

LA INFLUENCIA DEL CINE EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO: UNA REVISION CRITICA

Carmen Peña Ardid*

Colegio Universitario de Teruel

RESUMEN: La repercusión de los modelos narrativos fílmicos sobre la novela contemporánea constituye un amplio campo de investigación que sólo en parte ha sido explorado en decenios recientes. En nuestro ámbito crítico, suele aceptarse la impronta de dicha influencia en la novela de postguerra pero sin una previa fundamentación metodológica ni un análisis detenido de los fenómenos que se comparan. El presente trabajo intenta revisar los planteamientos de la crítica y señalar un camino de estudio que tenga en cuenta: a) las tendencias cinematográficas que interesaron a nuestros escritores; b) las vías directas e indirectas a través de las cuales se recibe la influencia del cine; c) el problema de la transposición de elementos formales de un arte a otro.

ABSTRACT: The repercussion of the cinema narrative models on contemporary novel constitutes a wide field of investigation which only in part has been explored in the past few decades. In our critical environment the impact of such an influence on the post-war novel is generally acknowledged but without a previous methodological basis nor a detailed analysis of the phenomena being compared. The present work intends to revise the critical statements and aim at a method of study that takes into account: a) the film trends that concern our writers; b) the direct and indirect means through which the influence of the cinema is received; c) the transference problems of the formal items from one art to the other.

En 1960 Juan García Hortelano podía atreverse a decir que las “lecturas” cinematográficas formaban parte del bagaje de un escritor; que el novelista, “consciente o no”, las incorpora a su quehacer narrativo y que, en definitiva, “hoy un escritor desinteresado por el cine es como un escritor que no lee”¹. Quizá estas afirmaciones parezcan “exa-

* Carmen Peña Ardid, Dra. en Filología Hispánica. Dpto. de Filología Española (Literaturas Española e Hispánicas). Colegio Universitario de Teruel, Universidad de Zaragoza. 44080 Teruel. (Recibido el 19-12-91)

¹ “Coloquio Cine y Literatura”, *Film Ideal*, núm. 60, 15 de noviembre, 1960, pp. 11-13. El cuestionario, establecido en tomo a cinco puntos -“Influencia del cine en el escritor”; “Influencia de la literatura en el hombre de cine”; “Diferencias y afinidades de la novela y la película”; “El escritor en el cine”; “Espectador y lector”-, se dirigió a Manuel Villegas López, Luis García Berlanga, José María Forqué, Rafael Azcona y Juan García Hortelano.

geradas”, pero reflejan muy bien hasta qué punto el cine se había convertido en nuestro país, mediados los años cincuenta, en un valor cultural nuevamente cotizabile² e incluso directamente “útil” para la literatura. De esa utilidad y de cómo fue valorada por los escritores y por la crítica queremos ocuparnos en estas páginas con el propósito, no sólo de recopilar testimonios, sino de discernir aquellos problemas fundamentales desde los que debería abordarse un tema tan importante para el conocimiento de nuestra novela de postguerra como es el de su recepción/transformación de ciertas poéticas cinematográficas y de ciertos modelos narrativos fílmicos ya institucionalizados e incluso asumidos por otras literaturas extranjeras.

I

Los novelistas españoles no se han mostrado reacios a reconocer que el cine dejó una huella notable en sus primeros trabajos literarios o en los de sus compañeros generacionales. En un temprana reseña sobre *Los bravos*, Sánchez Ferlosio elogió, por ejemplo, la primera “secuencia” de la novela por el sentido trascendente que Jesús Fernández Santos había conseguido otorgar, “mediante el empleo de la técnica de primer plano, a esa mano malherida del niño que se apoya en la mesa y al dueño del bar limpiando cuidadosamente el contorno sin tocarla”³. De hecho, Fernández Santos acababa de diplomarse como director de cine en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas⁴ y él mismo se ha referido en alguna ocasión a la complementariedad de su quehacer como documentalista y como narrador:

Gracias al cine documental he llegado a conocer España de primera mano, en sus rincones más significativos, en sus gentes, en su historia, pero también me ha regalado el tiempo necesario y una infinidad de ideas para concebir cuentos y novelas que luego desarrollaría⁵.

Para Juan García Hortelano, el cine y la novela social de los primeros años sesenta no sólo seguían caminos semejantes “en la investigación de las formas artísticas de

2 Decimos “nuevamente” pensando en el prestigio admirativo que alcanzó entre los escritores españoles de las vanguardias históricas (Cf. C. B. Morris, *This loving darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, New York, Oxford University Press, 1980, o la antología de textos realizada por Carlos y David Pérez Merinero (eds.), *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974); prestigio que se transforma durante los años cuarenta en invectiva casi generalizada.

3 El fragmento mencionado dice así: “la mano herida descansaba sobre la mesa y Manolo tuvo que hacer un rodeo para no tocarla cuando con un paño fue limpiando las marcas de los vasos”, *Los bravos*, Madrid, Alianza, 1971, p. 16, cf. Sánchez Ferlosio, “Una primera novela: “Los bravos”, *Correo Literario*, núm. 6, 1954.

4 Fue alumno del I.I.E.C. desde 1952, al lado de Carlos Saura, Julio Diamante y Eugenio Marín. Sobre sus experiencias en dicho centro (al que también acudió, al menos durante un año, Sánchez Ferlosio, cf. las declaraciones recogidas por Jorge Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos*, Madrid, Dirección General del Libro y la Cinematografía, 1982, pp. 16-17.

5 *Ibid.*, p. 19. Cf. también Antonio Núñez “Encuentro con Jesús Fernández Santos”, *Insula*, núms. 275-276, octubre-noviembre, 1969, p. 20. Para I. Soldevilla “el oficio de cineasta enriquecerá y dará a Fernández Santos una buena parte de su originalidad literaria, al procurarle “un conocimiento directo y profundo de personas y de lugares” y por “la familiarización con las técnicas del encuadre, del montaje y de la preparación de escenarios”, *La novela española desde 1936*, Madrid, Al-

expresión de la realidad” -idea que compartía un Armando López Salinas⁶ -, sino que el método de narración objetiva acentuaba aún más los vínculos con una forma de arte que privilegiaba la representación “externa” de la realidad:

Las influencias del cine sobre la novela son formales y no de contenido, puesto que la narración cinematográfica tiende a expresar procesos de interiorización mediante un utillaje de medios externos -visuales-, mientras que la finalidad del relato literario es la inversa. Pero resulta lógico que una forma de narración, que abandona las tierras psicológicas y se esfuerza en patentizar las relaciones sociales de su tiempo, tenga un parecido más que superficial con el cine. Las descripciones de ambientes y paisajes por recursos gramaticales impersonales, el empleo del diálogo en abundancia, el deliberado propósito de no fabricar ni “tipos” ni “personajes”, son características de una novela y pueden ser válidas fórmulas a la hora de construir un guión⁷.

Lo que no quería decir que tales narraciones fueran ya en sí mismas un guión sin fisuras. Así lo advirtió al menos nuestro novelista cuando *Nuevas amistades* (1959), que varios críticos habían caracterizado “como eso que muchos consideramos justo denominar una “novela cinematográfica”, fue llevada al cine en 1962 con su propia supervisión por el director Ramón Comas. “Podía ser cierto -declara- que mi novela tenía más contenidos cinematográficos que, por ejemplo, *El empleo del tiempo* de Butor”, pero “a través de la redacción del guión, de mi asistencia al rodaje, a la sonorización... pude comprobar la ambigua carga cinematográfica de una “novela muy cinematográfica”⁸.

Otra es la idea que Nino Quevedo tiene, sin embargo, de la primera novela que publicó en 1961:

*La noche sin estrellas...es una obra actual al cabo de nueve años, por el procedimiento que utilicé para escribirla. Es una novela-guion de cine. Hasta tal punto puede considerarse así que he recibido y sigo recibiendo infinitas propuestas para filmarla*⁹.

6 Cf. García Hortelano, “Alrededor del realismo”, *Nuestro Cine*, núm. 1, julio, 1961, p. 7; Armando López Salinas, “La cultura del público y del autor”, *Nuestro Cine*, núm. 17, julio-agosto-septiembre, 1962, pp. 11-18.

7 Hortelano, para apuntalar más aún las profundas interrelaciones cine-novela (en el marco, no lo olvidemos, de un contexto realista), notaba también el hecho de que “escritores con contenidos ideológicos muy definidos, pero sin formas nuevas, asisten a las salas de cinematográficas casi con la misma regularidad y, desde luego, en el mismo orden de pensamiento con que leen libros”, “Alrededor del realismo”, *art. cit.*, p. 6.

8 “Sobre la anemia”, *Nuestro Cine*, núm. 16, enero, 1963, p. 38.

9 Cf. la entrevista con E. G. Rico, “Nino Quevedo, entre el cine y la novela”, *Triunfo*, núm. 423, 1970, p. 63. No hay que olvidar su directa relación con el cine. Dedicado desde 1968 a la realización de cortometrajes, fue productor ejecutivo de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) y productor-empujista de *La busca* (Angelino Fons, 1966).

Pero el cine no es una entidad homogénea y Juan Marsé -sin duda el novelista español en el que aparece de un modo más constante la influencia de lo cinematográfico (como técnica del discurso) y de lo fílmico (como textualidad¹⁰ o, mejor, como intertextualidad)- se declara abiertamente seducido por el cine norteamericano, pese a su gusto por Visconti y a haber pasado como tantos otros el efímero “sa-rampión del neorrealismo”¹¹. Poco entusiasmado con las proclamas neorrealistas se confesaba también no hace muchos años Luis Goytisolo. “Aunque sí me interesaron -afirma- dos directores italianos. Es sintomático, Fellini, que aún no era el de *Ocho y medio*, pero sí el de *La dolce vita* y *La strada*, y el Antonioni de *La aventura*”¹². En cuanto a Rossellini y Vittorio de Sica, habrían ejercido, en su opinión, un claro ascendiente sobre la “Escuela de Madrid” (Ferres, López Pacheco, etc.), mientras que los “directores más burgueses, más barrocos, más refinados” recibieron mejor acogida “en la burguesa Barcelona. Por otro lado hacían referencia a una realidad más libre, más atractiva”.

A la luz de estos testimonios, la capacidad del cine para convertirse en *provocador* de la novela se abre, como podemos ver, a un amplio abanico de posibilidades. Desde la emulación de procedimientos que el nuevo arte debe a su iconicidad y a su técnica (por ejemplo, el “primer plano”) hasta el interés por el estilo y la “puesta en escena” de determinados autores/directores o de algunas cinematografías de fuerte codificación genérica (como la norteamericana); desde la adopción de fórmulas narrativas que borran las huellas del sujeto enunciador del discurso (objetivismo) hasta la apertura a nuevos modos estético-ideológicos en el tratamiento de lo real (neorrealismo).

II

Pero si de los escritores pasamos a los estudios sobre la novela del medio siglo nos sorprende descubrir que, unos más y otros menos, casi todos los críticos han aludido siquiera superficialmente al origen “cinematográfico” de muchos recursos que parecían nuevos en la narrativa literaria contemporánea. Un pionero en este campo fue Joaquín de Entrambasaguas, quien desde los primeros años cuarenta venía insistiendo -dicho sea de paso, sin obtener ninguna repercusión- en la influencia del cine sobre la literatura¹³.

Todo lo contrario es lo que ocurrió con los ensayos de José María Castellet. La

10 Cf. las observaciones de René Alberto Campos sobre la narrativa de Manuel Puig, *Espejos: la textura cinematográfica en La traición de Rita Hayworth*, Madrid, Pliegos, 1985, p. 18.

11 En una conversación personal con el escritor, éste nos indicó que el cine de Rossellini, el primer De Sica y De Santis fue muy importante. Pero, en su conjunto, pronto se hizo tan falso como el cine de Hollywood. Sus ojos se volvieron entonces hacia los films que le habían entusiasmado en su adolescencia.

12 Cf. la entrevista con Fernando Valls, “Sobre la trayectoria narrativa de Luis Goytisolo: una conversación”, *Las nuevas Letras*, núm. 6, invierno, 1987, p. 85. En 1963 el cine de Antonioni era presentado también como un modelo por Juan García Hortelano: “No creo que resulte dudosa [su] importancia en la resolución del más particular de los problemas de un joven narrador español, literario y cinematográfico. Para mí, la decisiva labor de Antonioni -la más digna de estudio, por tanto reside en su facultad de narrar los problemas del hombre con la sociedad de fondo”, “Hic et nunc”, *Cinema Universitario*, núm. 19, 1963, p. 16.

13 A propósito del teatro de Jardiel Poncela, vid. “Los escritores frente al cine”, *Primer Plano*, 1943. Ya antes habló del “impresionismo cinematográfico” de la novela “anticomunista” de Foxá, *Madrid, de corte a cheka* (1938), “Foxá y su técnica de novelar”, *La determinación del Romanticismo Español y otros ensayos*, Barcelona, Apolo, 1939, pp. 175-180. Más interesante es su artículo de 1952 “La técnica cinematográfica en la literatura contemporánea” donde afirma: “Tal vez la

publicación del libro *La hora del lector* (1957), que incluía algunos artículos aparecidos anteriormente en la barcelonesa revista *Laye* -entre ellos, "Las técnicas de la literatura sin autor" (1951) y "El tiempo del lector" (1953)-, convirtió el tema en motivo de algunas ácidas polémicas¹⁴ y, lo que es más importante, despertó en los escritores la idea de que la relación cine-novela podía ir mucho más allá de las adaptaciones.

En los dos ensayos citados, Castellet conjugaba la crítica de Sartre a las formas burguesas de la literatura¹⁵ con el análisis de Claude-Edmonde Magny sobre la novela norteamericana para acabar presentando el método de narración *objetiva* como uno de los caminos que podía seguir el escritor consciente de que "comprometerse con su tiempo" significaba emplear "las técnicas literarias de su tiempo"¹⁶. ¿Pero cuáles eran las características fundamentales de la literatura moderna? Como se sabe, nuestro crítico destacó dos rasgos complementarios: 1) la "progresiva desaparición del autor, como tal, de las páginas de sus libros"; la muerte del autor-Dios que tradicionalmente legitimaba la existencia de unos valores supuestamente estables y universales¹⁷; 2) la creciente importancia del lector, obligado a pasar a un primer plano en su tarea interpretativa. La novela moderna se construiría como un edificio fragmentado, como un puzzle, una serie de datos "ordenados con habilidad por el autor" -ausente, como *voz* explícita, en el texto- que invitaba al lector "a construir él mismo el sentido del libro, como ha de hacerlo en su vida cotidiana con los datos de la realidad para penetrarla"¹⁸. De acuerdo con ello, la técnica de la narración objetiva resultaba especialmente idónea por cuanto "señala, quizás, el punto culminante de la ausencia del autor de las páginas de sus obras". Siguiendo a Claude-Edmonde Magny, Castellet remite, finalmente, los fundamentos de esta tendencia a la psicología conductista y a las aportaciones de las técnicas expresivas del cine en un texto bien conocido que no podemos dejar de citar:

(...) nuestra sensibilidad colectiva está profundamente modificada, aun sin que nos demos cuenta, por el cine. Esto ha hecho que al estar habituados a *ver narrar*, en vez de *oir*

mejor película de dibujos, digna de ser interpretada por Walt Disney, duerme en *El bosque animado*, la obra maestra de Fernández-Flórez; sucesiones de planos, con fundidos y contracampos, perfectamente cinematográficos, sirven a menudo a Zunzunegui en sus novelas para avivar la acción y reforzar lo expresivo; en *Nada* aparece a cada paso la valoración cinematográfica de lo accesorio, en primeros planos... en *La noria*... se ha desarrollado un verdadero guión... subrayado por el diálogo y la "voz en off" del subconsciente como en el cine con los aciertos y defectos técnicos de éste...", *Revista Internacional de cine*, núm. 4, septiembre, 1952, p. 9. Huelga decir que muchos de esos recursos "cinematográficos" pertenecen más a lo que el cine heredó de la novela que a lo que ésta recibió de él.

14 Véase, por ejemplo, el artículo de Carlos Luis Álvarez, "Técnicas y gaitas: el relato objetivo", *Punta Europa*, núm. 54, 1960, pp. 44-48.

15 El famoso ensayo de Jean Paul Sartre *¿Qué es la literatura?*, traducido en Argentina en 1950, fue conocido tempranamente en nuestro país, al menos por el grupo de escritores formado en torno a *Laye*, cf. Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y Antología*, Barcelona, Península, 1988, p. 61.

16 "Las técnicas de la literatura sin autor", *Laye*, núm. 12, marzo-abril, 1951, p. 11.

17 Claude Edmonde Magny había señalado también que "tanto en literatura como en metafísica el siglo XIX cree aún en la posibilidad de alcanzar una verdad absoluta, universal, válida para todos los hombres", *La era de la novela norteamericana* [1948], Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972, p. 107. Vid. también Nathalie Sarraute, *La era del recelo. Ensayos sobre la novela* [1964], Madrid, Guadarrama, 1967, pp. 13-43.

18 "El tiempo del lector", *art. cit.*, p. 43-45. Estas ideas se anuncian ya en "Notas sobre la situación del escritor en España" *Laye* núm. 20, 1952, p. 30.

narrar, no nos haya sorprendido un tipo de novela -la llamada novela norteamericana- que se limita a narrar historias con la misma objetividad que lo haría una cámara de cine, esto es, reproduciendo fielmente -sin añadir el menor comentario, el menor análisis, que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en que se desenvuelve la anécdota- lo que es puramente exteriorización -perceptible por otro, hombre o cámara- de una conducta frente a una situación dada. Naturalmente, el cine no ha sido ajeno a la creación de esta técnica; es más, sin el cine podemos asegurar que no hubiera alcanzado la perfección y extensión que actualmente posee”¹⁹

Sin entrar ahora en la espinosa cuestión, casi siempre mal comprendida en estos años, de la “objetividad de la cámara de cine”, José María Castellet puso en práctica sus ideas en un comentario sobre *La colmena* donde ponderaba entre otros valores sus aspectos “cinematográficos” y, en concreto, la “técnica del encadenado” de la que se sirve Cela “para cerrar y abrir fragmentos, períodos sobre dos frases o dos imágenes”²⁰. Novela que anunciaba -con *Los bravos*- el objetivismo de la narrativa posterior²¹, su sistema de construcción mediante fragmentos de vida yuxtapuestos constituye, para Torrente Ballester:

como un gran friso en que las amontonadas figuras se repitiesen esporádicamente en actitudes distintas. No hay en ellas jerarquía. No existe, por tanto composición arquitectónica, sino montaje, exactamente el mismo usado por John Dos Passos en *Manhattan Transfer*²².

La estructura externa de *Los bravos*, muy semejante a la de *La colmena* y a la de *El Jarama* ha sido a su vez considerada por la crítica en una estrecha vinculación con el cine. Según Sobejano, las escenas de esta novela, “más sucesivas que simultáneas”:

parecen ajustarse reposada y penetrantemente a los movimientos de una cámara experta en la distribución de primeros

19 *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957, pp. 43-44. Cf. con las observaciones de Claude-Edmonde Magny, op. cit. p. 44.

20 “La colmena (Notas con estambote)”, *Laye*, núm. 18, marzo-abril, 1952, pp. 56-57.

21 Este papel de apertura se lo otorga Santos Sanz Villanueva, pero añadiendo que puede hablarse de “objetivismo” sólo en el tratamiento general del tema, porque Cela “arrastra...la carga del hábito creador del lenguaje...en una prosa matizada y rica que nos demuestra la presencia del autor más allá de lo que se presenta como simple realidad”, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Edicusa, 1972, pp. 60-61.

22 Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española*, I, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 420. Sobre la técnica de *Viaje a la Alcarria*, donde “Cela pasea por el camino el espejo stendhaliano o, más apropiadamente, una cámara cinematográfica, cf. Winston Pertaud, “La técnica como medio de sugestión filosófica en “Viaje a la Alcarria”, *Insula*, núm. 277, 1970, p. 14.

y segundos términos...La óptica cinematográfica se percibe con claridad en algunos rasgos, principalmente en la elisión de transiciones, en la complacencia visual con que se exponen pequeños detalles...y en las perspectivas fragmentarias a través de las cuales se va componiendo una imagen total (por ejemplo, del desastrado viajante se ven primero los zapatos polvorientos e incluso cuando ya aquél ha intervenido en la acción se sigue insistiendo en sus zapatos y en sus lentes)²³.

Más o menos en los mismos puntos han insistido A. Iglesias Laguna²⁴ y Santos Sanz Villanueva, para quien *Los bravos*, aún sin ser propiamente social, “ha supuesto un destacado precedente para todos los autores del realismo crítico”, no sólo por su temática, sino por “la fuerte construcción cinematográfica del libro, procedente, sin duda, de una adaptación literaria de las técnicas que habría conocido Fernández Santos” en el I.I.E.C.²⁵ Aunque Santos Sanz no entra en mayores precisiones, quizá convenga recordar que las teorías más discutidas en la Escuela de Cine cuando nuestro novelista pasa por ella eran, fundamentalmente, las de Eisenstein y Pudovkin; esto es, aquellas que concedían al montaje un papel creativo “soberano”, como instrumento del director para construir las situaciones dramáticas (“montaje constructivo” de Pudovkin) o para introducir comentarios y elaborar un sistema de ideas (“montaje de atracciones” de Eisenstein)²⁶, lo que permite comprender mejor el molde yuxtapositivo escogido por Fernández Santos para su primera novela.

En cuanto a *El Jarama*, huelga decir que las observaciones sobre su “carácter cinematográfico” son muy numerosas. Esta obra significó, por otro lado, la definitiva y desdichada adopción del término “novelista-cámara”²⁷ con todas las secuelas que las tesis de Castellet anunciaban: la actitud aséptica del autor-narrador ante la realidad (la de la cámara de cine se presupone); su “desaparición” como voz en el texto narrativo, el problema del “magnetofonismo”, de la reproducción documental de la realidad extrartística, etc. Con el tiempo, *El Jarama* sería motivo de una reflexión mucho más interesante acerca de las interrelaciones objetividad-subjetividad que subsisten en la

23 Sobejano concluye diciendo que el: “relieve de los detalles concretos, la tranquila agregación de momentos, el proceso descriptivo, la reticencia y perspectiva cinematográfica, constituyen las notas peculiares de la técnica de Fernández Santos en esta primera novela y en las restantes”, *Novela española de nuestro tiempo. (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 244-245.

24 “La tan discutida estructura de *Los bravos* -dejar un incidente en el aire para iniciar otro, volviendo luego al primero- resulta puramente cinematográfica: sistema de secuencias, de escenas rapidísimas que dan lugar a otras explicativas de las anteriores, aún a través de personajes distintos”. Para Iglesias Laguna, la “desnudez de los diálogos” no es la “reacción contra escuela novelística alguna, sino el influjo del cine. Fernández Santos los ve cinematográficamente, en función de la imagen”, “Jesús Fernández Santos en ‘Los bravos’”, *La Estafeta Literaria*, núm. 460, 15 de enero, 1971, p. 18. De “fundidos cinematográficos” que encadenan los episodios en *El hombre de los santos* (1969) habla también José Domingo, “Análisis de una sociedad conformista”, *Insula*, núm. 274, septiembre, 1969, p. 7.

25 *Historia de la novela social española (1942-1975)* I, Madrid, Alhambra, 1980, p. 335.

26 Cf. la obra clásica de Karel Reisz, *Técnica del montaje cinematográfico* [1960], Madrid, Taurus, 1980, pp. 26-40.

27 Entre otros trabajos, cf. Ricardo Doménech, “Una reflexión sobre el objetivismo”, *Insula*, núm. 180, 1961, p. 6.; S. Gómez Parra, “El conductismo en la novela contemporánea”, *Reseña*, núm. 36, 1970, pp. 323-333. José Tomas Cabot, “La narración behaviorista”. *Índice*. núm. 147. marzo. 1961. pp. 8-9.

obra, muy bien estudiadas por Darío Villanueva²⁸, e, incluso, objeto de una pregunta que se plantea P. Carrero Eras y que nos parece fundamental para comprender en profundidad las relaciones de la novela “objetiva” con el cine: “¿Es que el llamado objetivismo no puede reflejar el ángulo de realidad sobre el que ha dirigido su enfoque con el mínimo de creación y expresividad?”²⁹ Nosotros, como Carrero Eras, respondemos que sí, al menos tal como entiende Ferlosio ese “objetivismo” o tal como lo entendió, por ejemplo, Faulkner en *Santuario*.

Pero la lista de autores y obras en los que la crítica, sugestionada, a su vez, por el cine, ha descubierto “aspectos cinematográficos” es mucho más larga. En 1950, José Luis Cano criticaba el desenlace de *Las últimas horas*, de Suárez Carreño, porque “parece un final pensado del lado del cine, que rompe de pronto ese realismo mágico” de la novela³⁰, si bien elogiaba dos años después el clima violento que se crea en *Nada* (Carmen Laforet, 1944), “pintado con naturalidad, al modo de ciertos films de William Wyler”³¹ (¿Estaba pensando en *La loba*, de 1941?). José Domingo llamaría la atención sobre el “tempo” y ritmo de *La noche más caliente* (Daniel Sueiro, 1965), cuya técnica “pareja a la del “suspense” cinematográfico...posee la fuerza y la emoción de algunas escenas finales de los mejores “westerns”³². *La isla* (Juan Goytisolo, 1961), así como otras novelas que dentro del realismo social reflejaban la abulia de la clase burguesa, fueron remitidas muy pronto, por su ambiente y sus personajes, a “lo que se conoce -dijo Marra-López- con el término de la “dolce vita” acuñado con la película de Fellini”³³.

Este recuento, que aún iremos ampliando, nos permite comprobar en qué medida la crítica ha tenido presente un tema que, sin embargo, no ha sido desarrollado después en profundidad. El único tratamiento monográfico de esta cuestión es el que realizó Manuel Alvar en 1968 con motivo del coloquio sobre prosa novelesca actual celebrado por la Universidad Menéndez Pelayo, y en el que participó con una ponencia titulada “Técnica cinematográfica en la novela española de hoy”³⁴. Su análisis era, de hecho, una contestación a la propuesta de trabajo que lanzó Castellet en los primeros años cincuenta, pues, con una perspectiva más amplia, Manuel Alvar había podido ir registrando la repercusión del cine en la novela española y demostrar, con sus palabras finales,

28 “*El Jarama*”, de Sánchez Ferlosio : *su estructura y significado*, Universidad de Santiago de Compostela, 1973.

29 Pedro Carrero Eras, “*El Jarama*” y su estructura (A propósito de un libro)”, *Insula*, núm. 343, 1975, p. 10.

30 “El libro del mes. *Las últimas horas*”, *Insula*, núm. 53, 15 de mayo, 1950. Se refiere a la escena del accidente de automóvil, donde se nos describe la agonía de Angel Aguado y de Carmen antes de morir, así como los pensamientos de Manolo, el único superviviente. Pero si comparamos el modo de contar las impresiones subjetivas que reciben los personajes ante el choque con el accidente descrito, por ejemplo, en el capítulo IV de *Santuario* queda muy poco de “cinematográfico” en la pormenorizada relación de sensaciones que nos ofrece Suárez Carreño.

31 José Luis Cano, “El libro del mes. *Las últimas horas*”, *Insula*, núm. 53, 1950 y “Carmen Laforet: *La isla* y los demonios”, *Insula*, núm. 77, mayo, 1952, p. 6.

32 José Domingo, “Dos novelistas españoles: Elena Quiroga y Daniel Sueiro”, *Insula*, núm. 232, marzo, 1966, p. 3.

33 J. M. Marra-López, “Tres nuevos libros de Juan Goytisolo”, *Insula*, núm. 193, 1962. Si Fellini y Antonioni -como había observado Sartre- se ocupaban de las capas burguesas de la sociedad, el escepticismo y atonía moral en que vive Claudia, Dolores y los otros personajes de *La isla* quedarían estrechamente vinculados, según nuestro crítico, al mundo descrito por ambos directores. Cf. también Ignacio Soldevilla, *La novela desde 1936*, cit., p. 247 y José Francisco Cirre, “Novela e ideología en Juan Goytisolo”, *Insula*, núm. 230, enero, 1966, p. 12.

34 A A V V *Prosa novelesca actual II*. Madrid. Universidad Internacional “Menéndez Pelayo”, 1969, pp. 11-29.

“cómo el escritor está instalado en el tiempo que le tocó vivir y cómo es fiel a las exigencias que ese tiempo le pide”³⁵.

Merece la pena que nos detengamos en algunos puntos de su ensayo y, en especial, en la “técnica de la fragmentación” que Alvar detecta como principio constructivo de ciertas novelas de “tempo lento”, con tramas muy débiles y con personajes desdibujados en aras de una mejor “captación del ambiente”. Novelas que, como *Gentes de Dublín* de Joyce (1914) o *Manhattan Transfer* de Dos Passos (1925), dan preeminencia al *dintorno* sobre las figuras individuales, presentándonos “la vida de una colectividad en un momento determinado, y no la diacronía de una sola existencia”³⁶. Nada de esto era ajeno al cine y Alvar relaciona tales procedimientos con el film de Cavalcanti, *Rien que les heures* (1925), donde se evocaban las horas de una gran ciudad -París- desde el alba hasta la noche³⁷, inaugurando un modelo que sería continuado en *Seis destinos* y *Carnet de baile* -ambos realizados por Duvivier en 1936- o *El puente de San Luis*, de Wilder³⁸. Es más, la técnica fragmentaria, observa nuestro autor, iba a servir muy pronto “a ideales de tipo social”. El novelista Máximo Gorki concibió una novela, *Jornada del mundo*, como una colección de relatos sobre los sucesos ocurridos el veinticinco de septiembre de 1935, aunque el proyecto lo realizó propiamente el montador Dziga Vertov dispersando a sus operadores por toda Rusia el veinticuatro de agosto de 1940 para elaborar, con el material documental obtenido, *Un día del mundo nuevo*; experiencia que se repitió en 1942 con el film *Veinticuatro horas de guerra en la URSS*, “testimonio directo e impresionante de un pueblo en lucha”.

Bien por desconocimiento, bien por un deseo explícito de establecer relaciones y no “dependencias” de la novela respecto al cine³⁹, Manuel Alvar identifica por completo la técnica de la fragmentación con el sistema narrativo de la “reducción temporal” (de la historia), lo que empobrece considerablemente las originarias y más complejas filiaciones entre el cine y las estructuras yuxtapuestas que utilizaría en concreto Dos Passos, y que debemos remontar a Griffith (pensamos, sobre todo, en *Intolerancia*, 1916)⁴⁰ y, desde luego, a los “documentales de actualidades”, al grupo del “Cine-Ojo” fundado por Vertov y Kauffmann en 1922⁴¹ o los collages surrealistas, sin olvidar otros ascendientes en el plano temático como la serie de películas alemanas “sobre la calle” -*La calle* (1923), *La calle sin alegría* (G. W. Pabst, 1925)- o sobre la ciudad -la ya citada *Rien que les heures*- que estaban, a su vez, vinculadas con el

35 *Ibid.*, p.29.

36 *Ibid.*, pp. 15-16. Sobre el “desprestigio de la historia” y la “lucha contra el héroe”, anunciadas por Ortega en sus *Ideas sobre la novela* (1925), cf. Santos Sanz Villanueva, “De la innovación al experimento en la novela actual”, S. Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, S.G.E.L., pp. 237-250.

37 *Art. cit.*, p. 15. Sobre el sentido “social” de este film y de otro de similares características de Ruttmann, Berlín, *Sinfonía de una gran ciudad*, (1927) cf. J. Howard Lawson, *El proceso creador del film*, Madrid, Artiach, 1974, p. 83.

38 Véase la larga lista -desde luego, no completa- de films “caracterizados por la condensación del tiempo” en Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1967, pp. 115-116.

39 *Art. cit.*, p. 25.

40 Cf. Gian Piero Brunetta, *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*, Madrid, Cátedra, 1987.

41 Sobre el documental Moscú de M. Kaufmann, “que mostraba la capital en el marco de un día”, véase George Sadoul, *El cine de Dziga Vertov* [1971]. México. Fra 1973 n. 112.

naturalismo literario y pictórico⁴².

Pero dejando aparte esta trama de relaciones (que nos llevaría desde antiquísimo sistema de acciones paralelas del relato literario al modelo narrativo instituido por Griffith, y de dicho modelo -que enriquecen las concepciones soviéticas del montaje- a la novela “fragmentada”), la cuestión es que, para Manuel Alvar, a la “manera cinematográfica inaugurada por Cavalcanti” pertenecerían la estructura de *La colmena*; *La noria*, de Luis Romero⁴³, *Cuerda de presos*, de Tomás Salvador, *El fulgor y la sangre*, de Aldecoa y *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo, novela esta última en la que también se anudan diversas estampas “para dar, por superposición, un argumento que, como en el cine, procede por fragmentos inconexos”. ¿Hasta qué punto, nos preguntamos, procede el cine por fragmentos *inconexos*? Esta falta de “conexión” puede surgir, bien entre las secuencias o entre las distintas escenas, bien en los films experimentales o, en todo caso, en el “montaje de atracciones” de Eisenstein. Pero el cine cuenta con sus propias leyes de *recurrencia* en las que se apoya la “continuidad” fílmica y la de la historia: desde el recurso del campo-contracampo hasta la utilización del espacio, de los objetos o del sonido como elementos de coherencia textual, pasando por los raccords de eje, sobre la mirada de un personaje, etc. En realidad, atribuir al cine la fórmula de la yuxtaposición “inconexa” significa echar de menos las marcas de recurrencia sintácticas y gramaticales del lenguaje verbal⁴⁴: los “cuando”, “después”, “entonces”, “detrás”, “porque”, “él”, etc. que el espectador *añadiría* en su visión de un film. Paralelamente, cuando en la novela desaparecen los elementos anafóricos en la superficie del discurso y, sobre todo, en el engarce de las macroestructuras narrativas se piensa en la influencia del cine, pero sin tener en cuenta que otros elementos pueden desempeñar dichas funciones aunque sean menos perceptibles porque se trasladan, como es habitual en el cine, al plano de la historia narrada.

En cuanto a la novela de Goytisolo, Manuel Alvar cree “asistir a la versión novelésca de una película...pienso, sobre todo, en *Les enfants terribles*, de Cocteau” y compara el claroscuro “tan sabiamente manejado” en este film con “los juegos de luces (candelabros, farolillos, oscuridad total) empleados por nuestro novelista”. Es cierto que Goytisolo recurre a bastantes efectos plásticos:

Alguien había empujado la bombilla por encima de sus cabezas. Protegida por su pantalla de plato, el balanceo seleccionaba, por fragmentos, el rostro de los reunidos: las caras brotaban, súbitas, encaladas; surgían vasos, respaldos de sillas, brazos desnudos, gestos, ademanes⁴⁵.

42 Cf. J. Howard Lawson, *op. cit.*, pp. 83-87

43 “El recurso retórico para describirnos el ambiente de una ciudad -Barcelona- es elemental: cada episodio enlaza con el siguiente con cualquier pretexto, pero sin que ninguno guarde relación con los otros”, *art. cit.*, p. 16.

44 Cf. A. J. Greimas, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant* [1976], Barcelona, Paidós, 1983, pp. 43-46.

45 Juan Goytisolo *Juegos de manos* [1954]. Barcelona. Destino. 1982. p. 133

Sin embargo, la utilización que hace de ellos en esta novela primeriza nos parece un tanto burda y en absoluto comparable a la que logrará Marsé años después. Quizá el mayor problema resida en que el tratamiento fílmico, más que desarrollado, es *subrayado* por un narrador muy propenso a hacer comentarios de este tipo: “bajo la turbia luz de la bombilla la pequeña banda representaba una escena que parecía imitada de las pantallas del cinematógrafo”⁴⁶. De hecho, cuando Ana evoque ante Mendoza el episodio que motivó su aversión por Francisco Guarner -el “personaje público” que el grupo de adolescentes “rebeldes” de *Juegos de manos* planea matar-, la indicación de que “las imágenes desfilaban ante sus ojos como en un noticiario cinematográfico”⁴⁷ tendría escaso sentido si no fuera porque toda la escena y, en concreto, el paternalismo demagógico del “Señor Delegado” concuerdan con el comportamiento del magnate que quiere comprar el terreno de los mendigos en *Milagro en Milán* (Zavattini/De Sica, 1950).

Alvar citará todavía otros dos casos de filiación con el cine en el plano estructural y descriptivo -*La tarde*, de Mario Lacruz y *Tres pisadas de hombre*, de Antonio Prieto⁴⁸ - quien para detenerse, por último, en aquellas novelas donde se da la “esporádica aparición de unos motivos tratados con una técnica que pudiéramos llamar plástica”, esto es, cuando el novelista busca “conscientemente” en el cine “unos recursos expresivos que eran desconocidos en la novelística de anteguerra”⁴⁹. A la postre, los procedimientos originales se reducen a muy poca cosa. Uno de ellos -el de la caída de las hojas de los árboles para marcar el paso del tiempo- ya estaba muy manido incluso cuando lo emplea Sebastián Juan Arbó en *Sobre las piedras grises* (1949). Otro más interesante, aunque no desarrollado, se refiere al punto de vista óptico “subjetivo” que Alvar ejemplifica con un pasaje de *Las últimas horas*⁵⁰. Pero sus conclusiones venían, finalmente, a refrendar una idea que al mediar el siglo compartieron unos cuantos filósofos, escritores, cineastas e intelectuales:

Novela y cine no son una misma cosa, aunque se acerquen en sus realizaciones de hoy. Como hay una pintura lírica y una poesía cromática. Poesía y pintura tienen cada una sus propios

⁴⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁸ *Art. cit.*, pp. 25-26. A pesar de que en esta última novela se siga a tres personajes no nos parece que sus métodos sean muy distintos de las “estructuras paralelas” tradicionales. Manuel Alvar añadirá nuevos ejemplos -*La ciudad perdida* (Mercedes Fómica, 1951), *Cuerpo a tierra* (R. Fernández de la Reguera, 1954) y *Proceso personal* (Suárez Carreño, 1955) en el ensayo “Dos temas sin compañía-miento en la novela de postguerra” [1973], incluido en su libro *De Galdós a Miguel Ángel Asturias*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 209-225.

⁴⁹ Alvar había señalado anteriormente que la influencia del cine sobre la literatura debía buscarse en dos puntos: “en cuanto a la forma de dar vida a los argumentos y en cuanto al desarrollo material de estas concepciones”. Ahora bien, “en el primero de estos casos, el cine no hace otra cosa que devolver a la literatura una técnica -modificada- que él mismo tomó de la novela”. (Suponemos que se refiere al hecho de contar mediante visiones fragmentadas). En cuanto a los recursos expresivos a los que ahora se refiere, imaginamos que pertenecerían a lo “específico del cine”, a ese “desarrollo material” en el tratamiento de los argumentos, *art. cit.*, p. 18 y 27.

⁵⁰ “Así como estaban, casi tumbados en el suelo, era un espectáculo extraño observar el andar de la gente...”, Suárez Carreño, *Las últimas horas* (1955), Barcelona, B. C. E., 1967, p. 140.

abalorios, como los tienen la novela y el cine. Sin embargo, bueno es recordar -una vez más- esa insoslayable unidad del espíritu humano y la existencia de unos estilos peculiares de cada época. Para la nuestra, el cine marca un paso al que las demás artes han tratado de adaptarse⁵¹.

Idealismo romántico o crociano, pero sentimiento de que el cine había sentado el pie ¿sobre todas las artes? Por lo menos sobre las “artes de acción”.

III

Es curioso que el artículo de Alvar al que nos hemos venido refiriendo ignore casi por completo las discusiones que se ponen de moda durante toda la década de los sesenta en torno al modelo de narración objetiva propuesto por Castellet y que ya había dado algunos frutos como *El Jarama*, de Ferlosio, *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*, de García Hortelano⁵². Para quienes se ocuparon de ello -José Tomas Cabot, López Quintás, Gómez Parra, Ricardo Doménech⁵³-, la relación de los escritores con el cine -reducida al intento de imitar la asepsia de la cámara y a reproducir conductas externas- se habría establecido casi exclusivamente a través de un influjo literario⁵⁴: el que ejercen los narradores norteamericanos de la *lost Generation* y, aunque mucho más discutido, el de los escritores franceses del “nouveau roman”. Si se admitía el “impacto del lenguaje cinematográfico” en la obra de Hemingway, Dos Passos, Caldwell, Faulkner, Dreiser, Hammet, Steinbeck y después en Robbe-Grillet o Claude Simon, era lógico que, al convertirse estos autores en referentes literarios de la novela española, les transmitiesen también su manera “cinematográfica” de contar. Como señala S. Gómez Parra, en el deseo de autoexplicación del estado actual del país, nuestros narradores siguen un camino semejante al de los norteamericanos:

La realidad se identifica con los problemas del hombre del campo, de la industria, del suburbio... esta tendencia social encontrará en las técnicas conductistas su mejor tratamiento

51 *Art. cit.*, p. 29. No es necesario recordar que Arnold Hauser había situado todo el arte del siglo XX “bajo el signo del cine” en su obra ya clásica, *Historia social de la literatura y el arte* [1951].

52 Sólo en estos tres casos has sido reconocida unánimemente por la crítica la aplicación “rigurosa” del método objetivo y behaviorista. No obstante, a él se aproximarían también *Los bravos* y *Laberintos* (Fernández Santos); algunas de las obras de Juan Goytisolo pertenecientes a su primera época: *Juegos de manos*, *El circo*, *Fiestas*, *La resaca*, *La isla*; también las primeras producciones de Marsé: *Encerrados con un solo juguete*, *Esta cara de la luna*, además de *La piqueta* (Antonio Ferrer), *Dos días de setiembre* (Caballero Bonald), *La noche sin estrellas* (Nino Quevedo) o *Gran Sol* (Aldecoa).

53 Cf. notas 14 y 27. También A. López Quintás, “¿Es objetivo el relato objetivo? Objetividad del cine y de la novela”, *Punta Europa*, núm. 72, diciembre, 1961, pp. 33-43 y Antonio Vilanova, “De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual, A.A.V.V., *Prosa novelesca actual*, I, Madrid, Universidad Internacional “Menéndez Pelayo”, 1968, pp. 135-168

54 No obstante, J. Tomas Cabot afirma lo siguiente: “No es extraño... que los jóvenes escritores actuales, sugestionados tanto por auge del behaviorismo como por éxito del cine tengan ya solo una aspiración: la de convertirse en “cámaras” para ofrecernos “behaviors”. *art. cit.* p. 8. El subrayado es nuestro.

por la elementalidad de los personajes que constituyen los grupos sociales carentes de conciencia reflexiva. El tratamiento conductista [es] connatural al sentido sociológico del tema⁵⁵

Sin negar lo que hay de cierto en estas observaciones, también existió en algunos críticos una gran ceguera para reconocer un influjo directo del cine incluso donde inequívocamente existía⁵⁶. Así, cuando Gómez Parra va enumerando algunos de los temas de la novelística norteamericana -el primitivismo del hombre y la vida colectiva en Caldwell; los campesinos explotados de Steinbeck o los gangsters, policías, detectives de Hammet sometidos a la corrupción de los años 30- no se da cuenta de que, si en los dos primeros casos el tratamiento filmico de los temas -por muy suavizado que estuviese por ejemplo en *Las uvas de la ira*, de Ford- pudo impedir su exhibición en la España franquista, no ocurrió así con un buen número de films del género *negro* con el que los escritores españoles se habían familiarizado en las pantallas de los años cuarenta antes que por la lectura de las novelas. Su influencia es, como mínimo, perceptible en Juan Marsé (véase el comienzo de *Un día volveré*), en el primer Juan Goytisolo, y lo será en otros autores, aunque rara vez se invoque como referente, dado el desprestigio que hasta los “novísimos” tuvo el cine norteamericano en nuestros medios literarios.

Más nos sorprende, sin embargo, que este mismo crítico diga que “el conductismo de la novela italiana se llama neorrealismo por *coincidir* con el período de la historia del cine italiano conocido por este nombre”⁵⁷. ¿Se trataba sólo de una *coincidencia* o había relaciones mucho más estrechas como las que percibió Guillermo de Torre en 1953 cuando rechaza ese “asfixiante realismo” de la novela que había dado en llamarse neorrealismo por “recibir su impulso de un De Sica, un Rossellini, de su ejemplo cinematográfico” y, de forma lateral, “el rebote de la novela norteamericana”?⁵⁸ Las concomitancias entre el cine italiano y la novela de los Vittorini, Moravia o Pratolini dentro de la “cultura” realista y postneorrealista de Italia fueron, desde luego, mucho más fuertes que en nuestro país⁵⁹. Tengamos en cuenta además que Giovanni Verga o

55 *Art. cit.*, p. 326.

56 Para Antonio Vilanova, por ejemplo, la impronta directa del cine no parece jugar ningún papel entre los “supuestos psicológicos, sociológicos y estéticos en que se basa la concepción de la novela [española de posguerra] como una simple transcripción de la conducta humana”. Tales supuestos “proceden de la adopción de los principios teóricos y de los métodos narrativos de la escuela behaviorista americana...[que] penetran tardíamente entre nosotros a través de sus intérpretes y expositores franceses e italianos, junto con la noción sartriana de la literatura comprometida. Dejando aparte los magistrales ensayos del propio Sartre en *Situations I*, la obra capital en la cual los teorizadores españoles del realismo social y objetivo van a encontrar los principios fundamentales de la nueva escuela, es el famoso libro de Claude-Edmonde Magny, *L'Age du Roman Américain...*, análisis inteligente, penetrante y certero de los métodos de la escuela behaviorista americana y de su común influjo sobre la técnica novelesca y cinematográfica”, *art. cit.*, p. 137.

57 *Art. cit.*, p. 324. El subrayado es nuestro.

58 “Realismo y Neorrealismo novelesco”, *Insula*, núm. 96, 15 de diciembre, 1953, pp. 2 y 12.

59 Sobre esta cuestión, cf. la encuesta realizada a varios novelistas por Carlo Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, 1951. Y Alberto Asor Rosa, “Il Neorealismo o il trionfo del narrativo”, donde señala: “Eppure nella produzione narrativa neorealista o postneorealista la presenza di elementi di cultura e di costruzione cinematografica è totalmente forte che lo studiarli può diventare un' efficace chiave interpretativa... E il caso di certi romanzi e racconti di Mora-via...”, *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia, Marsilio Editore, 1982, p. 92.

Eduardo de Filippo, por un lado, y los narradores americanos, por otro, aparecieron como antecedentes comunes a los escritores y cineastas. Cuando fracasa el primer proyecto de Visconti para adaptar *La amante di Gramigna*, de Verga, el autor de *Senso* se vuelve hacia la novela de James Cain, *El cartero siempre llama dos veces*, pero sin olvidarse del todo de sus iniciales propósitos⁶⁰. Con *Osessione* (1942), film de arranque del neorrealismo, se producía, por mor de la tradición verista que asume Visconti en su tratamiento del ambiente rural⁶¹, la “nacionalización” de un tema y de un cierto realismo americano.

En lo que se refiere a la novela española del medio siglo, nos atreveríamos a decir que, junto a la propia tradición nacional ofrecida por Baroja, Galdós o *Clarín*, el neorrealismo italiano (más próximo en sus temas y en espíritu al orbe de nuestro país) contribuyó igualmente a “nacionalizar” y asimilar de un modo original la influencia de la “generación perdida”. Entre esa sociedad “no solidaria, sino alienada” de *La colmena*⁶² y la preeminencia que adquiere el tema de la solidaridad en la narrativa de Aldecoa e incluso en el microcosmos marginal que representa en *Los bravos* el mundo de los pastores⁶³; entre el *unanimismo* de *La noria* (protagonismo colectivo como mera coexistencia de historias individuales) y la *coralidad* (convivencia de varios personajes que emprenden tareas comunes o que sufren problemas semejantes) de *El fulgor y la sangre*, *Gran Sol* o la segunda parte de *La mina*, ha pasado, desde luego, el cine italiano⁶⁴.

No obstante, su importancia fue advertida muy tardíamente por la crítica. Salvo alguna mención marginal anterior, sólo en 1970 José Corrales Egea y Gonzalo Sobejano considerarían al neorrealismo -en su doble vertiente cinematográfica y literaria- como un poderoso determinante del “nuevo realismo” español de los 50, coincidiendo ambos autores en dar un papel protagónico al cine, “cuyo poder expansivo era todavía más amplio y popular que el de la novela”⁶⁵. A partir de entonces, la repercusión del

60 El proyecto sobre la novela de Verga fue rechazado “bajo pretexto de que se trataba de una historia de malhechores”, cf. Pierre Leprohon, *El cine italiano*, [1966], México, Era, 1971, pp. 116-117; Patrice G. Hovald, *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962, pp. 26-27.

61 Para M. Alicata y G. De Santis: “Giovanni Verga non ha solamente creato una grande opera di poesia, ma ha creato un paese, un tempo, una società: a noi che crediamo nell’arte specialmente in quanto creatrice di verità”, “Verità e Poesia. Verga e il cinema italiano”, *Cinema*, núm. XIX, 10 de octubre, 1941, pp. 216-217.

62 Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, cit., p. 105. También en *Osessione* aparecía una imagen similar que se oponía a la tradición cinematográfica italiana: “el sexo, de etérea sublimación espiritual [pasaba] a densa carnalidad fisiológica; la familia, de célula de la “socialidad” a cárcel inhumana; el pueblo, de intérprete de la coralidad beatificante a conglomerado de ásperas soledades individuales; el mundo campesino, de centro de la unidad a centro de disolución...”, Lino Micciché, “Por una verificación del neorrealismo”, *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, I, Valencia, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1982, p. 20.

63 En esta dirección se mueven las reflexiones del médico cuando va a atender al pastor enfermo: “Había huído de la ciudad al pueblo, y ahora huía del pueblo también. En aquel momento prefería estar allí. Miró a Vidal, que junto a él se estaba secando. Su prójimo estaba allí, a sus pies, abotonando la camisa caqui sobre el pecho, y en el chozo, enfermo, y en el pueblo...”, *cit.*, p. 152.

64 “El film realista -escribe Rossellini en 1953- es en sí mismo coral (Los marineros de *La nave bianca* [1941] son tan importantes como la población de *Roma, ciudad abierta* [1945], y como los partisanos de *Paisà* o los frailes de *Francesco, giullare di Dio* [1950]”, “Dos palabras sobre el neorrealismo”, Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 191.

65 J. Corrales Egea, “Situación actual de la novela española. La contraola.” *Insula*, núm. 282, mayo, 1970, p. 21; Gonzalo Sobejano, *op. cit.* p. 439.

neorrealismo -advirtamos desde ahora que de acuerdo con la concepción teórica del escritor y guionista Cesare Zavattini- ha sido destacada por Santos Sanz Villanueva, Darío Villanueva, Ramon Buckley, José Luis Martín Nogales⁶⁶ y, sobre todo, por Hipólito Esteban Soler que sigue siendo hasta la fecha quien con mayor amplitud y acierto ha abordado la relación entre las características éticas y estéticas de los escritores del grupo neorrealista -Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Martín Gaité...- y “las características del movimiento venido de Italia a convulsionar el ánimo inquieto de los españoles”⁶⁷. Algunas de estos puntos comunes serían el “acercamiento radical al hombre vulgar”; el compromiso ético con la realidad, transido de preocupación social pero lejos de planteamientos ideológicos partidistas y atento, sobre todo, a los problemas y sufrimientos del hombre individual; el deseo de captar “lo trascendente de lo vulgar cotidiano”, ocupándose de personajes aparentemente anodinos de los que se nos ofrecerá un esbozo de sus circunstancias tanto externas como íntimas, etc.⁶⁸

Las apreciables indicaciones de Esteban Soler flaquean, en nuestra opinión, por no insistir suficientemente en que el neorrealismo cinematográfico no fue un cuerpo unitario ni en el plano ideológico ni menos aún en el estético. “Hubo tantos neorrealismos, señala Lino Micciché, como neorrealistas”⁶⁹, hubo quienes formularon “planteamientos ideológicos” muy explícitos y quienes “violaron” el documentalismo fenomenológico que propuganaba Zavattini en favor de la conservación clásica de la historia. En este sentido, si la opción elegida por Esteban Soler resulta válida, por ejemplo, para la narrativa de un Aldecoa, excluye de la impronta neorrealista a los narradores sociales, olvidando las concomitancias que indudablemente existen entre novelas como *La mina* (López Salinas, 1959) o *Central eléctrica* (López Pacheco, 1956) y films como *Roma a las once* (De Santis, 1951) donde el hundimiento de una escalera en la que esperan trabajo un gran número de mujeres nos presenta una tragedia colectiva que expone sin componendas morales la explotación de la clase trabajadora. Tampoco atiende a la repercusión de la obra de Fellini, cuyo espiritualismo casi panteísta (*La strada*), su gusto por lo imaginario, lo barroco y la poetización no lo convirtió en uno de los directores preferidos de nuestra crítica cinematográfica, aunque fue, sin duda, su ironía y su esteticismo el que atrajo a Luis Goytisolo y su soterrado tono crítico a Caballero Bonald⁷⁰. Del mismo modo, no puede dejarse fuera de la influencia del cine a Juan Marsé por el hecho de que su novelística no siga las pautas de la narración objetiva ni

66 Cf. Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española*, I, cit., pp. 62-64; Darío Villanueva, “*El Jarama*”, de Sánchez Ferlosio..., cit., pp. 22-24; Ramón Buckley, “Del realismo social al realismo dialéctico”, *Insula*, núm. 326, 1974, pp. 1 y 4; J.L. Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 198-205.

67 Hipólito Esteban Soler, “Narradores españoles del medio siglo”, *Miscellanea di studi ispanici*, Università di Pisa, 1971-1973. Sobre todo, pp. 280-293. En cuanto a la recepción de los films y teorías neorrealistas en España, cf. nuestra Tesis Doctoral, *Estudio de las relaciones entre cine y literatura: la influencia cinematográfica en la novela española de postguerra*, Universidad de Zaragoza, 1990, Vol. II, pp. 643-697.

68 “Narradores españoles del medio siglo”, *art. cit.*, pp. 289-293.

69 *Art. cit.*, p. 24

70 Cf. el comentario sobre *Las noches de Cabiria* en *Dos días de setiembre*, [1962], Barcelona, Argos Vergara, 1979,

se inscriba abiertamente bajo la tutela del neorrealismo⁷¹.

Pero hay otras confusiones que es necesario evitar. Confusiones que encontramos, esta vez, en el estudio, sin duda notable, de José Luis Martín Nogales sobre los cuentos de Ignacio Aldecoa. Para este crítico la influencia del cine neorrealista italiano sobre los narradores del medio siglo y, en concreto, sobre el autor alavés, se produjo en una doble vertiente. Primero “en la atención al entorno: sus protagonistas serán gentes normales que viven historias de normalidad. La literatura adopta una actitud de testimonio, con tonos variados que abarcan la denuncia, la crítica, la protesta o la rebeldía”:

En segundo lugar su influencia se dejó sentir en los aspectos técnicos. Una serie de procedimientos cinematográficos serán asimilados por los novelistas: el encuadre de personas y paisajes, el punto de vista y la desaparición del narrador ante las escenas que está filmando, los movimientos de cámara de uno a otro objeto, la fracción de la historia en secuencias, los fundidos⁷².

Es cierto, y ésta es una acusación que se ha hecho a la voluntad de ruptura del neorrealismo, que en sus obras se trataba de borrar también “la institución cinematográfica como tal, de hacer desaparecer las señales de la enunciación”, tendencia muy clásica y característica de casi todos los films de ficción anteriores⁷³. Ahora bien, esos procedimientos técnicos a los que alude Martín Nogales -encuadres, fundidos, movimientos de cámara- ¿eran acaso propios de los códigos y del “imaginario cinematográfico del neorrealismo” -si es que hubo alguno concreto- o, más bien, principios básicos del Modelo de Representación Institucional del cine “en general”? Si se buscan influencias “formales” del neorrealismo habría que atender a su *poética* -y, en este sentido, el único que la formuló como programa fue, en efecto, Zavattini. Habría que pensar en la “rarefacción de la trama” que propone *Umberto D* y su empleo del “tempo lento”; al rechazo del montaje basado en la selección de los “momentos fuertes” de la historia; a las estampas en presente, los fragmentos de vida tomada *in fraganti* que aparecen en

71 Es sorprendente que al comentar novelas como *Últimas tardes con Teresa*, *La oscura historia de la prima Montse* o *Si te dicen que caí*, la crítica no tuviese en cuenta sus “aspectos cinematográficos”. Nada dice Pedro Correa, “Narrativa española actual”, *Nuestro Tiempo*, núm. 231, 1972, pp. 1-2. Ni Santos Sanz Villanueva, *Tendencias de la novela española actual*, cit., pp. 153-159. Pero, sobre todo, no lo tiene apenas en cuenta William M. Sherzer en el largo capítulo que dedica al estudio de las “fantasías” en los personajes de Marsé, *Juan Marsé. Entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Fundamentos, 1982, pp. 159-189. Y lo mismo ocurre con F. Díaz de Castro y Alberto Quintana cuando analizan el empleo simbólico del espacio, *Juan Marsé: ciudad y novela. “Últimas tardes con Teresa”*. *Organización del espacio y producción de imagen*, Universidad de Palma de Mallorca, 1984. La excepción es Ignacio Soldevilla, aunque en una crítica negativa de *Si te dicen que caí* por su confusionismo estructural: “lo más probable es que sea el resultado de un montaje mal concebido...podríamos concluir que, como en el cine, un buen narrador no va necesariamente a la par con un buen montador...”, *La novela desde 1936*, cit., p. 262.

72 *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, cit., pp. 198-199.

73 Cf. J. Aumont, Alain Bergala y otros, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* [1983], Barcelona. Paidós. 1985. n. 140.

Paisà de Rossellini⁷⁴ y que estarían en la base de los cuentos que Fernández Santos agrupa bajo el título *Cabeza rapada*; al conflicto entre el puro documentalismo e invención ficticia... Preguntarnos, en fin, si el neorrealismo aportó a la novela sólo el tratamiento de una temática o la conversión de una actitud ante la realidad en un nuevo modo de contar y de presentar “los hechos”.

Por otro lado, ¿es que la narrativa anterior al cine no “encuadraba” personas y paisajes, no fraccionaba la historia, no utilizó, incluso, “disolvencias” de las que Eisenstein -extremando un tanto las comparaciones- encuentra un ejemplo en *Historia de dos ciudades* de Dickens⁷⁵? La aplicación de “nociones de gramática fílmica” a la lite-ratura tiene, como ha señalado Umberto Eco, cierta validez en cuanto *analogías-metáforas* de la crítica⁷⁶ pero resulta a veces muy confusa para determinar lo que a nosotros nos interesa, esto es, qué tipo de transformaciones concretas experimenta la narrativa literaria -frente a su propia tradición- bajo los estímulos del cine.

IV

La diversidad de problemas que han salido a la luz hasta aquí nos permiten enunciar ya algunas conclusiones y sugerir algunas propuestas de trabajo que clarifiquen el disperso panorama ofrecido por la crítica. En primer lugar, nuestros narradores estuvieron expuestos a la influencia del cine por varios caminos distintos.

1) A través de la literatura se produce una recepción indirecta de procedimientos “cinematográficos”, esto es, de variados modelos temáticos, enunciativos, descriptivos, espacio-temporales... del cine, ya “traducidos” al lenguaje literario y reelaborados al servicio de los intereses de cada autor. Dichos modelos habían dejado su huella en las tres corrientes consideradas como puntos de referencia de la novela española del medio siglo. No sólo en la narrativa norteamericana, sino también en la francesa -Sartre, Camus, Malraux- y en la novelística italiana de Pratolini, Vittorini, Moravia y, en menor medida, de Pavese. En cuanto a la tendencia francesa del “nouveau roman”, cuyas obras se difundieron en nuestro país desde finales de los años cincuenta, pensamos, con otros críticos, que su conocimiento pudo servir a los novelistas sociales para confirmarse en el empleo de una técnica narrativa objetiva -no objetalista⁷⁷ -, pero el planteamiento ético-social de los escritores españoles estaba a años luz de la afirmación de Robbe-Grillet de que “las cosas simplemente son”⁷⁸, con lo que se excluye cualquier

74 Cf. J. L. Guarnier, *Roberto Rossellini*, Madrid, Fundamentos, 1985, pp. 35-41.

75 El pasaje de Dickens es el siguiente: “Seis carretas ruedan chirriando a lo largo de las calles. ¡Transfórmalas en lo que antes fueron, tú, Tiempo, hechicero poderoso, reintégralas a su forma y condición anterior, y las veremos trastocadas en otras tantas carrozas soberbias de monarcas absolutos, en carruajes de nobles feudales...!”, “Dickens, Griffith y el cine actual” [1944], *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 1986, p. 197.

76 “Cine y literatura: la estructura de la trama” [1962], *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1983, p. 197.

77 Cf. la acertada distinción de Ramon Buckley entre “objetivismo objetalista” (Robbe-Grillet) y “objetivismo objetivista” (*El Jarama*), *Problemas formales de la novela*, Barcelona, Península, 1973, pp. 37-46.

78 Como señala Santos Sanz Villanueva, “La diferencia entre los principios éticos y estéticos del objetivismo a ambos lados de los Pirineos fue muy grande”. *El nouveau roman* “portaba una posición academizante, no conflictiva”; los españoles “utilizan la técnica objetivista en función de una literatura social”, *Historia de la novela social española*, I, cit., p. 131. Las distancias quedaron muy claras en las *Conversaciones en Formentor* de 1959, cf. J. Fuster, “El I Coloquio Internacional de...”, *Revista de Literatura*, XXXI, 1969, pp. 212-213.

acercamiento entre ambos quehaceres literarios. Es muy posible, por otra parte, que su comprensión de esta corriente literaria fuese durante bastante tiempo tan mínima⁷⁹ como la del cine de Godard o Resnais/Robbe-Grillet que pudo llegar a nuestras pantallas⁸⁰.

2) El contacto directo con el cine por parte de la generación del medio siglo es indiscutible (habría, naturalmente, excepciones y rechazos como el de Carlos Barral o Juan Benet, que no excluyen la posibilidad de “influencias involuntarias”). Ya por sus declaraciones y escritos sobre el tema, ya por el trabajo que desarrollaron como guionistas o en el campo de la realización, sabemos del interés específico de Fernández Santos, Sánchez Ferlosio⁸¹, López Pacheco, García Hortelano, López Salinas, Nino Quevedo, Juan y Luis Goytisolo, Daniel Sueiro y Juan Marsé. En cuanto a Alfonso Grosso, Caballero Bonald o Carmen Martín Gaité, no es difícil atestiguar sus aficiones cinematográficas a través de los referentes que van apareciendo en sus novelas, y aunque de Aldecoa sólo tenemos noticia de su colaboración con Camus en *Young Sánchez*, es significativo que cuando en 1969 Vicente Molina Foix propuso a los redactores de *Nuestro Cine* abrir una sección sobre “los escritores y el cine español” se piense inmediatamente en él, aunque su muerte impidió la realización de esa entrevista⁸².

Fueron, sin duda, aquellas tendencias que coincidían con sus aspiraciones “realistas” y que ofrecían además nuevos caminos temáticos y estéticos en el tratamiento de lo real las que se convierten en el centro de atención de nuestros escritores: el neorrealismo italiano, sus teorías y sus derivaciones (De Sica, Rossellini, Antonioni, Visconti, Fellini, Zurlini, Olmi, Pasolini), el “realismo poético” francés de un Jean Renoir, Duvivier o Marcel Carné⁸³, el cine documental y el cine-encuesta. Claro que

79 Antonio Ferres declaraba -en 1965: “En estos momentos los escritores estamos estudiando con cierto interés el “nouveau roman”, pero no creo que sea nuestro camino. Pienso que el “nouveau roman tendrá que modificarse mucho en España y si alguna de sus formas se fundiese con el contenido -en ese realismo que recuerdo que Hortelano llamaba protésico-el resultado será distinto al objetivismo”, Antonio Núñez, “Encuentro con Antonio Ferres”, *Insula*, núm. 220, marzo, 1965, p. 6. Juan García Hortelano, sin embargo, afirma que cuando escribió *Nuevas amistades* estaba muy influido por unas “técnicas muy behavioristas...leía el nouveau roman y me parecía que era un descubrimiento espléndido, y me lo sigue pareciendo”, Rosa María Pereda, *El gran momento de Juan García Hortelano*, Madrid, Anjana, 1984, p. 79.

80 Basta con leer los comentarios de Antonio Ferres, López Salinas y el propio Hortelano sobre *El año pasado en Marienbad*. Este último, en contraste con las declaraciones anteriores, escribía: “Usted comprobará [en este film] que la belleza no necesita de la realidad, que con un bar donde tomarse una ginebra con ambrosía...unos dormitorios sin muchas perspectivas de utilizar las camas...” “l'école du regard” y Alain Resnais le facilitan la vida, dejándole en absoluta y abstracta libertad para que usted piense lo que quiera; para que usted, si quiere, no piense; para que si es que a usted no le aburre el irracionalismo, usted se irrite”, “La novela francesa y Marienbad”, *Nuestro Cine*, núm. 17, febrero, 1963, p. 12.

81 También Ferlosio frecuentó durante un tiempo el I.I.E.C. y sus conocimientos técnicos del medio le permitirán negar la “supuesta objetividad de la cámara cinematográfica” tan traída y llevada por los críticos en su interesante ensayo “Personas y animales en una fiesta de bautizo”, citado por Darío Villanueva, “*El Jarama*” de Sánchez Ferlosio, cit., p. 101. Otra reflexión muy lúcida sobre el acto social de “ir al cine” y sobre las estructuras de montaje en el film la encontramos en *Las semanas del jardín* [1974], Madrid, Alianza, 1981, pp. 15-30.

82 Angel Fernández Santos, encargado de la sección, explica que Aldecoa es uno de los pocos escritores que “tiene algo que decir en relación con el cine”, muy presente en todas sus narraciones: “hablé con Ignacio Aldecoa del proyecto...Me dijo que “le apetecía mucho charlar de cine”... Aldecoa murió en noviembre sin que la cita tuviera lugar”, Angel Fernández Santos, “Ignacio Aldecoa”, *Nuestro Cine*, núm. 92, diciembre, 1969, p. 11.

83 Si el Instituto francés de Cultura tan frecuentado por los intelectuales catalanes realizó en Barcelona sus “semanas cinematográficas”, también las hubo en Madrid. En 1951 La Asociación Española de Filmología organiza un ciclo sobre René Clair, al año siguiente sobre Marcel Carné y en 1952 una “Semana de Cine Francés”, cf. Eduardo Duca, “Marcel Carné y su gente”. *Insula*, núm. 78, junio, 1952, p. 11 v “El último cine francés”, *Indice*, núm. 57, noviembre, 1952, p. 7.

estas corrientes pertenecen en su mayor parte a la asimilación “intelectual” del arte filmico. En la trastienda quedaba el cine, fundamentalmente norteamericano, que pese a todos los desdenes estaba en la base de una cultura cinematográfica asimilada en la adolescencia, lo que quizá nos explicaría también su rápida asimilación de aquellas técnicas de la narrativa extranjera que quedaban más cerca de los modelos proporcionados por el séptimo arte.

Una aproximación no reduccionista al problema de la influencia del cine en el ámbito literario que estamos considerando exigiría deslindar, al menos metodológicamente, tres aspectos: a) los que pueden considerarse definidores de una determinada poética aun tan diversa como la del neorrealismo y de otras tradiciones y géneros cinematográficos que pudieron servir de estímulo a los escritores⁸⁴; b) la cuestión del objetivismo conductista en cuanto implica a la perspectiva narrativa -los hechos analizados desde el exterior- y al proceso enunciativo -*mostración* de unos acontecimientos ante los que el espectador/lector no haría aparentemente sino “asistir” sin intermediario alguno. Es en esta *apariencia* donde deben buscarse las relaciones del relato objetivo con el cine o, mejor aún, en los sistemas empleados para transmitirnos informaciones, juicios y comentarios sobre los personajes o sobre la historia sin que se advierta la presencia de un sujeto enunciator⁸⁵; c) la serie de procedimientos que afectan a la estructura de la trama -fragmentación, simultaneísmo-, a las categorías espacio-temporales, a los modos de descripción y presentación de ambientes y personajes, etc.; procedimientos que, como en el caso anterior, no siempre podrán remitirse a obras fílmicas concretas, por cuanto forman parte de los códigos “específicos” y habituales en el cine de ficción narrativa.

Aunque nuestro propósito no es profundizar ahora en todas estas cuestiones, sí vamos a ofrecer dos ejemplos que justifiquen porqué y cómo hablamos de la repercusión del cine sobre la novela española del medio siglo. La crítica, ya lo hemos visto, ha insistido particularmente en la fórmula del “simultaneísmo narrativo”⁸⁶ y, con él, en un tipo de estructuración del relato que “suprime las transiciones”, superpone “fragmentos inconexos” o acumula escenas y “flashes al modo cinematográfico”⁸⁷. Ahora bien, ni el “modo cinematográfico” es *incoherente*, ni la novela que intenta emularlo se limitará, al menos en los casos más logrados, a yuxtaponer “trozos” de una o de varias historias. De ahí que nos parezca imprescindible analizar también cómo se encadenan algunos de estos fragmentos narrativos y entran en relación los diferentes espacios y personajes de las novelas *unanimistas*. En *Los bravos*, por ejemplo, el canto de un pájaro y su vuelo sirve al narrador para “desplazarse” desde la casa de Don Prudencio (que

84 Para la diferenciación entre unos códigos cinematográficos generales, susceptibles de aparecer “virtualmente” en todos los films” -las formas de montaje, por ejemplo- y los códigos cinematográficos particulares (o subcódigos), cuyos rasgos pertenecen sólo a ciertas clases de films, a un mismo género, a una escuela o una tendencia artística, cf. Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977, pp. 97-98.

85 En la novela -observa Gerard Genette- “montrer”, ce ne peut être qu’une façon de raconter, et cette façon consiste à la fois à en dire le plus possible, et ce plus, à le dire le moins possible”, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 186.

86 Cf. Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977, pp. 177-236.

87 Darío Villanueva, “El Iarama de Sánchez Ferlosio”, *cit.* p. 20

CARMEN PEÑA ARDID

acaba de descubrir el abandono de su amante) hasta la de Pilar y detener su atención, por último, en la tragedia de Amador:

(...) fue a su cuarto a tientas, sin encender la luz, se metió en la cama. Por la ventana, de par en par, le llegaba el susurro del río. Respiró hondamente. Un ave nocturna cantó a lo lejos.

El pájaro volvió a cantar, agitó las alas mansamente y se lanzó al aire remontando el espacio frente a la iglesia. Cruzó sobre el corral; su sombra oscura bajo las estrellas se meció un instante frente a la casa de Pilar, y finalmente, pasando el río, fue a posarse en el tejado de Amador. Amador miró a su hijo bajo la sábana...⁸⁸.

Este procedimiento, que permite en el cine interrelacionar espacios próximos y escenas simultáneamente desarrolladas siguiendo con la cámara a un objeto móvil o haciéndolo reaparecer después de un corte de montaje, es retomado con mayor sutileza en *La zanja*. Aquí, el foco de atención del relato se desplaza en un movimiento de ida y vuelta desde la madre de Andrés a la taberna de Florencio, ámbitos y situaciones de desdicha conectados por una reiteración de motivos:

[La madre de Andrés] Sonríe con amargura, con resignación. La esperanza del imponderable se agarra no obstante, cabalística...cuando abandona la galería, *en el mismo momento en que un reactor traza con su estela de keroseno una línea platina sobre el cielo.*

[se introduce una descripción del paisaje]

A la puerta de la taberna de Florencio, silenciosos con los brazos cruzados o dejados caer a lo largo del cuerpo, una hilera de hombres tristes y serios esperan el chalaneo de lo que caiga, el medio jornal por cuidar un jardín...

*El reactor da una vuelta sobre sí mismo y enfila una toma de altura...*En la puerta de la taberna los hombres siguen sus piruetas con los ojos entreabiertos. *Un carro cargado hasta los bordes de cañas de maíz temprano, tirado por dos bueyes parsimoniosos, busca la curva de la calle para tomar la carretera sorteando las regolas abiertas (...)*

Cuando de nuevo regresa a la galería [la madre de

Andrés] y vuelve a apoyar las manos sobre la baranda, la baranda está ya seca..*La carreta cargada de maíz cruza por delante de la verja verde* [de su casa]⁸⁹

La zanja emplea la técnica simultanéista dentro de cada secuencia y hay en ella ejemplos interesantísimos en los que los objetos -habitualmente móviles- al igual que los sonidos permiten, no sólo establecer tránsitos de un tema narrativo a otro, sino transmitir la impresión de un mundo fragmentado, pero en contacto continuo, donde el transcurso del tiempo se hace perceptible casi siempre en función de los desplazamientos en el espacio. Pero si volvemos al libre vuelo del ave en *Los bravos*, ¿no podríamos interpretar también esa descripción como un *comentario* oculto del narrador? Y decimos “oculto” porque no parece formar parte de su discurso sino de la historia misma. Como ocurre frecuentemente en el cine⁹⁰, un elemento de la ambientación es aquí utilizado para comentar los hechos, insistiendo, simbólicamente, tanto en la “huída” de la joven criada y amante de Don Prudencio como en la invalidez del hijo de Amador.

Nuestro segundo ejemplo lo extraemos de *El fulgor y la sangre* de Aldecoa, novela cuya estructura sigue el diseño de la “reducción temporal retrospectiva” tan minuciosamente analizado por Darío Villanueva⁹¹. La noticia de que ha sido herido uno de los tres guardia civiles desplazados al pueblo, la tensa situación de espera que se produce en la Casa-Cuartel hasta averiguar su identidad constituyen casi toda la acción del “relato primero”. Una serie de analepsis lo abren, sin embargo, a otra dimensión histórica: los recuerdos de las cinco esposas de los guardias que evocan su pasado desde la infancia hasta el presente. El esquema no puede ser más semejante al del film *In which we serve* (en España, *Sangre, sudor y lágrimas*), realizado por David Lean y Noël Coward en 1941, donde los supervivientes de un barco hundido evocan también, mediante sucesivos flash-backs, escenas retrospectivas de su vida mientras intentan sobrevivir aguardando un dudoso rescate. Pero la deuda sólo es conjetural y nada puede probarse al respecto⁹².

Mayores posibilidades ofrece, en cambio, la comprobación de cómo la “poética dell'immediatezza” propugnada para el cine neorrealista por Zavattini se hace presente en esta novela:

Coloquemos -propone Zavattini- a un trabajador en paro quieto delante de la cámara y después inmovilicemos al público durante cinco minutos ante esa imagen proyectada en la pantalla. Pero eso no gusta. Se grita “¡Montaje!”, para que las imágenes discurren con rapidez y el conocimiento del público

89 Alfonso Groso, *La zanja* [1961], Madrid, Cátedra, 1982, pp. 160-161. Los subrayados son nuestros.

90 Véase, por ejemplo, el pájaro enjaulado en la casa del dentista de *Avaricia* (Murnau, 1921)

91 *Estructura y tiempo reducido en la novela*, cit., pp. 269-273.

92 Véanse otros referentes literarios de esta estructura citados por Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española*. I, Madrid, Taurus, 1958 y Darío Villa-nueva. *Ibid.*, n. 271.

sea superficial y no se profundice en la verdad. He dicho un trabajador en paro, pero podría decir cualquier cosa que exija una intervención urgente y respecto a la cual la *duración* de nuestra atención resulta siempre inferior a la necesidad de conocerla realmente”⁹³

No ante un trabajador en paro, sino ante la inactividad de un guardia civil haciendo la guardia nos sitúa Ignacio Aldecoa al comienzo de *El fulgor y la sangre* (1954):

De vez en cuando arrastraba el pie por la pista de las hormigas y producía el desastre. Luego, aburridamente, contemplaba la triste y perfecta organización de los insectos hasta que la normalidad y la urgencia en la normalidad volvían. Su mirada, arrastrándose por la tierra, le descubría pequeñas cosas para las que iba creando imágenes...

De vez en cuando escupía. El escupitajo en el polvo acusaba un movimiento de oruga. El pie del hombre nada perdonaba: extendía aquella breve humedad, ensombrecía la tierra... Entonces el hombre levantaba la vista y miraba al campo con los ojos entornados, acostumbrados al cansado oteo de la guardia. La bandada de grajos, negros y tormentosos, si levantaba el vuelo era como un velocísimo tic de un párpado de alcohólico. La lejanía era impenetrable y vacía como una carta para alguien que no supiera leer. Bajaba la vista luego hasta sus botas, que le dolorían los pies hinchados y sudados. Instintivamente apretaba con fuerza el fusil y discurría sobre sus manos grandes y morenas...

Apretó más el fusil, casi fue una crispación, hasta que sintió la piel, entre el dedo pulgar y el índice de su mano derecha, caliente, y la vio enrojecida, y emblanquecida en los poros... Sobre la muralla, sobre los muchachos, alzó el hombre la mirada observando el vuelo de un azor. Alta volaba el ave y alto estaba el sol. Pesaba el mediodía de la meseta. Las doce, con las dos agujas, el fusil y el hombre, unidas, sin sombra.⁹⁴

La visión del hombre desamparado entre un cielo inalcanzable y una tierra inhóspita es, sin duda, una de las constantes en la narrativa de Aldecoa, quien ha conseguido en muchos de sus relatos ofrecernos verdaderos equivalentes simbólicos del

93 C. Zavattini, “Tesis sobre el neorrealismo” [1952], en *Fuentes y Documentos del cine*, cit., p. 200.

94 Ignacio Aldecoa, *El fulgor y la sangre*. Barcelona: Planeta, 1970, p. 5-6.

tratamiento que el cine ha dado a este tema⁹⁵. Pero el pasaje anterior nos enfrenta también con el empleo del “tempo lento” y la contemplación del hombre al *ralentí* deseados por Zavattini. En sus teorías y en sus trabajos con Vittorio De Sica, el guionista italiano quiso atacar la raíz misma de la narración fílmica, tanto en el terreno de la *inventio*, recomendando un documentalismo que descartase en lo posible la ficción, como en el del argumento y su *dispositio*. La concepción del cine como “antiespectáculo”, el repudio de la *historia* perfectamente trabada y el desarrollo de “una acción enrarecida” fueron inquietudes que compartieron otros neorrealistas⁹⁶. Así, Rossellini considerará necesario “ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario con rebuscamiento (...) el objetivo vivo del film realista es “el mundo” no la historia ni la narración”⁹⁷. El antiespectáculo, visible incluso en *La terra trema* de Visconti (quien más adelante hará un cine “espectacular” inserto en la tradición narrativa decimonónica) rechazaba los personajes extraordinarios así como el cine elíptico, siempre atento a resaltar los “momentos fuertes” de la acción. Comportaba también una actitud ante el paisaje que, alejándose de lo escenográfico - pensemos, por ejemplo, en *Gente del Po*, de Antonioni-, dirigía su atención al desenvolvimiento del hombre entre las cosas y la naturaleza.

Nuestros novelistas no permanecieron indiferentes a ninguno de estos ideales que, huelga decir, ni siquiera el cine -al menos el que quiso continuar siendo de ficción y narrativo- desarrolla con todo el rigor que las proclamas anuncian. Pero la novela española se enriqueció con la incorporación de una galería de personajes tan poco interesantes como parecieron en principio los burgueses de la narrativa decimonónica⁹⁸ y ensayó, por otro lado, la experiencia del “enrarecimiento de la trama” desde una actitud ética y estética, desde el convencimiento de que “la importancia del hombre es continua, de que “la vida de cada día no puede ser nunca aburrida, mientras el drama que intenta imponer una “trama a la vida” es falsificación”⁹⁹. Estas cuestiones, así como el problema de la relación entre neorrealismo y objetivismo, exigen, no obstante, un tratamiento mucho más detenido y cuidadoso que debemos dejar para otro lugar.

95 “Juancho...se acercó a la puerta. Contempló el cielo. Contempló el suelo. En el cielo tras los montes pelados asomaban nubes blancas. El sol brillaba alto. Un viento suave arremolinaba y extendía breves ondas de polvillo sobre el portland de las aceras. La calzada era de tierra apisonada. Una tierra gris y cortezuda”, “Esperando el otoño”, *Cuentos completos*, I, Madrid, Alianza, 1982, pp. 49-50. Cf. también “Los hombres del amanecer”, p. 42.

96 Cf. Aumont y Bergala, *op. cit.*, p. 139.

97 “Dos palabras sobre el neorrealismo”, en *Fuentes y documentos del cine*, cit., p. 190.

98 “Si admitiéramos -apunta Darío Villanueva- la existencia de personajes “profesionales”, es decir, atractivos, apasionantes, intrépidos, como eran muchos de los que nos presentan las novelas del siglo pasado, ¿no son personajes perfectamente amateurs los jóvenes que se bañan y sestean en el río Jarama aquel domingo caluroso o los marineros que trabajan en el Aril de Gran Sol”, *“El Jarama” de Sánchez Ferlosio*..., cit., p. 39.

99 C. Zavattini “Tesis sobre el neorrealismo” *art. cit.* p. 106.