

El cruce de medios narrativos en *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares: literatura, fotografía, cine, memoria

ELINA LIIKANEN
Universidade de Santiago de Compostela

A pesar de su aparente sencillez, *Escenas de cine mudo* (1994) de Julio Llamazares es una novela compleja: autobiográfica, pero también ficticia; obra literaria, pero con una fuerte influencia —o mejor dicho, confluencia— de otras artes: de la fotografía y del cine. En este pequeño trabajo nos proponemos analizar algunos de los frecuentes elementos foto y cinematográficos de la novela de Llamazares a la luz tanto de las reflexiones del propio narrador de *Escenas de cine mudo* como de las de algunos estudiosos y teóricos que se han ocupado de la fotografía y del cine.

UN ÁLBUM DE FOTOS

Escenas de cine mudo tiene como punto de partida veintiocho fotografías¹, pertenecientes a la infancia del narrador-protagonista llamado Julio en un pueblo minero en las montañas de León en los años 60. La novela consiste en un prólogo histórico-introductorio y veintiocho capítulos. Cada uno de los capítulos se articula en torno a una fotografía, a partir de la cual el narrador va reflexionando y rememorando episodios de su vida —tanto de su infancia como de etapas posteriores— y de la del pueblo, Olleros. Las fotos se suceden en orden cronológico y abarcan la vida de Julio desde los seis o siete años hasta los doce. No obstante, los recuerdos y las reflexiones del narrador no respetan otro orden que el de su memoria y sus asociaciones.

De este modo, la novela se revela ante el lector como un álbum de fotos personal del narrador-protagonista². No obstante, ninguna de las fotografías de las que habla el narrador está impresa en el libro³. Así, el lector, en vez de tener acceso direc-

¹ El narrador de la obra dice que las fotografías son treinta (Llamazares 1994: 11), pero en la novela aparecen sólo veintiocho. D'Ors (1998: 149), Ravenet Kenna (1997: 194) y Suárez Rodríguez (2004: 162) coinciden en este número. Para una breve descripción de las fotografías, *vid.* el anexo 1.

² El narrador mismo comenta sobre la novela: “Cuando empecé a escribir estas notas (pies de foto personales para este álbum perdido de mis años en Olleros) [...]” (Llamazares 1994: 39).

³ Entre capítulo y capítulo hay siempre unas páginas en blanco en las que aparece sólo el título del siguiente; éste será el espacio imaginario reservado para la fotografía del capítulo en cuestión.

to a las imágenes, las conoce sólo mediante la descripción —a menudo muy impresionista— del narrador y tiene que conformarse con reconstruirlas en su imaginación.

La novela —o el álbum de fotos— se divide básicamente en dos partes: la primera se basa en las fotografías en blanco y negro de los capítulos de uno a quince, y la segunda comprende los capítulos de dieciséis a veintiocho, que se desarrollan a partir de fotografías en color. Como indica Ravenet Kenna (1997: 194), hay una clara sincronía entre el acto de organizar las fotografías y el de ordenar la narración: la primera parte de la novela —las fotos en blanco y negro— corresponde a una edad temprana e inocente del narrador, y la introducción de las fotos en color en el capítulo dieciséis coincide con la toma de conciencia y la aproximación a la adolescencia del narrador, como él mismo corrobora:

Entre el verano de 1964, que fue cuando conocí el color [...] y mi partida de Olleiros, mi memoria empezó a crecer y a adquirir poco a poco dimensiones y relieve. No es que el color se los diera; es que me había hecho mayor y empezaba a verlo todo de manera diferente (Llamazares 1994: 180).

La adopción de la forma de un álbum de fotos genera inevitablemente un relato fragmentario. Los capítulos del libro, como si fuesen fotografías, permiten una lectura autónoma, si bien se completan unos a otros. A partir de cada fotografía, el narrador construye una narración, o un capítulo independiente; todas estas narraciones juntas van tejiendo un panorama general de la infancia del narrador y de la vida en Olleros en los años 60. Sin embargo, resulta imposible que una treintena de fotografías abarque del todo casi una década de la vida de una persona o de un pueblo. El narrador es muy consciente de las lagunas que se extienden en su memoria y, por consiguiente, en su narración:

Entre cada recuerdo —como entre cada fotografía— quedan siempre unas zonas en sombra bajo las que se nos ocultan trozos de nuestra propia vida; trozos de vida a veces tan importantes, o tan significativos, como los que recordamos [...] (Llamazares 1994: 59).

En suma, la estructura de la novela se apoya claramente en el referente fotográfico, pero, no obstante, esta base le resulta insuficiente al narrador. Las fotografías son, por esencia, inmóviles y mudas, momentos congelados, y lo que pretende el narrador, en cambio, es reconstruir el mundo de su infancia y volver a vivirlo en su memoria. Por lo tanto, lo que necesita el narrador es darles movimiento, sonido, acción; quiere encadenar las imágenes, reconstruir su contexto y darles vida. Todo esto le puede ofrecer el segundo gran referente de la novela: el cine.

ESCENAS DE CINE

Cada capítulo de la novela parte de una fotografía, pero lo que hace el narrador a continuación es montar, a partir de la foto, una historia, o mejor dicho, una película

imaginaria basada en su memoria⁴. De este modo, las fotografías se convierten en fotogramas y los capítulos del libro en escenas de cine⁵, como señala ya el propio título de la novela⁶. El narrador reflexiona al respecto:

A veces, me sorprende el modo en el que las fotografías se suceden, la forma en que los recuerdos se agarran unos a otros, como si fueran cerezas, formando una película tan lógica que parece que recupera el tiempo. Es como si, de repente, el tiempo cobrara vida, como si la memoria fuera una cámara precisa y casi perfecta que volviera a proyectar para nosotros [...] la película que un día vivimos [...] (Llamazares 1994: 179).

Sin embargo, tampoco la introducción de la estructura fílmica⁷ permite al narrador superar del todo la fragmentación del relato. La novela se compone de un número de escenas fuertemente interrelacionadas, pero sin que éstas lleguen a formar una película ininterrumpida. Como hemos visto, en la memoria del narrador quedan “zonas en sombra” entre cada una de las fotografías que forman el punto de arranque de las escenas y, por consiguiente, también en su película memorativa hay “cortes en negro” (Llamazares 1994: 59), escenas y personajes que él no consigue recuperar:

Aunque los recuerdos fluyan con precisión, aunque las fotografías se sucedan y encadenen, como los fotogramas de una película, sin dejar entre sí cortes en negro, en el fondo no son más que carteleras; carteleras aisladas e independientes [...] (Llamazares 1994: 179).

Al igual que en el caso de las fotografías, observamos una clara diferencia entre las dos partes de la novela en cuanto a la continuidad cinematográfica. En la primera parte (capítulos uno al quince), los recuerdos del narrador son más fragmentados y, por consiguiente, los capítulos, más independientes. En la segunda parte (capítulos dieciséis al veintiocho), en cambio, las cortes en negro se hacen más imperceptibles y los capítulos se encadenan con más fluidez. El narrador tiene conciencia de esto:

Antes [...] la vida era para mí una serie de postales aisladas y yuxtapuestas, sin ningún punto en común y sin argumento. Pero, a partir de ese año [en que conocí las fotografías en color], que fue cuando yo cumplí nueve, el tiempo empezó a fluir y mi vida suceder, es decir, a sucederse, siguiendo el ritmo del tiempo y de la noria de las imágenes [...] (Llamazares 1994: 180-1).

⁴ La posición de Llamazares es, en este aspecto, contraria a la de Barthes (1982: 159): “la foto no es jamás, en esencia, un recuerdo [...], sino que además lo bloquea, se convierte muy pronto en un contrarrecuerdo”.

⁵ Baquero Goyanes (1970: 119-22) considera que en la novela los procedimientos cinematográficos afectan sobre todo al componente capítulo; no obstante, en *Escenas de cine mudo* la influencia del cine se nota sobre todo dentro de los capítulos —que se convierten en escenas de cine—, pero no altera la división tradicional del texto en capítulos.

⁶ Asimismo, el título del prólogo introductorio de la novela —“Mientras pasan los títulos de crédito”— constituye una clara referencia a la fuerte presencia del cine en la obra.

⁷ Luis Miguel Fernández (1996: 21) clasifica *Escenas de cine mudo* en una categoría que llama, siguiendo a Marie Claire Ropars Wuilleumier, *simulacro fílmico*: “un texto [que] se nos presenta con las marcas contradictorias del relato literario y del filme, en una mezcla que trasciende a ambos y donde el filme rige el conjunto del dispositivo textual”.

Como hemos visto, los referentes foto y cinematográfico contribuyen en gran medida a estructurar *Escenas de cine mudo*. Aparte de la disposición de la obra, el cruce de medios narrativos es evidente también en otros niveles de la obra, como en el argumento, el lenguaje, los personajes, el papel de la mirada... Como las citas anteriores han demostrado, el narrador utiliza constantemente referencias foto y cinematográficas al reflexionar sobre el funcionamiento de la memoria, su vida y el paso del tiempo; asimismo, en su lenguaje abundan las figuras retóricas relacionadas con dichas artes. En la obra tampoco faltan las referencias directas a fotografías⁸, fotógrafos⁹, carteles¹⁰, películas¹¹ y actores¹² concretos. A continuación, vamos a prestar atención a algunos de estos elementos foto y cinematográficos de *Escenas de cine mudo*.

JUEGO DE MIRADAS

Si nos detenemos a observar la información que el narrador de *Escenas de cine mudo* nos ofrece de las fotografías estructuradoras del relato, en seguida nos damos cuenta de que, en la mayoría de los casos, sus descripciones son de carácter impresionista y nos ofrecen muy pocos datos. Por ejemplo, del aspecto exterior de los personajes que aparecen en las fotos el narrador suele mencionar únicamente algún elemento del atuendo —jersey, gorro, abrigo— o un dato sobresaliente del rostro —patillas, color de los ojos—. En efecto, Inge Beisel (1995: 25) describe la visión del narrador como “una mirada elíptica, recortada sinécdoquicamente”¹³ e Inés d’Ors (1998: 142) comenta que el álbum de fotos del narrador es, en realidad, “una colección de fotografías sin rostro”.

En algunos casos, el narrador nos explicita el encuadre de la foto en cuestión¹⁴, pero, por su necesidad de contextualizar las fotografías y dotarlas de vida, nunca se limita a él¹⁵. Así, en la mirada del narrador la foto no se distingue de su contexto, de su referente, sino que se vuelve “invisible: no es a ella a quien vemos”, como dice

⁸ Por ejemplo, la fotografía de Franco aparece en varias ocasiones (141, 155).

⁹ Cartier-Bresson (127), Walker Evans (207) y Juan Rulfo (207).

¹⁰ *Vid.*, por ejemplo, las páginas 19, 20, 49, 77, 89 y 148.

¹¹ Por ejemplo, *Horizontes lejanos* (21) y *Los Titanes* (172).

¹² Por ejemplo, James Stewart (21), Julia Adams (21), Ann Margret (55), Esther Williams (55), Kim Novak (55), Ava Gardner (55-56), Marilyn Monroe (56), Errol Flynn (136), Charlot (155) y el Gordo y el Flaco (155).

¹³ “En relación con la sinécdoque visual podemos afirmar que todo encuadre fotográfico es ya una sinécdoque de supresión. [Por lo tanto,] en un sentido estricto deberíamos decir que sólo existe sinécdoque visual cuando una parte del sujeto o del objeto ‘fotografiado’ viene suprimido, y no así todo lo que queda fuera del encuadre, es decir, ‘el mundo’ en general.” (Vilches 1993: 142).

¹⁴ Por ejemplo, en el capítulo dos: “La estufa no aparece en la fotografía. La recuerdo en una esquina de la escuela, entre la carbonera y el armario de los libros [...]” (Llamazares 1994: 25).

¹⁵ Podemos hablar aquí de metonimia, recurso característico de la fotografía: el fotógrafo ha seleccionado una parte de la realidad, la cual el *Spectator* —término utilizado por Barthes (1982: 38)— luego reconstruye creativamente (Rodríguez Fontela 2005: 548).

Barthes (1982: 34). Lo que busca el narrador está más allá de las fotos: está en la memoria, en los sentimientos, vivencias, sonidos, sensaciones, olores del pasado¹⁶. El narrador mira la foto, pero ve mucho más: siempre supera los límites que impone el encuadre. Lo que nos describe el narrador no es la fotografía, sino la trayectoria de su mirada y su memoria sobre ella. En muchos casos, la referencia a la fotografía es mínima y su única función parece ser poner en marcha la maquina cinematográfica de la memoria.

El elemento que más parece llamar la atención del narrador en las fotos es, sin duda, la mirada. Muchas veces la única descripción que nos da sobre un personaje fotografiado es lo que éste está mirando o cómo. Asimismo, la mirada constituye a menudo el medio por el que el narrador se adentra en el mundo de los personajes. Por ejemplo, en el capítulo doce el narrador contempla a los mineros de una fotografía:

Basta mirarlos para saber que ya están condenados. Se les nota en la mirada y en la palidez del rostro [...] Es el polvo, que les seca los pulmones, la silicosis que avanza como una marea de piedra y que acabará asfixiándolos. [...] tienen [...] la eternidad en sus miradas. Están vivos y respiran (si los miro fijamente, aún puedo oír sus pulmones), pero miran la cámara como si estuvieran ya en un tiempo diferente al de la imagen. [...] están mirando la cámara, pero lo que sus ojos reflejan son sus recuerdos, no lo que tienen delante. [...] Seguramente hacía años que para ellos el tiempo ya no era una película en la que los días se sucedían uno tras otros como en el cine los fotogramas, sino una pantalla en blanco, una pantalla infinita en la que ya no había nada. (Llamazares 1994: 99-100.)

Pero el papel de la mirada en la novela no se limita a esto. Como indica Inés d'Ors (1998: 143-4),

se podría afirmar que toda la narración viene a ser un juego de miradas: el narrador contempla la foto desde la que otros personajes le miran, personajes que, a su vez, miran y son mirados por otros. Cada capítulo viene así a constituir una sinfonía de miradas que abarcan distintos niveles [...]

En un plano están las miradas eternizadas que entrecruzan los fotografiados; en otro, las miradas que éstos dirigen, a través de los ojos del fotógrafo, al narrador y las que éste les devuelve. En este nivel, las miradas que el narrador se dirige a sí mismo constituyen un caso especial: el verse a sí mismo en las fotografías provoca el desdoblamiento (incluso en tres, como veremos en el próximo ejemplo) del narrador-personaje, “pues la Fotografía es el advenimiento de yo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”, como dice Roland Barthes (1982: 44). En el capítulo dos, el narrador contempla una foto de sí mismo, de niño, y la compara con una anterior:

¹⁶ El paralelismo al acercamiento de Barthes es evidente: “Como *Spectator*, sólo me interesaba por la Fotografía por ‘sentimiento’; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes 1982: 58).

[...] el rostro de ese niño que tiene mis mismos ojos y mis mismos apellidos. Es el mismo del cine. Quizá ha pasado algún tiempo (éste parece mayor y tiene el pelo más rubio), pero en los dos se advierte el mismo gesto serio y contrariado, la misma incomodidad ante la fotografía. Posiblemente sea ésa ya la única cosa que a los tres nos une (Llamazares 1994: 26).

Y por último, están las miradas, mediatizadas por el narrador, que parecen intercambiar el lector y los personajes. (D'Ors 1998: 144)¹⁷.

No obstante, en la novela hay un nivel de mirada a la que, en nuestra opinión, d'Ors no presta suficiente atención. Es la mirada del fotógrafo, o del *Operator*, en términos barthesianos (Barthes 1982: 38). Podríamos definir el *Operator*, el fotógrafo impersonal pero omnipresente de *Escenas de cine mudo*, como el “supernarrador” de la novela. Como indican Obiol (1994: 14) y Ravenet Kenna (1997: 194), es el *Operator* quien selecciona y le proporciona el material al escritor-narrador, al *Spectator* y, por lo tanto, es la mirada del *Operator* la que condiciona lo que ve y, en consecuencia, recuerda el escritor-narrador.

EL ABISMO

El juego de miradas en *Escenas de cine mudo* no solamente constituye un puente que permite la conexión entre los personajes, el narrador, el fotógrafo y el lector, sino que también se convierte en un elemento que atraviesa los tiempos (d'Ors 1998: 144), y quizá separa más de lo que une. En la foto del capítulo seis, dice el narrador, hay

cinco muchachos que me miran desde lo alto de un puente que a lo peor ya no existe aunque en la foto siga anclado en el abismo. En el abismo siguen, ya para siempre inmóviles, los muchachos [...] El abismo concentra las miradas de todos —las de quienes, desde fuera (el fotógrafo y yo) lo miramos y la de quienes lo contemplan desde arriba—; pero el abismo que ellos ven y el que yo veo ahora no es el mismo. El que ellos ven es el que salva el puente y el que en el puente encuentra justamente su sentido. El que yo veo ahora se abre entre ellos y yo y es tan profundo y oscuro que ni siquiera la mirada del fotógrafo que, sin saberlo, comenzó a abrirlo aquel día me sirve ya para poder cruzarlo sin que el vértigo del tiempo me llene de nostalgia y melancolía (Llamazares 1994: 56).

“La fotografía es la momificación del referente” dice Joaquín Sala-Sanahuja en su introducción a *La cámara lúcida* de Barthes (1982: 24); de ahí el abismo que se

¹⁷ En la novela hay también una reflexión sobre la mirada que se aproxima tanto a la pintura impresionista (o cubista) como a la fotografía y al cine: “Cuando uno viaja en coche por la carretera, no ve pasar en dirección contraria coches idénticos al suyo, sino manchas de colores tan hermosas y veloces como efímeras. Como tampoco se ve, como vería si fuera caminando, casa y árboles estáticos, sino fugaces formas geométricas o abstractas que se pierden a ambos lados de su vista a la misma velocidad con la que él pasa. De este modo, la mirada del viajero se transforma y el parabrisas de su coche se convierte en la pantalla de un cine móvil por la que el paisaje pasa como si fuera la cinta de una película” (Llamazares 1994: 53).

abre entre el que mira la foto y el fotografiado, entre el *Spectator* y el *Spectrum* (Barthes 1982: 38). El referente aparece varado en un tiempo que no es el suyo, al que no pertenece, y por lo tanto constituye “ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes 1982: 39). En la mirada del *Spectator* los tiempos se superponen, se solapan, y el resultado es desconcertante. “Desde cada fotografía, nos miran siempre los ojos de un fantasma”, comenta el narrador de *Escenas de cine mudo*, “Desde cada fotografía, nos mira siempre el ojo oscuro y mudo del abismo” (Llamazares 1994: 25).

La fotografía detiene el tiempo¹⁸, eterniza lo fugaz y lo convierte en un objeto tangible que puede ser visto repetidamente. Como sugiere Susan Sontag (1978: 163), mediante la fotografía procuramos poseer el pasado, o quizá ganar un nuevo acceso a él¹⁹. Sin embargo, el abismo es insalvable; a menudo lo único que consiguen las figuras del pasado plasmadas sobre papel es causar nostalgia de lo irrecuperable. A pesar de ello, en la novela de Llamazares (1994: 127) la fotografía se presenta como una forma eficaz —más eficaz que la novela o la pintura— del hombre de luchar contra el tiempo. El argumento del narrador se parece mucho al que ofrece un supuesto estudio psicológico citado por Bourdieu (2003: 52):

[...] la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que aquél se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción.

MENTIRA Y REALIDAD

Entrelazando el miedo y la maravilla, lo burdo y lo teatral, [la fotografía] nace de lo cotidiano, de la humildad de la anécdota, para hacer lo irreal real y lo fugitivo eterno (Llamazares 1994: 127).

Antonio Ansón (2000: 11) define la fotogenia como la “capacidad de la imagen para subrayar y convertir cualquier aspecto de la vida en algo relevante”. Llamazares participa de la misma opinión: el narrador de *Escenas de cine mudo* mantiene que las fotografías más auténticas son las que representan escenas cotidianas sin importancia o momentos intrascendentes de la vida (Llamazares 1994: 127), o sea, como las que nos enseña él. Este modo de pensar expresa de cierto modo la idea generaliza-

¹⁸ El tiempo detenido aparece en la novela no únicamente en las fotografías, sino también en la experiencia (recordada) del yo narrado, la cual en ocasiones cobra una forma muy parecida a una foto: “[...] cuando al fin me bajó, ya no oía los aplausos y los gritos de la gente ni la voz de *Barbachey* felicitándome. Me había quedado arriba, suspendido en el aire, flotando, con el tiempo detenido entre mis manos [...]” (Llamazares 1994, 91).

¹⁹ “[...] esta fotografía en la que aún sigo en la playa, inmóvil entre unas olas que también están paradas, esperando a que el fotógrafo regrese y el tiempo que éste detuvo se vuelva a poner en marcha” (Llamazares 1994: 138).

da de la fotografía como un arte esencialmente testimonial, capaz de reflejar la realidad tal como es (era) y conservarla para la posteridad.

Sin embargo, el narrador llamazariano es consciente de que la relación entre la fotografía y la realidad es más compleja. “Las fotografías, como los recuerdos, cuentan el mundo no como era, sino cómo fue una vez” (Llamazares 1994: 129). O sea, sabe, como Barthes (1982: 31), que una foto “repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”. Según el narrador, el elemento más susceptible de engañar en la fotografía es el color. Los colores son cambiantes, se modifican según la luz y “los cambios de ánimo del ojo” (Llamazares 1994: 129); en cambio, la fotografía pretende ser la luz y la mirada perpetuas, y por eso está siempre condenada a mentir.

Por lo menos en el caso de Olleros, dice el narrador, las fotografías en blanco y negro son las que más fielmente reproducen la realidad, ya que en el pueblo “los únicos colores que existían fuera del cine [...] eran el blanco de los tendales y de la nieve y el negro omnipresente e irrespirable del carbón” (Llamazares 1994: 124). En su memoria, el recuerdo del pueblo está impreso en blanco y negro, y, al igual que a Roland Barthes (1982: 144), los colores le parecen algo añadido, falso, un elemento posizo que distorciona la verdad original de la fotografía.

Para Barthes (1982: 145), la fotografía no rememora el pasado, sino que su efecto primario es el de testimonio —o *evidentia*—: “lo que veo ha sido”. Para el narrador llamazariano, por el contrario, la función primordial de las fotos es la evocadora. Sin embargo, cuando le falla la memoria, repara también en el aspecto testimonial. Por ejemplo, en la fotografía del capítulo veintiséis el narrador aparece de niño junto a otros chicos, a algunos de los cuales no consigue reconocer a pesar de que seguramente fueron sus amigos. Han desaparecido por completo de su memoria, pero el narrador sabe que “[...] existieron. Lo prueba el hecho de que todavía me miran —desde la foto y, alguno, en ella— y de que continúan andando a mi lado por el puente de La Herrera” (Llamazares 1994: 202).

En *Escenas de cine* mudo Llamazares juega, en varios niveles, con los límites entre la realidad y la ficción. El narrador-protagonista se llama Julio, al igual que el autor de la obra, y comparte con éste varios elementos biográficos. Sin embargo, el autor no está dispuesto a asignar su obra al género autobiográfico, pero tampoco a renunciar a él por completo, como podemos observar en el prefacio a la novela firmado por el autor:

Esta novela, que no otra cosa es por más que a alguno le pueda parecer una autobiografía (toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción), se sitúa en una época y en unos escenarios que existieron realmente. Aunque los nombres no son los mismos, salvo excepciones, ni las historias que allí ocurrieron son exactamente éstas, unos y otras se les parecen bastante, al menos en mi recuerdo.

Cualquier parecido con la realidad *no* es, por tanto, mera coincidencia. (Llamazares 1994: 7)²⁰.

Podemos concebir *Escenas de cine mudo* como una obra testimonial en el sentido de que procura retratar la vida pasada en un pueblo minero leonés, pero no es un testimonio al pie de la letra, como tampoco la fotografía es una reproducción exacta y fiel de la realidad. La novela de Llamazares se niega a reducirse a un documento; es un texto literario que aprovecha ampliamente las posibilidades expresivas que ofrecen tanto la propia literatura como la fotografía y el cine.

La ausencia física, material, de las fotos en la novela nos puede resultar significativa al reflexionar sobre los juegos entre realidad y ficción²¹. La inclusión de fotografías, sean éstas autobiográficas o “falsas”, probablemente sólo aumentaría la impresión de que se trata de una autobiografía, lo cual no es la intención del autor²². Además, la presencia física de fotografías cambiaría radicalmente la posición del lector y su papel en la construcción de la obra. La ausencia material de las fotografías requiere la participación activa del lector: éste tiene que reconstruir, en su imaginación, las fotografías de las que le habla el narrador y, así, en vez de ser un simple *Spectator* pasivo, se convierte en el co-autor de la novela.

En una situación normal en que una persona está viendo fotografías, la libertad de este *Spectator* se halla en la interpretación de las imágenes, que le vienen dadas en su totalidad. La lectura de las fotografías puede estar guiada por anclaje o por explicación, pero si estas indicaciones no satisfacen al *Spectator*, éste puede buscar otras interpretaciones por su cuenta, ya que tiene la imagen delante de sus ojos. En cambio, en *Escenas de cine mudo* Llamazares invierte el proceso real de contemplar fotografías: el narrador le ofrece al lector-*Spectator* una amplia contextualización o/e interpretación de cada fotografía que aparece en la novela y guía su mirada por algunos detalles, pero sin enseñar nunca toda la fotografía²³. Es decir, el narrador impone la inter-

²⁰ Manuel Alberca (2000: 425-30) clasifica la obra de Llamazares como “autoficción”, es decir, un tipo de relato que se presenta como novela (ficción), pero al mismo tiempo tiene una apariencia autobiográfica. Una de las características de este género es el afán de crear ambigüedad e incertidumbre en el lector. Para más discusión sobre la confusión genérica y el componente autobiográfico de *Escenas de cine mudo*, véase Suárez Rodríguez (2004: 162-6).

²¹ Ni siquiera en la tapa del libro aparece una fotografía. En la cubierta de la primera edición (la edición citada, Llamazares 1994) hay un cuadro de Monet, *Carretera hacia Louveciennes, efecto de nieve*, que por su temática, tono y estilo impresionista ilustra la obra probablemente mejor que cualquier fotografía.

²² En *La cámara lúcida*, Roland Barthes se niega a enseñar la fotografía central de la obra. La explicación que ofrece al respecto puede tener relevancia también en cuanto a la reticencia del narrador de *Escenas de cine mudo* de enseñar las fotografías: “No puedo mostrar la Foto [...] Esta Foto sólo existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo ‘cualquiera’; [...] a lo mejor podría interesar a vuestro Studium: época, vestidos, fotogenia; no abriría en vosotros herida alguna” (Barthes 1982: 127).

²³ Así, el narrador reproduce el modo en que en realidad percibimos una fotografía; como observan Rosalind Krauss (2002: 168) y María Ángeles Rodríguez Fontela (2005: 541), dentro de cada fotografía leemos fragmentariamente, avanzamos trozo a trozo, de detalle en detalle.

pretación y dirige la mirada del lector, pero la libertad de éste está en la posibilidad de reconstruir el conjunto de la fotografía e inventar los detalles. Este hecho, en nuestra opinión, constituye uno de los mayores atractivos de la novela²⁴.

A pesar de los frecuentes elementos autobiográficos que encierra la obra, el autor la clasifica como novela, género ficticio. Asimismo, las fotografías, que a lo mejor existen —por lo menos algunas de ellas— en la realidad extraliteraria, no aparecen físicamente en la novela. De este modo, el autor destaca no sólo el carácter ficticio de la obra, sino también el de la fotografía misma. Como hemos visto, la fotografía en sí no nos ofrece un testimonio fiel de la realidad. Llamazares nos muestra cómo la fotografía engaña: eterniza un momento fugaz y no toda una realidad cambiante, se presenta diferente ante la mirada de distintas personas, los colores cambian y mienten, el encuadre elimina detalles importantes, etc. La fotografía se convierte en testimonio sólo cuando aparece iluminada por la memoria, y la memoria, como la fotografía misma, es equívoca, engañosa y llena de sombras. La memoria, al fin y al cabo, es tan ficticia como la fotografía, y las dos se construyen en gran medida mediante la imaginación, que completa y matiza la verdad original. Por lo tanto, una fotografía imaginaria, e imaginada, cumple su papel en la obra al igual —o quizá mejor— que una real.

VIDA INFILTRADA DE CINE

La cinematografía, aparte de servir de modelo estructural de *Escenas de cine mudo*, impregna también muchos otros aspectos de la obra. La experiencia del mundo del personaje principal (el yo narrado) está fuertemente condicionada por el cine: el lenguaje del narrador está repleto de comparaciones y metáforas cinematográficas, y las películas influyen en su modo de percibir e interpretar todo lo que le rodea. En realidad, el cine matiza la concepción de la vida del narrador hasta el punto de constituir para él una gran metáfora de la memoria y de la vida, como vamos a ver en continuación.

El niño Julio, protagonista de la obra, vive fascinado por el cine. El primer recuerdo que el narrador conserva de sí mismo es uno en que él, teniendo seis o siete años, sin importarle el crudo frío de invierno, está parado frente al cine viendo la cartelera e imaginando las películas que aún no le permiten ver (Llamazares 1994: 19). El niño colecciona carteleras de cine, las pinta a mano, sueña con ellas. Más tarde,

²⁴ “[...] en la medida en que cada fotografía da cuenta de una escena o de un objeto que ha existido realmente en un lugar determinado y en un momento preciso [...], la ‘presencia’ de la imagen fotográfica siempre se ve modificada por su estatuto de testimonio, de huella, de vestigio. En el mismo centro de su poder de representación reside este mensaje de la ausencia (de lo real [del referente]) que es la condición primera de toda representación. Esta destilación de la ausencia es inseparable del placer dado por la fotografía”, dice Rosalind Krauss (2002: 168). En *Escenas de cine mudo*, este mensaje de la ausencia del que habla Krauss es doble: primero, la ausencia del referente de la fotografía y, segundo, la ausencia de la fotografía —referente de la narración— misma.

cuando ya le permiten ver las películas, el cine —y en menor medida, la literatura— se convierte para él en el medio por el cual escapar del pueblo y recorrer paisajes de países lejanos mucho antes de haber salido siquiera de su pueblo:

película a película y novela tras novela, recorrí Estados Unidos y dormí al menos una noche en cada una de sus ciudades. Lo que explica que, cuando al fin tuve la ocasión de visitarlas, pudiese andar por ellas con los ojos cerrados [...] Recuerdo, por ejemplo, cuando llegué a Chicago [...] Allí estaba, a mi derecha, el lago Michigan, inescrutable y brumoso como en las viejas películas de Hathaway o John Ford. Allí estaba el dulce campo de Illinois, atravesado de carreteras y salpicado de granjas lo mismo que en las novelas y en los *thrillers* policíacos. Y allí estaba, junto al lago, reflejando en sus orillas los impresionantes rascacielos, la ciudad de Al Capone [...] (Llamazares 1994: 76-7).

Así, el cine tiñe la mirada del protagonista: ante el paisaje, él no está realmente viendo lo que mira, sino lo que recuerda haber visto en la pantalla (Llamazares 1994: 78). Asimismo, el cine constituye para el niño Julio el gran punto de referencia con que relaciona todo lo nuevo e intrigante que se presenta ante sus ojos. Por ejemplo, cuando visita por primera vez la catedral de León el día en que cumple diez años, se queda maravillado. La catedral le parece “un sueño, una fotografía, un decorado de cine alzado en medio de la ciudad [...], fabuloso y bellissimo y terrible a la vez” (Llamazares 1994: 187). Es algo tan grandioso, irreal, que no lo puede concebir en otros términos que los cinematográficos.

La imaginación del protagonista, mediatizada por el cine²⁵, también llega a convertir a algunos personajes del pueblo en auténticos actores de cine en cuya figura la realidad y la ficción se enredan de modo inseparable. Por ejemplo, el personaje llamado Tango le parece a Julio, por su forma de beber en la barra, por sus botas de tacón alto y sus patillas de hacha, un *cow-boy* de las películas de oeste. El niño, impresionado por el aspecto de Tango y por su *Guzzi* roja, se cree las historias que éste le cuenta de su vida en Argentina, de la belleza de ese país y de la de sus mujeres, a las que Tango volvía locas sólo con mirarlas o, si no, por su forma de bailar el tango. Aún muchos años después de haberse enterado de que Tango nunca había pisado Argentina, y que éste en realidad era un sinvergüenza que siempre andaba en peleas y trataba mal a su madre, al conocer el país latinoamericano, Julio lo ve exactamente tal como su ídolo de infancia se lo había descrito²⁶. Tango, un personaje que se inventa una vida ficticia, se convierte para el niño en la encarnación de un actor de cine. A lo mejor es por eso por lo que Julio recuerda también su muerte en términos muy cinematográficos:

De pronto, lo vi venir por el comercio del *Negro* pilotando aquella *Guzzi* que a mí tanto me gustaba. Todo sucedió muy rápido, en apenas diez segundos, que fueron

²⁵ La imaginación del protagonista está hasta tal punto condicionado por el cine que el narrador llega a afirmar, refiriéndose a sí mismo de niño, que “lo que no había visto en el cine no podía imaginarlo” (Llamazares 1994: 69).

²⁶ La descripción de Tango condiciona su percepción de Argentina del mismo modo que las películas americanas su percepción de los Estados Unidos.

aproximadamente los que tardó en cruzar la pantalla. Se acercó, pasó ante mí, [...] siguió veinte o treinta metros y, de pronto, cuando estaba a punto de desaparecer del cuadro, salió despedido a un lado, como si fuera un cohete, y fue a parar contra un árbol. Lo que vi a continuación fue una cadena al aire, una rueda dando vueltas y a él, que volvía de nuevo rebotado a la calzada y se quedó tendido en ella [...] Luego, llegó más gente y alguien fue a buscar al médico [...] y, a partir de ese momento, yo pasé a un segundo plano (Llamazares 1994: 171-2).

Pantalla, cuadro, segundo plano...²⁷ Aparte de términos cinematográficos utilizados por el narrador, en el pasaje citado llama la atención también la técnica cinematográfica de *close-up*, o sea, el acercamiento de la cámara a un objeto pequeño que llena toda la pantalla (Baquero Goyanes 1970: 120), en este caso, a la cadena al aire y a la rueda que va dando vueltas.

Sin embargo, la mirada del protagonista no es el único sentido al que afecta el cine; una película no es únicamente imagen y movimiento, tiene también sonido. Asimismo, algunas de las escenas de cine de la novela tienen su propia banda sonora: por ejemplo, en el capítulo ocho es el murmullo de la radio que acompaña el recuerdo de las noches de la infancia de Julio; en el diez, la música árabe, “triste, monótona e interminable” (Llamazares 1994: 86) que salía de las casas de los mineros árabes de Olleros, y en el doce, la respiración monocorde y profunda de Luis, vecino de la familia de Julio, que sufre de silicosis pulmonar.

A pesar de las referencias a películas, actores y directores concretos y existentes, al fin y al cabo, la película más importante para el narrador es la de su propia vida, la que le proyecta su memoria: “Es la máquina del tiempo, que se enciende, el foco de la memoria que ilumina la película [...] y que la proyecta luego en la pantalla borrosa de los recuerdos y los sueños” (Llamazares 1994: 40). El narrador establece un paralelismo, ya expresado en la estructura de la obra, entre el funcionamiento de la memoria y la producción de una película: la memoria, sabe el narrador de *Escenas de cine mudo*, funciona como una cámara. Es decir, selecciona de la realidad circundante—inabarcable en su totalidad— los elementos que enfoca y, luego, retiene. Después, en su sala de montaje, la memoria—como si fuese un director de cine o el jefe de montaje— junta y encadena, mediante asociaciones y *flash-backs*, los detalles y las anécdotas filmados para formar una sucesión de escenas.

FOTOGRAFÍA, CINE, MEMORIA - LITERATURA

Partiendo de fotografías, el narrador rueda escenas y, con la ayuda de la memoria, las une para formar una película, por muy fragmentaria que ésta sea. Una película, que es a la vez ficticia—una obra de arte—, pero también una (auto)biografía y un testimonio de una época. Lo más intrigante de este proceso interartístico y genéri-

²⁷ En otras ocasiones, el narrador introduce otros términos relacionados con la cinematografía: habla, por ejemplo, de decorados, negativos, claroscuros y también menciona (y explica, a su modo) el término *la noche americana* (Llamazares 1994: 78).

co es, sin embargo, el hecho de que tiene lugar exclusivamente dentro del marco de la literatura. *Escenas de cine mudo* es una obra que no sólo utiliza conscientemente elementos, técnicas y procedimientos propios de la fotografía y del cine sino que, además, constituye una lúcida reflexión sobre estas formas de arte y de sus posibilidades de representación. Sin embargo, en ningún momento la novela deja de ser literatura. El narrador transcribe con absoluta fluidez —reconociendo y aprovechando las peculiaridades de cada forma de arte— el lenguaje visual y auditivo de las fotografías y escenas cinematográficas en el verbal, literario, sin necesidad de recurrir al apoyo visual extraliterario, por ejemplo, en forma de fotografías. El papel de la foto y de la cinematografía en *Escenas de cine mudo* es fundamental, pero en gran medida metafórico: juntos constituyen una gran metáfora de la memoria, elemento constitutivo de la obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuente primaria

LLAMAZARES, Julio (1994): *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Seix Barral.

Bibliografía

- ALBERCA, M. *et al.* (2000): “Prosa autobiográfica y literatura”. En J. Gracia (coord.): *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 425-48.
- ANSÓN, A. (2000): *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo.
- BAQUERO GOYANES, M. (1970): *Estructura de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- BARTHES, R. (1982): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (tr. esp. de J. Sala-Sanahuja). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BEISEL, I. (1995): “La relevancia de la memoria y del recuerdo en las obras narrativas de Julio Llamazares y Juan José Millás”. En H. Felten & U. Prill: *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la Sección VII del Hispanistentag 1995*. Bonn: Romanistischer Verlag, 23-35.
- BOURDIEU, P. *et al.* (2003): *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (tr. esp. de T. Mercado). Barcelona: Gustavo Gili.
- FERNÁNDEZ, L. M. (1996): “¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales”. *Ínsula*, 589-590, 17-21.
- KRAUSS, R. (2002): *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (tr. esp. de C. Zellich). Barcelona: Gustavo Gili.
- OBIOL, J. M. (1994): “Agujeros negros en la memoria”. *El País* (12-3-1994), XIX, 6158, 14-15.
- D’ORS, I. (1998): “*Escenas de cine mudo*: Un álbum de fotos sin rostro”. *Cuadernos de Narrativa* 3, 135-49.
- RAVENET KENNA, C. (1997): “Con la cámara en la novela, o el enfoque de Julio Llamazares”. *Revista Hispánica Moderna*, L/1, 190-204.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M. A. (2005): “Literatura e fotografía”. En A. Casas (coord.): *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 533-68.
- SONTAG, S. (1978): *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

SUÁREZ RODRÍGUEZ, M. A. (2004): *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: Paisajes perdidos, paisajes vividos, paisajes bordados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*. León: Universidad de León.

VILCHES, L. (1993): *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 2ª ed.

ANEXO 1: EL ÁLBUM DE FOTOS

Fotos en blanco y negro (1961-1963)

- 1: Julio delante de la vitrina del cine, se ve un cartel (6 ó 7 años).
- 2: Julio en la escuela, pluma, cuaderno, otra mano sobre la bola de mundo (coloreada).
- 3: Julio y su hermano posan delante de la escombrera al lado de su casa.
- 4: Julio sentado, mirando a los chicos resbalando en la nieve, José Antonio en medio de la carretera, un perro (1961).
- 5: Julio y su hermana delante de la pista de baile, junto al cartel (1962).
- 6: Julio en el puente con cuatro otros chicos.
- 7: Julio caminando solo por la carretera, pasamontañas, manos en los bolsillos del abrigo.
- 8: Los padres de Julio en la cocina mirando a la eternidad, la radio.
- 9: La familia posa en la cocina, radio y calendario (1.1.1963).
- 10: Julio sentado junto a Mustafá en la foto sacada en la escuela.
- 11: Julio en el aire sentado en la silla que Barbachey sujeta con la barbilla, mineros mirando.
- 12: Mineros a la puerta del bar, miran hacia la cámara, Julio pasando.
- 13: Julio junto con sus tres hermanos, el pueblo en el segundo plano.
- 14: El bar lleno de gente para ver la televisión, Martiniano subido a la silla, niño viendo la cámara (1963).
- 15: Retrato de Olleros en blanco y negro: mineros cruzan la plaza, mujeres los miran un perro, niños tiran bolas de nieve, un monigote de nieve.

Fotos en color (1964-1967)

- 16: Árboles, casas, castillete del pozo, coche de línea, gente; foto difuminada, colores raros (8 años).
- 17: Julio en la playa de Ribadesella.
- 18: Julio en la Chivata, en marcha, mucha gente agitando la bandera y mirando la cámara; foto movida y velada.
- 19: Julio subido en el templete con otros chicos, viendo como la orquesta se prepara (1964).
- 20: Miguel y Julio junto a la iglesia, guardias pasando (1964).
- 21: Julio tirando piedras al Judas.
- 22: La *Guzzi* de Tango, que chocó contra un árbol.
- 23: Chicos jugando al fútbol (1965).
- 24: Julio y su padre delante de la catedral de León (10 años).
- 25: Julio posando con otros chicos camino del colegio (1965).
- 26: Julio andando con otros chicos (1965).
- 27: Julio tirando piedras a dos perros junto con otros chicos (mayo 1966).
- 28: Julio y su padre al lado de las colmenas (1967).