

## Rupturas de la mimesis (nuevas reflexiones sobre las “influencias” del cine en la novela)

Carmen Peña-Ardid  
Universidad de Zaragoza

### I

“Tal vez la íntima relación entre lector —o lectora— y libro sea una experiencia menos intransferible de lo que suponemos, pero con todo y ser imposible de prever lo que la inventiva humana puede realizar a partir de innovaciones para nosotros todavía desconocidas, es indudable que cualquier forma de narración futura deberá contar tanto con la imagen como con el cambio de sensibilidad que esa presencia continuada de imágenes produce en el público. No menos seguro parece el que, de una u otra manera, estará también basada en la palabra, en la formulación verbal. Pues si hay imágenes que valen por mil palabras, hay páginas, hay frases, hay palabras que valen por un millón de imágenes”. Así concluía Luis Goytisolo su discurso “El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea”, leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia el 29 de enero de 1995<sup>1</sup>. Pese a las reticencias que salen a la luz al resucitar como colofón un viejo y estéril enfrentamiento entre la palabra y la imagen, este discurso es importante por varios motivos. Revela una clara necesidad —poco frecuente en nuestros escritores<sup>2</sup>— de reflexionar desde una perspectiva histórica y pragmática sobre los cambios que la emergencia de los medios audiovisuales habría producido en el universo de la creación artística y, muy especialmente, en el ámbito de la ficción narrativa tan diversificada en múltiples lenguajes y soportes (cine, comic, televisión, programas informáticos...). Revela también que el problema de la influencia del cine en la literatura, lejos de manifestarse como

---

<sup>1</sup> Madrid, Real Academia Española, 1995, pp. 11-30. Que sepamos, sólo Ramón Pérez de Ayala tuvo el propósito de dedicar al cine el tema de su discurso de ingreso en la Academia, aunque nunca llegó a tomar posesión, cf. José María García Escudero, *Cine español*, Madrid, Rialp, 1962, p. 170 y pp. 117-120.

<sup>2</sup> Comentario aparte merecerían los presupuestos marcadamente elitistas que mantiene Francisco Ayala en los ensayos que componen “La problemática de los medios audiovisuales”, *Palabras y Letras*, Barcelona, Edhasa, 1983, pp. 129-177.

un fenómeno marginal o aislado, se inserta plenamente en el contexto mucho más amplio de las diversas transformaciones perceptivas, cognitivas y sociológicas —ese “cambio de sensibilidad del público”— que las nuevas tecnologías de la imagen habrían ido introduciendo en el horizonte cultural contemporáneo”<sup>3</sup>.

Si la fotografía, observa aquí Luis Goytisolo, tuvo ya una influencia indirecta en el narrador de fines del siglo XIX, consciente de cómo se modificaban los hábitos visuales de unos lectores “cada vez más familiarizados con representaciones de la realidad antaño totalmente fuera de su alcance”, el medio fílmico trajo consigo “algo más que una mera alteración en la forma de percibir la realidad”. El cine supone “la irrupción de una nueva forma de narrar formulada, no verbal, sino visualmente” y pronto se convierte en un género concurrente con el relato literario; en un punto de referencia estético además para muchos novelistas contemporáneos que no sólo habrían visto en él “una especie de culminación o manifestación superior de la novela”, sino que empiezan a remitir la propia creación de sus obras a un universo de imágenes antes que al de la palabra (p. 19). En cuanto al fenómeno televisivo, su repercusión en el desarrollo de la narrativa literaria tendría, a juicio de Goytisolo, un alcance técnico-formal pero más aún sociológico. Al instaurar una nueva forma de privacidad entre el televisor y el telespectador, este nuevo medio de comunicación:

Afecta de un modo directo a la lectura —justamente por lo que tiene de cotidiano y doméstico— e indirectamente a la propia escritura, en la medida en que todo nuevo escritor ha sido y es, además de lector, telespectador más o menos asiduo. El fenómeno televisivo... no supone... una mera elección alternativa, como la que puede existir entre leer e ir al cine. Más que opción es invasión: invade pura y simplemente, a domicilio, la vida cotidiana, y antes que interpretar la realidad circundante, la sustituye, se constituye en realidad y entra a formar parte del reparto horario del día —un tiempo como el destinado a comer o dormir— en la vida de un número cada vez mayor de individuos (p. 22)<sup>4</sup>.

Desde el nuevo orden de visibilidad iniciado con la fotografía al dominio cinematográfico de la narración; desde el creciente desarrollo de la imagen espectacu-

<sup>3</sup> Además del conocido ensayo de Walter Benjamin (“La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” <1936>, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982), sobre el “carácter omníabarcante” de ciertas revoluciones científico-técnicas, siempre entrelazadas “con revoluciones semióticas que cambian decididamente toda la semiótica cultural”, cf. Iuri M. Lotman, “El progreso técnico como problema culturoológico” <1977>, *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 214-236.

<sup>4</sup> Un interesante ejemplo de cómo la pantalla del televisor permitiría acceder a ese “otro lugar” en el que existe “la realidad” lo encontramos en el relato del personaje Víctor Francés: “Puse la televisión como la puse dos años y medio después en Conde de La Cibera...; y como la puso el Solus en su palacio esa misma noche..., en mi caso es un gesto normal cuando llego a casa por la noche tarde, supongo que es un gesto normal de los que vivimos solos y además somos nadie, *miramos qué ha ocurrido en el mundo durante nuestra ausencia, como si no estuviéramos siempre nosotros ausentes del mundo.*” (Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 245-6. El subrayado es nuestro).

lar a su omnipresencia en todos los ámbitos de lo privado. Luis Goytisolo describe un panorama audiovisual en el que la mirada de la literatura hacia el cine (o del relato literario hacia el relato fílmico, que es lo que interesa a nuestro autor) no podría aparecer ya como un problema exclusivamente retórico sino también epistemológico<sup>5</sup>, ligado a los modos de pensar y de representar la realidad, a la indeterminación de lo ficticio en el seno mismo de la experiencia (¿vívida, leída, vista a través de sus múltiples simulacros ópticos?), sin olvidar esos “cambios perceptivos” que han multiplicado tanto los lugares de la visión como los de la información y que algo tienen que ver con el persistente fragmentarismo de los textos contemporáneos, en los que proliferan ciertamente las voces ajenas, las citas y las referencias, aunque más selectivas de lo que parecen “frente al flujo informativo del mundo tecnificado”<sup>6</sup>.

Tales cuestiones no son, sin embargo, las que van a centrar la atención de Luis Goytisolo cuando en este mismo discurso se propone delimitar las “dos formas” en que la narrativa española contemporánea, “sin distinguirse demasiado en este sentido de otros países europeos”, habría reaccionado ante el relato cinematográfico. La primera de esas modalidades implica, para el autor de *Antagonía*, todo “un movimiento de aproximación al nuevo género tendente a asimilar sus recursos del modo más completo posible a fin de poder competir con él ofreciendo al lector un producto análogo, por más que expresado en palabras” (p. 25). Tan ansiosa aproximación —orientada en los últimos años hacia el relato televisivo— se concretará, por otra parte, en unos rasgos formales específicos (aunque ambiguamente definidos): visualidad de las descripciones, carácter enunciativo y coloquial de los diálogos, estructura narrativa articulada en secuencias, predominio del relato en tercera persona y especial importancia del punto de vista narrativo. Como ejemplo modélico de esta tendencia y de “una irreprochable asimilación de recursos cinematográficos” cita Goytisolo *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio:

la expresión verbal más acabada de lo que uno tiende a entender como el testimonio documental de lo que es o era una jornada festiva de un grupo de jóvenes madrileños... A partir del llamativo descorder de cortinas con que literalmente se abre la obra, difícilmente encontraríamos mejor muestra... de imagen transmutada en palabra, de relato donde la escasa peripecia argumental se ve resuelta en exposición descriptiva antes que narrativa” (p. 26).

<sup>5</sup> Este paso, que supera la búsqueda de procedimientos “equivalentes” entre el cine y la literatura (y que consideré prioritaria en mi trabajo *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992) parece cada vez más necesario. Es el camino seguido por Jeanne-Marie Clerc (*Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, 1993) y, entre nosotros, Antonio Ansón (*El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Madrid, Cátedra, 1994) o Luis Miguel Fernández (“Metanarración, intertextualidad y paradoja. Del cine de Bardem a la novela de Marsé”, *Letras peninsulares*, V 7.1, Spring, 1994, pp. 251-275).

<sup>6</sup> Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1996, p. 17

Frente a esta forma de novelar que se mira en el cine y que, con frecuencia, es adaptada al cine o a la televisión (*La colmena*, de Camilo José Cela; *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes; *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo Torrente Ballester), otra tendencia narrativa habría reaccionado ante el medio cinematográfico por un camino, diríamos, negativo; esto es, apartándose de cualquier vinculación con la imagen, construyendo “una novela de expresión esencialmente verbal y, en consecuencia, casi imposible de llevar a la pantalla”. Es la novela que hunde sus raíces en la poesía (Baudelaire, Mallarmé, Lautremont...), que tiene como maestros a Proust, Joyce y Faulkner y que reinstauran en nuestro país, entre otros escritores mayores, Juan Benet, Juan Goytisolo o el propio Luis Goytisolo, cuyas obras, cercanas al espacio poético, deconstruyen los elementos tradicionales del relato —diálogos, descripciones, reflexiones...—, disolviéndolos “con frecuencia en un solo fluir a impulsos del estilo”, ya irreductible, por supuesto, “a la expresión cinematográfica” (p. 28). Toda una conquista que parece perder terreno, sin embargo, en la producción narrativa de los últimos quince años, donde Goytisolo observa un movimiento de repliegue:

de regreso a los planteamientos de la novela decimonónica. Actitud que, a mi entender, tiene algo de claudicante, tanto por lo que puede suponer de renuncia a un espacio esencialmente verbal, como por el hecho de que, sin coincidir precisamente en sus rasgos con el relato televisivo, este tipo de novela contiene elementos que la hacen más fácilmente adaptable a la pequeña pantalla que las grandes creaciones propias del presente siglo (p. 29).

Es indudable que, en este discurso, Goytisolo está defendiendo el derecho a existir y a persistir de un paradigma estético —y de una práctica novelesca, juzgada como *esencialmente literaria*— que desde mediados de los años 60 introdujo en España lo que, en palabras de Joan Oleza, fue “un vertiginoso asalto al poder de la norma realista”<sup>7</sup>. Su visión autónoma de la obra de arte y su deliberada separación de la vida, la experimentación formal que sigue los pasos del modernismo y de la vanguardia de los años 20, el recelo ante cualquier intento de representación “fiel” de lo real o la desconfianza hacia la cultura de masas frente a un arte de élite son algunos de los presupuestos que, como se sabe, caracterizaron al neovanguardismo estético y teórico europeo de los años 60 y 70<sup>8</sup>. Ahora bien, dejando incluso a un lado la relación de Proust con la fotografía o la de Joyce y Faulkner con el cine, ¿Es posible desvincular por completo esta narrativa experimental —hiperconsciente de su naturaleza

<sup>7</sup> “Un realismo posmoderno”, *Insula*, núms. 589-590, 1996, p. 40.

<sup>8</sup> La bibliografía que estudia como concepto unitario los principios de la tradición modernista frente al paradigma postmoderno es ya amplísima. Además de la síntesis que ofrece el propio Juan Oleza, aplicándolo al trayecto de la narrativa española (*Ibid.*, pp. 39-42), me interesa destacar algunos estudios que no contemplan el paradigma de la postmodernidad como una tendencia necesariamente antiilustrada y neoconsecuadora. Así, Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, op. cit.; Andreas Huyssen, “Discurso artístico y postmodernidad”, en Josep Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 189-248; Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1989.

lingüística y obsesionada a veces por las insuficiencias significativas del lenguaje— del medio cinematográfico o de toda una cultura audiovisual que —con la televisión, la publicidad o las cámaras portátiles— se generaliza precisamente hacia el fin de los años 50? ¿Podemos situar en una especie de “paraíso incontaminado” no sólo a los escritores del *nouveau roman*, sino a Georges Perec; a Edoardo Sanguinetti y a los narradores del “Gruppo 63” italiano, a Julio Cortázar o Peter Handke, a José María Guelbenzu, Juan Goytisolo o al propio autor de *La paradoja del ave migratoria*?<sup>9</sup> Cuando al iniciarse la primera de las diez historias que configuran *Si una noche de invierno un viajero* (Italo Calvino, 1979) leemos:

La novela comienza en una estación de ferrocarril, resopla una locomotora, un vaivén de pistones cubre la apertura del capítulo, una nube de humo esconde parte del primer párrafo... Hay alguien que está mirando a través de los vidrios empañados..., todo es neblinoso... Son las páginas del libro las que están empañadas como los cristales de un viejo tren, sobre las frases se posa la nube de humo. Es una noche lluviosa...

Las luces de la estación y las frases que estás leyendo parecen tener la tarea de disolver más que de indicar las cosas que afloran de un velo de oscuridad y niebla.<sup>10</sup>

Muchos comienzos célebres de novela —e innumerables escenas fílmicas— permiten que el lector acoja casi con naturalidad un trayecto metafórico en el que los elementos del universo representado aspiran a *transparentarse* en la superficie significativa de un texto compuesto con signos arbitrarios: los segmentos lineales del discurso (frases, párrafos, páginas, capítulos) serán contemplados en su materialidad espacial; como si configurasen una superficie plástico-sonora sobre la que pudieran “extenderse”<sup>11</sup> las huellas lumínicas del humo (que oculta parte de un párrafo), el sonido de la locomotora y el “vaivén de pistones” (que cubre la apertura del capítulo como las imágenes de un film), las tonalidades de la luz o los filtros que ofrecen al espectador una imagen perceptiva “empañada” como lo estarían las páginas de un

<sup>9</sup> En cuanto a Juan Benet, aparte de su predilección por la fotografía, pueden notarse claras convergencias temáticas y estructurales —vivencia simultánea de los estratos de la memoria, espacialización del tiempo, serialismo narrativo— entre algunas de sus novelas (*Saúl ante Samuel*, 1980) y films tan emblemáticos como *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais/Robbe Grillet, 1961) o más aún *Providence* (Resnais/David Mercer, 1976). Vid. el estudio de David Bordwell sobre la narración paramétrica (“dialéctica”, “permutativa”, “centrada en el estilo”) y sus vínculos con la música del “serialismo total”, *La narración en el cine de ficción* <1985>, Barcelona, Paidós, 1996, pp.274-336.

<sup>10</sup> *Si una noche de invierno un viajero*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 16. Traducción de Esther Benítez.

<sup>11</sup> Los dos sistemas que, para Iuri Lotman, configuran nuestra conciencia estarían aquí convocados en sus mutuos intercambios: el que opera con mecanismos discretos de codificación (segmentos-signos) y el sistema que “no es discreto por naturaleza, sino continuo. Su sentido no es organizado ni por una sucesión lineal, ni por una sucesión temporal, sino que está “extendido” en el espacio semántico *n*-dimensional del texto dado (del lienzo del cuadro, la escena, la pantalla...la conducta social o el sueño)”, *op. cit.*, pp. 119-120.

libro a la vez material e imaginario. Si la escritura autorreflexiva de Italo Calvino se propone romper, como observa Hans Robert Jauss, “la ficción de la lectura acostumbrada, unidimensional, y <obligar> al lector a percibir en la lectura el proceso mismo de la lectura”<sup>12</sup>, este juego con las expectativas del lector, con los puntos de vista que puede ocupar en la ficción ¿no arranca justamente del contraste entre unos procesos mentales “figurativos” y la imposibilidad de la iconización “real” del discurso lingüístico?

Tal vez no disponemos todavía de una perspectiva adecuada para reconocer la impronta del cine en la novela allí donde “verdaderamente” se encuentra. Lo que sí me parece indiscutible —y lo que querría mostrar en esta intervención— es que nos hallamos ante estímulos muy diversos que en ningún caso podrían reducirse, como parece sugerir Goytisolo, a una “imitación” de recursos narrativos tan “completa” y “competitiva” pero, a la vez, tan pobre que empieza y acaba en un “realismo fotográfico” o en un repliegue hacia la tradición decimonónica. Como si el cine (y la diversidad de prácticas fílmicas) pudiera quedar al margen tanto la aventura modernista y de la “cultura artística del despedazamiento que lo vio nacer”<sup>13</sup> como de los interrogantes que sobre la ficción y sobre la posibilidad de seguir contando relatos que modelicen la experiencia humana parecen consustanciales a la práctica de la novela postmoderna o “neomoderna”<sup>14</sup>.

## II

La visión dicotómica del tipo *influencia-rechazo* que sin demasiadas matizaciones ofrece Luis Goytisolo trasluce, en última instancia, la pervivencia de una serie de ideas preconcebidas que pueden explicarse históricamente pero que limitan bastante la comprensión de las diferentes formas en que el medio fílmico —como arte de la imagen y como arte narrativo, como creador de un nuevo imaginario social o fundamento de otros lenguajes audiovisuales— ha interpelado a los escritores, cuestionando su concepción de lo real y, en consecuencia, muchos principios de su actividad creadora. Entre esos tópicos a los que me refiero, apenas me detendré en la ya vieja identificación entre influencia del cine y capacidad de un determinado texto literario para ser llevado a la pantalla. De hecho, si un buen número de novelas de nuestros días le parecen a Luis Goytisolo auténticos guiones cinematográficos o televisivos

<sup>12</sup> En un importante estudio sobre la novela (“Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*. Informe sobre una estética postmoderna” <1988>, *Las transformaciones de lo moderno*, cit., pp. 223-251), Jauss se centra en las diversas figuras lectoras que construye Calvino y en la dialéctica entre “mundo escrito” y “mundo no escrito”, pero sin referirse a los mecanimos representativos y espectatoriales de los discursos icónicos.

<sup>13</sup> Cf. Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 17-19.

<sup>14</sup> Sobre el significado de esta última denominación, todavía muy confusa, vid. Gonzalo Navajas, *Más allá de la postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.

(por su estructura episódica; sus temas centrados en crímenes, droga, incestos), siempre deberemos preguntarnos hasta qué punto han sido concebidas desde un conocimiento directo de la práctica del guión (¿de acuerdo con qué modelos?) o como una traducción, sin duda mucho más sugerente, de lo que el escritor consideraría como un texto destinado a ser leído pensando en la imagen<sup>15</sup>.

Más significativa por sus implicaciones estéticas y epistemológicas es la asociación que tiende todavía a establecerse entre influencia del cine y la práctica de un tipo de novela más o menos próxima a los principios de una retórica realista; aquellos precisamente que todo el arte experimental de nuestro siglo tiende a desterrar<sup>16</sup>. El origen de estos presupuestos se sitúa, como es bien sabido, en torno a los debates que sobre el “objetivismo” cinematográfico y su repercusión en la novela se inician primero en la Francia de postguerra y luego en España a partir de la confluencia de una serie de estímulos bastante heterogéneos: la recepción de la novela norteamericana (Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Bromfield, Dos Passos...), novela ya influida por el cine, aunque por el de la época del Gran Mudo; los famosos ensayos de Claude Edmonde Magny (*La era de la novela norteamericana*, 1944-1946); el impacto que produce el neorrealismo cinematográfico italiano y con él el afianzamiento de la teoría realista del cine (frente al formativismo del período de entreguerras) que reivindica desde credos bien diferentes —Zavattini, Aristarco, André Bazin, Kracauer, Chiarini o Barbaro—, la “base fotográfica” del medio fílmico como valiosa condición para convertirse en testigo y documento de la realidad (para fijarla, redescubirla o “redimirla”); el refrendo que encuentra en el cine la psicología fenomenológica de la percepción (Merleau-Ponty) o las primeras producciones del *nouveau roman* ... Todo ello contribuye a crear un clima que en España adquiere peculiaridades propias en los años 50-60 y que hará correr mucha tinta a propósito del realismo de la llamada novela objetiva o conductista y de sus vinculaciones con el cine. Unas vinculaciones incuestionables sin duda<sup>17</sup> pero que desorientaron en aquellos años a una crítica literaria que haría entrar en el mismo saco el propósito documental del novelista y la *visible* fragmentación de la *trama*, el empleo de “rápidos cambios de plano” y la

<sup>15</sup> Cf. Francis Vanoye, “Le scénario comme genre, le scénario comme texte”, en Claude Murcia et Jean Lelaidier (comp.), *Littérature et cinéma*, Poitiers, La licorne, 1992, pp. 25-32.

<sup>16</sup> Al hablar de “retórica realista” me refiero a la tradición narrativa del XIX, pero, en términos más amplios, a los fundamentos del llamado *epistémé clásico*: la concepción orgánica de la obra de arte sometida al orden lógico de la razón, la posibilidad por parte del sujeto de ofrecer una representación fiable del mundo, etc. (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968). El lugar que desempeña el cine en la crisis de este sistema sigue siendo ignorado/rechazado por una parte de la crítica literaria española. Por ejemplo, Carmen Bobes Naves corregirá la idea de Aguiar e Silva de que novelas como *Ulises*, de James Joyce o *Las olas*, de Virginia Woolf “nacieron como reacción ante el cine”, subrayando que tales novelas intimistas buscan “ahondar en la realidad, pero humana, abandonar los retratos superficiales (el cine es sólo imagen, sólo superficie en principio) y encontrar la verdadera realidad en el interior de los personajes”, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 102.

<sup>17</sup> Cf. el estudio fundamental de Luis Miguel Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

aséptica impasibilidad con que el narrador registraría los hechos externos como si fuese una cámara cinematográfica<sup>18</sup>. No importaba además si esa cámara (en cuanto aparato cognitivo) trabajaba desde la trascendencia de cierto neorrealismo o desde el dirigismo naturalizante (invisible) del cine clásico. La dificultad de resolver el problema clave de la enunciación fílmica —cómo reconocer un “sujeto” narrador unitario asimilable al sujeto del discurso verbal— se afrontará, casi a la desesperada, apelando a la fría neutralidad de un dispositivo técnico que no habría traspasado la “inocencia” —y la “torpeza”— de las primeras películas de los hermanos Lumière.

De todos modos, aparte de los presupuestos estético-ideológicos que guiaron al realismo social del medio siglo, cuando se relaciona el cine y su influencia sobre la novela con la perpetuación de una retórica realista hay que pensar indudablemente en los principios que configuraron el sistema de representación del llamado cine clásico<sup>19</sup> (y sus derivados), el cual, pese a todas sus disfunciones y elementos de fuga, pese al trabajo metafórico que desarrollan ciertos géneros y directores en el ámbito de la puesta en escena, se convirtió en un poderoso mecanismo discursivo que no sólo contaba historias más o menos verosímiles (concediendo un papel preeminente a los elementos de la fábula, a la articulación lógico-causal de los acontecimientos y a las motivaciones del comportamiento de unos personajes todavía capacitados para la acción), sino que contaba esas historias produciendo la impresión de que existía un universo continuo, coherente y bien estructurado, tanto en el nivel de la trama (que discurre desde el conflicto hacia la verdad y la clausura del sentido) como en el plano de una enunciación que tiende a borrar y naturalizar las huellas de su trabajo, la mano que organiza artificiosamente unos acontecimientos que parecen contarse a sí mismos<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 207-221. Vid. también mi trabajo “La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica”, *Cuadernos de Investigación filológica*, XVII, 1991, pp. 169-191.

<sup>19</sup> Una minuciosa caracterización del canon narrativo del cine clásico es la que realiza David Bordwell, a partir del estudio de los modelos dominantes en Hollywood entre 1917 y 1960. “Para el cine clásico —observará Bordwell—, enraizado en la novela popular, la historia corta y el teatro del siglo XIX, la “realidad” se asume como una coherencia tácita entre sucesos, una consistencia y claridad de identidad individual. La motivación realista corrobora la motivación compositiva conseguida a través de la causa y el efecto”, *La narración en el cine de ficción*, cit., pp. 156-204 y p. 206. Nos hallamos entonces ante una mimesis verosímil que no remite tanto “a la realidad objetiva, física y material, cuanto a la estructura racional del mundo”, cf. Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 51.

<sup>20</sup> Aunque este modelo cinematográfico parece “ignorar” la crisis de la representación propia de la estética del siglo XX, como señala Vicente Sánchez Biosca: “declarar alegremente que este cine se propone una prolongación sin contradicciones de los grandes relatos del discurso burgués (novela del XIX como modelo dominante), por el centramiento espacial logrado merced a las claves del antropocentrismo renacentista y la clausura inequívoca de los relatos plenos, supondría alimentar la esperanza de que el olvido histórico haya sido suficiente para construir una ilusión definitiva y estable en el siglo XX a espaldas de la trágica vivencia de la modernidad”. Si el montaje es inherente a su propio dispositivo, el cine no puede ignorar las fracturas del sujeto en el discurso, *El montaje cinematográfico*. cit. p.122.

Desde esta perspectiva no es extraño que un defensor de la narrativa antinaturalista como Julio Cortázar exponga en *Rayuela* (1963), a través del personaje de Morelli, una poética narrativa que parece configurarse a espaldas del cine (aunque no a espaldas de la imagen):

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros; el paso del ayer al hoy... Por eso no tenía nada extraño que él hablase de sus personajes de la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasara a ser cine (como le hubiera gustado tan enormemente al lector que él llamaba el lector-hembra) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto... Lo que él iba sabiendo <de los personajes> se concretaba inmediatamente en acción, sin ningún artificio destinado a integrarlo en lo ya escrito o por escribir. Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector<sup>21</sup>.

El hecho de que Cortázar-Morelli distancien del cine esta nueva revitalización de lo fragmentario, esta poética que ya no puede concebir la novela como espejo itinerante que refleja sin rupturas una realidad continua, sorprende de todos modos porque coincide —y Cortázar no lo ignoraba, como tampoco Goytisolo— con el momento en que toda una serie de prácticas filmicas (*Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, nuevo cine alemán, nuevo cine latinoamericano...) estaban sometiendo a una revisión particularmente violenta —y en muchos sentidos paralela a la que se propone en la novela— los presupuestos narrativos y representativos que habían sustentado el modelo del cine clásico. Por otro lado, los escritores de la vanguardia histórica, mucho más capaces de sentir la extrañeza de las nuevas imágenes ¿no habían reconocido en el nuevo arte una vinculación con el mundo moderno que se correspondía con una visión fragmentaria de lo real, con la vivencia de la simultaneidad, la autonomía otorgada a los objetos o con el doble estatuto entre real y onírico que poseían las nuevas imágenes en movimiento? En el relato de Pedro Salinas, *Entrada en Sevilla* (1926), el narrador transmite la insatisfacción que le producen las visiones fragmentarias de la ciudad que capta en un paseo en automóvil, constreñida su mirada al marco de la ventanilla. Aunque sus comparaciones remiten todavía al espectáculo teatral, no es difícil deducir que están mucho más próximas a la visión de un documental cinematográfico:

21

Julio Cortázar, *Rayuela*, Barcelona, Edhasa, 1979, pp. 108-9

El auto ceñido estrechamente a derecha e izquierda por casas, empezaba su heroico viaje. La calle inmóvil, pero poseída con la marcha del coche de una actividad vertiginosa y teatral, empezó a desplegar formas, líneas, espacios multicolores y cambiantes, rotos, reanudados a cada instante, sin coherencia alguna, y con idéntica rapidez y destreza con que muestra un prestimano los colorinescos objetos que le van a servir en su juego, más que para que el público los vea, con el malicioso propósito de que su rauda sucesión cree una imagen confusa y apta para cualquier engaño en la mirada del espectador... Todo lo que aprehendían los ojos eran fragmentos, cortes y paños de muros..., un portal en el que se hundía la mirada siempre demasiado tarde...<sup>22</sup>

Más explícita es todavía la desorientación angustiosa que el personaje de otro de sus relatos —*El desnudo impecable*— experimenta al contemplar una película de dibujos animados:

Pero la película de dibujos animados le alteró un tanto la tranquilidad de ánimo. Aquel interminable hacerse y deshacerse de las formas, tanto de personas como de cosas —la doncella que se trastocaba en rojo lirio, cuando el abrazo estaba cerca; la rosa que luego se volvía despertador, y al retiniir furiosamente despertaba a un árbol, dormido en pie, y que revelaba su condición de policía; las paredes del cuarto desplomándose todas..., pero le daba miedo que pudiese haber un mundo semejante, donde lo esperado jugaba al escondite con lo inesperado, y nada había seguro, y se vivía en riesgo continuo de dejar de ser lo que se era, sin poder pisar en firme.<sup>23</sup>

Precisamente, estos sentimientos de inestabilidad e incertidumbre ligados al orden de la visión son los que encontramos acentuados en muchas novelas de los años 60 y 70 que cuestionan las estructuras del realismo tradicional al tiempo que contemplan el medio fílmico más como fenómeno perceptivo (fragmentado, discontinuo, profundamente distorsionador) que como un discurso cohesivamente fundado en la narratividad<sup>24</sup>. Si el descorder de las cortinas con que se abre *El Jarama* todavía instauro con claridad dos espacios —la taberna y el río— y surge tanto de un *querer ver* como de un *poder ver* del personaje, en la narrativa neovanguardista lo “visto” por el narrador o el personaje, lejos de ser un punto de focalización de la ficción se convierte, como ha observado Jeanne-Marie Clerc, en un instrumento de descentramiento, en un factor

<sup>22</sup> *Víspera del gozo, Narrativa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1976, p. 21.

<sup>23</sup> *El desnudo impecable y otras narraciones <1951>*, *Ibid.*, p. 96.

<sup>24</sup> Así lo advierte Marie-Claire Roppars a propósito de los escritores del *nouveau roman*. Desde una concepción nueva de la realidad y de la representación narrativa, “dont le réalisme représentait à leurs yeux la falsification humaniste et qu’il convenait de faire jouer désormais en rapport avec l’illusion, ils ont retenu d’abord, dans l’expression cinématographique, la présence de techniques d’enregistrement, qu’elles soient réelles ou illusoiras, alors que toute une tendance du cinéma... impliquait l’effacement de ces techniques, ou plutôt leur soumission à l’organisation d’un discours: ainsi le cinéma, lorsqu’il cherchait à lier ses matériaux dans une signification continue, allait parfois à l’encontre des possibilités de chocs, de ruptures ou de silences que les romanciers avaient découvertes dans son existence brute...”, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970, pp.183-184.

de ambigüedad, del mismo modo que en la vida real la multiplicación de las imágenes no es un factor de coherencia y de armonía, sino que nos bombardea con pseudo-informaciones fragmentarias y contradictorias: “la vie se confond avec ses représentations, soumise, comme elles, à tous les aléas déformants d’un support ou d’une mécanique enrigistreuse sur lesquels l’individu n’a pas de prise”<sup>25</sup>. Pensemos, por ejemplo, en el extrañamiento y el vacío que se deriva de la mirada del personaje Josef Bloch en *El miedo del portero al penalty* (Peter Handke, 1970), impelida a contemplar la realidad desde los presupuestos codificados de una retórica cinematográfica:

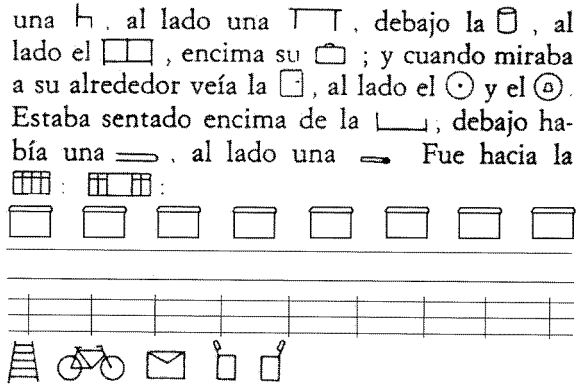
Bloch estaba irritado. Dentro de los fragmentos veía los detalles con tanta claridad, que le resultaba molesto: como si los trozos que veía valieran por la totalidad. Los detalles le parecían otra vez placas con nombres grabados. “Letreros luminosos”, pensó. Así, por ejemplo, cuando veía la oreja de la camarera con el pendiente, lo tomaba como algo representativo de toda la persona. Y un bolso en una mesa cercana a la suya, que estaba un poco entreabierto, de forma que se veía dentro un pañuelo de cabeza de lunares, representaba a la mujer que estaba sentada en la mesa, y que...hojeaba una revista... A una torre de copas de helado, puestas una encima de la otra en el mostrador, se la podía comparar con el dueño y el charco de agua en el suelo, a los pies del perchero, representaba los paraguas que estaban colgados. En lugar de ver las cabezas de los clientes, Bloch veía las manchas de suciedad de la pared a la altura de sus cabezas...<sup>26</sup>

No es la continuidad sino el artificio de la metonimia fílmica y el despedazamiento del conjunto que rompe con la lógica perceptiva natural lo que aquí se pone de manifiesto. No es tampoco una descripción más comprensiva del ambiente que rodea al personaje sino el choque con la opacidad de lo real —una realidad inestable, reversible, ante la que el sujeto pierde sus atributos y el poder de dar sentido al mundo de objetos que mira o nombra— lo que vuelve a ponerse de relieve al final de la novela cuando se proponga al lector todo un juego combinatorio entre signos lingüísticos y signos icónicos:

Otra vez a solas en la habitación, le pareció como si hubieran cambiado todo de lugar. Abrió el grifo. Inmediatamente cayó una mosca del espejo al lavabo, y en un momento el agua se la llevó. Se sentó en la cama: un momento antes la silla estaba a su derecha y ahora estaba a su izquierda. La volvió a mirar de izquierda a derecha; esa mirada le pareció una lectura. Veía un “armario”, “después” “una” “mesa” “pequeña”, “después” “una” “papelera”, “después” “una” “cortina”; sin embargo al mirar de derecha a izquierda veía

<sup>25</sup> *Littérature et Cinéma*, cit., p. 154.

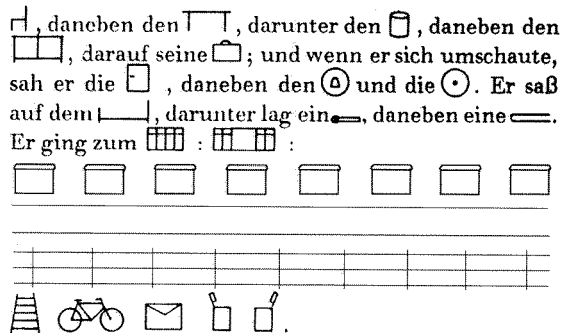
<sup>26</sup> Madrid, Alfaguara, 1990, pp. 102-103. Traducción de Pilar Fernández-Galiano.



Bloch corrió las cortinas y salió de la habitación.<sup>27</sup>

En la literatura española, quizá sea en la narrativa de Juan Goytisolo donde el universo de las nuevas imágenes no sólo se convierte en una referencia constante cuando el autor medita sobre los nuevos paisajes urbanos, la dictadura persuasiva de

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 141-142. Es interesante observar que en el texto original alemán no se entrecorren las palabras. Peter Handke emplea unos signos gráficos que, a modo de paréntesis, demarcan y enfatizan los huecos vacíos creados entre las palabras: "Wieder allein im Zimmer, fand er alles umgestellt. Er drehte den Wasserhahn auf. Sofort fiel eine Fliege vom Spiegel ins Waschbecken und wurde gleich weggespült. Er setzte sich aufs Bett: gerade noch war der Stuhl rechts von ihm. War das Bild seitenverkehrt? Er schaute es von links nach rechts an, dann von rechts nach links. Er wiederholte den Blick von links nach rechts; dieser Blick kam ihm wie ein Lesen vor. Er sah einen >Shrank<, >danach< >einen< >kleinen< >Tisch<, >danach< >einen< >Papierkorb<, >danach< >einen< >Wandvorhang<; > beim Blick von rechts nach links dagegen sah er einen



Bloch zog die Vorhänge zu und ging hinaus", *Die Angst Des Tormans Beim Elfmetzer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, pp. 116-117.

la publicidad o el imaginario colectivo creado por los mass-media. Desde *Señas de identidad* (1966), Goytisolo va configurando una forma de discurso basada en el montaje que se vuelve particularmente “excéntrica” en *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y en *Juan sin tierra* (1975)<sup>28</sup>. Las estructuras truncadas, el empleo del *collage* caracterizan el fluir del pensamiento y de un estilo que rechaza los dictados de la lógica sintáctica más coherente y naturalizadora, sustituyéndola por una constante fragmentación del discurso, cuyo carácter constructivo y manipulador se exhibe a través del empleo continuo de los dos puntos, como si fuesen las costuras de un tejido cortado y recompuesto por un sujeto que sólo se reconoce en la fragmentación:

captado, también, por la magia suasoria del artefacto: atávica voz de la sangre, mensaje ecuménico y trascendental! : simultáneamente a millones y millones de paisanos, unido a ellos en unánime y venturosa comunión: ciudades hispanas con un enjambre de antenas, sagradas familias en sagradas cenas, con los niños, el papá, la mamá! : acogiendo como maná del cielo la elocuente dicción del oráculo: el sugestivo reclamo de una marca de sostenes, las níveas hazañas de un asombroso jabón : la ubuesca, ubicua versión de los acontecimientos que diariamente sacuden el tenebroso y desquiciado mundo moderno y hacen de vuestra patria un envidiable y envidiado remanso de paz, armonía y prosperidad: ríos de automóviles, arterias chorreantes de anuncios luminosos, rascacielos de treinta pisos que avasallan con su imponente mole la minúscula estatua de Cervantes! : estudios hollywoodienses de Almería y hoteles Hilton en Motilla del Palancar! : transformaciones espectaculares, sí, pero que no alteran en absoluto las esencias perennes de vuestra alma: enjundia del estoicismo senquista metido en la cañada de los huesos...: mientras el oráculo de cuello almidonado y corbata a cuadros emite informaciones crípticas que atraviesan el hercúleo Estrecho, <sup>29</sup> ganan la africana orilla, penetran por medio del artefacto en el moruno café...

En este discurso que busca fundamentalmente una flexibilización léxica y estructural del lenguaje de la prosa, donde puedan difuminarse los límites entre un mundo interior y exterior, donde tenga cabida un sujeto ubicuo y diluido entre pensamientos, expe-

<sup>28</sup> No insistiré aquí en su indudable relación con la teoría y la práctica del “montaje de atracciones” de Eisenstein, de la que ya me ocupé en la ponencia “La imagen y el imaginario filmico en la novela española contemporánea”, Teruel, *Encuentros sobre Literatura y Cine*, 1995, (en prensa).

<sup>29</sup> *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 89-91. Resulta significativo, por otra parte, el hecho de que estos procedimientos aparezcan en unas novelas que cuestionan radicalmente los mitos y valores que sustentan la Historia de España. Precisamente el cine —y no sólo el de los cineastas soviéticos de la vanguardia— ha recurrido con frecuencia, para contar la Historia con mayúsculas, al discurso del *collage*, al montaje de *shock*, “basado en una sintaxis disruptiva, un efecto de choque entre las imágenes, una voz que pronuncia su yo sin ambages, un *tempo* vertiginoso para los planos, basado en sobreimpresiones, encadenados, trucajes visibles y una capacidad nada velada para saltar de un espacio a otro sin justificación verosímil alguna”, Vid. el análisis del film *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939) que realiza Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, cit., pp. 175-194.

riencias o citas de voces ajenas, no será posible tampoco establecer fáciles distinciones entre la “realidad” directamente percibida y la percepción de sus representaciones. Así ocurre, entre otros muchos ejemplos, con el cuerpo fotografiado de “la reina del ritmo” que *interpela* inquietantemente desde la portada de un disco al narrador-personaje de *Juan sin Tierra*<sup>30</sup>. O también con los carteles, fotografías e imágenes del film *Operación Trueno* (*Thunderball*, Terence Young, 1965), cuyos motivos escenográficos —junto al arquetipo de James Bond— son un punto de referencia constante en *Reivindicación del conde don Julián*. Las imágenes dan entrada a otros mundos distintos al nuestro. Pero, paradójicamente, no pueden describirse mediante el lenguaje de forma distinta a aquella con la que nos referimos a la “realidad”:

pasado Badel-Marxán, cuesta abajo, en dirección a la escuela israelita y la calle Italia: con un bocadillo mixto de merguez y pinchitos, en la compacta multitud de los que esperan: admirando entre tanto las fotos del héroe del día y de su partenaire exquisitamente inmoral y deseable: tumbados los dos en una perezosa playa de cocoteros, besándose a bordo de un automóvil blanco descapotado: masticando con desgana hasta que llega tu turno y pagas, entras, caminas a ciegas, te acomodas como puedes en la butaca: en el áureo esplendor de la noche antillana, dominio efímero de su majestad Carnaval y su séquito: carrozas-cisne y carrozas-madreperla atestadas de mentidas ninfas y falsos Tritones: desaforados negros que irradian blancura dentífrica sobre el espumoso candor de sus guayaberas (...): esculturales Venus con penachos de pluma...: arrojando puñados de confeti...: escabulléndose en medio del gentío, perdiendo un sinuoso hilillo de sangre: se acercan, se acercan!<sup>31</sup>.

El deseo de expresar aquello que escapa al entendimiento racional, la incertidumbre ante un mundo demasiado multiforme para ser aprehendido desde la visión totalizadora del sujeto, la sospecha de que el lenguaje —anclado en una retórica de conceptos abstractos— hieratiza y falsifica la compleja vivencia de la “realidad” están en la base de muchas de las experiencias vanguardistas y neovanguardistas. Incluso alguien como Juan Benet, tan poco inclinado a establecer vínculos entre la trama mental de su discurso y el discurso cinematográfico<sup>32</sup>, nos hace pensar en él como en

<sup>30</sup> “(...) más el que te observa en el ángulo de la mesa, desde la cubierta coloreada del high fidelity parece proclamar con violencia, casi a gritos, que nunca, pero que nunca alcanzará, aun en el caso improbable de proponérselo, la fase superior de la meditación trascendental...: cuerpo tan sólo...: cuerpo opulento y feraz, dadivoso, ubérrimo, sólidamente arraigado en el mundo inferior por obra de unos pies que, aunque excluidos de la artística composición del encuadre...”, *Juan sin tierra*, Barcelona, Mondadori, 1994, pp. 11-13.

<sup>31</sup> *Reivindicación*, cit., pp. 74-74. El personaje-espectador está recreando la larga escena del film en la que James Bond/Sean Connery huye herido de sus perseguidores confundiendo entre la multitud que celebra el carnaval.

<sup>32</sup> Estas referencias no faltan, sin embargo, cuando se alude a una vivencia subjetiva —y no cronológica— del tiempo que los trucos cinematográficos permiten precisamente manipular: “Sólo pedía ese momento y todo lo demás —el porvenir— le traía sin cuidado... Un momento —era todo lo que pedía—, una visión transversal y acelerada para contemplar, como en esos abreviados relatos cinematográficos

un medio más próximo a la diversidad de la materia, al movimiento de la vida o a las necesidades de un yo que “secuestrado por la palabra va rellenando de experiencia el vacío que éstas dejan entre sí” (¿no eran los signos icónicos los que llenaban tal vacío en el texto de Peter Handke?). Quisiera citar, a este propósito, un interesante pasaje casi “doctrinal” de la novela *Saúl ante Samuel* (1980), en el que se cuestionan las insuficiencias de los grandes sistemas filosóficos racionalistas —sobre todo cuando pretenden explicar las pulsiones y la experiencia humanas— comparándolas con una comprensión del mundo “precinematográfica”<sup>33</sup>:

La experiencia es un continuo entre dos palabras —que la hitan de manera articular y preformal— y tanto más se atiende a la importancia de éstas tanto más se adormece la sensibilidad no verbal hacia aquélla de suerte que aquél que cifra el fundamento de la volición en un momento verbal de su trayecto —sea la satisfacción o cualquier otro— se deja arrastrar por la cinética, por así decirlo, tan sólo para llegar a un punto de reposo e indiferente por completo tanto al movimiento como a los infinitesimales cambios de decorado...que le proporcionan el recorrido. Así, la experiencia que dibujan esos pensadores se asemeja a esa sucesión de siluetas inmóviles —constituidas por las definiciones verbales— y ligeramente diferenciadas que, precursoras del cinematógrafo, al ser pasadas a una cierta velocidad sobre un mismo punto de proyección insinúan una apariencia de animación que por su monocromía como por su estatismo están doblemente lejos de gozar. Y no es raro, por consiguiente, que un ingenio tan agudo en su disciplina como romo en sus pretensiones de elevarla a fundamento de todo código moral... <denuncie> su ignorancia hacia ese caleidoscópico microcosmos que cobra animación (en el brillo de un vidrio, en la opacidad de la leche, en el súbito giro de un torso en la penumbra...)<sup>34</sup>.

El nuevo régimen perceptivo y discursivo del cine ha dado mucho que pensar a la novela del siglo XX más allá de los ilusionismos referencialistas. De hecho, junto al predominio de la fragmentación o los ensayos en el plano estilístico-lingüístico (que encontraremos también en la novela de Emilio Sánchez Ortiz titulada *O*, 1975), nume-

---

cos en los que gracias a la caricia de un rayo de sol o la aplicación de un fertilizante en un momento se puebla un árbol de hojas, se abre el capullo de su flor..., la transformación del orden mórbido de la espera en el auroral caos de la animación provocada por la apertura de la puerta” *Saúl ante Samuel*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980, p. 364.

<sup>33</sup> Interesante cotejo si pensamos que esta tradición filosófica (y, particularmente, el sistema de Spinoza al que parece aludir Juan Benet) está edificada sobre el concepto “estático” de sustancia. “Sustancia —indica Eugenio Trías— sugiere algo estable y fijo, algo que se mantiene y subsiste en el curso de todas sus modificaciones. Y así es, desde luego, la sustancia spinozista, diferenciada de cuantas modificaciones sufre y de cuantos modos puedan afectarla”, *Tratado de la pasión*, Madrid, Taurus, 1979, p. 43.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 161. Bien conocido es el análisis de la percepción fílmica que realiza Gilles Deleuze y su definición del plano como imagen-movimiento: “el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto”, *Estudios sobre cine I. La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 14-15.

rosos temas y procedimientos de la narrativa española experimental, “introspectiva”, “autorreflexiva”, ¿”deshumanizada”?<sup>35</sup> nos ponen en contacto con la profunda irrealidad suscitada por unas imágenes que si, por un lado, aparecen como simulacros “vivos” de lo real que engañan la mirada del observador, por otra parte, alteran las condiciones de la visión, nuestras relaciones con el espacio y el tiempo o las certezas sobre la propia identidad que vacilan al proyectarse en unos dobles imaginarios. De este modo, el ejercicio de la memoria se vinculará con frecuencia a un desfile de imágenes inmateriales, dinámicas, disruptivas, pero, sobre todo, a una especie de espectáculo que no acaba de pertenecer por completo al personaje que lo evoca:

Así fue reconstruyendo —leemos en *La orilla oscura*— cientos de escenas que creía perdidas para siempre. Frente a la oscuridad de la alcoba, como único espectador en la negrura mate de un cine, contemplaba en su imaginación las luces y sombras del recuerdo. Olores y sabores... Se recuperaba niño, en la escuela, y catalogaba los juegos, las lecciones, los compañeros. Un gesto especial de una profesora, una canción aprendida para festejar alguna conmemoración (...)

Al principio, los recuerdos se posaban en su mente de modo desordenado, como un enjambre ávido. La sucesión inalterable de su insomnio le permitió irlos ordenando y ajustando al momento preciso, hasta reconstruir nuevamente los sucesos en la secuencia exacta en que, a su parecer, se habían producido<sup>36</sup>.

Espectáculo de la memoria que otro narrador más inclemente —el de *Las pirañas*— podrá transformar en mohosa caricatura:

Un horror: Hace desfilan el carrete de la cámara de cine. Un dibujo animado. Van desfilando rostros, pero la película es muda, hay que ponerle voces, ellos sonríen en la pared, el color pasado, el tiempo también. Ve uno con el que hace tiempo que no tropieza, le dice “un día dejaremos de ser amigos” (...) Mal asunto el andar planchando y almidonando los pliegues de la memoria hasta que quede como una pantalla de cine nocturno al aire libre, con bureo, gritos, empujones, tebas, frutos secos y similares y las imágenes borrosas llenas de rayas y quemaduras<sup>37</sup>.

Por otra parte, si los confusos límites entre la realidad del sueño y la de la vigilia van a constituir el tema fundamental de *La orilla oscura*, la línea imperceptible que marcaría tal barrera será siempre un sentimiento de desrealización por parte de los personajes: más claramente, una sospecha de haberse convertido en “otros” o en la

<sup>35</sup> Resulta significativo el hecho de que Pablo Gil Casado, en su extenso estudio sobre la novela que él llama “deshumanizada”, conceda una importancia minúscula a la nueva iconosfera social. Sólo así puede sostenerse la falsa idea, a nuestro juicio, de que tan amplia producción narrativa consista en un mero juego escapista que “se ausenta de la realidad de la época”, cf. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthopos, 1990, pp. 32-34.

<sup>36</sup> José María Merino, *La orilla oscura*, Madrid, Alfaguara, 1985, pp. 99-100.

<sup>37</sup> Miguel Sánchez-Ostiz, *Las pirañas*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 370.

imagen desdoblada sí mismos. Así, el protagonista: “Atendía a sus obligaciones, veía a sus clientes y a sus compañeros como si todo estuviese sucediendo al otro lado de un cristal empañado, tras una leve gasa que desvaía las figuras y hacía imprecisos los gestos. La sensación de estar desempeñando vicariamente unas funciones se hacía más intensa...” (p. 98). Pero también el piloto que narra su propia historia: “Yo pensé que parecía flotar dentro de mi misma mirada: como si todo aquello, y nosotros mismos, fuésemos solamente alguna imagen en una mente ajena, y la música y la canción estuviesen obligadas a existir en una imaginación también extraña...” (150). Y no se trata de la imagen mental de un escritor: “Fíjese: aquel reflejo de la luna naciente, en el espejo de la pared, era producto de una coincidencia de vanos y alineaciones tan espectacularmente casual, que parecía imposible, ficticio, producido por alguna máquina”.

¿No es el protagonista de *La mirada* (José María Guelbenzu, 1987) la víctima de su propio voyeurismo? Este personaje, fijado a lo largo de toda la novela al cadáver de una mujer que posiblemente ha asesinado con sus propias manos, sólo puede reconocer y recordar “la imagen de sí mismo oprimiendo sus dedos” en torno al cuello<sup>38</sup>. Poco importa la ambigüedad de un desenlace que no aclara al lector si la acción impremeditada se ha cumplido “realmente”, si pertenece al sueño o es una fantasía ilusionista. Como en el film *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang, 1944) y, sobre todo, como en *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954), la “culpabilidad” que acepta el propio personaje arraiga en los secretos de una mirada sádico-voyeurista mantenida a lo largo de su vida<sup>39</sup> y que acabará volviéndose amenazadora, apresándolo en la propia trampa de la inactividad o de la muerte:

Tenía puestos los ojos en el techo y en ningún momento los apartó de él, por lo que la ceniza fue cayendo al suelo. Miraba al techo y sonreía. Su sonrisa era beatífica y, de no ser por el periódico movimiento de los párpados, cualquiera diría que el techo le había hipnotizado, más aún, que se había apoderado de su mirada, como un espejo. Y así permaneció, sin mover un músculo, con la expresión en la cara de quien se ha sentado a contemplar el paso de la eternidad<sup>40</sup>.

En la novela de los últimos años —la de Javier Marías, Juan José Millás, Luis Landero, José María Conget, Antonio Muñoz Molina...— se aprecia indudable-

<sup>38</sup> José María Guelbenzu, *La mirada*, Madrid, Alianza, 1987, p. 122.

<sup>39</sup> Véase la última secuencia de la novela que parece recorrer las edades del personaje: “Miraba <el niño> desde la ventana, apoyando la sien derecha en el cristal... / Miraba <el joven> hacia la carretera. Estaba sentado en una confortable butaca y la tarde comenzaba a caer... / Miraba. Miraba con desidia por la ventana mientras saboreaba un cubalibre de ron... Miraba desde la oscuridad del cuarto de atrás, con la ventana abierta al patio de la vecindad... Algunas ventanas estaban iluminadas... / Miraba a la calle cuando la vió venir...”, *Ibid.*, pp. 123-130.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 132.

mente una disminución —aunque no un abandono— de los experimentos metarrativos y, sobre todo, un intento de revalorizar la intriga novelesca<sup>41</sup> que no puede confundirse en ningún caso con un regreso a los procedimientos decimonónicos. La pasión por contar se despliega en una bien conocida pluralidad de relatos episódicos que recuperan las leyes de la causalidad pero que siguen remitiéndose a otras ficciones o a múltiples juegos intertextuales. No es mi propósito analizar aquí el lugar que desempeña el cine como continua referencia<sup>42</sup> a otro ámbito ficcional (incorporado ya a su universo narrativo por Juan Marsé desde *Últimas tardes con Teresa*, 1966) y que, especialmente, en el caso del cine clásico, ostenta el doble prestigio mitificador de su *ejemplaridad* narrativa y de una lejanía aurática que lo conserva en los programas nocturnos de televisión. Tan sólo quisiera recoger unas reflexiones de Ranz, el padre del protagonista de la novela de Javier Marías, *Corazón tan blanco* (1992), que enlazan con las preocupaciones de personaje de Morelli creado por Julio Cortázar, pero mostrando al mismo tiempo un desplazamiento del centro de interés. Ya no es que las vidas de los “otros” nos lleguen fragmentadas, es que representan una pura ficción:

llega un momento en el que uno confunde lo que ha visto con lo que le han contado, lo que ha presenciado con lo que sabe, lo que le ha ocurrido con lo que ha leído, en realidad es milagroso que lo normal sea que distingamos...todas las historias que a lo largo de una vida se oyen y ven, con el cine, la televisión, el teatro, los periódicos, las novelas, se van acumulando todas y son confundibles. Lo que resulta imposible es distinguir lo que les ha pasado a otros y ellos nos cuentan de lo que se nos presenta como ficticio, o real pero lejano, lo real que atañe a personas que no conocemos o del pasado. Digamos que, quitando casos extremos, la memoria propia todavía se mantiene bastante a salvo, bastante incólume, uno recuerda lo que ha visto y oído personalmente de un modo distinto de como recuerda los libros o las películas, pero la cosa no varía ya si se trata de lo que los *otros* han visto y oído y presenciado y sabido y luego nos han contado. Y está lo que uno inventa<sup>43</sup>.

¿Qué valor de experiencia queda para los relatos en una cultura donde su multiplicación propicia tales desconfianzas?

<sup>41</sup> Orientación anunciada, en 1983, por Umberto Eco en estos términos: “Desde 1965 hasta hoy han quedado definitivamente aclaradas dos ideas. Que se podía volver a la intriga incluso a través de citas de otras intrigas, y que las citas podían ser menos consoladoras que las intrigas citadas...¿Podía existir una novela no consoladora, suficientemente problemática, y sin embargo amena?”, “Lo posmoderno, la ironía, lo ameno”, *Apostillas a 'El nombre de la rosa'*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 71.

<sup>42</sup> Véase la acertada visión panorámica que ofrece Luis Miguel Fernández de los distintos empleos de la cita filmica en la novela española contemporánea, “¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales”, *Insula*, núms. 589-590, cit., pp. 20-21.

<sup>43</sup> Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Madrid, Anagrama, 1996, pp. 253-254.