movido al ralentí*, todo ha ocurrido muy rápido […] El inspector la sujeta con el brazo rodeando su cintura y con los dedos de la otra mano le alza el mentón suavemente para verle la cara, mientras ella mantiene los ojos cerrados y los brazos caídos. En ambos, la parsimonia de sus movimientos no revela nada (Marsé, 2016c, pp. 211-212)[806].

El hecho de que Marsé se refiera explícitamente al ralentí en la escena del desvanecimiento de Rosa permite inferir que el autor ha empleado dicha técnica cinematográfica de forma consciente en los ejemplos anteriores, con los que esta escena guarda una gran similitud.

En la pausa, «el tiempo de la historia se detiene, aunque el discurso continúa, como en los pasajes descriptivos» (Chatman, 1990a, p. 77). El siguiente ejemplo de *Encerrados con un solo juguete*, en que se muestra la reacción de la familia de Tina tras recibir una carta del padre diciendo que no les puede enviar más dinero y que tampoco pueden reunirse con él en Brasil, resulta ilustrativo:

> En la habitación se había hecho un silencio cuadrado, sólido, como un bloque de hielo que la ocupara toda y les tuviera inmovilizados los gestos y las expresiones sólo iniciadas, sin concluir, de ellos cuatro, hasta que Tina se arrojó finalmente a los brazos de Andrés ocultando el rostro (Marsé. 2003, p. 248).

[806] La cursiva es mía.

En este caso, la pausa contribuye a generar la sensación de que el tiempo se detiene fruto de la tensión que se respira en el ambiente. En *Últimas tardes con Teresa* y «El fantasma del cine Roxy» el uso de la pausa tiene otro sentido. En la novela, la figura de Teresa aparece imbuida de una idealización mítica:

> Al llegar a la puerta de cristales, una ráfaga de viento movió sus largos cabellos lacios, desnudó su cuello alto y redondo, y durante unos instantes, al sumergirse en la luz de la luna que viniendo de la terraza entraba en el cuarto como una espuma blanca, su figura se inmovilizó como por efecto de un repentino flash (Marsé, 2014a, p. 146).

Tras quedar inmovilizada por ese repentino *flash*, el narrador realiza una larga y detallada descripción de Teresa. En «El fantasma del cine Roxy», el narrador también aprovecha la detención del tiempo de la historia para describir un fotograma que, por un fallo en el dispositivo de proyección, ha quedado congelado:

> Aquí, en este punto del pasillo, […] Juanito Marés arrojó hace cuarenta años una bomba fétida en protesta porque, debido a un fallo en la cabina de proyección, la película se había parado congelando a Ginger Rogers y a Fred Astaire en elegantes estatuas: él con las negras alas del frac volando abiertas y un pie adelantado como si pisara una moneda para ocultársela a Ginger; ella con el vuelo de su falda y el de su corta melena rubia detenidos en el aire, los desnudos hombros encogidos, la cadera un poco arqueada. La imagen parpadeó un instante y se apagó (Marsé, 1987, p. 76).

El embrujo de Shanghai presenta otro ejemplo. David y el capitán Blay se encuentran con un viejo amigo de este, el señor Sucre, quien ha perdido la memoria y parece, por un momento, recordar quién es:

> Seguimos nuestro camino y el capitán meneó la cabeza y sonrió, contento de que su viejo amigo le tomara el pelo con la misma confianza de siempre. Arriba, en el cielo gris y encapotado, al fondo de una covacha de nubes negras y convulsas que parecían devorarse a sí mismas, permanecía estático el garabato amarillo de un relámpago (Marsé, 1997, p. 64).

El relámpago estático contribuye a construir la idea de que ambos personajes, Blay y Sucre, han congelado su memoria, enterrando en el olvido los traumas de la guerra civil.

Todos estos recursos de inspiración cinematográfica se manifiestan de manera variada en la obra de Marsé, mostrando la versatilidad y la habilidad del autor para manejar el tiempo narrativo. Su dominio de estas técnicas queda patente en el empleo de montajes cinematográficos que condensan y dinamizan la acción, de ralentís que enfatizan la emotividad de los momentos cruciales, de pausas que permiten crear momentos de suspensión y reflexión, etc. En conjunto, estas estrategias contribuyen a enriquecer la dimensión temporal de la narrativa del escritor.

10.8.3. Frecuencia

La frecuencia es la tercera relación posible entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia y consiste en el número de veces que tal o cual acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis (Jost y Gaudreault, 1995, p. 112). Su uso es frecuente en la narrativa marseana. En *Esta cara de la luna*, el accidente de moto que sufren Guillermo Soto y Palmita, y que provoca la muerte de esta, es narrado dos veces. La primera abre de forma impactante el capítulo decimocuarto; la segunda, es un *flashback* que parte de las circunstancias previas para terminar con la repetición del accidente, siempre dentro del mismo capítulo.

En el primer capítulo de *Si te dicen que caí* encontramos otro ejemplo. El imaginativo Sarnita, en un estado de duermevela, cree que su madre –apodada la «Preñada» en el barrio– está dando a luz al llegar a casa:

> La vio arremangarse las faldas de luto, congestionada por el esfuerzo y la ansiedad, y entonces vio caer blandamente entre sus piernas un bulto que ella apenas tuvo tiempo de sujetar. De sus muslos blancos escurrían hasta el suelo gruesos hilos de sangre, y sus dedos eran como afilados peces rojos. Transpirando un sudor de muerte, una fatiga infinita, se acurrucó en el lecho junto a él, envolviéndole en un denso olor a legumbres secas y a frazadas de viaje, a vagones de tren pudriéndose en vías muertas (Marsé, 2016, p. 8).

El lector siente extrañeza ante la reacción de la madre de Sarnita frente a lo que parece ser un aborto espontáneo. En el capítulo séptimo se repite la misma escena:

> El roce de las cuerdas, después de tantas horas, había despellejado la cintura: de sus muslos escurrían hasta el suelo gruesos hilos de sangre, y sus dedos eran como

> afilados peces rojos. Caía blandamente entre sus piernas abiertas un bulto liado con una húmeda arpillera, que apenas tuvo tiempo de sujetar con las manos (Marsé, 2016, p. 126).

En esta ocasión, la referencia al «bulto liado con una húmeda arpillera» y la explicación del origen del sangrado dejan claro que la madre de Sarnita no está embarazada. La conexión entre ambos párrafos permitirá al lector deducir que la mujer se dedica al estraperlo de legumbres, por lo que finge su embarazo. Este ejemplo refleja bien las intenciones del autor en cuanto a la interpretación de la realidad de los personajes y la veracidad de los narradores.

En conclusión, el estilo literario de Marsé está completamente impregnado por el cine, tanto en la dimensión de la historia como en la del discurso. La forma en que el cine se manifiesta en su obra sugiere una conexión profunda con las vivencias de su infancia, especialmente con la fascinación que la mitología del cine clásico despierta en él como espectador; y su forma de narrar muy probablemente tenga su origen en las *aventis* que el autor contaba en su niñez. Como el propio autor escribe en *Notas para unas memorias que nunca escribiré,* «hay más cine en mi narrativa que en las películas basadas en mi narrativa» (Marsé, 2021, p. 152).

La elección del cine M.R.I., con su énfasis en la trama sobre los sistemas espacial y temporal, supone un giro inusual, ya que mientras el neorrealismo italiano marcaba el surgimiento de lo que Deleuze llama «imagen-tiempo», Marsé parece invertir este proceso, transitando desde una «imagen-tiempo» en sus dos primeras novelas, de corte más neorrealista, hacia una «imagen-movimiento» propia del cine clásico a partir de *Últimas tardes con Teresa*.

Sin embargo, su aproximación a este territorio mítico está acompañada de un proceso de desmitificación –un proceso compartido, más adelante, por autores como Javier Marías y Muñoz Molina–. En última instancia, la obra de Marsé se erige como un testimonio fascinante de cómo la narrativa literaria puede absorber y reinterpretar las dinámicas del cine, enfrentando y entrelazando las fronteras entre apariencia (ficción) y realidad, lo que le permite adentrarse con mayor verosimilitud en la realidad histórica española, principalmente, de la posguerra.

10.9. Marsé y la modernidad cinematográfica

Marsé no se ha cansado de repetir su predilección por el cine. En concreto –aunque no solo– por el realizado en Hollywood desde principios de los años treinta –es decir, recién incorporado el sonido– hasta el final del sistema de estudios, en los años sesenta[807]: «Salvo mi entusiasmo por algunas obras maestras de Rossellini, Renoir, De Sica y Dreyer, he preferido siempre el cine americano, el de la Fábrica de Sueños. La razón se debe seguramente a mi fascinación por el artificio, por la ficción en estado puro» (Kim, 2006, p. 28). Como otros autores que han desarrollado su obra en la segunda mitad del siglo XX, el escritor ha manifestado reiteradamente la influencia que el cine ha ejercido no solo en su narrativa, sino en la de toda la novela del siglo pasado: «El cine está en la novela moderna […] El arte cinematográfico nació con el siglo y su influencia ha sido evidente» (Belmonte, 2002, p. 31).

Además, Marsé ha trabajado como guionista y dialoguista en numerosas ocasiones. Como recuerda Roberto Bodegas, director para el que escribió el guion de *Libertad provisional*: «Nosotros somos animales de cine: nos hemos hecho en el cine, porque la vida que habíamos llevado fue horrible. Ir al cine era vivir otra vida. Y eso es la obra de Juan. Su materia narrativa es materia cinematográfica» (Cuenca, 2015, p. 212).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que sus intereses cinematográficos no se han limitado al cine realizado en la época dorada del sistema de estudios. En una encuesta publicada en 1958, el escritor confiesa su admiración por cineastas como «Chaplin, Fellini, De Sica, Kazan, René Clair, Wyler […]. Más atrás, René Clément, Bardem, Zinnemann, Renoir, Huston, Lattuada». Es interesante cómo reconoce tanto a directores de estudio como a otros que no siguen los postulados del cine del M.R.I., pues cita tres relacionados con el neorrealismo (Lattuada, De Sica y Fellini). A ellos se podrían sumar los primeros filmes de René Clément y Juan Antonio Bardem, de quien salva tres de sus películas de entre todas las españolas –*Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956)–, producciones que destacan por su marcado

[807] Despreciando las propuestas de las nuevas olas cinematográficas, Marsé escribe, en *La gran desilusión* (Seix Barral, 2004), que «desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, el llamado Séptimo Arte apenas ha avanzado nada desde los años treinta» (Marsé, 2004, p. 148). Es relevante mencionar que este párrafo es un añadido posterior que no aparece en la publicación original, *Imágenes y recuerdos. 1939-1950. Años de penitencia* (Difusora Internacional, 1971), lo que denota una mayor intencionalidad en su menosprecio hacia la modernidad cinematográfica, pues el paso del tiempo permitía al escritor evaluar con mayor precisión el alcance de dichas propuestas.

realismo en una época de cine de propaganda franquista. Marsé termina declarando: «para comprender el cine, cuando es tal –es decir, cuando encierra insobornables valores humanos, cuando es auténtica vida–, solo es preciso esforzarse por comprender la vida» (Cuenca, 2015, p. 135). Es evidente, por tanto, que sus gustos cinematográficos trascienden lo que se ha venido repitiendo hasta la saciedad –incluso por el propio Marsé–, sobre su inclinación por el cine clásico de Hollywood. Sus intereses como espectador adulto se acercan también al Modo de Representación Moderno que caracteriza al cine de arte y ensayo europeo. Cuenca recoge sus experiencias en los cineclubs parisinos en los años 60 y su correspondencia nos permite conocer algo más sus gustos cinematográficos. En una carta fechada el 4 de diciembre de 1961 dirigida a Carlos Barral, dice:

> El viernes vi un documental muy interesante de Joris Ivens, sobre Cuba, *Pueblo en armas*, en un acto de homenaje a Cuba […]. Decididamente, lo que se está haciendo en Cuba es bonito, la sala estaba llena de españoles, me pidieron que firmara a favor de aquello, ya sabes (Cuenca, 2015, p. 216).

Es lógico el interés que despierta el documental en Marsé si tenemos en cuenta que en París entró en contacto con miembros del partido comunista (partido del que llegó a poseer el carnet, aunque se desencantó rápidamente). Pero lo que nos interesa aquí es que *Pueblo en armas* (1961) es obra de Jori Ivens, un documentalista neerlandés, influenciado por Dziga Vertov, Serguéi Eisenstein y Robert Flaherty. Es decir, es un documental de arte y ensayo con influencia de directores (Vertov y Eisenstein) que son adalides del cine soviético de montaje. En cambio, abomina de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), dirigida por Alain Resnais, pues «representa todo lo contrario del cine que a mí me gusta» (Cuenca, 2015, p. 214). El filme es paradigmático de la modernidad cinematográfica, pues se ponen de manifiesto los sistemas espacial y temporal y comparten con la narrativa el papel de estructurar el filme. Es decir, la narración deja de ser el aspecto más importante de la trama (Bordwell y Staiger, 1997, p. 428). Teniendo en cuenta la importancia que Marsé concede a la narración (se identifica antes como narrador que como novelista), no es extraño que no demuestre entusiasmo por la influyente película del director francés.

De regreso a España, Marsé continúa frecuentando cineclubs, ahora acompañado por Jaime Gil de Biedma. Dos entradas del diario del poeta de 1965 dan cuenta de la diversidad de los intereses de ambos. El 9 de febrero escribe: «Anoche, con Juan M., al cineclub, en donde nos están dando un ciclo de la *nouvelle vague*»; el día 25 anota: «Visto con Juan, lunes pasado, *Alexander Nevsky*, una magnífica película *pompier*. Todas las secuencias de los caballeros teutónicos son extraordinarias, y la batalla me hizo gozar en grande»; y el 29 de marzo: «En casa me encuentro con una carta de José Yglesias. Viene Juan, como de costumbre en lunes, para ir después al cineclub. […] Daban *Cuando pasan las grullas*» (Cuenca, 2015, p. 279). Nuevamente, se destacan el cine francés (la *nouvelle vague*) y el cine soviético (el primer filme citado es de Eisenstein; el segundo, que ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1958, de Mijail Kalatozov). En su biografía, Marsé también explica que a través del cineasta Ricardo Muñoz Suay conoció a «gente interesante» como Cesare Zavattini –uno de los principales teóricos y guionistas del neorrealismo italiano– o el director y guionista Francesco Rosi (Cuenca, 2015, p. 366).

Queda patente, por tanto, que los intereses cinematográficos del Marsé adulto son realmente variados. Un rápido repaso a los directores más citados en su narrativa revela la marcada diferencia en términos de espectador entre el Juan Marsé adulto y el Juan Marsé niño-adolescente, siendo este último el que tiene mayor impacto en su obra. Todos ellos trabajan dentro del M.R.I. para el sistema de estudios hollywoodiense: John English y William Witney, directores de *Los tambores de Fu-Manchú* (*Drums of Fu Manchu,* 1940)[808]; George Stevens, responsable de *Un lugar en el sol*[809] y *Raíces profundas* (*Shane,* 1953)[810]; Charles Vidor, director de *Gilda* (1946)[811]; Cecil B. DeMille, encargado de *Buffallo Bill* (*The Plainsman*, 1936)[812]; William Wyler, director de *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1939)[813]; o Josef von Sternberg,

[808] Película citada en *La oscura historia de la prima Montse, Si te dicen que caí, El amante bilingüe, Rabos de lagartija*, y los relatos «Noches de Bocaccio» y «Colección Particular».
[809] Referida en *La oscura historia de la prima Montse*, *Un día volveré*, *Esa puta tan distinguida*, los relatos «El fantasma del cine Roxy» y en la *Agenda cultural 1999. Cine y literatura* (escrita con Javier Coma para Círculo de lectores). El director es citado en «El caso del escritor desleído».
[810] Citada en *Un día volveré* y «El fantasma del cine Roxy».
[811] Referenciada en *Encerrados con un solo juguete*, *Caligrafía de los sueños* y *Esa puta tan distinguida*.
[812] Nombrada en *El embrujo de Shanghai*, *Caligrafía de los sueños* y «Colección Particular».
[813] Mencionada en *El embrujo de Shanghai* y los relatos «El fantasma del cine Roxy» y «El caso del escritor desleído».

responsable de la ya citada *El embrujo de Shanghai* (1941)[814]. De hecho, se refiere en contadas ocasiones al cine M.R.I. que se produce en Hollywood tras el declive del sistema de estudios, y cuando lo hace –*Pretty Woman* (1990) y *Shrek* (2001) en *Canciones de amor en Lolita's club* (2005)– lo trata en sentido paródico.

10.9.1. Estampas neorrealistas

Para entender que la relación de Marsé con el cine va más allá del cine hollywoodiense, resulta esclarecedor leer este fragmento de una carta que le dirige Víctor Erice el 3 de febrero de 1997, en la que explica las dificultades de adaptar al cine su novela *El embrujo de Shanghai* debido al carácter híbrido de la novelística del escritor barcelonés:

> A la hora de imaginar una posible adaptación, lo que en el texto original resultaba más determinante era la existencia de dos historias muy diferentes, que, a partir de un determinado momento, discurrían en paralelo [...]. La historia que «sufría» más en esta suerte de confrontación era, sin duda, la que tenía lugar en Barcelona. Cuestión delicada ya que se trataba del núcleo más importante de la novela. Para entendernos, suponía algo así como introducir en medio de una película neorrealista un largo fragmento de *Míster Arkadín* o *El tercer hombre* (Cuenca, 2015, pp. 566-568).

Resulta significativa esa referencia al neorrealismo, corriente a la que se aproximan sus primeros relatos: «Plataforma posterior», «La calle del dragón dormido» y «La mayor parte del día»[815]. Sus dos primeras novelas (*Encerrados con un solo juguete* y *Esta cara de la luna*) también han sido relacionadas por parte de la crítica con esa estética[816].

«Plataforma posterior» comparte con el cine neorrealista el protagonismo de la clase popular, la que viaja hacinada en un tranvía, a través de un relato en el que el protagonismo es colectivo, pues se comparte entre varios de los pasajeros. En «La calle del dragón dormido», la referencia a la guerra establece un vínculo más sólido con el movimiento cinematográfico italiano:

[814] Referida en *Ronda del Guinardó*, *El embrujo de Shanghai* y *Esa puta tan distinguida*.
[815] «Plataforma posterior» fue publicado en la revista *Ínsula* en junio de 1957; «La mayor parte del día», en *Triunfo* en julio de 1963.
[816] Apuntan la vinculación con el neorrealismo de estas dos novelas los profesores Carmen Peña Ardid (1991, p. 172) y Juan Rodríguez Rodríguez (1997, p. 299).

> La mujer regresó a la cocina con las palmas de las manos pegadas al delantal. Caminando despacio y sin volverse, le hizo a la niña aquella pregunta impregnada de viejo sabor, el viejo e inconfundible sabor de noches durmiendo en estaciones del metro bajo ásperas mantas, y con el fragor de las bombas resonando en el túnel, el sabor de tantas comidas sin luz ni conversación, el sabor de la espera y de la muerte, o simplemente, el de una mañana de otoño sin el rayo de sol en el cristal. Era como un susurro–: «¿Dónde estará tu padre? ¿Por qué tardará tanto?» (Marsé, 2003b, p. 126).

Como en «Plataforma posterior», el protagonismo se reparte entre un grupo de personas (una mujer preocupada por su marido ausente, una familia de obreros y los clientes de un bar) que salen de su letargo y observan, desde sus casitas encaladas, a un mendigo dar patadas a un coche. El vehículo es un símbolo de los vencedores de la guerra, y el conato de rebelión del mendigo concluye abruptamente cuando llegan los propietarios del automóvil, devolviendo al vecindario a su estado de apatía.

En sus novelas, los episodios neorrealistas quedan reducidos a meras estampas, como en el segundo capítulo de *Encerrados con un solo juguete*. Andrés viaja en tren y, junto a él, una anciana ofrece una imagen de tintes neorrealistas:

> Junto a él había una vieja sosteniendo en la falda a un niño dormido. Era un niño demasiado crecido para dormir en la falda de la vieja, sus piernas largas y escuálidas le golpeaban a él las rodillas, obligándole a pegarse a la ventanilla cruzando una pierna sobre la otra […] La vieja inclinaba la cabeza a un lado y miraba tristemente los brazos redondos y concretos de las muchachas, sus cuellos bruñidos y sus cabellos desordenados. Iban rodeadas de chicos que inclinaban sus cabezas sobre ellas, dejando caer bromas y palabras como brillantes mariposas (Marsé, 2003a, p. 39).

El fragmento establece un contraste entre los adolescentes de 1949, que o no ha vivido o apenas recuerda la guerra, y la tristeza de la anciana y la delgadez del niño, que funcionan como un recordatorio de los estragos del conflicto bélico. *Esta cara de la luna* ofrece una estampa similar:

> Se sentó en un banco […]. Entonces vio al viejo en cuclillas frente a la fogata, en los bajos de la obra, al otro lado de la plaza. Las llamas rojas se reflejaban en el rostro arruinado y triste, impasible, donde sólo de vez en cuando se abría una boca negra y sin dientes para coger aire y soplar las ascuas. Tras él estaba la barraca de madera llena de herramientas y ropas agrias de albañil (Marsé, 1982, p. 74).

En ambos casos, el protagonista se topa de repente con una realidad dura, cuyos protagonistas son ancianos tristes, derrotados, sin duda, por la guerra y la dura posguerra. Las descripciones que Marsé realiza del Monte Carmelo en *Últimas tardes con Teresa* también pueden ser consideradas neorrealistas:

> Además de los viejos chalets y de algún otro más reciente, construido en los años cuarenta, cuando los terrenos eran baratos, se ven casitas de ladrillo rojo levantadas por emigrantes, balcones de hierro despintado, herrumbrosas y minúsculas galerías interiores presididas por un ficticio ambiente floral, donde hay mujeres regando plantas que crecen en desfondados cajones de madera y muchachas que tienden la colada con una pinza y una canción entre los dientes. Al pie de la escalera de la ermita de los Carmelitas hay una fuente pública en medio de un charco en el que chapotean niños con los pies descalzos (Marsé, 2014, p. 37).

El Monte Carmelo es un escenario similar, por su precariedad, al de las películas italianas neorrealistas, esos escenarios que hasta la llegada del neorrealismo, habían estado proscritos del cine italiano fascista y, que tras la guerra civil, desaparecieron del cine español, aunque su representación siempre fue escasa[817]. La novela presenta otra estampa de tono neorrealista en el capítulo décimo de la segunda parte:

> En una azotea que quedaba por debajo de ellos, en los primeros repechos de la pendiente, una mujer de grandes ojos negros, de aspecto juvenil y en cierto modo ultrajado, les observaba con una sonrisa complacida mientras bañaba a un niño en un recipiente de plástico amarillo que traslucía al sol (Marsé, 2014, p. 302).

Pero las descripciones neorrealistas irán decayendo progresivamente a medida que Marsé avance en su obra. En *Ronda del Guinardó,* la descripción pasa a ser un mero apunte: «En los meandros más antiguos del barrio convalecían decrépitas Villas herméticamente cerradas y flanqueadas de chabolas» (Marsé, 1998, p. 77).

Los personajes de *Noticias felices en aviones de papel*, una suerte de fantasmas escapados del gueto de Varsovia, parecen escapados de un filme neorrealista:

[817] En el cine español, las representaciones de entornos empobrecidos han sido pocas y, en su mayoría, asociadas a contextos rurales. Es el caso de las dos versiones de *La aldea maldita* (1930 y 1942), ambas dirigidas por Florián Rey; y del documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), de Luis Buñuel. La película *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, ambientada en el mundo urbano, suele considerarse como la muestra más representativa del movimiento neorrealista en España, pero sus resultados quedan muy lejos de los postulados y los logros del neorrealismo italiano.

«Observaba sus cabezas mal rapadas, cenicientas y con alguna pupa, infectadas de una miseria extraña, como de tiempos pasados y sin posible cura» (Marsé, 2014b, p. 40). La inclusión de estos personajes en una de sus últimas novelas, ambientada en los años ochenta, se relaciona con la urgencia de preservar la memoria histórica, evitando que caigan en el olvido los desastres que la guerra ha provocado en el siglo XX europeo. Esta intención se manifiesta de manera evidente en el siguiente fragmento:

> Bruno se frotó los ojos con los puños por segunda vez y volvió a indagar en la imagen que ofrecían los dos hermanos tirados en la acera. […] su aspecto ofrecía una tonalidad gris uniforme, como si fueran dos chicos escapados de una peli en blanco y negro […] era como si los hermanos Rabinad hubieran venido a devolverle al triste callejón una antigua potestad, una memoria abolida de pobreza y penuria, la vaga conciencia de que esto que él veía aquí ahora, estas maltrechas aceras donde aún crecía la hierba y este negruzco arroyo marcado con cicatrices de juegos infantiles, había pertenecido un día no muy lejano a niños de ojos furiosos que se pelearon con piedras, puñetazos y patadas; que esto fue otra calle, en otra ciudad y en otro tiempo, y que su azarosa y sombría historia no era extraña ni ajena a los desarrapados hermanos Rabinad (Marsé, 2014b, pp. 67-68).

Los muchachos del gueto de Varsovia actúan como un elemento evocador que conecta con la Barcelona de posguerra, un espacio de miseria cuya memoria parece haber sido abolida con la llegada de la democracia[818].

Si la influencia del neorrealismo se debilita a medida que la obra de Marsé avanza, hay un aspecto compartido, el protagonismo de niños y adolescentes[819], que, paradójicamente, adquirirá una relevancia mayor. Entre sus primeras novelas, las que más acusan el influjo neorrealista, la única que cuenta con protagonistas adolescentes es *Encerrados con un solo juguete*. A partir de *Si te dicen que caí*, su presencia se hace casi constante: *Un día volveré, Ronda del Guinardó, El embrujo de Shanghai, Rabos de lagartija, Caligrafía de los sueños* y *Noticias felices en aviones de papel.* Todas estas obras, con la excepción de la última, se enmarcan en la posguerra española. El

[818] Marsé también conecta la Segunda Guerra Mundial con la Barcelona de posguerra en *Ronda del Guinardó*, al situar la acción el 8 de mayo de 1945, Día de la Victoria.

[819] El cine neorrealista reserva un importante lugar entre sus protagonistas a los niños. Es el caso de uno de los episodios de *Paisà*; *Alemania, año cero*; *El limpiabotas* y *Ladrón de bicicletas*, entre otras.

ambiente de miseria, en el que, por ejemplo, las mujeres tienen que recurrir a la prostitución, también conecta directamente con el cine neorrealista.

A pesar de alejarse del neorrealismo y del realismo social, Marsé continúa creyendo en la importancia de un cine y una literatura comprometidos. Un compromiso que ha estado presente desde sus inicios como escritor. En su artículo «Literatura y cine» publicado en la revista *Arcinema* de diciembre de 1957, se adhiere a los postulados zavattinianos: «Creemos en un cine que nazca y se nutra de la realidad inmediata» (Cuenca, 2015, p. 132). Y, más adelante, relaciona el realismo de *El Jarama* con el cine neorrealista:

> Pero existe otra forma de novelar: el realismo. *El Jarama*, de cuyas posibilidades y ventajas para ser adaptada al cine se ha hablado ya mucho, ofrece un relato de gran atractivo, apretado en hechos y matices casi cinematográficos por lo objetivo de la forma. S. Ferlosio, su autor, no quiere que sus ideas personales y sus opiniones de los hombres y las cosas cuenten para nada en la novela (aunque ya se sabe que esto no se consigue jamás de un modo absoluto). Estamos, pues, frente a una pantalla –valga el símil– por la que pasan las más bellas imágenes de un posible film neorrealista (Cuenca, 2015, p. 132).

En 1959, al conceder su primera entrevista tras ganar el Premio Sésamo de Cuentos por su relato «Nada para morir», apunta: «digamos que mi literatura se alinea en el campo del testimonio social» (Cuenca, 2015, p. 157). Al año siguiente, en una entrevista concedida a Manuel del Arco en *La Vanguardia Española*, insiste: «Escribo porque quisiera reflejar al hombre español de nuestros días» (Arco, 1960, p. 29). No cabe duda de que la postura de Marsé coincide con la que defiende Cesare Zavattini[820]: «El neorrealismo nace de una actitud nueva frente a la realidad, de naturaleza inmanente moral, tiene como perspectiva fundamental el descubrimiento del hombre, de la miseria y de todos los demás dolores de la condición humana contemporánea». Marsé también se sitúa en una órbita cercana a la directores neorrealistas como Roberto Rossellini («Para mí se trata sobre todo de una posición moral desde la que se contempla el mundo»), Alessandro Blasetti («El neorrealismo responde a una

[820] No hay que olvidar que Marsé se encargó, en 1968, de traducir al castellano la obra de Cesare Zavattini *Straparole (Diario de cine y de vida, Reandando, Pequeño viaje al Po, Carta de Cuba a una mujer infiel)*.

necesidad de verdad de contacto con los problemas de nuestro tiempo»), o Vittorio de Sica («Ha sido […] la respuesta a un régimen que había obligado a vivir de una manera hipócrita y falsa. Nosotros, por el contrario, hemos dicho la verdad») (Fernández, 1992, pp. 28-29). Eso es precisamente lo que hace Marsé en su obra, desmitificar la verdad oficial del régimen franquista, proceso en el que el cine y las *aventis* desempeñan una labor fundamental.

Decíamos más arriba que la actitud neorrealista se define por la implicación emotiva y compasiva hacia un sujeto que principalmente es desfavorecido, pero no necesariamente alguien que se rebela. Marsé comparte con el neorrealismo su actitud hacia el desheredado. Desde el Manolo Reyes de *Últimas tardes con Teresa* hasta las múltiples prostitutas que pueblan sus novelas[821] pasando por la pandilla de *trinxas*[822] de *Si te dicen que caí*, Marsé se sitúa junto al desheredado, pero no junto al rebelde, al que se encarga de desmitificar. Quizá el ejemplo más evidente de falta de rebeldía es el Jan Julivert de *Un día volveré*, quien ha sido mitificado por todo el barrio –y, sobre todo, por su sobrino Néstor– como si fuera el pistolero Shane de *Raíces profundas* (*Shane*, 1953), y de quien, tras su salida de prisión y su regreso al barrio, todos esperan que haya planeado su venganza.

En cuanto a la participación caritativa hacia el individuo, una postura que *a priori* puede parecernos alejada del espíritu del anticlerical Marsé, no hay que olvidar que la caridad es un tema que le ha preocupado lo suficiente como para dedicar al tema una novela (*La oscura historia de la prima Montse*). El autor muestra asimismo respeto por ciertos curas a través del protagonista –trasunto de Marsé– de *Esa puta tan distinguida*, quien responde en el cuestionario del primer capítulo: «Los únicos clérigos que respeto son el padre Pietro de *Roma, città aperta*, de Rossellini, el *Nazarín* de

[821] Los personajes de mujeres –y adolescentes– que se ven obligadas a prostituirse debido a la crudeza de la posguerra española son recurrentes en la narrativa marseana: Julita, en *Encerrados con un solo juguete*;Palmita, en *Esta cara de la luna*; Aurora Nin / Ramona y Menchu, en *Si te dicen que caí*; Balbina, en *Un día volveré*; Rosita, en *Ronda de Guinardó*; la señora Yordi, de «Historia de detectives»; Nieves, en «La liga roja en el muslo moreno»; las protagonistas de *Canciones de amor en Lolita's club* –ambientada en el mundo de la prostitución–; o la Carolina Bruil, cuyo asesinato inspira *Esa puta tan distinguida*. También se rumorea la prostitución de Anita y su hija Susana en *El embrujo de Shanghai*; e incluso se insinúa que Manolo Reyes paga con favores sexuales la ayuda que recibe del Cardenal en *Últimas tardes con Teresa*.

[822] Marsé denomina indistintamente *trinxas*, *xavas* o *kabileños* a las pandillas de chavales desharrapados que pueblan su obra.

Galdós/Buñuel, el padre Brown de Chesterton y el furioso y zarrapastroso cura irlandés de *La hija de Ryan*, de David Lean» (Marsé, 2016, pp. 9-10).

En cualquier caso, y si bien podemos afirmar que existe cierto poso neorrealista en sus primeras obras, las estrategias empleadas por el escritor se alejan rápidamente de los postulados del movimiento. Ni adopta un tono documental (como sí lo hará, por ejemplo, Ignacio Aldecoa), ni se centra en la actualidad, ni se limita a relatar hechos banales que sirvan para descubrir el momento presente. Sirvan estas palabras de Cesare Zavattini para evidenciar la distancia que media entre unos y otro:

> El cine no deberá nunca volverse hacia atrás; deberá aceptar, como condición *sine qua non*, la actualidad diaria: HOY, HOY, HOY... Se trata de emprender la lucha contra lo excepcional y de captar la vida en el punto mismo en que la estamos viviendo, con su mayor expresión cotidiana (Fernández, 1992, p. 49).

Es más, el neorrealismo cinematográfico se caracteriza por rechazar la jerarquía entre acontecimientos, lo que conduce a la introducción en el filme de tiempos débiles o muertos pero cargados de una significación dramática, en contraposición al paradigma representado por el M.R.I. En definitiva, lo que pretende Zavattini es «desnovelizar el cine» a través de un antinarrativismo que rechaza la acción concebida como tensión dramática. El objetivo es eliminar tanto el argumento como el guion, prescindiendo de cualquier esquema narrativo o constructivo (Fernández, 1992, pp. 55-56). Marsé, en este sentido, se sitúa en las antípodas de la estética neorrealista. Tal y como él mismo declara:

> Cuando el cine se puso a explicar la vida, cuando se convirtió en una ventana abierta a la realidad, poco a poco dejó de interesarme. Al principio el neorrealismo me pareció estupendo, pero al poco tiempo me di cuenta de que aquel cine tan sincero, tan real, estaba asestando un golpe fatídico al mito, y yo nunca había ido al Roxy o al Rovira para que me contaran cómo era la vida, sino cómo podía ser (Ordóñez, 2012, párr. 3).

La correspondencia que mantuvo durante sus primeros pasos como escritor con Paulina Crusat, arrojan más luz sobre su progresivo abandono del objetivismo. El 25 de abril de 1961 escribía a su mentora:

> Estoy dejando un poco de lado este objetivismo de la llamada escuela de Madrid […] y escribo la novela de un modo más suelto y, en fin, creo que más penetrante y rico. He

> tenido ocasión de leer últimamente las novelas de López Salinas, Pacheco, Ferres, etc., y creo que valdría la pena intentar superar ciertas maneras de realismo, muy nobles, pero que me parecen a veces pura superficie […] ya no me entusiasma como antes ese realismo al uso. Me parece que al ceñirse a él hay que sacrificar demasiadas cosas, en personajes y situaciones. Me ha hecho pensar en todo algunos libros que he leído hace poco: La trilogía USA de Dos Passos, Caldwell, Capote, y sobre todo *El rojo y el negro*. Sé que todo eso es agua pasada, pero no creo tampoco que haya que enterrarlo (Cuenca, 2015, p. 191).

Y termina con una declaración que será una enseña a lo largo de su carrera: «al lector no hay que aburrirle por ese afán de trascendencia y de pureza objetiva. Como Vd. me dijo una vez, lo importante es tener algo que decir y decirlo bien» (Cuenca, 2015, p. 191).

Parece lógico que en los inicios de su carrera literaria Marsé intente seguir la moda literaria –el realismo social– para, paulatinamente, afianzar una voz propia que dará lugar a una obra de carácter más subjetivo, de gran fuerza visual, sustentada sobre una férrea voluntad de transparencia –con la excepción de *Si te dicen que* caí– y, sobre todo, caracterizada por su reivindicación del poder de la narración. A partir de *Últimas tardes con Teresa* la influencia del cine institucional comienza a impregnar, cada vez con más fuerza, su narrativa, caracterizado por su transparencia, verosimilitud y entretenimiento. Estas son las tres cualidades que Marsé no se cansará de repetir que persigue en su obra.

10.9.2. La máscara y la verdad revelada

Para concluir, consideramos que, aunque a medida que avanza su obra la impronta del neorrealismo se desvanece rápidamente, Marsé comparte con su admirado Rossellini un interés más profundo, la búsqueda de la revelación de la verdad, lo que le aleja de los propósitos del M.R.I. El crítico Alain Bergala se pregunta en la introducción de *El cine revelado*, de Roberto Rossellini:

> *¿Cómo puede manifestarse la verdad en una película?* Ésta fue por lo visto la gran pregunta del cine moderno. Era una novedad, puesto que en el cine clásico nunca se habían preocupado por que la verdad se *manifestara* en la película. El filme podía proferir una verdad, pero esta era anterior: en el contenido del guion, en la definición psicológica de sus personajes, en los presupuestos filosóficos del relato que debía

> traducir en imágenes. Por primera vez, con la modernidad, el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le será exterior sino que puede ser el instrumento de *revelación* o de *captura* de una verdad que él debe sacar a la luz (Bergala, 2000, pp. 12-13).

De la misma manera que Rossellini busca la revelación de la verdad insertado una estrella de Hollywood como Ingrid Bergman en Stromboli, una isla siciliana habitada por humildes pescadores, con el propósito de explorar las posibles implicaciones que puede tener para el cine enfrentarse a ese contraste (Bergala, 2000, p. 21), Marsé busca su revelación a partir de la tensión que nace entre la mitificación del cine clásico, la realidad de la posguerra en una zona determinada de Barcelona[823] y su deseo de desmitificar la verdad oficial del régimen franquista. De esa tensión surgen las *aventis*, las cuales, desde su polifonía, recogen la diversidad de versiones, rumores y comentarios sobre los distintos acontecimientos de la realidad cotidiana de los barrios humildes del norte de la ciudad. A partir de esta confusión se revela la verdad, tal y como declara el autor:

> En mi novela […] una pandilla de chavales de barrio mitifica la realidad del mundo de los adultos en la posguerra. Cuentan *aventis*, aventuras. En un segundo nivel hago crónica de lo que realmente ocurría en el país. Por último, la historia de los chavales se ve confirmada en la realidad (Marsé, 1973, p. 25).

El cine de Hollywood contrasta con la realidad cotidiana de los barrios barceloneses de forma análoga a como lo hace Ingrid Bergman entre los pescadores de Stromboli[824]. En ambos casos, ese choque permite la revelación de la verdad que tanto Rossellini como Marsé persiguen.

Como decíamos más arriba, la obra de Marsé se puede interpretar como un conjunto que pivota sobre una serie recurrente de temas (la ausencia del padre, el recurso a la prostitución, la fascinación por la violencia, la opresión del régimen franquista) y espacios (los barrios populares del norte de Barcelona, el cine como espacio de evasión) que son narrados una y otra vez en sus novelas con múltiples variaciones,

[823] El «territorio Marsé» se ubica en el norte de la ciudad de Barcelona, principalmente en el barrio de La Salut (en el distrito de Gràcia), donde el autor vivió en su infancia. Desde allí se extiende a los barrios de El Carmelo y El Guinardó (en el distrito de Horta-Guinardó).

[824] El contraste alcanza su cénit en «El fantasma del cine Roxy», donde las estrellas de cine se aparecen como fantasmas a la solitaria empleada del banco.

como si de largas *aventis* se tratara. Se trataría de una forma de enmascarar su propia biografía, que contamina toda su obra. En este sentido, es interesante prestar atención a dos detalles. Por un lado, son varios los personajes infantiles de su obra que recurren al antifaz para ocultar su identidad, como sucede en *Si te dicen que caí* [825]*,Ronda del Guinardó,* y, sobre todo, el cuento «Colección particular» y *El amante bilingüe*[826]. En esta última novela, Marés recuerda un momento de su infancia relacionado con el enmascaramiento: «Cuando vuelve a mirarme, yo me quito el antifaz de la cara. Debajo llevo otro idéntico» (Marsé, 2016b, p. 29). Por otro lado, son múltiples las referencias a la máscara que pueblan su obra, principalmente en las novelas *La muchacha de las bragas de oro* (el escritor que enmascara su pasado) y *El amante bilingüe* (Juan Faneca es la máscara de Juan Marés). En *Esa puta tan distinguida,* el escritor afirma: «¿Debía persistir buscando una verdad tan enmascarada, cuando esa verdad suscitaba menos interés que la máscara? No me pagaban para eso» (Marsé, 2014b, p. 140)[827]. Desde esta perspectiva, la obra de Marsé parece responder a este aforismo de Oscar Wilde en *El crítico como artista* (*The Critic as Artist*, 1891): «Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth» (Wilde, 1997, p. 18)[828].

La cita que abre *Esa puta tan distinguida,* pronunciada por un personaje de la película *El embrujo de Shanghai*, revela el sentido que Marsé otorga a las máscaras: «La única máscara que llevo es la del tiempo» (Marsé, 2016e, p. 7). El cuestionario inicial que rellena el guionista también ofrece pistas, cuando responde cuál podría ser el título de la película: «Podría ser *Desmemoria del asesino*, o *La máscara y la amnesia*, o algo así. Se trata de una película sobre la persistencia del deseo y las estrategias del olvido» (Marsé, 2016e, p. 10).

[825] Un dibujo de El Guerrero del Antifaz, la creación de Manuel Gago, aparece en la portada de la edición a cargo de Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León de *Si te dicen que caí* (Cátedra, 2010).
[826] También se habla de antifaces en *La oscura historia de la prima Montse, Un día volveré, El embrujo de Shanghai, Caligrafía de los sueños,Esa puta tan distinguida* y el cuento «El caso del escritor desleído».
[827] Contienen referencias a la máscara, además de las citadas, *Encerrados con un solo juguete, Esta cara de la luna, Si te dicen que caí, Un día volveré, Ronda del Guinardó, Noches del Bocaccio, El embrujo de Shanghai, Canciones de amor en Lolita's club, Caligrafía de los sueños* y el cuento «Colección particular». En algunas obras se habla de «desenmarcar», como en *Últimas tardes con Teresa, Rabos de lagartija* y los cuentos «Teniente Bravo» y «Conócete a ti mismo, Fritz».
[828] Curiosamente, en las versiones al español de la obra, la palabra «mask» ha sido traducida bien como «máscara» («El hombre es menos auténtico cuando habla por sí mismo. Dale una máscara y te dirá la verdad» (Wilde, 2003, p. 147), bien como «antifaz» («El hombre es lo menos posible él mismo cuando habla en persona. Déle usted un antifaz, y dirá la verdad» (Wilde, 1951, p. 952).

La máscara se relaciona, en consecuencia, tanto con la disolución de la identidad como con la memoria. En esta línea, resultan sugestivas las reflexiones que Alberto Gil, responsable de publicaciones del Museo Thyssen de Málaga, realiza en torno a la exposición «Máscaras. Metamorfosis de la identidad moderna». Gil considera que desde los inicios del siglo XX, la máscara se convierte en un indicador de un amplio proceso de reflexión estética en torno a la disolución de la identidad. Este cambio en el paradigma identitario es significativamente más complejo respecto a la tradición inmediatamente anterior y abarca tanto el ámbito del yo individual como el del colectivo (Gil, 2010, párr. 11). En este sentido, la obra de Marsé encaja perfectamente con estos postulados, y su concepción identitaria responde, más allá de su peripecia biográfica, a la del hombre moderno:

> La obsesión identitaria más frecuente del hombre moderno corresponde a su desdoblamiento. La ficcionalización del doble nos permite indagar sobre nuestro propio yo, además de procurar una barrera disuasoria para los que pretenden acceder a nosotros. El doble es una impostura tan explotada en el ámbito literario como en el de las artes plásticas, en origen mediante el fenómeno del *doppelgänger*, del gemelo malvado que todos tenemos, que da pie a la reflexión en torno a lo real y lo sobrenatural, el ser y la apariencia de ser, el individuo y la sombra o el espejo (Gil, 2010, párr. 29).

En el caso de Marsé, la ficcionalización del doble tiene su origen en la impresión que le causó de niño el visionado de *El hombre y el monstruo*, versión cinematográfica de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), de Robert Louis Stevenson, y ha sido desarrollada, como hemos visto, en buena parte de su obra narrativa.

Pero, como hemos mencionado, el discurso marseano también se relaciona con la memoria. Su discurso de aceptación del premio Cervantes es fundamental para entender su obra. A partir de una imagen picassiana, la identidad entre el artista y el Minotauro (otra máscara), Marsé reflexiona sobre la memoria y sus laberintos. El escritor evoca los orígenes de su vocación literaria, con la imagen germinal del esqueleto del leopardo sobre las nieves del Kilimanjaro, una imagen que evoca una senda recorrida de la que no queda ningún rastro, como sucede con el Minotauro y su laberinto, y se cuestiona si el escritor, como el monstruo, recordará los detalles de su

obra y los motivos oscuros que la llevaron a construirse. El relato literario se presenta como el hilo que tiende Teseo para rehacer el camino y salir del laberinto. El relato revela, pues, la compleja arquitectura personal que se esconde en lo más profundo del laberinto, con los sueños, obsesiones, verdades y quimeras del escritor. Se podría decir que en el interior del laberinto «hay una memoria compartida, que no debería arrogarse nadie, una memoria que fue durante años sojuzgada, esquilmada y manipulada». Marsé concluye su discurso subrayando la importancia que tienen para un escritor tanto la imaginación como la memoria, ya sea personal o colectiva: «No hay literatura sin memoria». En última instancia, la obra del autor catalán se muestra contraria a la reiterada advocación «hay que olvidar el pasado», pues atenta contra la naturaleza y la función de la escritura (Marsé, 2008a, pp. 3-8).

El cine desempeña un rol fundamental en el tejido de ese hilo. En concreto, el cine que, desde los años veinte hasta los sesenta (un cine que todavía no ha sucumbido al abuso tecnológico), intercambia con la novela formas, contenidos, diálogos, mitos, una estética del gesto y unos hábitos de comportamiento. La novela asume la naturaleza visual de la narrativa cinematográfica, su cadencia y el potencial simbólico de sus imágenes (Marsé, 2008a, p. 6). El cine es el espacio de evasión de la realidad, de la ensoñación, un espacio que termina por revelarse falso, mitificado, mendaz pero que, como sucede con el *Quijote*, nos deja la siguiente lección: las cosas no siempre son lo que parecen.

A través de este intrincado juego de laberintos, máscaras, espejos, Marsé teje el hilo de su obra escapando, con el cine, de la indigesta realidad histórica de la posguerra española, con la confianza de que ese enmascaramiento permitirá que su verdad biográfica sea revelada al lector y la memoria histórica colectiva de la inmediata posguerra barcelonesa sea restaurada.

11. Tras el fin del cine moderno

Cabe preguntarse ahora hacia dónde se dirige la influencia del cine en la literatura en el siglo XXI, cuando muchos críticos han decretado el fin de la modernidad cinematográfica, como, por ejemplo, Serge Daney:

> si el cine moderno nace con la escena de la tortura frente a un tercero (*Roma, ciudad abierta*), termina tal vez con la eterna pregunta-denegación de los últimos films de Godard: ¿por qué en el cine se muestra siempre a las víctimas de frente y a los verdugos de espaldas? Pregunta de escenografía, si la hay. Con la mirada-cámara en su centro, mirada que niega al espectador y rompe con todas las identificaciones. Porque si se filma a los verdugos de frente, ellos disparan contra el espectador. Algo que faltaba demostrar (Daney, 2004, p. 82).

La propuesta crítica de Perry Anderson contempla una temporalización de la modernidad marcada por varios cortes. Un primer corte va de mediados del siglo XIX hasta el final de la Segunda Guerra Mundial; un segundo corte, hacia los años sesenta; un tercero, a final del siglo XX y principios del siglo XXI, con la revolución digital. Esto es lo que desarrollan Noël Burch (primer corte, paso del M.R.P. al M.R.I.), David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson (estabilización del M.R.I.) y José Enrique Monterde (segundo corte, nacimiento de la modernidad cinematográfica) cuando estudian el cine en función de los diferentes modos de representación. Queda pendiente ese tercer corte, del que intentaremos dar algunas claves para estudios futuros sobre su relación con la literatura, a partir de la obra de Enrique Vila-Matas.

Tras establecer cortes similares[829], el filósofo Gilles Deleuze reflexiona sobre la emergencia de la imagen-electrónica, representada por la televisión y el video. En su opinión, este tipo de imagen plantea una disyuntiva para el cine: o bien transformarlo o bien reemplazarlo, incluso sellando su destino. Deleuze reconoce la necesidad de dilucidar los efectos de estas nuevas formas de imagen, aunque reconoce que analizarlas en detalle excede el alcance de su proyecto. No obstante, describe las características distintivas de estas nuevas imágenes, destacando su falta de exterioridad (fuera de campo) y su incapacidad para interiorizarse en un todo. Estas

[829] Recordemos que el M.R.P. se corresponde con lo que Deleuze llama la imagen-en-movimiento; el M.R.I. y el M.R.A., con la imagen-movimiento; y el M.R.M., con la imagen-tiempo.

imágenes son reversibles y no superponibles, lo que les confiere la capacidad de volverse sobre sí mismas y generar nuevas imágenes a partir de cualquier punto de la imagen precedente. Esta reorganización perpetua del espacio conlleva la pérdida de direcciones privilegiadas, incluida la verticalidad, en favor de un espacio omnidireccional en constante cambio. Lo sonoro, por su parte, conquista una autonomía que le confiere el estatuto de imagen, por lo que ambas imágenes, sonora y visual, se relacionan sin subordinación de una respecto a la otra (Deleuze, 1987, pp. 351-352).

El crítico Fredric Jameson también ha reflexionado sobre estos aspectos en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984). El autor establece una serie de fenómenos constitutivos de la posmodernidad[830] (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado del bienestar, etc.), que es la pauta cultural dominante: «La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical o *coupure* que por lo general se remonta al final de la década de los años cincuenta o a principios de la de los sesenta» (Jameson, 1991, p. 9). Una de las características fundamentales de la posmodernidad, según Jameson, es el desvanecimiento de la frontera entre la cultura de élite y la cultura comercial o de masas. Esto se refleja en la incorporación de elementos de la cultura popular en la producción artística, así como en una fascinación por un paisaje cultural «degradado», feísta y *kitsch*, que abarca desde series televisivas hasta películas de serie B y la llamada «paraliteratura»; materiales que no se limitan a «citar», sino que incorporan la cita a su propia esencia. Las referencias cinematográficas abarcan desde Godard y el postgodardismo, hasta el cine y el vídeo experimentales, pero también un nuevo tipo de películas comerciales[831]. Estamos ante un nuevo tipo de sociedad (posindustrial, de

[830] En su artículo «La estética de la singularidad» (2015), explica los motivos del cambio del término escogido en primer lugar, «posmodernismo», por «posmodernidad»: «pronto cobré conciencia de que la palabra que debería haber utilizado no era posmodernismo, sino posmodernidad, ya que lo que tenía en mente no era un estilo, sino un periodo histórico, en el que todo tipo de cosas, de la economía a la política, de las artes a la tecnología, de la vida cotidiana a las relaciones internacionales, habían cambiado irrevocablemente» (Jameson, 2015, p. 109).

[831] En «La estética de la singularidad», Jameson argumenta que las últimas películas de acción se han visto reducidas a una sucesión de momentos presentes y explosivos, relegando la trama a mera excusa. En consecuencia, ver el tráiler suele ser suficiente, «ya que ofrece los momentos culminantes de películas que no son esencialmente más que puntos culminantes» (Jameson, 2015, pp. 113-114).

consumo, de los *media*, de la información, electrónica, de las altas tecnologías, etc.) en la que la producción estética se ha integrado en la producción de mercancías en general (Jameson, 1991, pp. 10-18).

Además, como apunta Jameson en «La estética de la singularidad» (2015), la transición de la modernidad a la posmodernidad supone el creciente predominio del espacio sobre el tiempo (lo que explica la reciente preponderancia de la arquitectura entre las artes), que queda contraído al momento presente:

> Los clásicos de la modernidad estaban obsesionados, en cierto sentido profundo y productivo, por el tiempo como tal, el tiempo profundo, la memoria, la duración (o la *durée* bergsoniana) e incluso con la jornada eterna desde el amanecer hasta el anochecer del «día de Bloom» de Joyce (Jameson, 2015, p. 113).

El arte contemporáneo presenta, según el crítico, dos características sintomáticas. La primera es la desdiferenciación de las diversas formas de arte, lo que se refleja en la combinación de fotografía, *performance*, vídeo y escultura en galerías y museos. Esta mezcla inusual ya no puede ser clasificada bajo términos genéricos tradicionales como, por ejemplo, «pintura», lo que demuestra la volatilización del objeto de arte y la pérdida de la primacía de la pintura al óleo. Jameson considera muchas de estas obras no solo como *collages* en simultaneidad (donde confluyen las diversas ramas del viejo sistema de las bellas artes)[832], sino como una forma abreviada y concentrada del artefacto paradigmático de la práctica artística posmoderna: la «instalación», donde ninguno de los objetos que la componen es la obra de arte, sino que su lógica es relacional y reside en la construcción del propio espacio. Una segunda característica destacada por el crítico es la colaboración en la que varios artistas contribuyen con algún componente (Jameson, 2015, pp. 115-117).

Una vez establecidas, a grandes rasgos, las características del arte posmoderno, resultaría, sin duda, de gran interés, analizar la obra de Enrique Vila-Matas, notablemente influenciada por el cine, a la luz de los cambios que se producen entre modernidad y posmodernidad.

[832] Jameson añade a la pintura y la arquitectura, la planificación espacial y la decoración interior, pero excluye la fotografía, por considerar que su transformación de arte menor en otro mayor es uno de los rasgos característicos de la posmodernidad (Jameson, 2015, p. 117).

En una entrevista concedida a *Cahiers du cinéma,* Vila-Matas explica su deseo juvenil de convertirse en director de cine y revela que, en 1970, llegó a rodar dos cortometrajes: *Todos los jóvenes tristes* (que no editó) y *Fin de verano*. El autor colaboró asimismo con la revista *Fotogramas* (1946-) entre 1968 y 1970. Posteriormente, desde París, realizó una sección enfocada en el cine más innovador, donde informaba sobre cineastas como Philippe Garrel, a quien había descubierto en la Cinémathèque (Engel, 2017, párr. 1). De hecho, en el prólogo de la edición de 2005 de *La asesina ilustrada* (1977), el autor declara: «cuando en la trastienda del colmado de Melilla comencé a escribir mi primer libro, no tenía ni idea sobre literatura. Me interesaba el cine, iba mucho al cine, quería realizar películas, películas vanguardistas» (Vila-Matas, 2005, p. 11). Además, en la conferencia «Mastroianni-sur-Mer» (2000), enmarcada dentro de un ciclo dedicado a las relaciones entre cine y literatura, el autor barcelonés explica que en el origen de su vocación literaria está el escritor que interpretaba Marcello Mastroianni en *La noche* (*La notte,* 1961), de Michelangelo Antonioni: «descubrí que el personaje que encarnaba Mastroianni era la clase de hombre que yo quería ser cuando mi ciudad creciera y yo creciera con ella» (Vila-Matas, 2004, p. 160). En la misma comunicación comparte su experiencia cinéfila que recuerda a aquella de los escritores de la generación del medio siglo en Madrid:

> Uno de los nuestros decía que las películas extranjeras explicaban el mundo. Nuestros autores favoritos se llamaban Griffith, Stroheim, Dreyer, Eisenstein, Lang, Buñuel, Godard, Rivette, Pasolini y Antonioni. Los institutos italiano y francés de Barcelona […] organizaban anualmente sendas semanas de cine de sus respectivos países. Se formaban grandes colas para asistir a unas sesiones que eran casi de cine clandestino en una Barcelona que –íbamos día a día comprobándolo con tristeza– no crecía a nuestro ritmo (Vila-Matas, 2004, pp. 159-160).

Ya desde su título se establece una conexión entre el relato breve «Nunca voy al cine» (1982) y el medio cinematográfico, que ha sido estudiada por el profesor Alberto Fernández Hoya. Su análisis establece el doble papel que el cine desempeña al servicio de la ficción literaria, como espacio referencial, físico, de vocación realista; y como modelo de mundo ficcional no verosímil, dando lugar a un ejercicio de metaficción donde cine y literatura se imbrican completamente (Fernández Hoya, 2004, p. 3). En

París no se acaba nunca (2003), el escritor reconoce la influencia del cine *underground* de su amigo Adolfo Arrieta[833]:

> Por otro lado, el rodaje de ese film contribuyó a darme no sólo más confianza en las mujeres sino también en mi escritura, pues la estética de Arrieta me iba facilitando día tras día todo tipo de felices descubrimientos, una animada materia prima cinematográfica que acabó resultándome útil para la creación de mi mundo literario, para la creación de *La asesina ilustrada*: los juegos de espejos, los cambios de apariencia (aplicados incluso al texto mismo), la erótica del transformismo y, sobre todo, la prosa poética vista como una fiesta (Vila-Matas, 2013, p. 73).

Otras influencias cinematográficas admitidas por el autor incluyen la del filme *Cita en Bray* (*Rendez-vous à Bray*, 1971), de André Delvaux, en la trama de *Perder teorías* (2010); y la de *Spider* (2002), de David Cronenberg, en *Dublinesca* (2010). Más recientemente, el autor ha reconocido que el juego de citas que salpica su obra está inspirado, en primer lugar, por el cine de Godard que veía en los años setenta, y posteriormente por escritores como Edgardo Cozarinsky, «que en su maravilloso *Vudú urbano* utilizaba las citas *godardianamente*»[834], y Laurence Sterne (Vila-Matas, 2019, párr. 41).

Hasta aquí la influencia del cine en Vila-Matas puede ser estudiada desde los parámetros de la imagen-tiempo. Sin embargo, en algunas de sus últimas obras, el autor experimenta con la creación junto a artísticas plásticos e incluso ha colaborado con algunos museos y galerías desempeñando labores de comisario o participando en instalaciones, lo que le abre las puertas a una lectura posmoderna de su obra. Por ejemplo, en 2013, el escritor es invitado a participar en *Documenta*, la famosa exposición de arte contemporáneo que tiene lugar en Kassel (Alemania). De esa experiencia surge *Kassel no invita a la lógica* (2014):

> Me sentía feliz por aquella propuesta, pero contuve el entusiasmo. Esperé unos segundos para preguntar qué se esperaba de un escritor como yo en una exposición de

[833] Sería interesante analizar esta influencia a partir de la teoría del llamado «cine expandido» El término fue acuñado en 1966 por el cineasta experimental y artista pionero de multimedios norteamericano Stan VanDerBeek y explorado por Gene Youngblood en *Expanded Cinema* (P. Dutton & Co, 1970). La traducción al español lleva por título *Cine expandido* (Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012).
[834] Esta influencia es reconocida por el escritor protagonista de *París no se acaba nunca.*

> arte como aquélla. Que yo supiera, añadí, los escritores no iban a Kassel. Y los pájaros no van a morir al Perú, dijo Boston, demostrando ser muy ágil respondiendo. Una buena frase mcguffin, pensé. Siguió un breve, intenso silencio, que ella rompió. Le habían encargado pedirme que a finales del verano de 2012, a lo largo de tres semanas, pasara todas las mañanas en el restaurante chino Dschingis Khan, en las afueras de Kassel (Vila-Matas, 2014, pp. 7-8).

La obra termina siendo una reflexión sobre su propia obra y la vanguardia del arte contemporáneo, donde lo espacial cobra gran relevancia, pero también lo efímero, el momento presente. El escritor manifiesta así este interés y los motivos de su participación en documenta:

> Tenía curiosidad, además, por ver si había muchas diferencias entre la vanguardia literaria del momento —de dudosa existencia— y la vanguardia del arte, que se daba cita cada cinco años en la Documenta. En el terreno literario, lo vanguardístico había perdido peso, por no decir que probablemente se había extinguido, aunque podían quedar algunos proyectos poéticos todavía de interés (Vila-Matas, 2014, p. 9).

En *Marienbad eléctrico*[835] (2015) escribe sobre su relación creativa con la artista visual Dominique Gonzalez-Foerster. En 2019, Vila-Matas es invitado por la Caixa y la galería Whitechapel para comisariar una exposición a partir de la colección de la entidad bancaria y escribir una breve novela. *Cabinet d'amateur*, en alusión a la novela de Georges Perec, es el título de la exposición; y el de la novela, C*abinet d'amateur, una novela oblicua* (2019). También se relaciona con la posmodernidad el título con el que abre la primera parte de *Doctor Pasavento* (2005): «La desaparición del sujeto»[836]: «desde que llegué aquí pienso en la historia de la desaparición del sujeto moderno y en mi propia desaparición, sobre la que, además, escribo» (Vila-Matas, 2006, p. 58). El autor incluso se define como posmoderno en una entrevista a raíz de la publicación de *Aire de Dylan* (2012). A la pregunta de cómo ha sido capaz de hacer una crítica a la posmodernidad cuando es un escritor tremendamente posmoderno, responde:

[835] El título homenajea el filme *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais a partir de un guion de Alain Robbe-Grillet.

[836] Sobre este asunto sostiene Jameson: «La fortuna del sujeto individual comenzó a declinar bajo el estructuralismo (junto con el propio individualismo social), atravesando varias etapas en las que se denunciaba enérgicamente el «sujeto centrado» hasta llegar a la bien conocida «muerte del sujeto», únicamente comparable, en nuestros días, a la muerte de Dios en los de Nietzsche (Jameson, 2015, pp. 136-137).

«Digamos que eso es un hecho lateral que queda en la crítica al posmoderno que fui y que sigo siendo. De hecho, en la tercera edición del libro eso no aparece ya en la promoción» (Vila-Matas, 2012, párr. 11). En la misma entrevista califica la posmodernidad como una «definición universitaria» que

> Clasifica la sucesión de la modernidad, viene a definir el fin de las vanguardias, de ciertos ideales, de compromisos estéticos, la mezcla, que trabajamos sobre lo ya hecho, en este sentido, ironizo en la novela sobre el tinglado cultural en que estamos metidos (Vila-Matas, 2012, párr. 14).

Una correcta valoración de la obra de Vila-Matas quedaba fuera de los propósitos de esta tesis, dado que su obra, comenzada a finales del siglo XX, se está desarrollando principalmente en el siglo XXI. Sin embargo, todas estas interacciones entre literatura y arte merecen ser estudiadas con detenimiento, principalmente porque el escritor transita entre la influencia de un cine de la imagen-tiempo a la que ejerce la primacía del espacio en el arte posmoderno.

Si bien esta es la línea de investigación que se abre con mayor claridad tras la conclusión de esta tesis, las constantes transformaciones en la representación cinematográfica –como el surgimiento de un estilo cinematográfico que podríamos denominar «internacional»–[837]; o, en cuanto a soportes y tecnología, el de plataformas digitales, cine realizado con el móvil, realidad virtual[838], etc., que puede suponer el fin del modo de representación y su sustitución por un «modo de simulación», como viene advirtiendo José Mª Paz Gago[839], amplían considerablemente el campo de estudio.

---

[837] Este cine, donde no se valora el riesgo ni la experimentación formal, se correspondería con el de los filmes que se presentan en el circuito internacional de festivales, con el de Cannes al frente; espacios que sirven como escaparate de películas que buscan el prestigio globalizado (Quintana, 2015).

[838] La transformación digital del cine ha sido estudiada por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en *L'écran global* (Éditions du Seuil, 2007) –en 2009, Anagrama publica la traducción al español, con el título *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*–; y, en el ámbito hispánico, por José Luis Brea en *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image* (Ediciones Akal, 2010) o Àngel Quintana en *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Acantilado, 2011).

[839] El catedrático lleva dos décadas dedicándose al análisis del diálogo intersemiótico entre espectáculo y teconología, como muestran los artículos «El cine ha muerto: ¡Viva la realidad…virtual!» (2004), «Artes del espectáculo y nuevas tecnologías» (2006) o «Simulacros. Nuevos modos de representación en el espectáculo postcontemporáneo» (2020).

12. Conclusiones

El espacio y el tiempo son las dos grandes dimensiones en las que se articula el esquema narratológico propuesto por Chatman, cuyos elementos compositivos son la historia y el discurso de la narración. Ambas dimensiones son trastocadas, en el ámbito de la narración literaria, con la aparición del cine. Pero este no es un fenómeno homogéneo, por lo que hablamos de distintos modos de representación. La taxonomía de las imágenes planteada por el filósofo Gilles Deleuze (la «imagen-movimiento» y la «imagen-tiempo»)[840] nos ofrece la posibilidad de evaluar los resultados obtenidos en esta investigación a partir de esas dos grandes dimensiones constitutivas de la narración, proporcionando nuevas claves de lectura de la narrativa española bajo el influjo del cine; es decir, nos ayuda a entender en qué medida el cine influye, condiciona o modifica la concepción que los narradores estudiados tienen del espacio y del tiempo, que es, en definitiva, el objetivo principal de esta investigación.

Como el concepto «modo de representación» acuñado por Noël Burch, que nace de la consideración de que el «lenguaje» del cine no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la Historia (Burch, 1999, p. 16), la clasificación deleuziana encuentra su punto de inflexión en un acontecimiento histórico, la Segunda Guerra Mundial. Tal y como expone en el prefacio a la edición en inglés de *La imagen-tiempo*: «The fact is that, in Europe, the post-war period has greatly increased the situations which we no longer know how to react to, in spaces which we no longer know how to describe»[841]. La matriz teórica a cuya luz pensamos

[840] Deleuze desarrolla ambos conceptos en *Cinéma 1. L'image-mouvement* (Les Éditions de Minuit, 1983) y *Cinéma 2. L'image-temps* (Les Éditions de Minuit, 1985). Las traducciones al español llevan por título *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Paidós, 1983) y L*a imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Paidós, 1987), respectivamente.

[841] «El hecho es que, en Europa, el período de posguerra ha aumentado considerablemente las situaciones a las que ya no sabemos cómo reaccionar, en espacios que ya no sabemos cómo describir». Tal y como señala el profesor Richard Rushton, esta no es una división histórica rígida. Lo que Deleuze intenta enfatizar es que la imagen-movimiento y la imagen-tiempo constituyen diferentes modos de expresión fílmica, y que la imagen-tiempo constituye una forma diferente de concebir el cine que no había sido dominante o típica antes de la Segunda Guerra Mundial (Rushton, 2012, p. 8).

los cambios estéticos a lo largo del siglo XX se complementa con los trabajos de Perry Anderson y Fredric Jameson[842].

El estudio de la influencia de los modos de representación cinematográficos en la narrativa española arroja resultados reveladores. Es momento de establecer comparaciones entre los distintos modos de representación, entre sus diferentes formas de abordar las dimensiones espaciales y temporales, labor para la que los dos tomos que Gilles Deleuze dedica al cine han sido decisivos.

[842] Se trata de las reflexiones de Perry Anderson sobre *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (*All that is solid melts into air*, 1982), de Marshall Berman, y las teorías sobre el posmodernismo de Jameson, desarrolladas a partir de 1985.

12.1. De la imagen-en-movimiento a la imagen movimiento

Si bien el Modo de Representación Primitivo[843] no tiene influencia en la narrativa española más allá de su presencia en lo temático[844], el cine de este período despierta la fascinación por un elemento central en la nueva mirada al mundo[845]: el movimiento. De ahí que las primeras referencias al cine, en el relato «Teitán, el soberbio» (1897), de Nilo María Fabra, o en la novela *Entre naranjos* (1900), de Blasco Ibáñez, estén relacionadas con los conceptos de «velocidad» o «movimiento», como consecuencia de la nueva concepción espaciotemporal que acompaña al cine y que construye la mirada moderna[846]. Por tanto, no se puede asegurar la influencia cinematográfica en la elaboración de las *Sonatas* (1902-1905), de Valle-Inclán, señalada por algunos críticos dada la alta visualidad de determinados pasajes, pero que ya está presente en los relatos que sirven de germen a las *Sonatas*, y que fueron escritos antes de la invención del cine[847]. Su fragmentariedad es fruto de una serie de factores, entre los que se puede incluir el cine, que, desde finales del siglo XIX, condicionan diversos campos artísticos y que culmina, en la década de los años veinte, con el interés que la novela vanguardista muestra por el montaje cinematográfico.

[843] Recordemos que el M.R.P. no es un modo de representación propiamente dicho, sino un modo de práctica fílmica que se desarrolla hasta la consolidación del Modo de Representación Institucional.

[844] Una vez superadas las teorías precinema, que atribuían a la «escritura de la visibilidad» propia de los escritores decimonónicos (e incluso a autores anteriores) rasgos cinematográficos, podemos afirmar que, durante el período primitivo del cine (1895-1911), su influencia en la narrativa se limita, en el plano de la historia, a algunas menciones o referencias argumentales.

[845] De acuerdo con la segunda tesis expuesta por Henri Bergson en *La evolución creadora* (*L'Évolution créatice,* 1907), Deleuze sostiene que la revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. A partir de esta perspectiva, la reconstrucción del movimiento ya no se basa en elementos formales trascendentes (poses), sino en elementos materiales inmanentes (cortes). De esta manera, surgieron disciplinas como la astronomía moderna, que estableció una relación entre una órbita y el tiempo empleado en recorrerla (Kepler), la física moderna, que vinculó el espacio recorrido al tiempo de caída de un cuerpo (Galileo), la geometría moderna, que resolvió la ecuación de una curva plana, es decir, la posición de un punto sobre una línea móvil en cualquier momento de su trayectoria (Descartes), y finalmente, el cálculo infinitesimal, que exploró la posibilidad de considerar cortes infinitamente aproximables (Newton y Leibniz). (Deleuze, 1983, p.17).

[846] Por poner un ejemplo de las dimensiones con las que son percibidos estos cambios, en 1947, Jean Epstein declara que en su libro *El cine del diablo* (*Le Cinéma du diable,* 1947) ha tratado de delimitar el problema filosófico planteado por el cine y mostrar la transformación de la mentalidad y de la cultura que ha provocado. En su opinión, el desarrollo del cine marca el fin del cartesianismo, debido a la flexibilización de la estructura lógica de la mente, añadiendo que las bases mismas de la filosofía se tambalean (Epstein, 2020, p. 283).

[847] De igual forma, se descarta la influencia cinematográfica en la elaboración *Los cruzados de la causa* (1908), también de Valle-Incián.

Por otro lado, desde que Blasco Ibáñez, en *Entre naranjos,* recurre al símil cinematográfico para comparar las ensoñaciones de un diputado con una visión cinematográfica (y que cuenta con un ilustre antecedente en el pasaje en que la Regenta ve imágenes mentales como si fueran «cuadros disolventes»), este tipo de comparaciones es uno de los elementos transversales que atraviesan la narrativa española del siglo XX. Tanto Blasco Ibáñez, en la citada novela, o *La reina Calafia* (1923), como los narradores de *Estación. Ida y vuelta*, de Rosa Chacel; *Al volver la esquina*, de Carmen Laforet; y *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé[848], realizan una analogía entre las imágenes proyectadas en la pantalla y el funcionamiento de la mente. Esta idea había sido expresada por Henri Bergson entre 1900 y 1904, en sus lecciones del Colegio de Francia, sobre todo en un curso sobre la «Historia de la idea de tiempo» (1902-1903), donde comparaba el mecanismo del pensamiento conceptual al del cinematógrafo. Bergson retoma esta comparación en el capítulo cuarto de *La evolución creadora*:

> Así hace el cinematógrafo. Con fotografías que representan el regimiento en una actitud inmóvil, reconstruye la movilidad del regimiento que pasa […]. Tal es el artificio del cinematógrafo. Y tal es también el de nuestro conocimiento. En lugar de ligarnos al devenir interior de las cosas, nos colocamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente […] Se resumiría, pues, todo lo que precede diciendo que el *mecanismo* de nuestro conocimiento usual *es de naturaleza cinematográfica* (Bergson, 1963, pp. 700-701).

Este comentario del filósofo francés explica, asimismo, el objetivismo cinematográfico, en el que el narrador se equipara a una cámara cinematográfica, que capta la realidad de la misma forma en que, según Bergson, nos colocamos fuera de ella para recomponer su devenir. En definitiva, la equiparación de nuestra percepción de la realidad con la de una cámara cinematográfica es la primera influencia que el cine ejerce en la narrativa, una influencia que será constante a lo largo del siglo XX y que está relacionada con el propósito primordial que condujo a la invención del

[848] En este caso, el narrador solamente recurre al símil cinematográfico cuando describe los «cromos» que visualiza en su mente Manolo Reyes. Este procedimiento está presente también en *Juego de manos* (1954), de Juan Goytisolo: «Desde el amanecer las imágenes desfilaban ante sus ojos como en un noticiario cinematográfico» (Goytisolo, 1960a, p. 86).

cinematógrafo, el registro del movimiento. Si, durante el M.R.P., debido a sus limitaciones técnicas, el cine estaba forzado a imitar la percepción natural y el movimiento se manifestaba a partir de los elementos que se desplazaban en un espacio fijo –lo que Deleuze llama «imagen en movimiento»– gracias al montaje evolucionará hacia la imagen-movimiento (el cine del M.R.I.).

La introducción del montaje amplía la influencia del cine en la narrativa a sus dimensiones espaciales y temporales; una influencia ampliamente reconocida por autores como Rosa Chacel, Miguel Delibes, Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaite, Juan Marsé o Javier Marías, entre muchos otros. Deleuze compara a los grandes autores de cine no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores, pues piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos (Deleuze, 1983, p. 12). Esta comparación se puede hacer extensiva a los escritores, que como reconocen Marsé o Chacel, piensan en imágenes, o cuando menos, aprenden una nueva forma de mirar, como confiesa Martín Gaite.

Gracias al montaje en continuidad, la movilidad de la cámara y la emancipación de una toma que se separa de la proyección, el cine conquista su propia esencia (Deleuze, 1983, p. 16), lo que explica que, hasta la Segunda Guerra Mundial, se caracterice por la imagen-movimiento[849], donde el tiempo queda subordinado a la acción y el movimiento[850].

Los aspectos discursivos del cine empiezan a interesar a los escritores en la medida en que entran en acción dichas innovaciones. Esto permite, por un lado, alterar el tiempo

[849] Deleuze toma el concepto de «imagen» de Henri Bergson, quien en *Materia y memoria* (*Matière et mémoire*, 1896)*,* sostiene que «La materia, para nosotros, es un conjunto de 'imágenes'. Y por 'imagen' entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la 'cosa' y la 'representación'» (Bergson, 2006, pp. 25-26). Además, recuerda que Bergson ya había identificado, en ese texto, la existencia de lo que él llama imagen-movimiento (Deleuze, 1983, p. 15).

[850] Para Deleuze la llamada narración clásica emana directamente de la composición orgánica de las «imágenes-movimiento» (montaje), o de su especificación en «imágenes-percepción», «imágenes-afección», «imágenes-acción», según las leyes de un esquema sensoriomotor (Deleuze, 1987, p. 45). Es decir, la imagen-movimiento es un conjunto de imágenes, cuyo esquema de montaje se puede explicar a partir de una cadena en la que un personaje percibe algo (imagen-percepción), ese algo le afecta (imagen-afección) y reacciona en consecuencia (imagen-acción). A los tres tipos de variedades se les puede asignar tres clases de planos espacialmente determinados: el plano de conjunto sería, sobre todo, una imagen-percepción, el plano medio una imagen-acción, y el primer plano una imagen-afección (Deleuze, 1983, p. 107).

del discurso y, por el otro, variar el punto de vista, contribuyendo a enriquecer la construcción espacial del relato, fundamental en la «imagen-movimiento».

Una vez que el cine comienza a constituirse como industria cultural, resulta inevitable la presencia en la narrativa española de dos de las fases del proceso cinematográfico, la producción y la exhibición, dando lugar a una larguísima galería de personajes que se dedican al cine o acuden a las salas. Por otro lado, si el cine ha saqueado las obras literarias en busca de argumentos desde prácticamente sus inicios, tras su institucionalización como modo de representación se produce también, aunque en menor medida, el fenómeno contrario; como sucede en las novelas de Miguel Delibes *La sombra del ciprés es alargada* y *Mi idolatrado hijo Sisí*. De igual forma, los códigos genéricos específicos del cine del M.R.I. (como el *western* y el cine negro)[851] están presentes en la novela española, sobre todo a partir de la década de los setenta, como veremos a continuación.

Otros aspectos, como la doble naturaleza del filtro en el cine, la influencia del filtro *star-system* en la configuración de los personajes, o la construcción del tiempo a través del montaje se estudiarán comparando sus peculiaridades distintivas en cada modo de representación.

[851] Las novelas de Delibes se podrían equiparar argumentalmente con el melodrama cinematográfico, un género cuyos orígenes se sitúan en el teatro popular decimonónico.

12.2. Marsé y la gran forma de la imagen-acción

Coincidimos con Richard Rushton (2012, p. 32) al señalar «la gran forma de la imagen-acción»[852] como la más importante de la imagen-movimiento, central para el triunfo universal del cine Hollywood y caracterizada por Deleuze como una forma dedicada al realismo, pero no el sentido baziniano asociado al neorrealismo italiano, sino a los mecanismos que garantizan la verosimilitud en el cine institucional. Como hemos observado anteriormente, para Marsé, la verosimilitud representa «el problema más importante» en su concepción narrativa (Mora, 2000, p. 11). Este tipo de realismo está constituido, en el cine, por medios y modos de comportamiento con una alta codificación genérica[853]. Deleuze formula la gran forma como «SAS'», es decir, la forma va de una situación (S) a la situación transformada (S') por intermedio de la acción (Deleuze, 1983, pp. 204-205)[854].

La narrativa española influida por la imagen-movimiento (M.R.I.) responde a la codificación genérica, siendo la narrativa de Juan Marsé el ejemplo más característico de este tipo de influencia. El escritor catalán, extremadamente preocupado por la visualidad en su narrativa, se aproxima a la mitología creada por el cine de género de Hollywood (el cine negro y el *western*) a partir de todas sus dimensiones creativas. Construye el autor un espacio narrativo, a través de la multiplicidad del filtro o punto de vista (donde *Si te dicen que caí* es el ejemplo por antonomasia) y de la imitación de la iluminación y la planificación cinematográfica. En cuanto a su discurso, se caracteriza por su transparencia narrativa, lo que no es óbice para que altere con frecuencia su orden mediante *flashbacks*. Este «montaje invisible» está presente en toda la narrativa del autor, con la excepción de *Si te dicen que caí*, pues es un novelista especialmente preocupado por la invisibilidad del narrador. Un análisis de su obra a la luz de los

[852] El término «gran forma» es propuesto por Noël Burch, en «Le travail de Fritz Lang», en *Cinéma, théorie, lectures* (1978, p. 233), para caracterizar la estructura de *M o el vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang.

[853] El medio actúa sobre el personaje, le lanza un desafío y configura una situación en la que el personaje queda atrapado (situación). El personaje reacciona a esa situación (acción), lo que resulta en una situación modificada o restaurada (S') (Deleuze, 1983, pp. 203-204). Esto configura lo que Deleuze llama «imagen-acción», una de las imágenes que sustenta, junto a la «imagen-percepción» y la «imagen-afección», la «imagen-movimiento».

[854] El filósofo describe más adelante una «pequeña forma», en el que este movimiento se invierte, quedando formulado como ASA', es decir, una forma que va «de la acción a la situación, hacia una nueva acción» (Deleuze, 1983, p. 227).

planteamientos deleuzianos de la gran forma puede proporcionar una compresión más profunda de la producción del autor barcelonés.

Gran admirador del cine clásico de Hollywood, Marsé recurre a la gran forma definida por Deleuze, para realizar procesos desmitificadores. Tomemos como ejemplo *Un día volveré.* Se parte de una situación inicial (el exboxeador Jan Julivert sale de la cárcel), para la que su sobrino Néstor espera una acción (su venganza[855]) que restablezca un equilibrio que, aunque no esté explicitado en la novela, se quebró con la victoria del bando nacional tras la guerra civil. El planteamiento no esconde la influencia del filme *Raíces profundas*. Sin embargo, Julivert no sólo no se venga, sino que encarna un personaje con unos objetivos diametralmente opuestos a los que le supone su sobrino, aunque su caracterización, en principio, apunta a los héroes del *western* y el cine negro. El duelo final[856] es un perfecto ejemplo del proceso de desmitificación de la «gran forma» hollywoodiense, pues Julivert, antes de ser acribillado a balazos, no busca un arma en su bolsillo, sino un pañuelo. Las palabras de un Néstor adulto que cierran la novela subrayan la imposibilidad del mito pero, en contrapartida, resaltan la importancia de la memoria: «hoy ya no creemos en nada, nos están cocinando a todos en la olla podrida del olvido, porque el olvido es una estrategia del vivir —si bien algunos por si acaso, aún mantenemos el dedo en el gatillo de la memoria» (Marsé, 2000, p. 350). En el *western,* uno de los géneros de la «gran forma», el héroe es «representante de la colectividad si se hace capaz de una acción que lo iguala al medio, y restablece en éste un orden que se verá accidental o periódicamente comprometido» (Deleuze, 1983, p. 209)[857]. Julivert, al no cumplir las expectativas depositadas en él, simboliza la desmitificación del héroe[858].

Además del medio, el otro gran eje sobre el que se sustenta la «imagen-movimiento» es el comportamiento. En la gran representación orgánica («SAS'»), es preciso, por una

[855] Como apunta Rushton (2012, p. 35), las demandas de venganza *(Centauros del desierto* [*The Searchers,* 1956]) y los problemas para lidiar con la venganza (*El hombre que mató a Liberty Valance* [*The Man Who Shot Liberty Balance*, 1962]) son vitales para los westerns de Ford, director admirado por Marsé.

[856] «La acción en sí misma es un duelo de fuerzas, una serie de duelos: duelo con el medio, con los otros, consigo misma», afirma Deleuze (1983, p. 204).

[857] Un ejemplo de este tipo de *western* es *Solo ante el peligro* (*High Noon,* 1952), de Fred Zinnemann.

[858] Jan Julivert no actúa (no se venga), pero es una decisión consciente, lo que le aleja de los personajes «videntes» característicos de la imagen-tiempo.

parte, que la situación impregne profunda y continuamente al personaje; por la otra, que el personaje impregnado estalle en acción, a intervalos discontinuos. Para el filósofo la «imagen-movimiento» es sistematizada, en este sentido, por el Actors Studio (Deleuze, 1983, p. 221). Este dato es interesante en relación con la narrativa marseana, porque muchas de las referencias encontradas en su novela *Últimas tardes con Teresa* se corresponden con actores surgidos de esa famosa escuela de actores, como James Dean, Marlon Brando y Montgomery Clift; o de películas de directores que se ajustan a ese método de actuación, como ¡*Viva Zapata!*, de Elia Kazan. Para Deleuze, las interpretaciones de estos actores nunca son neutrales: «Cuando no explota, se impregna, y jamás queda tranquilo. La neurosis de base, tanto en el actor como en el personaje, es la histeria» (Deleuze, 1983, p. 222). Al tomar a estos intérpretes como referentes de sus pautas de comportamiento, Marsé configura a Manolo Reyes como un personaje traumatizado (hijo de padre desconocido, fue abandonado por la familia Moreau, con los que soñaba viajar a París) y con comportamientos explosivos (está a punto de golpear a Maruja cuando descubre que es la criada y no la hija de la casa).

Marsé también presenta la influencia de algunas imágenes secundarias categorizadas por Deleuze dentro de la imagen movimiento, como la «imagen-relación» hitchcockiana[859] o la «imagen-pulsión». El cineasta británico inventa la imagen mental o la imagen-relación para clausurar el conjunto de las imágenes-acción, y también de las imágenes-percepción y afección, enmarcándolas, transformándolas, por lo que lleva el cine de la «imagen-movimiento» hasta su límite, en lo que el filósofo describe como «la crisis de la imagen-acción». Hitchcock logra incluir al espectador en la película y a la película en la imagen mental, lo que Deleuze considera la consumación del cine. Lo importante no es quién realiza la acción, lo que Hitchcock despectivamente llama el *whodunit* («quién lo hizo»), ni tampoco la acción en sí misma; lo crucial es el conjunto de relaciones en las que han entrado tanto la acción como el autor. Dentro de esta «imagen-relación» Hitchcock recurre a símbolos, que son objetos concretos portadores de diversas relaciones, o de variaciones de una misma relación, de un

[859] Las tres variedades de la imagen-movimiento (la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-percepción) están sometidas a la interpretación: «En Hitchcock todo es interpretación, del principio al final, las acciones, las afecciones, las percepciones» (Deleuze, 1983, p. 279).

personaje con otros y consigo mismo (Deleuze, 1983, pp. 275-285). En el capítulo décimo vimos el ejemplo del encendedor decorado con unas raquetas de tenis de *Extraños en un tren*, que es homenajeado por Marsé, de forma explícita, con los gemelos de oro con forma de raquetas de tenis de *Un día volveré*. Marsé recurre con frecuencia a este tipo de símbolos en su narrativa, como la joya con forma de escorpión de *Si te dicen que caí*, el mechero del inspector en *Rabos de lagartija* o la capillita de la Virgen en *Ronda del Guinardó.* Estos símbolos pueden alcanzar un sentido más abarcador, la pistola enterrada, la araña negra, el almendro en flor, la chica montada en una bicicleta de hombre o los tipos duros que tejen, símbolos que se repiten entre novelas y que establecen relaciones entre ellos, dando lugar a un universo cerrado y compacto, como el que se representa el cine de Hitchcock, en particular, y el de la imagen-movimiento, en general. La «imagen-pulsión», situada entre la imagen-afección y la imagen-acción, y definida por Deleuze como un afecto «degenerado» o una acción «embrionada» que ha dejado de ser imagen afección, pero todavía no es imagen-acción (Deleuze, 1983, p. 179), también está presente en la narrativa marseana. Es el caso de los fetiches (rodillas y muslos femeninos), que como objeto de la pulsión, tienen en el escritor catalán un origen cinematográfico.

La aproximación marseana al cine del M.R.I. está condicionada, por tanto, por la mirada moderna, propia de un escritor cuyos procesos desmitificadores le relacionan con otros de sus contemporáneos (Manuel Vázquez Montalbán o Terenci Moix) y cuyo recurso a los códigos genéricos del cine clásico tiene su paralelismo en la obra de autores como Javier Marías (*Los dominios del lobo,* 1971), Eduardo Mendoza (*La verdad sobre el caso Savolta,* 1975), o Antonio Muñoz Molina (*El invierno en Lisboa,* 1987). La elección del cine M.R.I., con su énfasis en la trama y el sistema espacial sobre el temporal, supone un giro inusual, ya que mientras el neorrealismo italiano marcaba el surgimiento de lo que Deleuze llama imagen-tiempo, Marsé parece invertir este proceso, transitando desde una imagen-tiempo en sus dos primeras novelas, de corte más neorrealista, hacia una imagen-movimiento propia del cine clásico a partir de *Últimas tardes con Teresa*.

12.3. Laforet y la ruptura de la imagen-movimiento

En su incompleta trilogía *Tres pasos fuera del tiempo*, Laforet acude a los códigos genéricos del cine clásico, principalmente en la segunda novela, *Al volver la esquina,* pero los resultados que arroja su aproximación son muy distintos de los de Marsé.

Si en *La insolación* el espacio es luminoso (la acción transcurre en un pueblo costero durante el verano) y sus coordenadas quedan perfectamente establecidas (la playa, el faro, las casas donde viven los jóvenes, el pueblo); el de *Al volver la esquina* (urbano, oscuro, poblado de bares y cabarets) muestra considerables coincidencias con los escenarios del cine negro. Madrid, descrito con frecuentes planos picados y contrapicados, y, sobre todo, Toledo, fantasmagórico e irreal, son espacios desconectados, que a menudo son descritos con una iluminación fuertemente contrastada o fuera de foco, lo que contribuye a crear una atmósfera turbia y densa. En ambas novelas, el medio se ajusta a la descripción de Deleuze para el cine negro:

> Por una parte, el «medio» es una falsa comunidad, en realidad una selva donde toda alianza resulta precaria y reversible; por la otra, los comportamientos, por experimentados que sean, no son verdaderos *habitus*, verdaderas respuestas a las situaciones, sino que encubren una falla o grietas que los desintegran (Deleuze, 1983, p. 208).

Efectivamente, para Martín el medio resultará una selva donde le será complicado encontrar apoyos, ni en su familia, ni en los Corsi, ni entre sus escasos amigos. Por tanto, la concepción espacial en la novela responde a los postulados genéricos del cine negro. Sin embargo, el plano discursivo, en *Al volver la esquina,* se aleja de la imagen-movimiento y parece acercarse a la imagen-tiempo, pues Martín, en su retroceso intenta redescubrir el pasado para comprender el presente y, en última instancia, comprenderse; mientras que en la imagen-movimiento, el acceso al pasado se realiza con el propósito de cerrarlo.

En su aproximación a *Ciudadano Kane*, Deleuze (1987, p. 144) se pregunta cuál es el secreto que oculta el protagonista de la película[860]. Lo mismo podemos preguntarnos sobre Martín Soto, incluso él se lo pregunta en *Al volver la esquina*, quien habla de un

[860] Deleuze considera la película como uno de los primeros ejemplos de la imagen-tiempo.

«rincón secreto» que la doctora Leutari le ha hecho descubrir (Laforet, 2004, p. 256). Así como el periodista del filme, tras la muerte de Kane, intenta averiguar el significado de la misteriosa palabra que el magnate pronuncia tras su muerte («Rosebud»)[861], Martín inicia un proceso psicoanalítico con el fin de recordar lo que llama «un olvido repentino; un olvido que no tenía justificación porque nada había ocurrido que lo justificase» (Laforet, 2004, p. 48). Se trata de dos procesos detectivescos. Las continuas contradicciones en los recuerdos de Martín hacen casi imposible discernir si sus recuerdos son verdaderos o falsos. Además, si atendemos al propósito original de publicar la trilogía en orden inverso, tras las pesquisas de Martín en *Al volver la esquina,* que quedan irresueltas en la novela, se hubiera publicado *La insolación*, novela que termina con unos hechos, sin duda, traumáticos: la ruptura familiar entre Martín y su padre, tras sospechar este que su hijo es homosexual. Como en la película de Welles, este hecho quedaría oculto a los personajes, y sería únicamente el lector el que pudiera atar cabos. Por tanto, *Al volver la esquina*, subvierte, de alguna forma, los códigos genéricos propios del M.R.I. para adentrarse en la imagen-tiempo. No obstante, faltaría conocer el tercer título de la trilogía, cuyo título, *Jaque mate,* sugiere un final cerrado propio de la imagen-movimiento.

[861] «Rosebud» es el nombre del trineo con el que Kane jugaba de niño. Este dato queda oculto para todos los personajes del filme, y solo lo descubre el espectador cuando descubre, en el último plano del filme, un trineo ardiendo en el fuego con esa palabra escrita.

12.4. Chacel y la imagen-movimiento

Los dos grandes momentos de ruptura con la narración cinematográfica institucional surgen a raíz de los dos grandes conflictos bélicos del siglo XX, pero sus manifestaciones son diferentes. El primero es conocido como cine de vanguardia. En opinión del historiador Perry Anderson, el «modernismo» ha de ser entendido ante todo como un «campo cultural de fuerzas triangulado por tres coordenadas decisivas»[862], de las cuales nos interesa la segunda:

> La segunda coordenada es pues un complemento lógico de la primera: la aparición todavía incipiente, y por tanto esencialmente *novedosa*, dentro de esas sociedades, de las tecnologías o invenciones claves de la segunda revolución industrial: el teléfono, la radio, el automóvil, la aviación, etc. (Anderson, 1984, p. 106).

El cine es utilizado por los movimientos vanguardistas para articular su fascinación por el avance tecnológico, que, tras la Primera Guerra Mundial, promete nuevas posibilidades de vida. La vanguardia literaria en España apuesta por una ruptura con el pasado, abrazando «la epifanía del arte nuevo», como proclamaba Cansinos-Assens, que se inscribe entre las manifestaciones artísticas de la modernidad[863]. Los aspectos fotogénicos del cine (ritmo, primer plano[864]) se suman a lo urbano, a lo industrial, para configurar un arte de masas que se articula en torno a la visualidad y que permitirá liberar al país de la tradición decimonónica y su representación naturalista. El relato «Chinina Migone», de Rosa Chacel, trata esta ruptura con la tradición, otorgando al cine un rol destacado como símbolo de la modernidad que viene a reemplazar los modelos estéticos impuestos. La disolución de la trama y la indefinición de los personajes alejan el cine del M.R.A. de la narratividad; mientras que la prosa de vanguardia, regida por el «principio anti-constructivista», frena la relación causa-

[862] La primera de estas coordenadas es el «academicismo», sumamente formalizado en las artes visuales y de otro tipo; la tercera, «la proximidad imaginativa de la revolución social» (Anderson, 1984, p. 106).

[863] La fascinación por el cine como elemento tecnológico y sus posibilidades se encuentra ya en el período del cine primitivo, en relatos como «Teitán, el soberbio» (1897), de Nilo María Fabra o *La resurrección de don Quijote* (1905), del padre Valbuena, pero se trata de meras referencias argumentales, que no calibran la potencia transformadora del medio.

[864] En relación al primer plano, Deleuze acuña el término «imagen-afección», que «dota al conjunto objetivo de una subjetividad que lo iguala o incluso lo rebasa» (Deleuze, 1983, p. 53). Más adelante la define así: «su sustancia es el afecto compuesto del deseo y del asombro, que le da vida, y el desvío de los rostros hacia lo abierto, hacia lo vivo» (Deleuze, 1983, p. 150). Como vemos, su concepción de la imagen-afección no dista demasiado de la microscopia del gesto de Fernando Vela.

efecto que arma la narración tradicional. El cine ha modificado las coordenadas espaciotemporales, la consecuencia es, según Azorín, que la materia del arte se desliza, por su influjo, «fluida, fluente, en movimiento constante» (Azorín, 2001, pp. 119-120). En este sentido, cabe preguntarse, con Jean Epstein, si el cinematógrafo pertenece a esa clase de aparatos (como el telescopio o el microscopio) que «descubren, en el universo, vastos horizontes originales, de los que no sabríamos nada sin esos mecanismos»; y si el destino de esas nuevas representaciones es devenir la fuente de una corriente intelectual amplia que merezca el nombre de filosofía del cinematógrafo (Epstein, 2021 p. 286)[865]. Por otro lado, Epstein sostiene que la fotogenia depende, «quizá no exclusivamente pero en general y sin duda alguna, del movimiento» (Epstein, 2021, p. 293).

Los acelerados, cámaras lentas, inversiones, etc. son técnicas de la imagen-movimiento, deslindadas teóricamente por Epstein, que hacen que la imagen-movimiento parezca ser, en sí misma, un movimiento fundamentalmente aberrante, anormal (Deleuze, 1987, p. 58)[866]. La novela vanguardista recurre con frecuencia a estas técnicas, sin duda todavía fascinados –como los escritores del período del M.R.P.– por el movimiento cinematográfico, que ahora, gracias al montaje, ha pasado de «imagen en movimiento» a «imagen-movimiento». Al igual que el cine vanguardista, su objetivo último es mostrar, como subraya Epstein, que en el universo nada permanece estático, que todo está en constante movimiento y transformación. El cine no se interesa por los elementos estables o las normas fijas, es indiferente hacia las apariencias que persisten y se mantienen constantes, lo cual representa una amenaza para el orden precedente[867]. La fotogenia, como principio fundamental, consagra el nuevo arte al servicio de las fuerzas de la transgresión y la revuelta, ya que lo que se revela como fotogénico es aquello que se mueve, que cambia, que reemplaza lo que fue anteriormente. Por lo tanto, el cinematógrafo es esencialmente

[865] Epstein escribe este texto –*El cine del diablo–,* en 1947, cuando el cine apenas tiene cincuenta años de vida, por lo que considera que las respuestas a estas preguntas no son evidentes. Con su filosofía del cine, Deleuze retoma este planteamiento en los años ochenta.

[866] Deleuze llama normalidad a la existencia de centros: «centros de revolución del movimiento mismo, de equilibrio de fuerzas, de gravedad de los móviles, y de observación para un espectador capaz de conocer o de percibir lo móvil y de asignar el movimiento. Un movimiento que de una u otra manera escape al centrado es anormal, aberrante» (Deleuze, 1987, p. 58).

[867] Epstein asocia el orden con Dios y el desequilibrio con el diablo y afirma que el cine toma partido por este último.

revolucionario debido a su capacidad para hacer que el movimiento aparezca en todas partes (Epstein, 2021, pp. 294-295). La aplicación de técnicas cinematográficas en la narrativa vanguardista de Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Antonio Espina y otros, se convierte así en una representación de la transformación de su cosmovisión, fruto de la revolución tecnológica. Este cambio de perspectiva, tecnología mediante, en la concepción del mundo, que supone la ruptura radical con la generación anterior, es el tema de «Chinina Migone», de Rosa Chacel.

En cuanto a *Estación. Ida y vuelta,* la novela se concibe a partir de las ideas de Ortega y Gasset sobre la novela, pero incorpora la influencia de la «imagen-movimiento». Ortega detecta, en *Ideas sobre la novela,* el progresivo desplazamiento del género novelesco de la pura narración a la rigurosa presentación (Ortega, 1966b, p. 390). Sostiene el filósofo que, de ordinario, se cree que la trama es uno de los grandes factores estéticos de la obra y se busca aumentarla. Su postura es, no obstante, la contraria, pues argumenta que la acción es un elemento mecánico y un peso muerto en el plano estético, por lo que debe reducirse al mínimo; aunque Ortega reconoce que un mínimo de acción es necesario para permitir la contemplación. Para respaldar su punto de vista, menciona a Proust, quien, al escribir una «novela paralítica», demostró la necesidad del movimiento (Ortega, 1966b, pp. 404-407). Si consideramos que Chacel sigue lo postulado por Ortega en su primera novela, no queda duda de que la influencia cinematográfica que recibe es la de la imagen-movimiento[868]. Chacel entiende el funcionamiento de la conciencia del personaje de forma análoga a como Deleuze entiende el de la imagen-movimiento. Según la escritora,

> el encadenamiento de las ideas, imágenes, sentimientos, queda eslabonado por sus enganches naturales, es decir, que el discurso de una idea –por ejemplo– llega en su desarrollo a suscitar una imagen; ésta, a su vez, se extiende, y su mostración hiriente provoca un sentimiento que, al invadir con su poder, al hacerse dueño de la situación, conduce a decisiones, aclara o agrava dudas, ahonda abismos, enreda o desenreda laberintos, etc. (Chacel, 1993a, p. 134).

El desarrollo de una idea da lugar a una imagen que provoca un sentimiento que conduce a una acción. El esquema es similar al propuesto por Deleuze (la percepción

[868] De hecho, Deleuze ubica el cine vanguardista dentro de este tipo de imagen.

provoca una afección que conduce a una acción), lo que permite asociar el pensamiento chaceliano a las propuestas sobre el funcionamiento de la conciencia de Bergson y Deleuze.

La imagen-movimiento prioriza la dimensión espacial sobre la temporal. Su influencia en la novela de vanguardia será, entonces, más significativa en la construcción del espacio narrativo. Un espacio que no se adscribe a la reconstrucción de una realidad física verosímil, sino que se caracteriza por ser un espacio de mayor subjetividad, que es observado desde nuevas perspectivas relacionadas con el movimiento y la velocidad.

12.5. Martín Gaite y la imagen-tiempo

El segundo momento de ruptura con el cine institucional surge en Italia después de la Segunda Guerra Mundial, con la implantación del Modo de Representación Moderno, lo que Deleuze llama «imagen-tiempo». Debido a la renovación realista del relato, llevada a cabo por el cine neorrealista italiano, el movimiento y la acción quedan subordinados al fluir temporal al integrar el tiempo real de los eventos y la duración real de las situaciones:

> It is possible that, since the war, a direct time-image has been formed and imposed on the cinema. We do not wish to say that there will no longer be any movement, but that - just as happened a very long time ago in philosophy - a reversal has happened in the movement-time relationship; it is no longer time which is related to movement, it is the anomalies of movement which are dependent on time. Instead of an indirect representation of time which derives from movement, it is the direct time-image which derives from movement, it is the direct time-image which commands the false movement (Deleuze, 1986, p. IX)[869].

La Segunda Guerra Mundial se considera un quiebre porque su impacto transforma profundamente la sociedad y la percepción del mundo en Europa. El período de posguerra genera una serie de situaciones nuevas y desconcertantes para las cuales la gente no tenía respuestas claras ni sabía cómo reaccionar. Los espacios también se vieron afectados, con lugares que antes eran familiares ahora convertidos en paisajes extraños y ambiguos, como desiertos poblados, almacenes abandonados, solares vacíos o lugares en proceso de demolición o reconstrucción. En estos «espacios cualesquiera», surge una nueva categoría de personas, descritas por Deleuze como una especie de mutantes: observan en lugar de actuar, son «videntes». Las situaciones que enfrentan pueden ser extremas o mundanas, o incluso una combinación de ambas. Lo que se ve alterado es el esquema sensoriomotor que solía constituir la base de la representación de acción en el cine institucional. Esta ruptura en el vínculo

[869] «Es posible que, desde la guerra, se haya formado e impuesto una imagen temporal directa en el cine. No queremos decir que ya no habrá movimiento, sino que, así como ocurrió hace mucho tiempo en la filosofía, se ha producido una inversión en la relación entre movimiento y tiempo; ya no es el tiempo el que está relacionado con el movimiento, son las anomalías del movimiento las que dependen del tiempo. En lugar de una representación indirecta del tiempo que se deriva del movimiento, es la imagen temporal directa la que se deriva del movimiento, es la imagen-tiempo directa la que ordena el falso movimiento».

sensoriomotor permite que el tiempo, «un poco de tiempo en estado puro», se destacara en la pantalla. En lugar de centrarse en la acción física y lineal, el cine comienza a explorar el tiempo de una manera más abstracta y profunda, reflejando la complejidad y la ambigüedad de la experiencia humana en el nuevo contexto de posguerra (Deleuze, 1989, p. XI).

La influencia del cine neorrealista en la narrativa española se sitúa, en el plano de la historia, en la atención al ambiente, el recurso a los finales abiertos, la narración episódica, la aparición de personajes populares, el protagonismo coral, el empleo del objetivismo y una planificación en que el plano secuencia y la profundidad de campo funcionan como unificadores del espacio.

Deleuze coincide con Bazin al plantear que el neorrealismo va más allá de su contenido social para establecer unos criterios estéticos formales. El neorrealismo marca un cambio significativo en la manera en que se representa la realidad en la pantalla. A diferencia del cine clásico, que solía presentar una realidad ya descifrada (interpretada a través del montaje), el neorrealismo busca capturar una realidad a descifrar, siempre ambigua. Esta búsqueda de autenticidad lleva al neorrealismo a utilizar técnicas como el plano secuencia, donde la cámara sigue la acción de manera continua y sin cortes (Deleuze, 1987, p. 11).

Este enfoque contribuye a crear una sensación de inmediatez y cercanía con los personajes y su entorno, ya que el espectador experimenta la narrativa de manera más fluida y sin las interrupciones características del montaje tradicional. Así, el plano-secuencia se convierte en una herramienta clave para transmitir la sensación de estar presenciando eventos reales, sin la mediación del montaje que podría distorsionar la percepción de la realidad. En lugar de manipular la secuencia de imágenes para construir una narrativa coherente, el plano secuencia permite que la acción se desarrollara de manera más natural y orgánica, dejando al espectador con la tarea de interpretar y descifrar el significado de lo que estaba viendo. Según Deleuze, el neorrealismo comparte con el romanticismo la finalidad de captar lo intolerable o lo insoportable, el imperio de la miseria, y con ello hacerse visionario, para producir un

medio de conocimiento y acción a partir de la visión pura (Deleuze, 1987, p. 33). Esto da lugar a una narrativa de compromiso social.

En este sentido, Deleuze señala que tanto en Japón como en Europa la crítica marxista desaprueba los filmes neorrealistas y sus personajes, por considerarlos demasiado pasivos y negativos. Ya son burgueses, ya neuróticos o marginales, reemplazan la acción modificadora por una visión «confusa» (Deleuze, 1987, p. 34). Una crítica que se hace extensiva al campo literario. Armando López Salinas, uno de los novelistas del realismo socialista, realiza una crítica similar del realismo social, al que considera «una especie de punto culminante de la ideología literaria burguesa», pues su objetivismo pretende hacer creer que las cosas, las personas, el mundo, no son más que la realidad externa del mismo (Bosch, 1970, p. 84).

Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices de la imagen-movimiento; una situación que ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción (Deleuze, 1987, pp. 14 y 32). La influencia de la imagen-tiempo en la narrativa tiene, por tanto, un doble impacto en la narrativa. Por un lado, profundiza en las situaciones al detenerse en una escena, explorando sus detalles e implicaciones, en contraste con el cine del M.R.I. que se rige por la causalidad, por lo que pasa rápidamente de una situación a otra. Por el otro, enfatiza la autenticidad al encontrar riqueza en lo común, valorando la profundidad de las experiencias humanas sobre la espectacularidad o dramatismo de los acontecimientos.

Siguiendo a Rushton (2012, pp. 59-63), consideramos que hay dos factores clave que definen principalmente lo que se entiende por imagen-tiempo: la relación que establece entre pasado, presente y futuro y la dificultad de los personajes para encontrar soluciones a los problemas.

Mientras que la imagen-movimiento busca entender el pasado para comprender el presente y, a partir de eso, tomar decisiones para el futuro, la imagen-tiempo desafía esta claridad temporal. En la imagen-tiempo, se cuestiona la idea de un pasado fijo que garantiza la estabilidad del presente (y su verdad), produciendo una apertura del tiempo, que ya no está encerrado en un pasado determinado y un presente aclarado.

Esto se explica porque cuando surge el neorrealismo, las reglas de una generación (la de Mussolini y el fascismo) deben ser reemplazadas por otra (la democracia). El pasado y el futuro ya no están determinados por un régimen represivo. En cambio, el futuro adquiere una nueva apertura. Aun teniendo en cuenta la distinta realidad que enfrenta la España de posguerra (y la consiguiente autarquía) y la Italia liberada, no es difícil entender el interés que el cine neorrealista despierta en los escritores de la generación del medio siglo[870].

En cuanto al segundo factor, los personajes en la imagen-tiempo enfrentan dificultades para encontrar soluciones a los problemas de manera similar a las películas de imagen-movimiento, pero su enfoque difiere. Mientras que la imagen-movimiento se centra en la búsqueda y resolución de problemas, la imagen-tiempo busca redescubrir el pasado. Sin embargo, esta búsqueda en el pasado no persigue alcanzar una verdad definitiva, sino más bien explorarlo como un territorio de descubrimiento.

Los narradores de la novela social (y socialista), como los cineastas neorrealistas, se alejan de las grandes narrativas y recurren a unos personajes incapaces de resolver sus problemas; su destino es simplemente ver, o mejor, «aprender a ver», como puntualiza la profesora Paola Marrati[871]: «Este es un cine del vidente, ya no es un cine de acción», afirma Deleuze (1987, p. 13). Esto explica, por un lado, los finales de abiertos de las narraciones neorrealistas de los años cincuenta de Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaite, Jesús Fernández Santos, Alfonso Grosso, etc.; y, por el otro, el protagonismo de los niños en el cine y la novela neorrealistas, como en los cuentos de Ana María Matute, Josefina Aldecoa o, de nuevo, Martín Gaite y Fernández Santos.

Además de los finales abiertos y el protagonismo ocasional de los niños, las obras neorrealistas analizadas reflejan otros principios neorrealistas: la atención al ambiente desde una perspectiva social comprometida, el protagonismo coral, el objetivismo cinematográfico, el recurso a la planificación para crear un espacio unificado y la

[870] En ambos países, empero, la llegada del desarrollismo, en la segunda mitad de la década de los cincuenta, supone el fin definitivo del movimiento neorrealista, tanto en su vertiente cinematográfica como literaria.

[871] «Apprendre à voir, ou en tout cas faire du voir l'expérience centrale, est pour Deleuze la découverte propre du néo-réalisme» («Aprender a ver, o al menos hacer del acto de ver la experiencia central, es para Deleuze el verdadero descubrimiento del neorrealismo») (Marrati, 2003, p. 77).

sustitución de la causalidad narrativa por la estructura secuencial. En definitiva, su enfoque se centra en «el mundo» más que en la historia, como se evidencia en *Entre visillos*. En la novela, los personajes se cuestionan el lugar que ocupan en el mundo, sus relaciones familiares, afectivas y muestran preocupación por su futuro. En este sentido, las conversaciones que Pablo Klein mantiene con Natalia son cruciales, pues el profesor invita a su alumna a cuestionarse todos esos aspectos. Toda la novela gira en torno a las relaciones que se tejen entre los miembros de una comunidad, y sus preocupaciones por su futuro. Como en el cine neorrealista, el futuro y el pasado se unen al presente.

12.6. Semejanzas, divergencias y contaminaciones

Algunas influencias del cine en la narrativa española son constantes, independientemente del modo de representación que las genera.

En el plano de la historia, podemos destacar el recurso a las estrellas de cine de Hollywood como transmisoras de determinados modelos de conducta a los personajes: gestos, poses, dicción, diálogos, incluso peinados, condicionan el comportamiento de unos personajes víctimas de los procesos de identificación sobre los que se sustenta el *star-system*, como sucede en la novela de la generación del medio siglo. Desde los estereotipos de Hollywood recreados por Blasco Ibáñez y desmitificados por Marsé, hasta la relectura de la *femme fatale*, en clave *nouvelle vague*, en *Al volver la esquina*, pasando por el culto a los cómicos del cine o a sus estrellas femeninas en la novela vanguardista, la presencia de sistema de estrellas de Hollywood es omnipresente en la narrativa española a lo largo del siglo XX.

Otro elemento común es la presencia del cine en la vida cotidiana de los personajes, aunque el enfoque varía en las obras anteriores y posteriores a la guerra civil. En las narraciones vanguardistas, el cine emerge como un espacio poético: «tapiz de plata», «tapiz embrujado» o «sábana de los sueños», llaman los vanguardistas a la pantalla. En la narrativa de posguerra (Laforet, Martín Gaite o Marsé), en cambio, la aproximación a la sala de cine es más costumbrista (el cine como principal y, a veces, única actividad de ocio), centrada en el rito social, con frecuentes referencias a la censura cinematográfica llevada a cabo por el régimen franquista, que no es criticada directamente, sino a través de las reacciones y los comentarios de los personajes.

Pero, sin duda, el elemento de origen cinematográfico que resulta determinante en toda la narrativa española del siglo XX es la adopción del punto de vista de la cámara, ya sea a través del narrador o de un personaje, un punto de vista de doble naturaleza (visual y sonora) que otorga mayor flexibilidad a las narraciones. De ahí que se hable de «narrador-cámara» o «personaje-cámara» para referirse al que imita el registro óptico de la cámara cinematográfica y de «magnetofonismo» para referirse al que emula el registro sonoro. La diferencia estriba en que, en las novelas influenciadas por la imagen-movimiento, el encuadre de la «cámara» encierra todas las componentes de

una escena, minimizando el contexto exterior, mientras que en las que reciben la influencia de la imagen-tiempo (la novela neorrealista), el encuadre es dinámico, sigue al personaje a medida que se desarrolla su deambular por el espacio. Esto explica que se haya comparado a Zavattini con Zola (Rhode, 1961, p. 27-28), pues ambos emplean un campo de visión unificado, sin obstrucciones y continuo, si bien, en el caso de Zavattini, este espacio no es escenográfico como en Zola, sino que se mantiene abierto a la posibilidad de expandirse, lo que explica el empleo del plano secuencia.

En cuanto a la creación del espacio, la planificación cinematográfica, desde todos sus parámetros (escala del plano, posición y movimiento de la cámara, etc.), es otra de las constantes, si bien, la frecuencia de uso varía. Por ejemplo, el plano secuencia y la profundidad de foco son fundamentales para el cine neorrealista, por lo que su presencia será mayor en la novela social.

Lo mismo sucede en cuanto al montaje, mucho más exacerbado en la narrativa vanguardista que en la novela social. En cuanto al M.R.I., el montaje paralelo es, como afirma Deleuze, la gran innovación de Griffith y el fundamento del montaje institucional. Este montaje es replicado por Tomás Galant en *Sesión de cine*. Este es un claro ejemplo de aplicación de una técnica cinematográfica cuyo efecto no coincide con el que produciría en el cine.

En relación con el montaje, resulta extraño que, dada la conexión que existe entre el neorrealismo italiano y el cine soviético de vanguardia, los escritores del realismo socialista que, como Jesús López Pacheco, recurren al montaje, no lo hagan con la misma voluntad de cambio o transformación con la que Eisenstein afronta su montaje dialéctico, sino siguiendo el montaje paralelo griffithiano[872], como sucede en *Central eléctrica,* donde, como en los filmes del cineasta estadounidense, se parte de relaciones binarias para enfrentar a los buenos (todo el pueblo, aunque mate a pedradas a un hombre) con el malo (el Cholo, un ladrón que se ha aprovechado de todo el pueblo y que antes de morir apedreado estrangula a su mujer).

[872] Eisenstein reconoce el magisterio de Griffith pero critica, sin paliativos, su idea de montaje: «La estructura que se refleja en el concepto de montaje de Griffith es la estructura de una sociedad burguesa» (Eisenstein, 1999, p. 215).

En cambio, se puede afirmar que la narrativa social española se ajusta con mayor rigor a los postulados zavattinianos que el propio cine neorrealista. Esta paradoja se explica por la considerable inversión económica requerida para realizar una película. Zavattini (1952) sostiene que ningún otro medio de expresión tiene la capacidad original e innata del cine para mostrar las cosas que creemos que vale la pena mostrar, tal como suceden día a día, en lo que podríamos llamar su «cotidianidad», su duración más larga y verdadera. El cine tiene todo frente a sí, y ningún otro medio tiene las mismas posibilidades de darlo a conocer rápidamente al mayor número de personas. No obstante, afirma el guionista, incluso el cine neorrealista se ha visto obligado a inventar historias a la manera tradicional y a incorporar en estas historias algunos fragmentos de su intuición real, alejándose del espíritu documental que propugna[873]. Zavattini llega a reconocer: «dos naturalezas cohabitaban en mí: una deseosa de descubrir la verdad hasta la crueldad y otras que arreglaba en seguida las cosas, utilizándolas de alguna manera para los fines del espectáculo» (Zavattini, 2002b, p. 63). El aspecto económico es crucial para realizar una película durante esa época, ya que se requiere una suma considerable de dinero, incluso para un filme neorrealista. Esto justifica ciertas concesiones, algo que no ocurre en la narrativa neorrealista, por lo que esta última logra con frecuencia ajustarse mejor a los objetivos planteados por ese tipo de cine. Entre estas concesiones encontramos el empleo de códigos del cine de género (comedia, melodrama, el *western*, el cine negro…), tal y como ha señalado Àngel Quintana. Los directores de estas películas «contaminadas» no llevan a cabo ninguna transformación de los procedimientos del M.R.I., limitándose a cambiar el paisaje o marco de la acción, situándolo en un contexto más cercano a la realidad, donde pueden abordarse los problemas sociales surgidos de una situación histórica específica (Quintana, 1997, pp. 102-108). Este planteamiento aproxima la narrativa de Marsé a este tipo de neorrealismo cinematográfico, ya que el escritor sitúa sus narraciones en los barrios populares del norte de Barcelona, lo que le da pie a introducir descripciones de corte neorrealista en su obra.

[873] El ideólogo cita *Paisà*, *Roma, ciudad abierta*, *El limpiabotas*, *Ladrón de bicicletas* y *La tierra tiembla* como ejemplos de películas que inventan historias de forma tradicional. Incluso en *Umberto D,* donde la la realidad como hecho analizado es más evidente, la presentación sigue siendo tradicional. En sus diarios Zavattini explica las dificultades que afronta para llevar a cabo sus proyectos personales manteniendo su integridad. Véase *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.* (Bompiani, 2002).

Por otro lado, resulta interesante que los dos modos de representación de ruptura, que surgen tras sendas guerras mundiales, opten por la difuminación de algún componente narrativo (en la novela de vanguardia, el personaje y la trama; en la novela objetivista, el narrador). En el primer caso, este desinterés por dos de los componentes fundamentales en el plano de la historia responde al rechazo a la narratividad fruto de una visión fragmentada de la realidad; en el segundo, se persigue una representación de la realidad no mediada y centrada en el interés por los personajes.

La lectura de los autores analizados desde la perspectiva filosófica deleuziana permite comprender mejor la construcción de su universo narrativo a partir de la influencia del cine; incluso cómo el cine contribuye a configurar, junto a sus referentes literarios, su mirada sobre el mundo y su búsqueda de la verdad.

La configuración de «Chinina Migone» y *Estación. Ida y vuelta* parte de la voluntad chaceliana de ruptura con la representación decimonónica. Los intereses de la autora se centran en la conciencia del personaje; para explorarla, se inspira en el *Retrato del artista adolescente,* de Joyce, y en la filosofía de Ortega (el yo y su circunstancia) y sus ideas sobre la novela. En su búsqueda de la verdad, la escritora sigue lo postulado por Ortega en «Verdad y perspectiva» (1916): «El punto de vista individual me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad» (Ortega y Gasset, 1963, p. 18). Dado que Chacel entiende la conciencia, siguiendo a Bergson, como un mecanismo, convierte el cine en paradigma de este. Esta influencia del cine en su obra es la misma que en el resto del cine de vanguardia, y responde a una nueva comprensión de la percepción de la realidad por parte de los escritores vanguardistas.

La propuesta de Laforet en su incompleta trilogía es menos coherente. Su planteamiento parte del empleo los códigos genéricos propios de la imagen-movimiento, pero pronto los abandona para centrarse su atención, en la segunda novela, en los mecanismos de la memoria. Si Chacel establecía una analogía entre los mecanismos del cine y los de la conciencia, Laforet hace lo mismo, pero entre cine y memoria. El protagonista de *Al volver la esquina* se involucra con el pasado no para conocer una «verdad» definitiva del pasado, sino como un territorio de

descubrimiento que supone, en el fondo, un cuestionamiento de su lugar en el mundo. En su estudio sobre la memoria y el olvido, Laforet refleja sutilmente la realidad opresora del régimen franquista. Debido a que la trilogía quedo inconclusa, es imposible saber si Martín Soto encontraría una solución, como los personajes del cine clásico, o continuaría con su deambular como un personaje de la modernidad cinematográfica.

En sus obras escritas en la década de los cincuenta, Martín Gaite acusa de forma evidente la influencia de la imagen-tiempo deleuziana. Son rasgos de la modernidad cinematográfica la apertura del tiempo (donde el final y, por tanto, el futuro, están abiertos), el protagonismo compartido, el cuestionamiento de los personajes de su lugar en el mundo. La autora no ofrece respuestas ni soluciones, pero, como el cine neorrealista, su postura es de compromiso social y de denuncia, lo que permite que al lector, como al espectador del cine neorrealista, le sea revelada la verdad.

La obra de Marsé responde a esa incapacidad de construir relatos ajustados a la imagen-movimiento tras la Segunda Guerra Mundial. Si bien sus técnicas están fuertemente influenciadas por la «gran forma» del cine institucional, sus protagonistas son desmitificados, pues son incapaces de cumplir con las expectativas que se deposita en ellos. Como en el cine de la imagen-tiempo, la narrativa marseana no ofrece soluciones y se acude al pasado para mantenerlo abierto, para que no caiga en el olvido lo vivido durante la dictadura franquista. Sus narraciones revelan la verdad sobre la posguerra española a la manera rosselliniana, acusando la influencia, en este sentido, del cine de la imagen-tiempo.

Estos tres últimos autores tienen en común, por tanto, la pérdida de fe en el cine clásico visto en la infancia. Como dice Deleuze, a partir de una afirmación del cineasta alemán Hans-Jürgen Syberberg («Hay que juzgar a Hitler también como cineasta»), el nazismo terminó con la imagen-movimiento:

> los regímenes totalitarios, y sobre todo el régimen nazi, se ha presentado bajo la forma de una especie de puesta en escena. No se reduce a eso, pero es una especie de puesta en escena de las masas. Las grandes manipulaciones de masas, las grandes puestas en escena. Y de repente Virilio se encadena con Benjamin y Syberberg cuando

> muestra muy bien que el nazismo se vivió hasta sus últimas consecuencias como una especie de super-Hollywood, en competencia con Hollywood para ir más lejos en una: especie de puesta en escena colosal, que era la propaganda de Estado y la manipulación de las masas (Deleuze, 2014, p. 384).

Deleuze afirma que siempre hubo un vínculo muy extraño entre Hollywood y el fascismo[874], el cual constituye y explica el desmoronamiento del viejo Hollywood tras la guerra. El autor no quiere decir que Hollywood estuvo comprometido con el fascismo, sino que la manera en que Hollywood concebía el cine fue llevada a cabo de forma mucho más perfecta por el régimen fascista, hasta el punto en que se hace imposible volver a creer en ese cine (Deleuze, 2023, p. 26). Este planteamiento parece claro en el caso de Martín Gaite, cuyas primeras obras están fuertemente sustentadas en las recomendaciones zavattinianas sobre la narración, y puede explicar que autores de la posguerra como Laforet y, sobre todo, Marsé, quienes en principio parten de los códigos genéricos del cine institucional, deriven sus discursos hacia terrenos propios de la imagen-tiempo.

Esta investigación ha tratado de dar una visión panorámica de la influencia de los modos de representación en la narrativa española a lo largo del siglo pasado. Posteriores investigaciones pueden profundizar en un modode representación determinado. Por ejemplo, dada la diversidad del modo de representación alternativo, se podría rastrear la influencia del cine soviético en la obra de Ramón J. Sender; la del cine de Vertov, por mediación de John Dos Passos, en la de Camilo José Cela; o de los dibujos animados, tan admirados por los novelistas de vanguardia, en sus obras. Asimismo, es posible explorar cómo un género en constante evolución, como el cine negro, ha influenciado la narrativa. También se puede examinar cómo los distintos modos de representación han impactado en el teatro y la poesía. Además, el análisis de la influencia de estos modos de representación debe extenderse a los narradores contemporáneos del siglo XXI, como Mario Cuenca, Jorge Carrión, Marta Sanz, entre otros. El modelo de análisis propuesto es también un punto de partida para futuras

[874] Deleuze parte de las tesis expuestas por Paul Virilio en *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception* (Cahiers du cinéma, 1991).

investigaciones que pueden indagar en aspectos concretos relacionados con el plano de la historia o del discurso.

Si tuviéramos que realizar un montaje que condensara todas estas influencias cinematográficas en un párrafo, tendría que comenzar, necesariamente, con una neblina parda desarrollándose ante unos ojos entornados y filas de naranjos destacándose como visión cinematográfica, aparece un tren en la pantalla que se lanza hacia ti, ¡cuidado! El Juan Sánchez de la pantalla se va acercando y el Juan Sánchez del palco recoge con avidez cada frunce de las cejas de sí mismo. Se ilumina la gran pantalla moderna. En su centro hay un punto brillante que va abriéndose poco a poco, extendiéndose, aumentando su circunferencia. Y de pronto: Ella. Afrodita, emerge nueva, concebida pulcra, en la pulcra y nítida espuma. No sé si dar a mi protagonista un par de lágrimas, pendientes de sus pestañas. Toda actriz cinematográfica sabe usar esta joya. Pero yo preferiría ponérselas al objetivo, querría envolver toda la imagen en un velo acuoso de tembloroso brillo turbio para que el espectador viera a través de él. La mano adaptó su caricia húmeda a la curva del contorno. Nació en aquel mapa claro la isla de un hombro. Y el cuello, metálico. Una irregularidad de la máquina, o una perfidia del *cameraman*. El accidente había quebrado el ritmo de la cinta y la cintura de la estrella. Y entonces la tierra empieza a temblar, los pinos se abaten, surgen enormes grietas en la arena, un terremoto, rápido señorita, al mar con la canoa: tres meses extraviados en alta mar, solos, sin víveres, muriendo casi, y ella en sus brazos... Naturalmente siempre acababa besándola. El desconocido apareció de pronto bajo la luz macilenta del farol como surgido del mismo asfalto o de una grieta en la noche. Teníamos la sensación de lo ya visto, de haber vivido esta aparición en un sueño o tal vez en la pantalla del Roxy o del Rovira en la sesión de tarde de un sábado. Escucharon de pie los himnos patrióticos y vieron luego una vieja película del Oeste, muy cortada y jaleada por silbidos, pateos y aplausos del público. En ese momento Martín tuvo una intuición; más que eso, una seguridad: vio a Anita Corsi como si proyectasen su imagen en una pantalla delante de él. Julia no se enteró mucho de la película. Era de abordajes y hombres arrojados, una historia confusa[875].

[875] Este montaje contiene «cinegrafías» de Vicente Blasco Ibáñez y su visión cinematográfica; la icónica llegada del tren a la estación de los Lumière narrada por Maksim Gorky; el desdoblamiento del

Bibliografía

Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Editorial Nova. Buenos Aires.

Adamowicz, E. (2010). *Un chien andalou.* I. B. Tauris. Londres y Nueva York.

Alas, L. (1881). *Solos de Clarín*. Alfredo de Carlos Hierro Editor. Madrid.

Alas, L. (2014). *La Regenta*. Espasa Libros. Barcelona.

Albèra, F. (Comp.) (1998). *Los formalistas rusos y el cine.* Paidós. Barcelona.

Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine*. Manantial. Buenos Aires.

Albera, F. (2019). Le Cinématographe dans le mouvement: une métaphysique des feuilles. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, (87), 34-63.

Albera, F. y Gili, J. A. (Dir.) (2001). 1895. Dictionnaire du cinéma français des années vingt. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* (33).

Alberich, F. (2003). ¿Por qué restaurar *Un chien andalou*? *Litoral,* (235), 172-178.

Alborg, C. (1984). *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos.* Editorial Gredos. Madrid.

Alcune parti del film Vita futurista (15 de octubre de 1916). *L'Italia futurista*, (8), 4.

Aldecoa, I. (1955). Ignacio Aldecoa programa para largo. *Destino,* (956), 37.

Aldecoa, I. (1959). La vuelta de Ignacio Aldecoa. *La Estafeta Literaria,* (169), 23-24.

Aldecoa, I. (1962). *Con el viento solano.* Editorial Planeta. Barcelona.

Aldecoa, I. (2015). *Cuentos completos*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Alicata, M. y de Santis, G. (1941a). Verità e poesia: Verga e il cinema italiano. *Cinema,* 127, 216-217.

Alicata, M. y de Santis, G. (1941b). Ancora di Verga e del cinema italiano. *Cinema,* 130, 314-315.

Allen, R. C. y Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós. Barcelona.

Allendy, R. (1926). La valeur psychologique de l'image. *L'art cinématographique,* (1), 75-103.

Alonso, A. (1984). *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de don Ramiro.* Editorial Gredos. Madrid.

Alonso, D. (1962). *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos*). Editorial Gredos. Madrid.

---

personaje de Benjamín Jarnés; la imagen de Afrodita emergiendo de la pantalla de Antonio Espina; las lágrimas que velan el objetivo de Rosa Chacel; la estrella fragmentada de Francisco Ayala; los cromos imaginados por el Pijoaparte y el cine negro de Juan Marsé; la censura y la mente cinematográfica de Martín narradas por Carmen Laforet; y los personajes videntes y confundidos de Carmen Martín Gaite.

Alonso Valero, E. (2007). *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé (O sobre qué puede ser la memoria). *Cuadernos de Aleph*, (2), 7-20.

Altman, R. (1992). Dickens, Griffith, and Film Theory Today. En Gaines, J. (Ed.) (1992). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Duke University Press. Durham.

Altman, R. (1996). Otra formar de pensar la historia (del cine): un modelo en crisis. *Archivos*, (22), 7-19.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós. Barcelona.

Alvar, M. (2006). *Técnica cinematográfica en la novela española de hoy*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnk3s2

Alvira, P. (2012). Modelos, variantes y ruptura en el período clásico del cine argentino: Demare, Soffici, Del Carril. *Zer*, *17*, (32), 157-169.

Amell, S. (1988). Presencia de Cervantes en la novela española actual. *Revista de filología hispánica (RILCE)*, *4*, (2), 9-20.

Amell, S. (1992). El cine y la novela española de la postguerra. En Vilanova Andreu, A. (1992). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promociones y Publicaciones Universitarias. 1593-1600. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594502

Amell, S. (2005). Elementos constitutivos de la narrativa de Marsé. En Romea Castro, C. (Coord.) (2005). *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Horsori. Barcelona.

Anderson Imbert, E. (1999). *Teoría y técnica del cuento.* Ariel. Barcelona.

Andrade Boué, P. (2010). Novela policíaca y cine policíaco: una aproximación. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, *2*, (1).https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE1010120008A

Andrew, D. (Ed.) (1984). *Concepts in Film Theory.* Oxford University Press. Nueva York.

Andrew, D. (Ed.) (1987). *Breathless.* Rutgers University Press. New Brunswick y Londres.

Andrew, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Ediciones Rialp. Madrid.

Anemone, B. (1992). Roma città libera. En Della Casa, S. (Ed.) (1992). *Il cinema ricomincia: i film italiani del 1945 e del 1946.* Archivio nazionale cinematografico della Resistenza. Turín.

Angelucci, D. (Ed.) (2011). *Estetica e cinema.* Il Mulino. Bologna.

Antoine, A. (s.f.). Premier article de M. Antoine. En Lang, A. (s.f.). *Déplacements et villégiatures littéraires.* La Renaissance du Livre. París.

Antoine, A. (1890). *Le Théâtre Libre*. Imp. E. Verneau. París.

Antoine, A. (1921). *«Mes souvenirs» sur le Théâtre-Libre.* Arthème Fayard & Cie. París.

Antoine, A. (1923). Interview d'Antoine. Le cinématographe contre l'art. *La Revue Hepdomadaire,* (22), 5-13.

Antonioni, M. (1971). *Blow-Up. A film by Michelangelo Antonioni.* Lorrimer Publishing Limited. Londres.

Aragon, L. (1918). Du décor. *Le film,* (131), 8-10.

Aranda, J. F. (1969). *Luis Buñuel: biografía crítica.* Editorial Lumen. Barcelona.

Arco, M. del (25 de noviembre de 1960). Mano a mano. Juan Marsé. *La Vanguardia Española*.

Arconada, C. M. (1928). Posesión lírica de Greta Garbo. *La Gaceta Literaria,* (37), 5.

Arconada, C. M. (1929). ¡Bien por César Arconada! *Popular Films,* (129)*,* 3-4.

Arconada, C. M. (2007). *Tres cómicos del cine. Charlot. Clara Bow. Harold Lloyd [Biografías en sombras].* Editorial Renacimiento. Sevilla.

Aristarco, G. (1968). *Historia de las teorías cinematográficas.* Editorial Lumen. Barcelona.

Aristarco, G. (1976). Dal neorealismo al realismo: *Senso* di Visconti. En Brunetta, G. P. (1976). *Letteratura e cinema*. Zanichelli. 87-96.

Aristarco, G. (2014). E` realismo [C'est du réalisme! Sur *Senso* de Visconti]. *1895. Mille huit cent quatrevingt-quinze*, 73, 140-153.

Armas Ayala, A. de (1989). Ver y contar. En Armas Ayala, A., Madariaga de la Campa, B., Nuez Caballero, S., Utrera Macías, R. (1989). *Galdós en la pantalla*. Filmoteca Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.

Aronica, D. (2004). *El neorrealismo italiano.* Editorial Síntesis. Madrid.

Arvidson, L. (1969). *When the Movies were Young*. Dover Publications. Nueva York.

Astruc, A. (1993). Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo». En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra. Madrid.

Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar. Madrid.

Aumont, J. (1989). *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Nouvelles Éditions Séguier. París.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós. Barcelona.

Ayala, F. (1984). *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Editorial Crítica. Barcelona.

Ayala, F. (1988). *El escritor y el cine*. Aguilar. Madrid.

Ayala, F. (2002). *Cazador en el alba.* Alianza Editorial. Madrid.

Ayala, F. (2006). *Recuerdos y olvidos (1906-2006).* Alianza Editorial. Madrid.

Azorín (26 de marzo de 1926a). El pleito teatral. *ABC.*

Azorín (22 de julio de 1926b). El sentido de lo cómico. *ABC.*

Azorín (21 de abril de 1927a). Contra el teatro literario. *ABC.*

Azorín (2 de junio de 1927b). Opiniones de Gastón Baty. *ABC.*

Azorín (11 de agosto de 1927c). La renovación del teatro. *ABC.*

Azorín (1 de septiembre de 1927d). Otra vez y siempre. Muñoz Seca. *ABC.*

Azorín (1927e). ¿Qué opina usted del cinematógrafo? *La Pantalla,* (1), 2.

Azorín (1941). El primer gesto. *Primer Plano,* (30), 6.

Azorín (7 de julio de 1945). Andrea. *ABC.*

Azorín (1965). *La voluntad*. Biblioteca Nueva. Madrid.

Azorín (1967). Angelita. En del Hoyo, A. (Ed.) (1967). *Teatro inquieto español.* Aguilar. Madrid.

Azorín (2000). *El cine y el momento*. Biblioteca Nueva. Madrid.

Azorín (2001). *Félix Vargas. Superrealismo.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Azorín (2003). Carta de Azorín a Jarnés. En Jarnés, B. (2003). *Epistolario, 1919-1939 y Cuadernos íntimos*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid.

Azorín (2012). El séptimo arte. En Zumárraga, V. (Ed.) (2012). *Cien artículos de Azorín en La Prensa*. Universidad de Alicante. Sant Vicent del Raspeig.

Balázs, B. (1952). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art.* Dennis Dobson. Londres.

Balázs, B. (1972). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili. Barcelona.

Baldelli, P. (1966). *El cine y la obra literaria.* Ediciones ICAIC. La Habana.

Balzac, H. de (1971). *Le Père Goriot.* ÉditionsGallimard. París.

Balzac, H. de (1983). *Papá Goriot.* Editorial Bruguera. Barcelona.

Baquero Goyanes, M. (2014). Introducción. En Alas, L. (2014).*La Regenta*. Espasa. Madrid.

Barbaro, U. (1977). *El cine y el desquite marxista. 2. El desquite marxista del Arte*. Gustavo Gili. Barcelona.

Bardem, J. A. (1964). Bardem 64. Confesiones a las cinco de la tarde. *Nuestro Cine*, (29), 24-40.

Baroja, P. (1904). *Aurora roja.* Librería de Fernando Fé. Madrid.

Baroja, P. (1906). *Paradox, Rey.* Librería de los sucesores de Hernando. Madrid.

Baroja, P. (1908). *La dama errante.* Imprenta de Ricardo Rojas. Madrid.

Baroja, P. (1948). *Obras Completas. V*. Biblioteca Nueva. Madrid.

Baroja, R. (1989). *Arte, cine y ametralladora.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Barreiro, J. (1995). Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: Una entrevista desconocida. *Anales de la literatura contemporánea, 20*, (3), 503-516. www.jstor.org/stable/27741277

Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits.*Communications,* (8), 1-27.

Baxter, P. (1975). On the History and Ideology of Film Lighting. *Screen, 16,* (3), 83-106.

Bayman, L. (2009). Melodrama as Realism in Italian Neorealism. En Nagib, L. y Mello, C. (2009). *Realism and the Audiovisual Media*. Palgrave MacMillan. Basingstoke.

Bazin, A. (1957). De la politique des auteurs. *Cahiers du cinéma XII*, (70), 2-11.

Bazin, A. (1973). *Jean Renoir*. Editorial Artiach. Madrid.

Bazin, A. (1981). *French cinema of the occupation and resistance: the birth of a critical esthetic*. Frederick Ungar Publishing. Nueva York.

Bazin A. (2008). *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid.

Becerra Mayor, D. (2013). Estudio preliminar. En López Salinas, A. (2013). *La mina.* Ediciones Akal. Madrid.

Bellemare, D. y Villeneuve, R. (Ed.) (1991). Le cinéma et les autres arts. *Protée, 19,* (3).

Bellón Aguilera, J. L. (2009). *La mirada pijoapartesca (Lecturas de Marsé)*. Universidad de Ostrava. Ostrava.

Belmonte Serrano, J. (2002). Juan Marsé: Nociones sobre la escritura invisible (Entrevista). En Belmonte Serrano, J. y López de Abadia, J. M. (2002). *Nuevas tardes con Marsé*. Nausícaä. Murcia.

Benavente, J. (1909). *El teatro del pueblo.* Librería de Fernando Fé. Madrid.

Bencivenni, A. (2013). *Luchini Visconti*. Editrice Il Castoro. Milán.

Benet, V. J. (1999). *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*. Ediciones de la Mirada. Valencia.

Benet, V. J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós. Barcelona.

Bergala, A. (2000). Roberto Rossellini y la invención del cine moderno. En Bergala, A. (Ed.). (2000). *El cine revelado.* Paidós. Barcelona.

Bergman, I. y Burgess, A. (1980). *Ingrid Bergman. My Story*. Dell Publishing. Nueva York.

Bergson, H. (1963). *Obras escogidas.* Aguilar. Madrid.

Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Cactus. Buenos Aires.

Bernal, J. (enero de 2013). El cine según Marsé; diamantes entre el serrín. *Jotdown*. https://www.jotdown.es/2013/01/jordi-bernal-el-cine-segun-juan-marse-diamantes-entre-el-serrin/

Beser, S. (1985). Espacio y objetos en *La Regenta.* En Vilanova, A. (Ed.) (1985). *Clarín y su obra. En el Centenario de La Regenta (Barcelona, 1884-1885). Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona del 20 al 24 de marzo de 1984.* Universidad de Barcelona. Barcelona.

Bettetini, G. (1996). *La conversación audiovisual.* Cátedra. Madrid.

Biblioteca Nacional de España (2014). *Ciclo Cine y Literatura (I). Manuel Gutiérrez Aragón*. https://www.youtube.com/watch?v=z3SewYTNjcQ

Blasco Ibáñez, V. (s.f.). *Argumento de la novela cinematográfica Sangre y arena*. Tip. de Ramón Soto. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. (1895). *Flor de mayo.* Imprenta de El Pueblo. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. (1900). *Entre naranjos.* F. Sempere Editor. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. (1907). *Oriente.* Prometeo. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. (19 de septiembre de 1916). Hablando con Blasco Ibáñez / Entrevistado por J. Jorge Vinaixa*. El Pueblo*.

Blasco Ibáñez, V. (1921). *El préstamo de la difunta.* Prometeo. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. (1922a). *El paraíso de las mujeres.* Prometeo. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. (1922b). *La tierra de todos.* Prometeo. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. (1923). *La reina Calafia.* Prometeo. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. (1926). *Piedra de luna.* Imp. Artística Sáez Hermanos. Madrid.

Blasco Ibáñez, V. (1933). *Estudios literarios.* Prometeo. Valencia.

Blasco Ibáñez, V. (1958). *Sangre y arena*. Planeta. Barcelona.

Bluestone, G. (1957). *Novels into Films*. University of California Press. Berkeley.

Bluthner, B., Borresholm, B. V., Doermer, C., Dorries, B., Furchner, H., Houwer, R., Khittl, F., Kluge, A., Koch, P., Kruttner, W., Lemmel, D., Loeper, H., Martini, R., Pohland, H-J., Ruehl, R., Reitz, E., Schamoni, P., Schleiermacher, D., Schwennicke, F., … Wirth, W. (1993). El joven cine alemán. En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra. Madrid.

Bonet, L. (1988). *La revista Laye. Estudio y analogía.* Ediciones Península. Barcelona.

Bonet, L. (2013). La morada del escritor: una conversación con Juan Marsé. *Campo de Agramante*, (18), 19-46.

Bonitzer, P. (1985). *Décadrages. Cinéma et peinture*. Editions de l'Etoile. París.

Booth, M.R. (1965). *English Melodrama*. Herbert Jenkins. Londres.

Booth, W. (1961). *The Rethoric of Fiction.* The University of Chicago Press. Chicago y Londres.

Borau, J. L. (1997). *Espejo frente a espejo (Literatura y cine): El cine, nueva fuente de conocimiento*. Fundación Juan March Madrid. https://canal.march.es/es/coleccion/espejo-frente-espejo-literatura-cine-cine-nueva-fuente-conocimiento-20721

Borau, J. L. (2003). *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura.* Ocho y Medio. Madrid.

Bordwell, D. (1979). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. *Film Criticism, 4,* (1), 56-64.

Bordwell, D. (1985). The bounds of difference. En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* Columbia University Press. Nueva York.

Bordwell, D. (1989). *Making Meaning.* Harvard University Press. Cambridge.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción.* Paidós. Barcelona.

Bordwell, D. (1997a). El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960. En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós. Barcelona.

Bordwell, D. (1997b).*On the history of film style*. Harvard University Press. Cambridge.

Bordwell, D. (1997c). La introducción del sonido. En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós. Barcelona.

Bordwell, D. (1999). *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica.* Paidós. Barcelona.

Bordwell, D. (septiembre 2010). *The Classical Hollywood Cinema Twenty-Five Years Along*. David Bordwell's website on cinema. http://www.davidbordwell.net/essays/classical.php

Bordwell, D. y Staiger, J. (1997). Implicaciones históricas del cine clásico de Hollywood. En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós. Barcelona.

Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós. Barcelona.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1983). Linearity, Materialism, and the Study of the Early American Cinema. *Wide Angle*, *5*, (3), 4-14.

Bovier, F. y Margel, S. (2023). «Que el cine vaya a su perdición». Destrucción y *pathos* en los films de Marguerite Duras. En Duras, M. (2023). *Duras por Duras. Escritos y entrevistas*. El cuenco de plata. Buenos Aires.

Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Mouton Publishers. Berlín, Nueva York y Amsterdam.

Brecht, B. (1963). *Schriften zum Theater 3. 1933-1947*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt.

Bremond, C. (1974). El mensaje narrativo. En Barthes, R., Bremond, C., Todorov, T. y Metz, C. (1974). *La semiología.* Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.

Breton, A. (1967). *La clé des champs*. Éditions Jean-Jacques Pauvert. Utrecht.

Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta. Buenos Aires.

Brisson, A. (23 de noviembre de 1908). Cronique Théatrale. *Le Temps*.

Brown, J. L. (1987). *Secrets from the back room: the fiction of Carmen Martín Gaite*. Romance Monographs. Mississippi.

Brunetta, G. P. (1987). *El nacimiento del relato cinematográfico (Griffith, 1908-1912).* Ediciones Cátedra. Madrid.

Brunetta, G. P. (2002). Prefazione. En Fortichiari, V. y Argentieri, M. (Ed.) (2002). *Cesare Zavattini. Opere. Cinema. Diario Cinematografico. Neorrealismo ecc.* ClassiciBompiani. Milán.

Buñuel, L. (1927a). Una noche en el «Studio des Ursulines». *La Gaceta Literaria,* (2), 6.

Buñuel, L. (1927b). Cinématographe. *Feuilles volantes. Supplément à la Revue «Cahiers d'Art»,* (10), 6-7.

Buñuel, L. (1928). *Découpage* o segmentación cinegráfica. *La Gaceta Literaria,* (43), 1.

Buñuel, S. (1929a). Luis Buñuel. *L'Amic de les Arts*, (31), 16.

Buñuel, L. (1929b). La próxima sesión. Lo cómico en el Cinema. *La Gaceta Literaria,* (56), 1.

Buñuel, L. (Director) (1930). *L'âge d'or* [*La edad de oro*] [Película]. Charles y Marie-Laure de Noailles.

Buñuel, L. (1982). *Luis Buñuel. Obra literaria.* Ediciones de Heraldo de Aragón. Zaragoza.

Buñuel, L. (2009). Notas sobre la realización. En Hernández Pin, Y. (Coord.) (2009). *Luis Buñuel y Salvador Dalí. «Un perro andaluz» ochenta años después*. La Fábrica Editorial. Madrid.

Buñuel, L. (2018). *Mi último suspiro*. Penguin Random House. Barcelona.

Buñuel, L. y Dalí, S. (1929). Un chien andalou. *La Révolution surréaliste*, (12), 34-37.

Buñuel, L. y Dalí, S. (2009). *Vaya marista*. Guion literario. En Hernández Pin, Y. (Coord.) (2009). *Luis Buñuel y Salvador Dalí. «Un perro andaluz» ochenta años después*. La Fábrica Editorial. Madrid.

Burch, N. (1959). Qu'est-ce que la Nouvelle Vague? *Film Quarterly*, *13*, (2), 16-30.

Burch, N. (1978). Porter, or Ambivalence. *Screen, 19,* (4), 91-106.

Burch, N. (1985). *Praxis del cine.* Editorial Fundamentos. Madrid.

Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Burgos, C. (1918). La mejor film. *La Novela Corta,* (155).

Bussi, E. (1994). *A Passage to India*: From novel to film. Some problems of 'translation'. En Eguiluz, F., Merino, R., Olsen, V. y Pajares, E. (1994). *Transvases culturales: literatura, cine, traducción.* Universidad del País Vasco. Vitoria-Gasteiz.

Caballé Masforroll, A. y Rolón-Barada, I. (2019). *Carmen Laforet. Una mujer en fuga.* RBA Libros. Barcelona.

Caballero Bonald, J. M. (1984). Prólogo. En Grosso, A. (1984). *El capirote. Guarnición de silla.* Espasa-Calpe. Madrid.

Cahiers du cinéma (1960). Editorial. *Cahiers du cinéma, XIX*, (114), 2.

Calero Heras, J. (1981). Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán. *Anales de la Universidad de Murcia, 39*, (1), 175-187.

Calvino, I. (2012). *El sendero de los nidos de araña.* Siruela. Madrid.

Calvo Alfaro, J. (1924a). La virgen de California: novela de una estrella del cinematógrafo. *Cine Popular*, (164), 17.

Calvo Alfaro, J. (1924b). La virgen de California: novela de una estrella del cinematógrafo. *Cine Popular*, (173), 14.

Calvo Serraller, Francisco (2003). Una visión estereoscópica de las relaciones entre pintura y cine. En Borau, J. L. (2003). *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura.* Ocho y Medio. Madrid.

Camón Aznar, J. (1952). *La cinematografía y las artes*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Campa Marcé, C. (2008). Meditando sobre el marco: Simmel en Ortega. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios, 40.*

Cansinos-Asséns, R. (2009). *El movimiento V.P.* Arca Ediciones. Madrid.

Canudo, R. (1920). *Hélène, Faust et Nous. Précis d'Esthétique Cérebriste.* Éditions E. Sansot. París.

Canudo, R. (1993). Manifiesto de las Siete Artes. En Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero (eds.) (1993). *Textos y manifiestos del cine.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Canudo, R. (2011). Trionfo del cinematografo. En Angelucci, D. (Ed.) (2011). *Estetica e cinema.* Il Mulino. Bologna.

Caro Baroja, J. (1955). *El neorrealismo cinematográfico italiano.* Editorial Alameda. México.

Carou, A. (2008). Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909). *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, *56,* 9-38.

Carranque de Ríos, A. (1997). *Cinematógrafo.* Viamonte. Madrid.

Carruthers, R. y William Ward, A. (1910). David Garrick. *The Encyclopaedia Britannica Of Arts Sciences, 11.* Cambridge University Press. Cambridge.

Casetti, F. (2005). *Teorías del cine. 1945-1990.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Castellet, J. M. (1952). «La colmena» (Notas con estrambote). *Laye,* (18), 51-58.

Castellet, J. M. (2001). *La hora del lector*. Ediciones Península. Barcelona.

Castillo Martín, M. (2003). La construcción de Venus. Fragmentación, montaje y despersonalización del cuerpo femenino en la estética vanguardista. En Amador Carretero, M. del P.; Ruiz Franco, M. del R. (Coord.) (2003). *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: coloquio Internacional de la AEIHM [Del 17 al 19 de abril de 2002].* Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM). Madrid.

Castro de Paz, J. L. (1999). Historia y análisis del film. Breve estado de la cuestión. En Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. (Eds.) (1999). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Visor Libros. Madrid. 13-34.

Català, J. M. (2000). Ut poesis pictura. *Anàlisi,* (25), 109-128.

Cerezales, A. (1982). *Carmen Laforet*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía. Madrid.

Cerezales Laforet, A. (Ed.) (2021). *El libro de Carmen Laforet. Vista por sí misma.* Editorial Planeta. Barcelona.

Cerezales Laforet, C. (2009). *Música blanca.* Ediciones Destino. Barcelona.

Cernuda, L. (1964). *La realidad y el deseo*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F.

Cervantes Virtual (8 de enero de 2015). *La novela cinematográfica: «Doña Inés» de Azorín* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=qvR8qKyAikc&t=199s

Chacel, R. (1928). Vivisección de un ángel. *La Gaceta Literaria,* (44), 4.

Chacel, R. (1982). *Alcancía. Ida.* Editorial Seix Barral. Barcelona.

Chacel, R. (1988). Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Autobiografía intelectual. *Anthropos,* (85), 16-27.

Chacel, R. (1989). *Obra completa. Volumen I. La sinrazón.* Fundación Jorge Guillén. Valladolid.

Chacel, R. (1990). Conversación con Rosa Chacel. *Letras peninsulares, 3.1*, 11-26.

Chacel, R. (1992). *Sobre el piélago.* Ediciones Torremozas. Madrid.

Chacel, R. (1993a). *Obra Completa. Volumen III. Artículos I*. Fundación Jorge Guillén. Valladolid.

Chacel, R. (1993b). *Obra Completa. Volumen IV. Artículos II*. Fundación Jorge Guillén. Valladolid.

Chacel, R. (1993c). Memoria viva del 27. *Cuadernos Hispanoamericanos,* (514-515), 11-22.

Chacel, R. (1996). *Estación. Ida y vuelta.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Chacel, R. (2004). *Obra completa. Diarios*. Fundación Jorge Guillén. Valladolid.

Chacel, R. (2017). *Desde el amanecer.* Editorial Lumen. Barcelona.

Chacel, R. (2021). *Saturnal.* Fundación Telefónica. Madrid.

Chacel, R. y Moix, A. M. (1998). *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*. Ediciones Península. Barcelona.

Chatman, S. (1990a). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus. Madrid.

Chatman, S. (1990b). *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Cornell University Press. Ithaca y Londres.

Chomette, H. (1925). Seconde Étappe. *Les Cahiers du Mois,* (16/17), 86–88.

Clair, R. (1925). Rythme. *Les Cahiers du Mois,* (16/17), 13-16.

Clee, P. (2005). *Before Hollywood: from shadow play to the silver screen.* Clarion Books. Nueva York.

Clerc, J.-M. (1993). *Littérature et cinéma.* Éditions Nathan. París.

Clerc, J.-M. (1994). La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión. En Brunel, P. y Chevrel, Y. (dir.) (1994). *Compendio de literatura comparada*. Siglo veintiuno editores. México D. F.

Clerc, J.-M. (2001). Ou en est le parallèle entre cinéma et littérature? *Revue de littérature comparée,* (298). 317-326.

Clocchiatti, E. (1948). Clarín y sus ideas sobre la novela. *Revista de la Universidad de Oviedo*, (IX), 37-72.

Cohen, K. (1979). *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange.* Yale University Press. New Haven.

Coissac, G. M. (1925). *Histoire du Cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours.* Éditions du Cinéopse. París.

Colmeiro, J. F. (1992). Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura, 5,* (2), 27-40.

Coma, J. (1983). La novela negra. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias,* (19), 38-45.

Coma, J. y Latorre, J. M. (1981). *Luces y sombras del cine negro*. Publicaciones Fabregat. Barcelona.

Comin, J. (1937). Appunti sul cinema d'avanguardia. *Bianco e Nero,* (1), 6-33.

Comolli, J.-L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Ediciones Manantial. Buenos Aires.

Company-Ramón, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Conget, J. M. (1995). *Palabras de familia*. Pre-Textos. Valencia.

Conget, J. M. (2002). *Viento de cine*. Ediciones Hiperión. Madrid.

Conrad, J. (1999). *Heart of Darkness & Other Stories.* Wordsworth Editions. Kent.

Corbalán, R. T. (1998). *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica.* Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia.

Costa, A. (1998). Méliès y el cine francés de los orígenes. En Talens, J. y Zunzunegui, S. (Coord.) (1998). *Historia general del cine. 1. Orígenes del cine.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Costanzo Cahir, L. (1992). Narratological Parallels in Joseph Conrad's "Heart of Darkness" and Francis Ford Coppola's "Apocalypse Now". *Literature/Film Quarterly*, *20*, (3), 181-187.

Crispin, J. (1966). La novela en la generación de 1925. Antonio Espina. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, 16*, 213-222.

Cuenca, J. M. (2015). *Mientras llega la felicidad*. Editorial Anagrama. Barcelona.

Cuvardic García, D. (2006). El punto de vista panorámico en la literatura europea decimonónica. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, *32*, (1), 37-50.

Cuvardic García, D. (2014). La narratología desde los años setenta hasta el siglo XXI. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, 40,* (Especial), 101-116.

Dalí, S. (1929a). Un chien andalou. *El Mirador,* (39), 6.

Dalí, S. (1929b). ...sempre, per damunt de la música, Harry Langdon. *L'Amic de les Arts*, (31), 3.

Dalí, S. (1978). *Babaouo*. Editorial Labor. Barcelona.

Dalí, S. (1993). *The Secret Life of Salvador Dalí.* Dover Publications, Inc. Nueva York.

Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires.

Danger, P. (1973). *Sensations et objets dans le roman de Flaubert.* Armand Colin. París.

deCordova, R. (1990). *Picture personalities: the emergence of the star system in America*. University of Illinois Press. Urbana y Chicago.

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* Paidós. Barcelona.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1. The Movement-Image.* University of Minneapolis. Minneapolis.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Paidós. Barcelona.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 1. The Time-Image.* University of Minneapolis. Minneapolis.

Deleuze, G. (2014). *El poder: curso sobre Foucault. II*. Editorial Cactus. Buenos Aires.

Deleuze, G. (2023). *Cine IV. Las imágenes del pensamiento.* Editorial Cactus. Buenos Aires.

Delibes, M. (22 de junio de 1980a). Carmen Laforet, innovadora. *ABC.*

Delibes, M. (9 de agosto de 1980b). El pesimismo de la novela de posguerra. *La Vanguardia.*

Delibes, M. (2010). *La sombra del ciprés es alargada.* Ediciones Destino. Barcelona.

Delluc, L. (1919). Notes pour moi. *Le Film,* (102), 12-13.

Delluc, L. (1920). *Photogénie*. Maurice de Brunoff Éditeur. París.

Delluc, L. (1988). Antoine at Work. En Abel, R. (1988). *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology. 1907-1939*. Princeton University Press. Princeton.

Denis, S. (Ed.) (2007). Arts plastiques et cinéma. *CinémAction,* 122.

Desnos, R. (1992). Les rayons et les ombres. Éditions Gallimard. París.

Diario de Burgos (5 de enero de 1905). Píldoras Pink [Anuncio publicitario]. *Diario de Burgos,* 2.

Díaz Fernández, J. (16 de marzo de 1930). Los libros nuevos. *El Sol*.

Dickens, C. (1838). *Oliver Twist*. *Vol I.* Richard Bentley. Londres.

Dickens, C. (1845). *The Cricket on the Hearth.* Bradbury and Evans. Londres.

Dickens, C. (2016). *Oliver Twist*. Penguin Random House. Barcelona.

Díez Borque, J. M. (1972). *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*. Al-Borak, S.A. de Ediciones. Madrid.

Diez-Puertas, E. (2001). La novela cinematográfica. *RILCE: Revista de filología hispánica. 17,* (1), 45-64.

Diez Puertas, E. (2003). *Historia social del cine en España.* Editorial Fundamentos. Madrid.

Domarchi, J. (1952). Littérature et Cinéma. *Cahiers du cinéma,* (18), 15-20.

Domarchi, J., Doniol-Valcroze, J., Godard, J. L., Kast, P., Rivette, J., y Rohmer, E. (1959). Hiroshima, notre amour. *Cahiers du cinéma, XVII,* (97), 1-18.

Domínguez, C., Saussy, H., Villanueva, D. (2016). *Lo que Borges le enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Dougherty, D. (2001). Pensándolo bien: el teatro a la luz del cine (1914-1936). *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, *26* (1), 9-26.

Dulac, G. (Directora) (1923). *La souriante Madame Beudet* [*La sonriente Madame Beudet*] [Película]. Colisée Films.

Dulac, G. (1927). Les esthétiques. Les entraves. La cinégraphie intégrale. En Quint, L.-P., Dulac, G., Landry, L. Gance, A. (1927). *L'art cinématographique.* Vol. II. Librairie Félix Alcan. París.

Durgnat, R. (1970). Paint It Black: the Family Tree of the *Film Noir*. En Silver, A. y Ursini, J. (Ed.) (2006). *Film Noir Reader*. Limelight Editions. Nueva York.

Echevarría, I. (2017). Notas sobre los textos. En Marsé, J. (2017). *Colección particular*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca. Barcelona.

Eidsvik, C. (1973). Demonstrating Film Influence. *Literature/Film Quarterly*, *1*, (2), 113–121.

Eidsvik, C. (1978). *Cineliteracy: Film Among the Arts.* Horizon Press. Nueva York.

Eikhenbaum, B. (1998a). Problemas de cine estilística. En Albèra, F. (comp.) (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Paidós. Barcelona. 45-75.

Eikhenbaum, B. (1998b). Literatura y cine. En Albèra, F. (comp.) (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Paidós. Barcelona. 197-202.

Eikhenbaum, B. (1998c). La palabra y el cine. En Albèra, F. (comp.) (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Paidós. Barcelona. 203-205.

Eikhenbaum, B. (1998d). La literatura desde el punto de vista del cine. En Albèra, F. (comp.) (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Paidós. Barcelona. 207-209.

Eisenstein, S. M. (1974). *El sentido del cine.* Siglo veintiuno editores. Buenos Aires.

Eisenstein, S. M. (1982). *Cinematismo.* Editorial Quetzal. Buenos Aires.

Eisenstein, S. M. (1993). El montaje de atracciones. En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Eisenstein, S. M. (1999). *La forma del cine*. Siglo veintiuno editores. México D.F.

Eisenstein, S. M.; Pudovkin, V. I.; y Aleksandrov, G. V. (1993). Contrapunto orquestal. En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Elena, A. (1995). La emergencia de los cines africanos. En Monterde, J.E. y Riambau, E. (Coord.) (1995). *Historia general del cine. XI. Nuevos cines (años 60).* Ediciones Cátedra. Madrid. 325-375.

El Espectador (1915). El cinematógrafo. *España,* (3), 6.

Enciclopèdia Catalana (1998). Trinxeraire. En *Gran Diccionari de la llengua catalana.* Recuperado en 30 de noviembre de 2023, de https://www.diccionari.cat/cerca/gran-diccionari-de-la-llengua-catalana?search_api_fulltext_cust=trinxeraire&search_api_fulltext_cust_1=&field_faceta_cerca_1=5065&show=title

Engel, P. (4 de febrero de 2017). *Enrique Vila-Matas recuerda su etapa fotogramera en Cahiers du cinéma*. Fotogramas. https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a18151258/enrique-vila-matas-recuerda-su-etapa-fotogramera-en-cahiers-du-cinema/

Entrambasaguas y Peña, J. (1933). *Elegía de Lope de Vega a la muerte de Don Diego de Toledo.* Artes Gráficas Municipales del Ayuntamiento de Madrid. Madrid.

Entrambasaguas y Peña, J. (1954). *Filmoliteratura. (Temas y ensayos).* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Entrambasaguas, J. (1959). Prólogo. En Galant, T. (1959). *Sesión de cine.* Fomento de Cultura, Ediciones. Valencia.

Entrambasaguas y Peña, J. (1961). Los clásicos españoles y el cine. *Mundo Hispánico*, (154), 27.

Epstein, J. (1921a). *La poésie d'aujourd'hui: un nouvel état d'intelligence*. Éditions de la Sirène. París.

Epstein, J. (1921b). *Bonjour Cinéma*. Éditions de la Sirène. París.

Epstein, J. (1924). De quelques conditions de la photogénie. *Cinéa-Ciné*, (19), 6-8.

Epstein, J. (1928). Algunas ideas de Jean Epstein. *La Gaceta Literaria,* (43), 2.

Epstein, J. (2009). Buenos días, cine. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, (63), 99-115.

Epstein, J. (2021*). Escritos sobre cine (1921-1953).* Shangrila Textos Aparte. Valencia.

Erice, V. (Director) (2006). *La Mort Rouge* [Película]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Espina, A. (5 de abril de 1926). Ojo cinematográfico. *El Sol.*

Espina, A. (1927a). Reflexiones sobre cinematografía. *Revista de Occidente,* (43), 36-46.

Espina, A. (1927b). Venus Cynelia. *Mediodía,* (7), 9.

Espina, A. (8 de julio de 1928a). La cinegrafía en la novela moderna. *El Sol.*

Espina, A. (1928b). Encuesta a los escritores. ¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cinema? *La Gaceta literaria,* (43), 6.

Espina, A. (2004). *Prosa escogida.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosa-escogida--0/html/

Espina, C. (27 de julio de 1928). Los zapatos negros y el violín mudo. *La Prensa*.

Espinosa, A. (1931). Canarias. *La Gaceta Literaria*, (108), 6.

Fabra, N. M. (1897). *Presente y Futuro. Nuevos cuentos.* Juan Gili. Barcelona.

Faix, D. (2020). *El mundo literario de Juan Marsé.* ELTE Eötvös Collegium. Budapest.

Farrell, J. T. (1981). El lenguaje de Hollywood. En Geduld, H. M. (ed.) (1981). *Los escritores frente al cine*. Editorial Fundamentos. Madrid.

Faulkner, W. (1933). *Sanctuary.* Phoenix Library. Londres.

Faulkner, W. (1983). *Santuario.* Editorial Bruguera. Barcelona.

Fell, J. L. (1986). *Film and the Narrative Tradition*. University of California Press. Berkeley.

Fernández, Á. (2003). Un canto en la tiniebla. Miradas, voces y memoria en la poética de Juan Marsé. *Iberoamericana*, (11), 65-68.

Fernández, L. M. (1990). El tratamiento cinematográfico en la literatura del neorrealismo español. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (8), 121-129.

Fernández, L. M. (1992). *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

Fernández, L. M. (1996). La transgresión del canon en la narrativa española contemporánea: el simulacro fílmico en Marsé y Llamazares. *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, (2), 293-307.

Fernández, L. M. (2000a). Una figura desconocida del espectáculo finisecular español: el explicador de películas. En Serrano Alonso, J., Chouciño Fernández, A., Fernández, L. M., Juan Bolufer, A. de, Patiño Eirín, C., Rodríguez Fer, C. (2000). *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

Fernández, L. M. (2000b). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

Fernández, L. M. (2001). Una aproximación a la teoría de la recreación fílmica. En Becerra, C., Candelas, M. A., Chas, A., Fariña, M. J., Suárez, B. (Eds.) (2001). *Lecturas: imágenes.* Universidade de Vigo. Vigo.

Fernández, L. M. (2006). *Tecnología, espectáculos y literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX.* Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

Fernández Castrillo, C. (17 de febrero de 2012). *España veloz y futurista (3). Proclama futurista a los españoles*. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_12/17022012_02.htm

Fernández Hoya, A. (2004). «El cine como elemento de ficción en el relato breve: 'Nunca voy al cine' de Enrique Vila-Matas». Binaria: Revista de comunicación, cultura y tecnología, (4), 1-9.

Fernández Hoya, A. (2011). *Influencia cinematográfica en la narrativa española contemporánea.* Editorial Pliegos. Madrid.

Fernández Santos, J. (1959). Cine y novela. *La Estafeta Literaria,* (171), 10.

Fernández Santos, J. (1978a). Entrevista con Jesús Fernández Santos. *Anales de la novela de posguerra, 3*, 117-121.

Fernández Santos, J. (1978b). *Cuentos completos*. Alianza Editorial. Madrid.

Fernández Santos, J. (1986). Jesús Fernández Santos: grandes historias de pequeñas derrotas [Entrevistado por Benjamín Prado]. *Olvidos de Granada,* (13), Extraordinario, 38-40.

Ferrando García, P. (2009). Objetividad y narración: emergencias de la verdad. *Shangri-La. Derivas y Ficciones Aparte*, (9), 93-116.

Ferrater Mora, J. (1965). *Diccionario de filosofía, II*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

Ferres, A. y Mollá, J. (2009). Censura y creación literaria I: Entrevistas a Antonio Ferres y Juan Mollá. *Memoria Académica*, *19* (29), 1-11. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10133/pr.10133.pdf

Feyder, J. (Director) (1922). *Crainquebille* [Película]. Films Legrand.

Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Paidós. Barcelona.

Fourrel de Frettes, C. (2018). Vicente Blasco Ibáñez: la Odisea de un escritor en el cine. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, (74), 13-22.

Frago, M. (2005). Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica. *Comunicación y sociedad, XVIII,* (2),49-82.

Freixas, R. (1984). Hipnotizar por la imagen. *Quimera*, (41), 51-55.

Frutos Esteban, F. J. (2008). La linterna mágica: de la invención a la decadencia (siglos XVII-XX). *Historia contemporánea,* (36), 9-32.

Fuchs, G. (1909). *Die revolution des theaters*. Georg Müller. Munich y Leipzig.

Fuente de la, I. (2002). *Mujeres de la posguerra.* Editorial Planeta. Barcelona.

Fuentes del Río, M. (2018). Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaite. En Gutiérrez-Sanz, V., Escudero, I.G., Romero-Velasco, P. y Camodeca, P. (Eds.) (2018). *Fronteras de la literatura y el cine.* Universidad de Valladolid. Valladolid.

Fundación Juan March. (2016). *Luis Goytisolo e Ignacio Echevarría «Antagonía es el epicentro de toda mi obra»* [Video]. https://www.march.es/videos/?p0=11127&l=1 [27/9/2023]

Fuzellier, E. (1964). *Cinéma et littérature.* Éditions du Cerf. París.

Galant, T. (1959). *Sesión de cine.* Fomento de Cultura Ediciones. Valencia.

Gance, A. (1923). La confession d'Abel Gance. La puissance au cinéma. *La Revue Hepdomadaire,* (25), 473-483.

Gance, A. (1927). Le temps de l'image est venu! En Quint, L.-P., Dulac, G., Landry, L. Gance, A. (1927). *L'art cinématographique.* Vol. II. Librairie Félix Alcan. París.

Gance, A. (1993). La armonía visual se ha convertido en sinfonía. En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Ediciones Cátedra. Madrid.

García Domínguez, R. (1993). *Miguel Delibes: la imagen escrita*. Seminci. Valladolid.

García Escudero, J. M. (1962). *Cine español.* Ediciones Rialp. Madrid.

García Hortelano, J. (1960). Coloquio Cine y Literatura.*Film Ideal,* (60), 11-13.

García Lorca, F. (1999). La muerte de la madre de Charlot. En Utrera, R. (1999). *De Baroja a Buñuel. Cuentos de cine.* Clan Editorial. Madrid.

García Suárez, A. (1984). Observaciones sobre *Un día volveré* de Juan Marsé.*Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 3, 31-38.

García Viñó, M. (1972). *Ignacio Aldecoa.* EPESA. Madrid.

Gaudreault, A. (2007). Del «cine primitivo» a la «cinematografía-atracción». *Secuencias. Revista de Historia de cine,* 26, 10-28.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós. Barcelona.

Gautier, T. (1859). *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *2^{e} série.* Édition Hetzel. Bruselas.

Geduld, H. M. (ed.) (1981). *Los escritores frente al cine*. Editorial Fundamentos. Madrid.

Genette, G. (1971). Time and narrative in *A la recherche du temps perdu.* En Miller, J. H. (1971). *Aspects of Narrative*. Columbia University Press. Nueva York.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen. Barcelona.

Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Giacomarra, M. G. (2014). *Comunicazione e costruzione di realtà. Il trattamento del Mezzogiorno d'Italia nel cinema*. Bonanno Editore. Acireale.

Gil de Biedma, J. (1960). *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Editorial Seix Barral. Barcelona.

Giménez Caballero, E. (1929). Charla con Ernesto Giménez Caballero. *Popular Film,* (127), 15-16.

Giuliani, L. (2018). La memoria es una abeja que pica después de muerta. *Insula europea,* http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2018/09/Entrevista-a-Juan-Marse%CC%81.pdf

Godard, J.-L. (1962). Jean-Luc Godard. *Cahiers du cinéma XXIII,* (138), 20-39.

Godard, J.-L. (1963). Jean-Luc Godard and Vivre sa vie. *Sight and Sound, 32,* (1), 9-12.

Godard, J.-L. (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo I.* Alphaville. Madrid.

Gold, H. (2014). Estéticas de la instantaneidad: fotografía y novela en la España decimonónica. En Sotelo, Marisa *et al.* (Eds.) (2014). *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX.* Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Gómez Blanco, C. J. (Ed.). (1997). L*iteratura y cine: perspectivas semióticas: actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*. Universidad de Coruña. Coruña.

Gómez de la Serna, R. (1910). Un manifiesto futurista sobre España por F. T. Marinetti. En *Prometeo, III,* (19), 473-476.

Gómez de la Serna, R. (1922). *El incongruente.* Calpe. Madrid.

Gómez de la Serna, R. (1943). *Ismos.* Editorial Poseidón. Buenos Aires.

Gómez de la Serna, R. (1995). *Cinelandia.* Valdemar. Madrid.

Gómez Quiñones, A. (2004). Prólogo. Prosa vanguardista: escuela de la mirada. En Pino, J.M. del (Ed.) (2004). *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*. Society of Spanish and Spanish-American Studies. Boulder.

González Herrán, J. M. (1987). Lectura cinematográfica de «La Regenta». En *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional (Oviedo, 1984).* Universidad de Oviedo. Oviedo.

González del Valle, Luis T. (2017). Luis Romero. *Anales de la literatura española contemporánea, 42*, (1), 145-180. https://www.jstor.org/stable/26636729

Goodwin, J. (1979). Literature and Film: A Review of Criticism. *Quarterly Review of Film Studies*, *4*, (2), 227-246.

Gordon Craig, E. (1987). *El arte del teatro*. Editorial Gaceta. México D.F.

Gorky, M. (1981 [1896]). El reino de las sombras. En Geduld H. M. (1981). *Los escritores frente al cine.* Fundamentos. Madrid.

Goytisolo, J. (1959). *Problemas de la novela.* Editorial Seix Barral. Barcelona.

Goytisolo, J. (1960a). *Juego de manos.* Ediciones Destino. Barcelona.

Goytisolo, J. (1960b). *Duelo en el paraíso.* Ediciones Destino. Barcelona.

Goytisolo, J. (1996). *El circo.* Ediciones Destino. Barcelona.

Goytisolo, L. (1995). *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*. Real Academia Española. Madrid.

Goytisolo, L. (2018). *Las afueras.* Editorial Anagrama. Barcelona.

Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel. Tomo 1*. Ediciones Era. México D.F.

Griffith, D. W. (2012a). David W. Griffith Speaks. En Slide, A. (Ed.) (2012). D*. W. Griffith: Interviews*. University Press of Mississippi. Jackson.

Griffith, D. W. (2012b). «A Poet Who Writes on Motion Pictures Films». En Slide, A. (Ed.) (2012). D*. W. Griffith: Interviews*. University Press of Mississippi. Jackson.

Grosso, A. (1961). *La zanja.* Editorial Destino. Barcelona.

Guarnieri, S. (1976). Cinema e letteratura: dal fascismo al dopoguerra. En Brunetta, G. P. (1976). *Letteratura e cinema*. Zanichelli. Bologna.

Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea.* Gustavo Gili. Barcelona.

Gubern, R. (1994). Hollywood, fábrica de sueños. *Historia 16. Cuadernos del mundo actual,* (21).

Gubern, R. (1997). Historia de un noviazgo (los intelectuales y el cine). En Cuevas García, C. (ed.) y Baena, E. (coord.) (1997). *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine.* Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.

Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine.* Anagrama. Barcelona.

Gubern, R. (2006). Francisco Ayala y el cine. En Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (Ed.), *Francisco Ayala. El escritor en su siglo*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid.

Gubern, R. (2014). *Historia del cine.* Anagrama. Barcelona.

Gubern, R. (2015a). Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español. En Gubern, R., Monterde, J.E., Pérez Perucha, J., Torreiro, C. (2015). *Historia del cine español.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Gubern, R. (2015b). Cine y literatura: encuentros y desencuentros. En Parra Ramos, J. (2015). *Actas del Congreso. Literatura y cine*. Fundación Caballero Bonald. Jerez de la Frontera.

Gubern, R. (2016). *Femme fatale, vamp, flapper y otros estereotipos de la mujer en el cine mudo*. Fundación Juan March Madrid. https://www.march.es/es/madrid/femme-fatale-vamp-flapper-otros-estereotipos-mujer-cine-mudo

Guerrero, P. y Hernández, M. G. (2002). *Últimas tardes con Teresa o la plenitud de una carencia*. En Belmonte Serrano, J. y López de Abadia, J. M. (2002). *Nuevas tardes con Marsé*. Nausícaä. Murcia.

Guerrero Zamora, J. (1961). *Historia del teatro contemporáneo, vol. 2*. Juan Flors Editor. Barcelona.

Guillén, J. (1979). *Guillén on Guillén: The Poetry and the Poet*. Princeton University Press. Princeton.

Gullón, G. (2000). El 98 por fuera y el Modernismo por dentro. En Serrano Alonso, J., Chouciño Fernández, A., Fernández, L. M., Juan Bolufer, A. de, Patiño Eirín, C., Rodríguez Fer, C. (2000). *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

Gunning, T. (1986). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle, 8,* (3-4), 63-70.

Gunning, T. (1989). La presencia del narrador: La herencia de los films Biograph de Griffith. *Archivos de la Filmoteca*, (2), 100-109.

Gunning, T. (1991). *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. University of Illinois Press. Chicago.

Gunning, T. (2005). La fantasmagoría y la fábrica de ilusiones mágicas: hacia una óptica cultural del aparato cinematográfico. *Archivos de la Filmoteca,* 50, 13-27.

Gunning, T. (2020). El cine de atracciones: Las primeras películas, su público y la vanguardia. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* (6), 517-431.

Gutiérrez Carbajo, F. (2016). *Literatura y cine.* Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.

Gutiérrez Pérez, A. (1995). Juan Marsé: 'siempre he querido ser un francotirador'. En *Ajoblanco: Especial literatura*, (Extra 2), 32-37.

Gutmann, P. (2010). D. W. Griffith and the Dawn of Film Art. Part 5: The First Plateau. October 1908. *Classical Notes*. http://classicalnotes.net/griffith/part5.html

Guy Blaché, A. (1986). *The memoirs of Alice Guy Blaché.* The Scarecrow Press. Lanham y Londres.

Hampton, B. B. (1931). A History of the Movies. Covici Friede Publishers. Nueva York.

Hemingway, E. (1953). The Snows of Kilimanjaro. En Poore, C. (Ed.) (1953). *The Hemingway Reader.* Charles Scribner's Sons. Nueva York.

Hemingway, E. (1960). *Death in the Afternoon*. Charles Scribner's Sons. Nueva York.

Hemingway, E. (2007). *Cuentos.* Editorial Lumen. Barcelona.

L'Herbier, M. (1968). Autour du cinématographe. Entrevista de Jean-André Fieschi & Jacques Siclier. *Cahiers du cinéma,* (202), 26-43.

Heredero, C. F. (2002). De la imagen y del lenguaje. El crisol de la modernidad. En Heredero, C. F. y Monterde, J. E. (2002). *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe. Valencia.

Heredero, C. F. y Monterde, J. E. (2002). *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe. Valencia.

Heredero, C. F. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós. Barcelona.

Hernández Girbal, F. (2020). *Los que pasaron por Hollywood.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante.

Hevia, E. (23 de noviembre de 2014). Juan Marsé: Me da igual ser catalán que español. *El Periódico.* https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20141122/noticias-felices-en-aviones-de-papel-juan-marse-3711864

Huyssen, A. (1988). En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70. En Pico, J. (Comp.) (1988*). Modernidad y posmodernidad*. Alianza. Madrid.

Iglesias Feijoo, L. (2000). Modernismo y modernidad. En Serrano Alonso, J., Chouciño Fernández, A., Fernández, L. M., Juan Bolufer, A. de, Patiño Eirín, C., Rodríguez Fer, C. (2000). *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

Instituto Cervantes (16 de marzo de 2022). *Carmen Laforet, creciendo hacia su juventud*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=QHXozM8nrFM&t=3905s

Jahn, M. (2021). A *Guide to Narratological Film Analysis.* University of Cologne. Colonia.

Jaime, A. (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995).* Ediciones Cátedra. Madrid.

Jakobson, R. (1987). *Language in Literature.* Harvard University Press. Cambridge.

Jakobson, R. (1988). *Lingüística y Poética*. Ediciones Cátedra. Madrid.

James, H. (1897). *What Maisie Knew*. Herbert S. Stone & Co. Chicago y Nueva York.

James, H. (2009). *Lo que Maisie sabía.* El Cuenco de Plata. Buenos Aires.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*: Paidós. Barcelona.

Jameson, F. (2015). La estética de la singularidad. *New Left Review*¸(92), 109-141).

Jardiel Poncela, E. (1949). *Angelina o el honor de un brigadier (un drama en 1880).* Ediciones Pax. Santiago de Chile.

Jardiel Poncela, E. (1955). *Exceso de equipaje.* Biblioteca Nueva. Madrid.

Jarnés, B. (1927). De Homero a Charlot. *La Gaceta Literaria,* (22), 3.

Jarnés, B. (1929a). Vidas paralelas de Matías Pascal. *La Gaceta Literaria,* (56), 2.

Jarnés, B. (1929b). Charlot en Zalamea. *Cosmópolis,* (20), 10-13.

Jarnés, B. (1974). *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*. Ediciones del Centro. Madrid.

Jarnés, B. (1996). *Locura y muerte de Nadie.* Viamonte. Madrid.

Jinks, W. (1971). The Celluloid Literature. Glencoe Press. Beverly Hills.

Johnson, R. (1981). *Carmen Laforet.* Twayne Publishers. Boston.

Johnson, R. (2006). La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro. *Arbor, CLXXXII,* (720), 517-525.

Jones, C. J. (1976). Some Novels and Some Films... [Reseña de *The Age of the American Novel*, by C.-E. Magny & E. Hochman]. *Literature/Film Quarterly*, *4*(1). 90–93. http://www.jstor.org/stable/43796009

Jost, F. (2002). *El ojo-cámara. Entre film y novela.* Catálogos. Buenos Aires.

Jost, F. (2004). Propuestas para una narratología comparada. En Jost, F., Blanco, D., Zabala, M., Baiz Quevedo, F., Oroz, S., Paz Gago, J. M. (2004). *El personaje y el texto en el cine y la literatura*.

Jost, F. (2017). À quelles conditions est-il possible de faire une narratologie comparée? *Questions de communication*, 31, 265-278.

Juan Arbó, S. (1949). *Sobre las piedras grises*. Ediciones Destino. Barcelona.

Juan Bolufer, A. de (2000). *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

Jurado Morales, J. (2012). *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo.* Editorial Renacimiento. Sevilla.

Kawin, B. (1977). *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel* by Alan Spiegel. *Film Quarterly, 30,* 4, 44-46.

Kawin, B. F. (1978). *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton University Press. Princeton.

Kazanski, B. (1998). La naturaleza del cine. En Albèra, F. (Comp.) (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Paidós. Barcelona.

Keaton, B. (Director) (1925). *Seven Chances* [*Siete ocasiones*] [Película]. Metro-Goldwyn.

Kerr, P. (1996) Out of What Past? Notes on the B *film noir*. En Silver, A. y Ursini, J. (Ed.) (1996). *Film Noir Reader*. Limelight Editions. Nueva York.

Kim, K. (2006). *El cine y la novelística de Juan Marsé*. Biblioteca Nueva. Madrid.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Ediciones Akal. Madrid.

Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán.* Paidós. Barcelona.

Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós. Barcelona.

Kuenzli, R. E. (1996). Introduction. En Kuenzli, R. E. (Ed.). (1996). *Dada and Surrealist Film*. The MIT Press. Cambridge y Londres.

Lacalamita, M. (1959). Il cinema e la narrativa americana ed europea. *Bianco e Nero,* (1), 1-15.

Laffay, A. (1973). *Lógica del cine. Creación y espectáculo.* Editorial Labor. Barcelona.

Laforet, C. (15 de julio de 1961a). Cine de vacaciones. *Pueblo.*

Laforet, C. (2 de diciembre de 1961b). Sesión continua. *Pueblo.*

Laforet, C. (1967). *Paralelo 35.* Editorial Planeta. Barcelona.

Laforet, C. (1970). *La niña y otros relatos.* Editorial Magisterio Español. Madrid.

Laforet, C. (17 de junio de 1983a). El séptimo vuelo. *El País.*

Laforet, C. (31 de agosto de 1983b). Casa de muñecas, realismo y feminismo. *El burgalés.*

Laforet, C. (2007). *Carta a don Juan. Cuentos completos*. Menoscuarto Ediciones. Palencia.

Laforet, C. (2011). *Al volver la esquina.* Ediciones Destino. Barcelona.

Laforet, C. (2012). *La insolación.* Ediciones Destino. Barcelona.

Laforet, C. (2019). *Nada.* Editorial Planeta. Barcelona.

Laforet, C. (2020). *La mujer nueva.* Editorial Planeta. Barcelona.

Laforet, C. (2021). *Puntos de vista de una mujer.* Editorial Planeta. Barcelona.

Laforet, C. y Fortún, E. (2017). *De corazón y alma (1947-1952)*. Cuadernos de obra fundamental. Fundación Banco Santander. Madrid.

Laforet, C. y Sanz de Soto, E. (2023). *Correspondencia inédita. 1958-1987.* Editorial Renacimiento. Sevilla.

Laforet, C. y Sender, R. J. (2019). *Puedo contar contigo. Correspondencia.* Editorial Planeta. Barcelona.

Latorre, J. M. (2002). Negro sobre negro. Sombras y huellas de la novela criminal. En Heredero, C. F. y Monterde, J. E. (2002). *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe. Valencia.

Ledesma Ramos, R. (1928). Cinema y arte nuevo. *La Gaceta Literaria*, (43), 5.

Léger, F. y Murphy, D. (Directores) (1924). *Ballet mécanique* [Película]. Synchro-Ciné.

Leglise, P. (1958). *Une oeuvre de pré-cinema: L'Eneide*. Nouvelles Editions Debresse. París.

Lellis, G. (1980). Brecht and *Cahiers du cinéma.* En Weber, B. N. y Heinen, H. (Ed.) (1980). *Bertolt Brecht: Political Theory and Literary Practice.* Manchester University Press. Manchester.

Levin, H. (1973). *James Joyce. Introducción crítica.* Fondo de Cultura Económica. México, D. F.

L'Herbier, M. (Director) (1921). *Eldorado* [Película]. Société des Etablissements L. Gaumont.

L'Herbier, M. (1968). Autour du cinématographe. Entrevista de Jean-André Fieschi & Jacques Siclier. *Cahiers du cinéma,* (202), 26-43.

Lindsay, V. (1915). *The Art of the Moving Picture.* The MacMillan Company. Nueva York.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama. Barcelona.

Lluch Garín, F. (1940). El cine, gran poeta de los ojos. *Primer Plano* (6), 6.

López Guil, I. (2008). *Los niños tontos* de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de manipulación discursiva. En Andres-Suárez, I. y Rivas, A. (Eds.). (2008). *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico.* Universidad de Neuchâtel. Neuchâtel.

López Pacheco, J. (1982). *Central eléctrica.* Ediciones Destino. Barcelona.

López Salinas, A. (1980). *La mina.* Ediciones Destino. Barcelona.

López Salinas, A. (2011). Palabras de un tiempo pasado. *Revista de crítica literaria marxista,* (5), 7-11.

Losey, J. (1960). L'œil du maitre. *Cahiers du cinéma, XIX,* (114), 21-32.

Losilla, C. (21 de octubre 2019). Sobre el desgaste cinéfilo y otras cuestiones urgentes. *Transit.* http://cinentransit.com/sobre-el-desgaste-cinefilo-y-otras-cuestiones-urgentes/

Lothe, J. (2000). *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford University Press. Oxford.

Lumière, L. (1948). La dernière interview de Louis Lumière. Entrevista de Georges Sadoul. *L'écran français,* (155), 3-4.

Machado, A. (1968). *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.* Vol. II. Editorial Losada. Buenos Aires.

Machado, M. (22 de marzo de 1917). El secreto del cine. Cine-Teatro. Cristo en Eslava. *El Liberal*, 2.

Madariaga de la Campa, B. (1989). El cine en Pérez Galdós. En Armas Ayala, A., Madariaga de la Campa, B., Nuez Caballero, S., Utrera Macías, R. (1989). *Galdós en la pantalla*. Filmoteca Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.

Maeztu, R. de (15 de mayo de 1913). El problema del cine, *Nuevo Mundo*.

Magny, C-E. (1972). *La era de la novela norteamericana.* Juan Goyanarte Editor. Buenos Aires.

Mahmoud Ahmed Khalil, S. M. (2013). *La obra novelística de Juan Marsé: Trayectoria y mundo narrative*. Editorial Pliegos. Madrid.

Mainer, J.-C. (2002). Juan Marsé. Novelistas españoles del siglo XX (IV). *Boletín Informativo*. Fundación Juan March. Madrid.

Mally, L. (1990). Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia. University of California Press. Berkeley.

Mallorquí, J. (2004). *El Coyote.* Ediciones Forum. Barcelona.

Mallorquí, J. (2005). *Vieja California*. Ediciones Forum. Barcelona.

Malraux, A. (1965). *Le Musée Imaginaire*. Gallimard.

Mangini, S. (1996). Introducción. En Chacel, R. (1996). *Estación. Ida y vuelta.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Mañas Martínez, M. M. (1997). El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiet la reflexión metacinematográfica. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* (15), 229-249.

Marañón, G. (1930). Palabras del doctor Marañón en el Cineclub acerca de la vanguardia y el cinematógrafo. *La Gaceta Literaria*, (83), 1-3.

Marco, J. (2008). Lo imaginario en Marsé. En Rodríguez Fischer, A. (Ed.). *Ronda Marsé.* Editorial Candaya. Barcelona.

Marí, J. (2003). *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*. Ediciones Libertarias. Madrid.

Marí, J. (2005). La narrativa de Juan Marsé, a caballo entre el cine y la literatura. En Romea Castro, C. (Coord.) (2005). *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Horsori. Barcelona.

Marías, J. (2001). *Los dominios del lobo.* Suma de Letras. Madrid.

Marías, J. (2014). *La novela cinematográfica: Doña Inés de Azorín*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc612w1

Marie, M. (2012). *La Nouvelle Vague. Una escuela artística.* Alianza Editorial. Madrid.

Marinetti, F.T., Corra, M., Settimelli, E., Ginna, A., Balla, G., Chiti, R. (1993). La cinematografía futurista. En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Marneffe, D. de (2007). *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922)* [Tesis de doctorado]. Université de Liège. Lieja.

Marrati, P. (2003). *Cinéma et philosophie.* Presses Universitaires de France. París.

Marsé, J. (1971). *Imágenes y recuerdos. 1939-1950. Años de penitencia*. Difusora Internacional. Barcelona.

Marsé, J. (11 de agosto de 1973). La historia de Juan Marsé [entrevistado por Rafael Wirth]. *La Vanguardia Española.*

Marsé, J. (1977). *Confidencias de un chorizo.* Editorial Planeta. Barcelona.

Marsé, J. (1982). *Esta cara de la luna*. Editorial Seix Barral. Barcelona.

Marsé, J. (1987). *Teniente Bravo*. Editorial Seix Barral. Barcelona.

Marsé, J. (1991). Hipnotizar por la imagen. Entrevista con Juan Marsé [Entrevistado por Ramón Freixas]. *Quimera,* (106-107), 68-78.

Marsé, J. (1997). *El embrujo de Shanghai*. RBA Proyectos Editoriales. Barcelona.

Marsé, J. (2000). *Un día volveré*. Editorial Lumen. Barcelona.

Marsé, J. (2001). Vuelo 713 destino Madrid. En Cela, C.J., Vargas Llosa, M., Cabrera Infante, G., Montero, R., Regàs, R., Vázquez Montalbán, M., Goytisolo, J., Mendoza, E., García Sánchez, J., Ferrero, J., Grandes, A. (2001) *12 autores para una nueva era.* RBA Promociones. Madrid.

Marsé, J. (2002a). *La muchacha de las bragas de oro*. Editorial Planeta. Barcelona.

Marsé, J. (29 de agosto de 2002b). Muchacha en una bicicleta de hombre. *Revista de Verano. El País.*

Marsé, J. (2003a). *Encerrados con un solo juguete.* Random House Mondadori. Barcelona.

Marsé, J. (2003b). *Cuentos completos.* Espasa Calpe. Madrid.

Marsé, J. (2004). *La gran desilusión.* Seix Barral. Barcelona.

Marsé, J. (2007). *De obrero a escritor.* Juan Marsé Página Oficial. https://web.archive.org/web/20070716091651/http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/entrevista4.htm

Marsé, J. (2008a). *Ceremonia de entrega del premio Cervantes 2008. Discurso de Juan Marsé.* https://www.cultura.gob.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=3547

Marsé, J. (7 de noviembre de 2008b). *Una tarde con Juan Marsé* [Entrevistado por José Luis Muñoz]. *Entretanto magazine*. https://www.entretantomagazine.com/2020/07/22/una-tarde-con-juan-marse/

Marsé, J. (2009). El leopardo en las cumbres. Encuentro con Juan Marsé. *Revista Minerva*, (12). https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=347

Marsé, J. (2010). Fragmentos de una conversación [Entrevistado por Laureano Bonet y Fernando Valls]. *Ínsula,* (759), 3-12.

Marsé, J. (2011). *Caligrafía de los sueños*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2012a). *Noches del Bocaccio*. Ediciones Alfabia. Barcelona.

Marsé, J. (2012b). *El detective Lucas Borsalino.* Santillana Ediciones. Madrid.

Marsé, J. (2014a). *Últimas tardes con Teresa*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2014b). *Noticias felices en aviones de papel*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2016a). *Si te dicen que caí.* Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2016b). *El amante bilingüe*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2016c). *Rabos de lagartija*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2016d). *Canciones de amor en Lolita's club*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2016e). *Esa puta tan distinguida*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2016f). *La oscura historia de la prima Montse.* Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2017). *Colección particular*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Marsé, J. (2020). *Viaje al sur*. Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Martí Gómez, J. (2019). *Los Lara. Aproximación a una familia y a su tiempo.* Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine.* Editorial Gedisa. Barcelona.

Martín Gaite, C. (1973). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Nostromo. Madrid.

Martín Gaite, C. (1979). Entrevista con Carmen Martín Gaite. *Anales de la narrativa española contemporánea, 4,* 165-172. http://www.jstor.org/stable/27740998

Martín Gaite, C. (1980). *Cuentos completos.* Alianza Editorial. Madrid.

Martín Gaite, C. (1987). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española.* Espasa-Calpe. Madrid.

Martín Gaite, C. (1990). *Usos amorosos de la postguerra.* Editorial Anagrama. Barcelona.

Martín Gaite, C. (1994). *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa.* Ediciones Siruela. Madrid.

Martín Gaite, C. (2009). *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira).* Ediciones Siruela. Madrid.

Martín Gaite, C. (2015). *Tirando del hilo*. Ediciones Siruela. Madrid.

Martín Gaite, C. (2019). *Todos los cuentos*. Ediciones Siruela. Madrid.

Martín Gaite, C. (2023). *A viva voz*. Ediciones Siruela. Madrid.

Martín Nogales, J. L. (1984). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Martinón, M. (2016). *Era obra de su tiempo. Texto y contexto de «La Regenta».* Editorial Verbum. Madrid.

Mas, J. y Mateu, Mª T. (2001). *Vicente Blasco Ibáñez, ese diedro de luces y de sombras*. Biblioteca Valenciana. Valencia.

Masoliver Ródenas, J. A. (1999). Realidad, fábula y verdad en las novelas de Juan Marsé. En Valls, F. (ed.) (1999), *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores en la renovación de la novela española contemporánea*. Fundación Luis Goytisolo. El Puerto de Santa María.

Matute, A. M. (2016). *Los niños tontos.* Ediciones Destino. Barcelona.

Matute, A. M. (22 de abril de 2011). Ana María Matute: «Es una mala madre la literatura, pero es única». *El Cultural.* https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20110422/ana-maria-matute-mala-madre-literatura-unica/2750203_0.html

McDonald, P. (2000). *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities.* Wallflower Press. Londres.

McHugh, K. (2009). Women in Traffic. L.A. Autobiography. En Hammer, R. y Kellner, D. (Ed.) (2009). *Media/ Cultural Studies.* Peter Lang Publishing. Nueva York.

McMahan, A. (2002). *Alice Guy Blache. Lost Visionary of the Cinema*. Bloomsbury Publishing. Londres y Nueva York.

McMahon, D. (1994). El montaje como técnica retórica en la obra de Valle-Inclán. *Letras Peninsulares, 7,* (1), 73-92.

Mekas, J. (1993). New American Cinema. En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Memba, J. (2003). *La Nouvelle Vague*. T&B Editores. Madrid.

Méndiz, A. (2021). Por qué la Literatura hechiza al Cine. En Seger, L. (2021). *El arte de la adaptación*. Ediciones Rialp. Madrid.

Menéndez Pidal, R. (1973). *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último Godo. Tomo II. La Edad Moderna.* Espasa-Calpe. Madrid.

Merritt, R. (1981). D. W. Griffith's Escape from Theatre into Film. *Cinema Journal, 21,* (1), 2-30.

Metz, C. (1966). La grande syntagmatique du film narratif. *Communications*, (8).

Metz, C. (1972). La gran sintagmática del film narrativo. En Barthes, R., Greimas, A. J. Bremond, C., Gritti, J., Morin, V., Metz, C., Todorov, T. y Genette, G. (1972). *Análisis estructural del relato.* Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.

Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Editorial Planeta. Barcelona.

Metz, C. (1974). El cine: ¿lengua o lenguaje? En Barthes, R., Bremond, C., Todorov, T. y Metz, C. (1974). *La semiología.* Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, *Vol. I*. Paidós. Barcelona.

Meusy, J.-J. (1995). Aux origines de la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (S.C.A.G.L.): le bluff de Pierre Decourcelle et Eugène Gugenheim. *1895, revue d'histoire du cinéma*, (19), 6-17.

Meusy, J.-J. (2002). *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*. CNRS Éditions. París.

Micciché, L. (1996). *Luchino Visconti.Un profilo critico*. Marsilio Editori. Venecia.

Micciché, L. (1999). *Il neorealismo cinematografico italiano.* Marsilio Editori. Venecia.

Mihura, M. (1929). Greta Garbo y las maquinitas de retratar. *Gutiérrez,* (128), 8-9.

Miller, F. (1993). *Casablanca: as Time Goes by*. Turner Publishing. Londres.

Milne, P. (1922). *Motion Picture Directing*. Falk Publishing Co. Nueva York.

Mínguez Arranz, N. (1998). *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Ediciones de la Mirada. Valencia.

Mitry, J. (1967). *Histoire du cinema. Art et Industrie. I. 1895-1914.* Éditions universitaires. París.

Mitry, J. (1986a). *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras.* Siglo veintiuno editores. Madrid.

Mitry, J. (1986b). *Estética y psicología del cine. II. Las formas.* Siglo veintiuno editores. Madrid.

Mitry, J. (1987). *La sémiologie en question: langage et cinéma.* Les Éditions du Cerf. París.

Moix, A. M. (1972). *24x24 (Entrevistas)*. Ediciones Península. Barcelona.

Monaco, J. (2000). *How to read a film: the world of movies, media, and multimedia: art, technology, language, history, theory*. Oxford University Press. Nueva York y Oxford.

Montagu, I. (1964). Film World. A Guide to Cinema. Penguin. Baltimore.

Monterde, J. E. (1995). La renovación temática. En Monterde, J. E. y Riambau, E. (Coord.) (1995). *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Monterde, J. E. (1996). La modernidad cinematográfica. En Monterde, J. E. y Riambau, E. (Coord.) (1996). *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Monterde, J. E. (2015). «El cine de la autarquía (1939-1950)». En En Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E., y Torreiro, C. (2015). *Historia del cine español*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Montero Padilla, J. (2003). Literatura y cine: Y el cine entro por la puerta…. En Alemany Bay, C., Aracil Varón, B., Mataix Azuar, R., Mendiola Oñate, P., Valero Juan, E. M., Villaverde Pérez, A., Zamora Vicente, A. (2003). *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos*, *2*. Biblioteca Virtual Cervantes. Alicante.

Montesanti, F. (1941). Della ispirazione cinematografica. *Cinema, II,* (129),280-281.

Mora, R. (2000). Juan Marsé: «Todo lo justifico en una novela, menos el aburrimiento». *Babelia,* (441), 10-11.

Morel, J.-P. y Dotoli, G. (2016). Bibliographie de Ricciotto Canudo (1877-1923). En Gispert, M. y Méneux, C. (ed.) (2016). *Bibliographies de critiques d'art francophones,* Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, París. http://critiquesdart.univ-paris1.fr/ricciotto-canudo

Morris, C. B. (1980). *This loving darkness. The Cinema and Spanish Writers. 1920-1936*. Oxford University Press. Nueva York.

Morrissette, B. (1985). *Novel and Film: Essays in Two Genres.* The University of Chicago Press. Chicago y Londres.

Moullet, L. (1960). L'écrivain de cinéma. En quête de son paradoxe. *Cahiers du cinéma.* (103). 19-35.

Moussinac, L. (16 de marzo de 1923). Du rythme cinégraphique. *Le Crapouillot*, 9-12.

Moussinac, L. (1946). *L'âge ingrat du cinéma.* Éditions du Sagittaire. París.

Moustacchi, D. y Salmon, S. (2012). Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l'émergence de l'auteur. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, *68,* 99-119.

Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. D. Appleton & Company. Nueva York y Londres.

Muñoz de Buendía, Mª L. (1943). Rueda el amor (cuento de celuloide). *Primer Plano,* (132), 28-29.

Muñoz Molina, A. (2014). *El invierno en Lisboa.* Seix Barral. Barcelona.

Murguía, M. (1894). Prólogo. En del Valle-Inclán, R. (1895). *Femeninas (seis historias amorosas).* Imprenta y Comercio de A. Landin. Pontevedra.

Murray, E. (1972). The Cinematic Imagination. Writers and the Motion Picture. Frederick Ungar Publishing Co. Nueva York.

Nacache, J. (2010). *Colloque international, 2-3-4 décembre 2010. Cinematismes. La littérature au prisme du cinéma*. [ARCHIVO PDF] https://www.thalim.cnrs.fr/IMG/pdf/cinematismes_resumes.pdf

Nanclares, G. (2010). *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*. Iberoamericana. Madrid.

Nichols, G. C. (1989). *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Institute for the Study of Ideologies and Literature. Minneapolis.

Nieva, F. (4 de enero de 1986). Valle-Inclán cinematográfico. *ABC*.

Nowell-Smith, G. (1968). *Luchino Visconti.* Doubleday & Company Inc. Nueva York.

O'Connor, P. W. (1979). Spanish First Successful Woman Dramatist: María Martínez Sierra. *Hispanófila,* (66), 87-108.

Ordóñez, M. (2005). La obra de Juan Marsé en el cine. En Romea Castro, C. (Coord.) (2005). *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Horsori. Barcelona.

Ortega y Gasset, J. (18 de noviembre de 1921). Elogio del «Murciélago» II. *El Sol,* 3.

Ortega y Gasset, J. (1963). *Obras completas. Tomo II. El Espectador (1916-1934)*. Revista de Occidente. Madrid.

Ortega y Gasset, J. (1964). *Obras completas. Tomo VII (1948-1958)*. Revista de Occidente. Madrid.

Ortega y Gasset, José (1966a). *Obras completas*. *Tomo I (1902-1916)*. Revista de Occidente. Madrid.

Ortega y Gasset, José (1966b). *Obras completas*. *Tomo III (1917-1928)*. Revista de Occidente. Madrid.

Ortega y Gasset, J. (2017). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa. Libros. Barcelona.

Oxford University Press (2004). *Dictionary of National Biography, 11.*

Padilla, J. (2007). Henri Bergson y la idea del inconsciente. *Revista de Historia de la Psicología, 28*, (2/3), 113-119.

Pardo Bazán, E. (1908). La vida contemporánea. *La Ilustración Artística*, (1405), 794.

Pastor Cesteros, S. (1996). *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos. Alicante*. Universidad de Alicante. Alicante.

Paz Gago, J. M. (1999). Introducción. Teoría e Historia de la Literatura y Teoría e Historia del Cine. En Castro de Paz, J.L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. (Eds.) (1999). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Visor Libros. Madrid.

Paz Gago, J. M. (2001). Teorías semióticas y semiótica fílmica. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- Universidad Nacional de Jujuy,* (17), 371-387.

Paz Gago, J. M. (2004a). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (13), 199-232.

Paz Gago, J. M. (2004b). El cine ha muerto ¡Viva la realidad… virtual!. En Muro Munilla, M. Á. (2004). *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*.

Paz Gago, J. M. (2006). Artes del espectáculo y nuevas tecnologías. *DeSignis*, (10), 27-38.

Paz Gago, J. M. (2020). Simulacros. Nuevos modos de Representación en el espectáculo postcontemporáneo. *Tropelias,* (Extra 7), 641-652.

Paz Gago, J. M. (2021). De molesto fastidio a distracción favorita. Emilia Pardo Bazán ante el cinematógrafo. *Cuadernos hispanoamericanos,* (851), 67-82.

Peña-Ardid, C. (1991). La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica. *Cuadernos de investigación filológica*, (17), 169-191.

Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Peña Ardid, C. (2002). Intertextualidad e intermedialidad. Pensar el cine desde la novela. En Heredero, C. F. (2002). *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español.* Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid.

Peña-Ardid, C. (2017). Cinefilias al margen de la sala de cine: huellas del cine y la televisión en la novela española del siglo XXI. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, (2), 437-450.

Pérez de Ayala, R. (5 de mayo de 1911). La vieja y la niña. *El Heraldo de Madrid.*

Pérez de Ayala, R. (2 de julio 1914a). El teatro y el cine. *Nuevo mundo*.

Pérez de Ayala, R. (16 de julio 1914b). Más del teatro y del cine. *Nuevo mundo*.

Pérez de Ayala, R. (23 de julio de 1914c). De la pantalla y de la escena. *Nuevo mundo*.

Pérez de Ayala, R. (25 de noviembre de 1915). La reteatralización. *España*.

Pérez de Ayala, R. (1920). Troteras y danzaderas. Renacimiento. Madrid.

Pérez de Ayala, R. (1926). *El curandero de su honra.* Editorial Pueyo. Madrid.

Pérez Bowie, J.A. (1996). *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España. 1896-1936.* Librería Cervantes. Salamanca.

Pérez Bowie, J.A. (2004a). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (13), 277-300. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1455695

Pérez Bowie, J.A. (2004b). *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936*). Biblioteca Nueva. Madrid.

Pérez Bowie, J.A. (2004c). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor, CLXXVII,* (699-700), 573-594.

Pérez Bowie, J.A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.

Pérez Firmat, G. (1982). *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Duke University Press. Durham.

Pérez Galdós, B. (1897). *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós, el domingo 7 de febrero de 1897*, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello. Madrid.

Pérez Galdós, B. (1907). Prólogo. En Salaverría, J. M. (1907). *Vieja España (Impresión de Castilla).* Librería de los sucesores de Hernando. Madrid.

Pérez Galdós, B. (9 de junio de 1913). Teatro español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. *El Liberal*, 2.

Pérez Galdós, B. (1990). *Miau.* Alianza Editorial. Madrid.

Pérez Merinero, C. y Pérez Merinero, D. (1974). *En pos del cinema.* Editorial Anagrama. Barcelona.

Pérez Sinusía, Y. (2016). Del cromo al origen de la *aventi* en la narrativa de Juan Marsé. *Études Romanes de Brno,* (1), 135-152.

Pérez Turrent, T. y de la Colina, J. (2002). *Buñuel por Buñuel*. Plot Ediciones. Madrid.

Perkins, V. F. (1993). *Film as Film: understanding and judging movies.* Da Capo Press. Boston.

Pierre-Quint, L. (1927). Signification du cinéma. *L'art cinématographique,* (2), 1-28.

Piglia, R. (1999). *Formas breves*. Editorial Anagrama. Barcelona.

Pino, J. M. del (1995). *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia.* Editions Rodopi. Amsterdam.

Pino, J. M. del (1997). De la mecedora al aeroplano: la narrativa del 27 y las artes plásticas. En Cuevas García, C. (ed.) y Baena, E. (coord.) (1997). *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine.* Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.

Pino, J. M. del (Ed.) (2004). *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*. Society of Spanish and Spanish-American Studies. Boulder.

Place, J. y Peterson, L. (1996). Some Visual Motifs of Film Noir. En Silver, A. y Ursini, J. (Ed.) (1996) *Film Noir Reader.* Limelight Editions. Nueva York.

Prada, J. de (1961). *Sesión de cine*. Tomás Galant. Ediciones Fomento de Cultura. Valencia, 1959. *Cinema Universitario,* 14, 63. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx06s7

Pratolini, V. (1948). Per un saggio sui rapporti fra letteratura e cinema. *Bianco e nero,* 4, 14-19.

Prince, G. (1973). Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, (14), 178-196.

Proust, M. (2020). *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann.* Alianza Editorial. Madrid.

Pudovkin, V. I. (1958). *Film Tecnique and Film Acting*. Vision Press Limited. Londres.

Purton, V. (1973). *From melodrama to symbol: a comparative study of Dickens' style in 'Nicholas Nickleby' and 'Our Mutual Friend'* [Tesis de doctorado]. University of Alberta. Edmonton.

Puyal, A. (2011). El pensamiento cinematográfico de Roman Jakobson. *Arbor, 187* (748), 411-420.

Puyal, A. (2018). *Cine y renovación en la vanguardia española [Antología crítica, 1920-1936].* Editorial Renacimiento. Valencina de la Concepción (Sevilla).

Quaresima, L. (Ed.) (1996). *Il cinema e le altre arti.* Marsilio. Venecia.

Quesada, L. (1986). *La novela española y el cine*. Ediciones JC. Madrid.

Quintana, À. (1997). *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Paidós. Barcelona.

Quintana, À. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Acantilado. Barcelona.

Quintana, À. (2004). Roberto Rossellini frente a los misterios de lo real. En Berriatúa, L., Martín Arias, L., González Requena, J., Quintana, À., Monterde, J. E., Santamarina, A. (2004). *El camino del cine europeo. Siete miradas.* Artyco, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio. Pamplona.

Quintana, À. (2015). Grietas en la primera división. *Caimán. Cuadernos de Cine*, (38 [89]), pp. 48-49.

Ragghianti, C. L. (1952). *Cinema arte figurativa*.Giulio Einaudi editore. Turín.

Ramos Ortega, M. A. (1991). *Estudios de Literatura Española Contemporánea*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Cádiz.

Real Academia Española (s.f.). Vampiro, -ra. *Diccionario panhispánico de dudas* (2ª edición. Versión provisional). https://www.rae.es/dpd/vampiro

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.), versión 23.4 en línea, https://dle.rae.es.

Reisz, K. (1966). *Técnica del montaje cinematográfico.* Taurus Ediciones. Madrid.

Renoir, J. (1989). *Renoir on Renoir.* Cambridge University Press. Cambridge.

Revilla, M. de la (1879). El Naturalismo en el arte. *Revista de España*, *LXVIII,* (270), 164-184.

Rhode, E. (1961). Why neo-realism failed. *Sight and Sound, 30,* (1), 26-32.

Riambau, E. (1996). ¿Bienvenido Mister Marshall? La incidencia de Hollywood en la industria cinematográfica europea. En Monterde, J.E. y Riambau, E. (Coord.) (1996). *Historia general del cine. IX. Europa y Asia (1945-1959).* Ediciones Cátedra. Madrid.

Riambau, E. y Torreiro, C. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Anagrama. Barcelona.

Richardson, R. (1969). *Literature and Film.* Indiana University Press.Bloomington.

Riesman, E. T. (1957). Film and Fiction. *Antioch Review*, *17,* (3), 353-363.

Riley, E. C. (1976). Sobre el arte de Sánchez Ferlosio. Aspectos de *El Jarama*. En Cardona, R. (Ed.) (1976). *Novelistas Españoles de Postguerra. 1.* Taurus Ediciones. Madrid.

Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge. Londres y Nueva York.

Riopérez y Milá, S. (1997). Azorín, adelantado literario del cine. *Anales azorinianos,* (6), 155-161.

Ríos, C. A. de los (1971). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Editorial Magisterio Español. Madrid.

Ríos Carratalá, J. A. (1999). El teatro en el cine español. Institut de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante.

Ríos Carratalá, J. A. (2013). *Dramaturgos en el cine español (1939-1975).* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczc9r1

Robbe-Grillet, A. (2010). *Por una nueva novela*. Ed. Cactus. Bueno Aires.

Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Cosac & Naify.

Ródenas, D. (2000). *Prosa del 27. Antología.* Espasa Calpe. Madrid.

Ródenas de Moya, D. (Ed.) (2001). *Félix Vargas. Superrealismo.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Ródenas de Moya, D. (2009). *Travesías vanguardistas. Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo.* Devenir. Madrid.

Rodríguez, E. (1994). *Estación. Ida y vuelta*: Iniciación ritual al viaje creador. En Martínez Latre, M.P. (coord.) (1994). *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel: ponencias y comunicaciones.* 75-88. Universidad de La Rioja. Logroño.

Rodríguez, J. (1997). La fábrica de sueños en la narrativa de Juan Marsé. *Hispanística XX*, (15), 297-310.

Rodríguez Aldecoa, J. (1984). *Los niños de la guerra.* Ediciones Generales Anaya. Madrid.

Rodríguez Aldecoa, J. (2012). *Madrid, otoño, sábado.* Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Rodríguez Fischer, A. (Ed.) (1988). Bibliografía comentada de y sobre Rosa Chacel. *Anthropos. Memoria narrativa y poética de las presencias: poesías, relatos, novelas y ensayos. Suplementos,* (8), 164-171.

Rodríguez Fischer, A. (1994). La Escuela de la mirada. Notas sobre la influencia del cine en Rosa Chacel. En Martínez Latre, M.P. (coord.) (1994). *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel: ponencias y comunicaciones*. Universidad de La Rioja. Logroño.

Rodríguez Fischer, A. (ed.) (1999). *Prosa española de vanguardia.* Editorial Castalia. Madrid.

Rodríguez Fischer, A. (2022). Introducción. En Marsé, J. (2022). *Si te dicen que caí.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Roglan, J. (2013). *Juan Marsé. Periodismo perdido (Antología 1957-1978)*. Edhasa. Barcelona.

Rogosin, L., Bogdanovich, P., Frank, R., Leslie, A., De Laurot, E., Carruthers, B., Juilliard, A. S., Mekas, J., Mekas, A., De Antonio, E., Alien, L., Clarke, S., Markopoulos, G. J., Talbot, D., Thomajan, G., Brigante, L., Humes, H., Sanders, D., Sanders, T., … Bland, E. (1993). Declaración del New American Cinema Group. En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993).*Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Romea Castro, C. (Coord.) (2005). *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Horsori. Barcelona.

Rose, S. G. (1963). Alexander F. Victor. Motion Picture Pioneer. En *Journal of the SMPTE, 72,* (8), 614-621.

Ross, H. (1987). *Film as Literature, Literature as Film. An Introduction to and Bibliography of Films Relationship to Literature*. Greenwood Press. Westport.

Rossellini, R. (1949). Rossellini romanziere / Entrevistado por R. M. De Ángelis. *Cinema*, (29), 356.

Rossellini, R. (1955). Dix ans de cinéma. I. *Cahiers du cinéma,* (50), 3-9.

Rossellini, R. (1959). Entretien avec Roberto Rossellini. *Cahiers du cinéma,* (94), 1-11.

Rossellini, R. (2000). *El cine revelado.* Paidós. Barcelona.

Rotha, P. (1999). *A Paul Rotha Reader.* University of Exeter Press. Exeter.

RTVE (20 de noviembre de 2017). *Azorín. La imagen y la palabra* [Video]. https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-azorin-201117/4316078/

Rushton, R. (2012). *Cinema After Deleuze.* Continuum. Londres y Nueva York.

Sadoul, G. (1946). *Histoire générale du cinéma. I. L'invention du cinéma. 1832-1897*. Éditions Denoël. París.

Sadoul, G. (1947). *Histoire générale du cinéma. II. Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé). 1897-1909*. Éditions Denoël. París.

Sadoul, G. (1954). *Histoire général du cinéma. VI. L'époque contemporaine, 1939-1954 : vol. I. Le cinéma pendant la guerre, 1939-1945*. Éditions Denoël. París.

Sadoul, G. (1991). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Siglo XXI editores. México D. F.

Salaverría, J. M. (1928). Encuesta a los escritores. ¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cinema? *La Gaceta literaria,* (43), 6.

Salinas, P. (1989). *Poesías completas, 1*. Alianza Editorial. Madrid.

Salt, B. (1976). Dear, Sir. *Screen, 17,* (1), 119-123.

Salt, B. (2009). *Film Style and Technology History and Analysis.* Starword. Londres.

Saludo. (1940). *Primer Plano,* (1), 3.

Samaniego, B. (1993). Entrevista con Juan Marsé. *Anales de la literatura española contemporánea*, *18*, (1-2). 375-388. https://www.jstor.org/stable/27741134

Sánchez-Biosca, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora. Los modelos de representación en el cine de Weimar.* Instituto de cine y radio-televisión. Madrid.

Sánchez-Biosca, V. (1993). Prólogo. En Brunetta, G. P. (1993). *El nacimiento del relato cinematográfico.* Ediciones Cátedra. Madrid. 9-15.

Sánchez-Biosca, V. (1998a). En torno a algunos problemas de historiografía del cine. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen,* (29), 88-115.

Sánchez-Biosca, V. (1998b). El cine y su imaginario en la vanguardia española. En Pérez Bazo, J. (Ed.) (1998). La vanguardia en España: arte y literatura. CRIC y Ophrys. Toulouse.

Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós. Barcelona.

Sánchez Ferlosio, R. (1954). De cinco a seis. *Ateneo,* (72), 18-19.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós. Barcelona.

Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión.* Alianza Editorial. Madrid.

Sánchez Noriega, J. L. (2010). De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos fílmico-literarios. *Arbor, CLXXXVI,* (741), 5-23.

Sánchez Vidal, A. (1993). La generación del 27 y el cine. *Cuadernos Hispanoamericanos. Generación del 27,* (514-515), 125-142.

Sánchez Zapatero, J. (2020). Novela negra o la inoperancia de una categoría. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* (Extra 7), 1230-1239.

Santa Cruz, J. M. (2014). Un repaso teórico (exhaustivo o no) al debate de la «muerte del cine» en el cine contemporáneo. Aisthesis, (55), 155-177.

Santos Zas, M. (2017). Introducción. En Valle-Inclán, R. del (2017). *Obras completas. II. Narrativa y ensayo.* Fundación José Antonio Castro. Madrid.

Sanz Villanueva, S. (1980). *Historia de la novela social española (1942-1975), I.* Editorial Alhambra. Madrid.

Sarcey, F. (17 de octubre de 1887). Chronique théatrale. *Le Temps*.

Sastre, A. (1952). Milagro en Milán' o 'Los pobres están de sobra». *Cuadernos Hispanoamericanos*, (30), 393.

Sastre, A. (1965). Anatomía del realismo. Editorial Seix Barral. Barcelona.

Schiavo, L. (1997). Introducción. En Valle-Inclán, R. del (1997). *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín,* Espasa Calpe, Madrid.

Schwartz, R. (1976). *Spain's New Wave Novelists (1950-1974)*. The Scarecrow Press. Metuchen.

Seed, D. (2009). *Cinematic Fictions.* Liverpool University Press. Liverpool.

Serceau, M. (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires.* Éditions du Céfal. Lieja.

Sesonske, A. (1980). Time and Tense in Cinema. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38, (4), 419-426.

Sherzer, W. (1982a). *Juan Marsé. Entre la ironía y la dialéctica.* Editorial Fundamentos. Madrid.

Sherzer, W. (1982b). Introducción. Marsé, J. (1982). *Si te dicen que caí*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Sklovski, V. (1971). *Cine y lenguaje*. Anagrama. Barcelona.

Sobejano, G. (1970). *Novela española de nuestro tiempo.* Editorial Prensa Española. Madrid.

Solalinde, A. (1927). Lope de Vega y el cinematógrafo. *La Gaceta Literaria* (8). 6.

Soldevila Durante, I. (2001). *Historia de la novela española (1936-2000). Volumen I.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Sontag, S. (25 de febrero de 1996). The Decay of Cinema. *The New York Times*.

Soria Olmedo, A. (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Visor Libros. Madrid.

Sotelo Vázquez, A. (1996). «No sé hablar si no veo unos ojos que me miran»: En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaite. En Segarra, M. y Carabí, À. (1996). *Amor e identidad*. Promociones y Publicaciones Universitarias. Barcelona.

Sotelo Vázquez, A. (2019). Entre visillos, testimonio y proyección. *Cuadernos Hispanoamericanos,* (827), 64-81.

Spiegel, A. (1976). *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. University Press of Virginia. Charlottesville.

Spoto, D. (1990). *Alfred Hitchcock. El lado oscuro del genio*. Ultramar. Barcelona.

Staiger, J. (1997). El modo de producción de Hollywood hasta 1930. En Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós. Barcelona.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós. Barcelona.

Stam, R. (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. En Stam, R. y Raengo, A. (Ed.) (2005). *Literature and film. Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation.* Blackwell Publishing. Malden.

Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós. Barcelona.

Stern, A. (1962). *La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencialista*. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires.

Talens, J. (1986). *El ojo tachado*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Tejada, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas.* Ediciones Cátedra. Madrid.

Teruel, J. (2023). Notas. En Laforet, C. y Sanz de Soto, E. (2023). *Correspondencia inédita. 1958-1987.* Editorial Renacimiento. Sevilla.

Tessé, J.-P. (2005). *À bout de soufflé.* Cahiers du cinéma. París.

Thompson, K. (1997). La formulación del estilo clásico, 1909-1928. En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós. Barcelona.

Tinianov, J. (1978). Sobre la evolución literaria. En Todorov, T. (Ed.) (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo veintiuno editores. México D.F.

Todorov, T. (1973). *Gramática del Decamerón.* Taller de Ediciones Josefina Betancor.

Toland, G. (1941). The Motion Picture Cameraman. *Theatre Arts, XXV,* (9), 647-658.

Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura.* Akal. Madrid.

Torre, G. de (1921). El cinema y la novísima literatura: sus conexiones. *Cosmópolis,* (33), 97-107.

Torre, G. de (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Rafael Caro Raggio. Madrid.

Torre, G. de (1926). Cinema. *Revista de Occidente, XII,* (34), 116-120.

Torre, G. de (1930). Un arte que tiene nuestra edad. *La Gaceta Literaria,* (81), 7.

Torrente Ballester, G. (1965). *Panorama de la literatura española contemporánea*. Ediciones Guadarrama. Madrid.

Torrente Ballester, G. (2007). *Los gozos y las sombras.* Santillana Ediciones Generales. Madrid.

Tortosa, V. (2003). Cine y literatura: un siglo de interferencias. En Alemany Bay, C., Aracil Varón, B., Mataix Azuar, R., Mendiola Oñate, P., Valero Juan, E.M., Villaverde Pérez, A. (2003). *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos»*, *2,* 1097-1110.

Toulet, E. (1988). *Cinématographe, invention du siècle.* Gallimard. París.

Tradición cinemática española (1943). *Primer Plano,* (154), 11.

Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinéma,* (31), 15-29.

Truffaut, F. (1962). Interview with Truffaut. *Sight and Sound, 31,* (1), 35-48.

Truffaut, F. (1976). *Las películas de mi vida.* Ediciones Mensajero. Bilbao.

Truffaut, F. (1993). *El cine según Hitchcock.* Alianza Editorial. Madrid.

Umbral, F. (1997). *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*. Planeta. Barcelona.

Unamuno, M. de (1896). La regeneración del teatro español. *La España Moderna*, (91), 5-36.

Unamuno, M. de (3 de marzo de 1913). De vuelta del teatro (Impresiones de espectáculo). *El Imparcial,* 3.

Unamuno, M. de (1 de octubre de 1916). La córnea imaginación de la 'afición'. *La Publicidad.*

Unamuno, M. de (28 de marzo de 1918). La 'Fedra' de Unamuno en el Ateneo de Madrid. *España*, 12.

Unamuno, M. de (1958). *Obras completas. Tomo XI. Meditaciones y otros escritos.* Afrodisio Aguado. Madrid.

Unamuno, M. de (1959). *Teatro completo.* Aguilar. Madrid.

Urrutia, J. (1970). Una escena de *La vida es sueño*. Su organización dramática. *Cuadernos Hispanoamericanos,* (247), 173-191.

Urrutia, J. (1973). Por un análisis estructural de la novela. *El Urogallo,* (19), 109-116.

Urrutia, J. (Ed.) (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Fernando Torres Editor. Valencia.

Urrutia, J. (1977). Estructuras cinematográficas en obras literarias. *Cinema 2002,* (27), 33-36.

Urrutia, J. (1978). Influencia del cine en la poesía española (Primera aproximación). *Anuario de estudios filológicos, 1,* 225-280.

Urrutia, J. (1979). Cine y literatura como actualizaciones de sistemas narrativos. *Cinema 2002,* (47), 63-64.

Urrutia, J. (1983). *Borrador para un curso y/o teoría de semiótica literaria.* Universidad de Oviedo. Oviedo.

Urrutia, J. (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Ediciones Alfar. Sevilla.

Urrutia, J. (1985). *Semió(p)tica. Sobre el sentido de lo visible*. Fundación Instituto Shakeaspeare e Instituto de Cine y Radio-Televisión. Madrid.

Urrutia, J. (1995). El cine filológico. *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa,* (11-12), 37-52.

Urrutia, J. (2000). Prólogo. En Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la teoría al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós. Barcelona.

Urrutia, J. (2007). *El teatro como sistema.* Biblioteca Nueva. Madrid.

Urrutia, J. (2016). La construcción simbólica de *La colmena*. En Cela, C. J. (2016). *La colmena. Edición conmemorativa. I Centenario del autor.* Penguin Random House Grupo Editorial. Barcelona.

Utrera, R. (1999). *De Baroja a Buñuel. Cuentos de cine.* Clan Editorial. Madrid.

Utrera, R. (2001a). *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs75b9

Utrera, R. (2001b). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx0630

Utrera, R. (2001c). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz352

Utrera, R. (2011). Azorín, periodista cinematográfico. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación,* (7), 431-636.

Utrera, R. (2015). Las generaciones literarias españolas ante el cinematógrafo, el cinema, el cine. En Parra Ramos, J. (2015). *Actas del Congreso. Literatura y cine*. Fundación Caballero Bonald. Jerez de la Frontera.

Valbuena, P. (1905). *La resurrección de don Quijote.* Librería Española. Barcelona.

Valencia, A. (1944). Ambición del cine para el año nuevo. *Primer Plano,* 168, 21.

Valente, J. A. (1953). La segunda semana de cine italiano en Madrid. *Cuadernos Hispanoamericanos,* (40), 65-71.

Valera, J. (1887). *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.* Imprenta y Fundición de M. Tello. Madrid.

Valle, A. del (1944). Adriano del Valle pide para el cine la «décima musa». *Primer plano*, 203, 17.

Valle-Inclán, R. del (26 de enero de 1889). A media noche. *La Ilustración Ibérica, VII*, (317), 59.

Valle-Inclán, R. del (1895). *Femeninas (seis historias amorosas).* Imprenta y Comercio de A. Landin. Pontevedra.

Valle-Inclán, R. del (1920). *Jardín umbrío.* Tipografía Europa. Madrid.

Valle-Inclán, R. del (23 de noviembre de 1933). Don Ramón habla de teatro a sus contertulios. *Luz.*

Valle-Inclán, R. del (1979). *La guerra carlista I. Los cruzados de la causa.* Espasa-Calpe. Madrid.

Valle-Inclán, R. del (2017). *Obras completas. II. Narrativa y ensayo.* Fundación José Antonio Castro. Madrid.

Valles Calatrava, J. R. (Dir.) (2002). *Diccionario de teoría narrativa*. Editorial Alhulia. Salobreña.

Valls, F. (Ed.) (1999). *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo.* Fundación Luis Goytisolo. El Puerto de Santa María.

Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. Armand Colin. París.

Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Abada Editores. Madrid.

Vardac, A. N. (1949). *Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Harvard University Press. Cambridge.

Védrès, N. (2022). The Leaves Are Stirring. *Camera Obscura, 37,* (3 [111]), 59-67.

Vega, L. de (2014). *El caballero de Olmedo*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Vela, F. (1925). Desde la ribera oscura (sobre una estética del cine). *Revista de Occidente, VIII,* (23), 202-227.

Ventura Meliá, R. (1999). Blasco Ibáñez guionista: a vueltas con la imagen. *Debats*, (64-65), 175-189.

Verdaguer, M. (1927). *El marido, la mujer y la sombra.* Editorial Lux. Barcelona.

Veres Cortés, L. (2010). Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura. *Sphera Publica,* (10), 103-122.

Vertov, D. (1973). *El cine ojo.* Editorial Fundamentos. Madrid.

Vertov, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Capitán Swing Libros. Madrid.

Viatte, G. (Ed.) (1989). *Peinture-cinéma-peinture*. Éditions Hazan. París.

Vigo, J. (1994). Foreword. En Buñuel, L. y Dalí, S. (1994). *Un chien andalou.* Faber and Faber. Londres y Boston.

Vila-Matas, E. (2004). *Desde la ciudad desnuda.* Alfaguara. Madrid.

Vila-Matas, E. (2005). *La asesina ilustrada.* Editorial Lumen. Barcelona.

Vila-Matas, E. (2006). *Doctor Pasavento*. Editorial Anagrama. Barcelona.

Vila-Matas, E. (10 de junio 2012). La realidad se está convirtiendo en una aventura interesante. *El País.* https://elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339069043_076158.html

Vila-Matas, E. (2013). *París no se acaba nunca.* Editorial Seix-Barral. Barcelona.

Vila-Matas, E. (2014). *Kassel no invita a la lógica.* Editorial Seix-Barral. Barcelona.

Vila-Matas, E. (2015). *Marienbad eléctrico.* Editorial Seix-Barral. Barcelona.

Vila-Matas, E. (junio de 2019). *Entrevista de Carlos Fonseca a Vila-Matas en The White Review*. Enrique Vila-Matas. http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfonsecac2.html

Vilanova, A. (1995). *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Editorial Lumen. Barcelona.

Villanueva, D. (1973). *El Jarama de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado.* Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

Villanueva, D. (1994a). *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Editorial Anthropos. Barcelona.

Villanueva, D. (coord.) (1994b). *Curso de teoría de la literatura,* Taurus Ediciones. Madrid.

Villanueva, D. (1994c) Narrativa literaria y narrativa fílmica en *La colmena* (1951-1982). En Peira, P., Jauralde, P., Sánchez Lobato, J. y Urrutia, J. (eds.). *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, IV*. Castalia. Madrid. 421-438.

Villanueva, D. (1999). Los inicios del relato en la literatura y el cine. En Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. (Eds.) (1999). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Visor Libros. Madrid. 213-225.

Villanueva, D. (2012). Valle-Inclán y el cine. En Santos Zas, M. (Ed.) (2012). *Valle-Inclán y las artes: Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 25-28 de octubre de 2011.* Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

Virgilio Marón, P. (2004). *Bucólicas. Geórgicas* (Trad. Bartolomé Segura Ramos). Alianza Editorial. Madrid.

Virgilio Marón, P. (2014). *Eneida* (Trad. Javier de Echave-Sustaeta). Gredos. Madrid.

Virmaux, A. y Virmaux, O. (1976). *Les surréalistes et le cinéma.* Seghers. París.

Visconti, L. (1941). Tradizione e invenzione. *Stile italiano nel cinema*, (VIII), 78-79.

Visconti, L. (1993). Cine antropomórfico. En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Visconti, L. (1996). Tradizione ed invenzione. En Micchiché, L. (1996). *Luchino Visconti. Un profilo critico*. Marsilio Editori. Venecia.

Wagner, G. A. (1975). *The Novel and the Cinema.* Fairleigh Dickinson University Press. Rutherford.

Welch, J. E. (1981). *Literature and Film. An Annotated Bibliography, 1909—1977.* Garland Publishing. Nueva York y Londres.

Welch, J. E. (1993). *Literature and Film. An Annotated Bibliography, 1978—1988.* Garland Publishing. Nueva York y Londres.

White, A. M. (1993). *Text and Palimpsest. Hypertextuality in the Later Novels of Juan Marsé* [Tesis de doctorado]. University of Stirling. Stirling.

Wilde, O. (1951). *Obras completas.* Aguilar de Ediciones. Madrid.

Wilde, O. (1997). *The Critic as Artist.* Green Integer. Copenhague.

Wilde, O. (2003). *Oscar Wilde. Aforismos y paradojas.* Villegas Editores. Bogotá.

Wlaschin, K. (1979). *The Illustrated Encyclopedia of the World's Great Movie Stars*. Salamander Books. Londres.

Wollen, P. (1969). *Signs and Meaning in the Cinema.* Indiana University Press. Bloomington y Londres.

Ynduráin, D. (1989). Sonatas y Esperpentos. *Cuadernos de Filología Hispánica*, (8), 217-228.

Youngblood, D. J. (1999). The Magic Mirror. University of Wisconsin. Madison.

Zamora Vicente, A. (1951). Acercamiento a Tirso de Molina. Rapidez, Cinematografía. *Presencia de los clásicos.* Austral. Buenos Aires.

Zamora Vicente, A. (1958). *Voz de la letra*. Espasa Calpe. Madrid.

Zamora Vicente, A. (1967). *Asedio a «Luces de Bohemia», primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán: discurso leído el día 28 de mayo de 1967 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Alonso Zamora Vicente y contestación del Excmo. Sr. D. Rafael Lapesa*. Real Academia Española. Madrid.

Zamora Vicente, A. (1969). *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Gredos. Madrid.

Zamora Vicente, A. (4 de marzo de 1986). *Valle-Inclán, hoy: Las sonatas, de nuevo* [Audio]. Fundación Juan March. Madrid. https://canal.march.es/es/coleccion/valle-inclan-hoy-sonatas-nuevo-19715

Zamora Vicente, A. (2002). *De Garcilaso a Valle-Inclán*. Biblioteca Virtual Cervantes. Alicante. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-garcilaso-a-valleincln-0/html/ [10/10/23]

Zavala, L. (2012). Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico. *La Colmena,* 74, 9-16.

Zavattini, C. (1952). Alcune idee sul cinema. *Rivista del cinema italiano,* (2), 5-19.

Zavattini, C. (1993). Tesis sobre el neorrealismo. En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1993). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Zavattini, C. (1997). *Polemica col mio tempo. Cinema, comunicazione, cultura, società.* Bompiani. Milán.

Zavattini, C. (2002a). *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.* Bompiani. Milán.

Zavattini, C. (2002b). *Diario de cine y de vida.* Ediciones de la Filmoteca. Valencia.

Zola, E. (1975). *La novela experimental.* Editorial Nascimento. Santiago de Chile.

Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen.* Ediciones Cátedra. Madrid.