

Ana Gustrán Loscos

La huella de los discursos
audiovisuales (cine, televisión y
videojuegos) en la narrativa
española del siglo XXI (2001
-2016)

Director/es
Peña Ardid, Carmen

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606





Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

LA HUELLA DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
(CINE, TELEVISIÓN Y VIDEOJUEGOS) EN LA
NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI (2001
-2016)

Autor

Ana Gustrán Loscos

Director/es

Peña Ardid, Carmen

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

2020

Universidad de Zaragoza
Departamento de Filología Española

**LA HUELLA DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
(CINE, TELEVISIÓN Y VIDEOJUEGOS)
EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI
(2001-2016)**

Ana Gustrán Loscos



Tesis doctoral dirigida por:
Dra. Carmen Peña Ardid

2019



**Universidad
Zaragoza**



TESIS DOCTORAL

**La huella de los discursos audiovisuales (cine,
televisión y videojuegos) en la narrativa española
del siglo XXI (2001-2016)**

Ana Gustrán Loscos

Directora: Dra. Carmen Peña Ardid

**Departamento de Filología Española
Facultada de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
2019**

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
-----------------------	---

INTRODUCCIÓN.....	11
-------------------	----

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

LA NOVELA ESPAÑOLA A COMIENZOS DEL SIGLO XXI: UN TERRITORIO EN EXPANSIÓN	23
--	----

1.1. Características generales del panorama literario español en el nuevo siglo.....	26
--	----

1.2. Tendencias y modalidades genéricas de la narrativa	32
---	----

1.3. La huella audiovisual.....	37
---------------------------------	----

1.4. El debate sobre la «desaparición» de la novela ante los nuevos medios de ficción.	40
--	----

CAPÍTULO 2

EL «SUSTRATO AUDIOVISUAL» EN LA NARRATIVA LITERARIA.

PERSPECTIVAS CRÍTICAS Y PROBLEMAS TEÓRICOS	47
--	----

2.1. La narrativa española del siglo XXI y los medios: perspectivas de la crítica	50
---	----

2.2. Reflexiones teóricas: el estudio de las influencias entre artes y medios	65
---	----

2.2.1. Literatura y cine: un punto de partida teórico.....	67
--	----

2.2.2. Narratividad, intertextualidad e <i>imitación</i> de procedimientos	68
--	----

2.2.3. El concepto de intermedialidad: un paso más allá de la intertextualidad.....	73
---	----

2.3. La transmedialidad: el desbordamiento de las fronteras entre medios	77
--	----

CAPÍTULO 3

FUNDAMENTOS DEL VÍNCULO DE LOS ESCRITORES CON EL CINE Y OTROS

MEDIOS AUDIOVISUALES.....	83
---------------------------	----

3.2. Una tradición de influencias: antecedentes de la huella audiovisual en la literatura española.....	100
---	-----

3.2.1. El vínculo con la vanguardia histórica.....	101
--	-----

3.2.2. La novela social y la renovación del realismo narrativo.....	106
---	-----

3.2.3. Los novísimos: una estética anti-realista.....	108
---	-----

3.2.4. La generación X, ¿un nuevo realismo a finales de siglo?.....	111
---	-----

CAPÍTULO 4

EL MEDIO TELEVISIVO Y SUS RELACIONES CON LA LITERATURA.....	115
---	-----

4.1. Carta de ajuste: funciones y contenidos de la televisión	116
---	-----

4.2. Efectos socioculturales del medio	121
--	-----

4.3. Cultura y televisión: Una relación controvertida	131
4.3.1. El lugar de la cultura en Televisión Española	131
4.3.2. Espacios literarios	134
4.3.3. Presencias/ausencias de los escritores en el medio televisivo.....	142
4.3.4. Las recreaciones actuales de obras literarias.....	145
4.4. El nuevo estatuto cultural de las series	147

SEGUNDA PARTE

INTRODUCCIÓN.....	155
-------------------	-----

CAPÍTULO 1

DOS RELATOS PARA UN MISMO HIPOTEXTO: EL FILM <i>LA SEMILLA DEL DIABLO</i> EN «EL BEBÉ DE ROSA» DE BERTA MARSÉ Y «ROSEMARY» DE JAVIER CALVO	159
1.1. «El bebé de Rosa» de Berta Marsé.....	160
1.1.1. Vínculos con el film	160
1.1.2. El componente metaficcional	162
1.1.3. Misterio y predestinación	167
1.1.4. Recreación de técnicas cinematográficas.....	169
1.2. «Rosemary » de Javier Calvo	170
1.2.1. Conexiones con el film de Polanski.....	171
1.2.2. Esoterismo y misterio: el fin del mundo.....	175
1.2.3. Referencias al grupo musical <i>The Cure</i>	177
1.2.4. El universo literario de Lovecraft	178
1.2.5. Presencia de la televisión.....	180
1.2.6. Otras referencias al cine.....	182

CAPÍTULO 2

LA TELEVISIÓN TOTAL ES UNA NOVELA: <i>AIRE NUESTRO</i> DE MANUEL VILAS	189
2.1. Fragmentarismo, humor y deconstrucción del yo.....	190
2.2. Nuestro aire-pantalla.....	192
2.3. Presentación del proyecto televisivo	195
2.4. Una perversa televisión todopoderosa	197
2.5. La pantalla como (no) frontera entre la realidad y la ficción.....	201
2.6. Una televisión que deconstruye el tiempo.....	205
2.7. Programación y modos de visionado	206

CAPÍTULO 3

LA IMAGEN–EXCESO: EL ESPECTÁCULO TELEVISIVO EN LA NOVELA.....	213
3.1. «Arcoiris de levedad» (<i>Risas enlatadas</i>) de Javier Calvo.....	215
3.1.1. El programa de TV <i>Sonrisas aceleradas</i> . Formato y contenidos	219
3.1.2. La reflexión sobre el medio televisivo.....	225
3.1.3. La vida en presente continuo.....	231
3.2. Otra mirada a la tele-realidad: el relato «Risas enlatadas»	234
3.3. <i>Supermame</i> , de Pablo Álvarez Almagro: la televisión como un camino hacia la autodestrucción	237
3.3.1. La confesión del protagonista: de asesino a presentador de un <i>talk-show</i>	237
3.3.2. La obscena dinámica interna de la televisión	242
3.3.3. La «televisión sangrante» entre los modelos de la España democrática	244
3.3.4. <i>Supermame</i> : el programa definitivo.....	251
3.3.5. La mediación técnica televisiva y otros efectos de la retórica	254
3.3.6. La visión ideológica subyacente: la televisión como un medio poderoso abyecto	256

CAPÍTULO 4

CRISIS EXISTENCIAL ANTE UNA SERIE DE TELEVISIÓN «LOS PONS PONS» (2010) DE BERTA MARSÉ	261
4.1. Las dos vidas de la familia Pons.....	262
4.2. Técnicas del universo televisivo en el relato	264
4.3. <i>Los Pons</i> : una comedia de situación de dibujos animados	266
4.4. Traspasando la pantalla. Connotaciones metaficcionales	274
4.5. La realidad y sus ficciones deformadas y esperpénticas.....	278

CAPÍTULO 5

<i>LAS HUELLAS</i> (2010-2015) DE JORGE CARRIÓN: REFLEXIONES SOBRE LA FUNCIÓN DE LA FICCIÓN (TELEVISIVA)	285
5.1 <i>Los muertos</i> (2010).....	286
5.1.1. Los «Nuevos» y su vinculación con la ficción (audiovisual).....	290
5.1.2. Metaficcionalidad: paratextos sobre la serie <i>Los muertos</i>	295
5.2. <i>Los huérfanos</i> (2014).....	301
5.2.1. Vínculo con <i>Los Muertos</i>	301
5.2.2. Resignificar la ficción: instrucciones para el fin del mundo.....	303
5.2.3. El búnker como imperio de la vigilancia.....	308
5.2.4. Pulsión escópica: «llenar el ojo».....	312
5.2.5. Reflexiones sobre el cine.....	316

5.3. <i>Los turistas</i> (2015)	319
5.3.1. George y Mario: diálogo sobre el poder de la ficción.....	320
5.3.2. La presencia de lo filmico y televisivo en el texto.....	327
 CAPÍTULO 6	
LA CÁMARA INDISCRETA EN <i>LA HABITACIÓN OSCURA</i> DE ISAAC ROSA.....	337
6.1. El proyector de la memoria	339
6.2. La moviola cinematográfica como recurso narrativo	342
6.3. Formatos televisivos que sirven como modelos.....	344
6.4. La cámara-espía.....	349
6.5. El lugar de la pornografía en la novela.....	353
6.6. El control de la tecnología como imagen de la lucha de clases.....	355
6.7. Una escritura comprometida	357
 CAPÍTULO 7	
VIDEOJUEGOS LITERARIOS: <i>PROVIDENCE</i> (2009) DE JUAN FRANCISCO FERRÉ Y <i>ÁTICO</i> (2004) DE GABI MARTÍNEZ.....	361
7.1. <i>Providence</i> de Juan Francisco Ferré: un videojuego de terror <i>lovecraftiano</i>	363
7.1.1. Argumento, estructura y voz narradora	365
7.1.2. (Con)fusiones entre lo real y lo ficticio	368
7.1.3. Novela-videojuego-laberinto.....	370
7.1.4. Videojuegos de género: terror (<i>lovecraftiano</i>)	378
7.1.5. El simulacro tecnológico como crítica contra el sistema neocapitalista.....	382
7.1.6. <i>El Rey del Juego</i> : otra novela-videojuego de J.F. Ferré.....	386
7.2. <i>Ático</i> : dos perspectivas sobre un videojuego.....	388
7.2.1. Peculiaridades del videojuego <i>Ático</i>	391
7.2.2. La partida de Kazuo Tanaka.....	393
7.2.3. La industria del videojuego	394
7.2.4. Público espectador	397
7.2.5. Metaficcionalidad.....	399
7.2.6. La soledad, el gran tema de la novela.....	401
 CONCLUSIONES.....	 403
 BIBLIOGRAFÍA.....	 413

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis es fruto del contacto con el tema de las relaciones entre la literatura y el cine que descubrí durante mi licenciatura gracias a la asignatura «Literatura y cine». Fue la Dra. Carmen Peña Ardid –la directora de este tesis- quien me descubrió el apasionante mundo de los estudios intermediales. El trabajo final que realicé sobre la adaptación al cine de la novela de Galdós, *Tristana*, a manos de Buñuel, me entusiasmó tanto que me cambió la vida. Esto propició la elección como tema para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), el análisis de la influencia del cine en dos novelas de Carmen Martín Gaité, *Nubosidad variable* y *Lo raro es vivir*. Y profundicé después en este campo de estudio con la realización del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, a través de su módulo dedicado a la estética audiovisual.

Esta tesis doctoral no habría sido posible, sin embargo, sin el apoyo de la beca del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para Formación del Profesorado Universitario (FPU). Fue, sin duda, todo un honor y una oportunidad poder contar con ella.

Son numerosas las deudas que este trabajo tiene con diferentes personas, cuyo apoyo, ideas y aportaciones han sido relevantes para concluir esta investigación. En primer lugar al personal de la Hemeroteca Municipal de Madrid y de Zaragoza donde realicé estancias muy largas para la recopilación de material hemerográfico. También han sido fundamentales los aportes de la profesora Amparo Martínez, mi directora de Trabajo Fin de Máster, Enrique Mora, profesor del Departamento de Historia del Arte, así como las conversaciones que pude mantener con las Dras. M^a Ángeles Naval e Isabelle Touton en torno a la narrativa actual. Agradezco igualmente la atención del personal administrativo del Departamento de Filología Española, en especial la de Alfredo Moreno y su ayuda con todos los trámites burocráticos que conllevan los estudios de doctorado. También quiero reconocer aquí el acompañamiento durante este tiempo de Noelia -más que compañera- que siempre ha estado dispuesta a echarme una mano. Por último, no podría olvidarme de la Dra. Carmen Peña, directora de esta tesis, por sus conocimientos, su inestimable

orientación, su paciencia y su determinación durante todo este tiempo, que han sido indispensables para poder llevar a buen puerto esta empresa.

No menos importante que el académico es el ámbito personal. Es ahí donde ocupa un lugar especial Sonia Lasierra, compañera desde primer año de carrera y ahora una persona muy importante en mi vida. Muchas gracias por todas esas conversaciones -fuente de conocimiento y sororidad- y por mostrarme lo que es la Amistad.

Y por supuesto, no habría podido llegar hasta aquí sin mi familia. Son ellos los que siempre me han acompañado. A mi abuela Carmina, que tanto me ha preguntado por la tesis y a la que le encantará ver que por fin la he terminado. Y a mis otros abuelos, que ya no están, pero que sé que se sentirían igual de orgullosos. A mis tíos, sobre todo a mi tía Mercedes, por acogerme en su casa -que siento como mía- y permitir que la convirtiera en mi despacho durante un tiempo. A mis primos y primas, sobrinos –que son la alegría de la casa- y familia política, muy especialmente a Álex, por todo la ayuda ofrecida y que tan pocas veces tomé. A mis hermanas Merche y Carmina, porque es una suerte poder contar con dos guías como ellas, siempre por delante, allanando el camino. Y en lo relativo a este trabajo, un reconocimiento doble a ambas. A Merche, por prestarse a dar forma a la portada de esta tesis y a Carmina, por haber estado siempre pendiente, vigilando de cerca el proceso, aconsejando y, en este último empujón, arrimando el hombro. A mis padres, que les debo todo. Por haber querido facilitarme siempre las cosas, por su amor incondicional y, por supuesto, por aguantarme en los momentos difíciles.

Y por último, a José Luis. Desde que apareció en mi vida, sólo puedo estar agradecida. Su amor, generosidad y confianza ciega en mí han sido el empujón que necesitaba para afrontar la última etapa de este largo proyecto.

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta tesis es analizar el impacto de los medios audiovisuales y, especialmente, de la ficción narrativa audiovisual –cinematográfica, televisiva y de los videojuegos- en la novela española de comienzos del siglo XXI. Se trata de indagar en el influjo de unas fuentes de inspiración extraliterarias, un conjunto de discursos artísticos y mediáticos cuya implantación en la sociedad ha sido creciente desde hace más de un siglo y de forma más acusada en la llamada era digital, inaugurada en las últimas décadas con la difusión de internet.

Este trabajo parte de la constatación -que ya no es necesario justificar como en el pasado- de que los discursos audiovisuales ocupan un lugar esencial en la formación de varias generaciones de escritores y escritoras, que han conocido desde que nacieron el cine, la televisión, el video y los juegos digitales, medios cuyas producciones están disponibles además -como los libros- de un modo casi instantáneo y sin restricciones. Distinto es, sin duda, el caso de los videojuegos, que conforman un universo cada vez más sofisticado, con menor tradición, pero cuya presencia se está generalizando en los hábitos de ocio y entretenimiento de la sociedad del siglo XXI, aunque todavía sea difícil su inscripción en la esfera del arte por su naturaleza efímera e interactiva.

Las preguntas que nos formulamos en relación con todo ello a la hora de afrontar esta investigación son, entre otras, las siguientes: ¿En qué medida la creación literaria del siglo XXI está influida por esa formación constitutiva en torno al audiovisual? ¿Qué alcance tiene la huella del cine y de otros discursos audiovisuales en los escritores y escritoras recientes y hasta qué punto su narrativa continúa con la tradición de vínculos interartísticos e intermediales de otros periodos de nuestra literatura? ¿Qué novedades aportan? ¿Hay en este impacto de lo (audio)visual una voluntad de experimentación literaria –como en la época de las vanguardias- o se trata solo de dejar constancia de los nuevos hábitos comunicativos y de consumo contemporáneos?

El tema de esta investigación se apoya primeramente en ensayos fundamentales de escritores como Vicente Luis Mora (*Pangea: internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, 2006; *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, 2007; *El lectoespectador*, 2012), Juan Francisco Ferré (editor de la antología *Mutantes. Narrativa española de última generación*, 2007), Jorge Carrión (*Teleshakespeare*, 2011) o, con una orientación más filosófico-política, Remedios Zafra (*Netianas. N(h)acer mujer en Internet*, 2005; *Ojos y capital*, 2015). En los últimos años han ido publicándose, además, varios estudios de carácter académico que abordan, desde una perspectiva intermedial, la repercusión de los medios audiovisuales y de las nuevas tecnologías de la comunicación en diferentes obras y autores de la literatura española. Deben destacarse, sobre todo, obras colectivas como las que han coordinado Marco Kunz y Sonia Gómez (*Nueva narrativa española*, 2014), Matei Chinaia y Susanne Schlüner (*Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, 2014), Francisca Noguerol (*Letras y Bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*, 2015), Amélie Florenchie y Dominique Breton (*Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, 2015) o Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (*Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, 2016).

Estos estudios han sido esenciales para afrontar el análisis de nuestro corpus de novelas, ya que contienen valiosas aportaciones sobre las obras de Juan Francisco Ferré, Manuel Vilas o Jorge Carrión, escritores, entre otros, en los que hemos centrado nuestra investigación. En ellos se exploran no sólo las filiaciones cinematográficas que siguen presentes en la narrativa literaria sino también los vínculos creados con la televisión y algunas de las estrategias empleadas para crear simulacros tecnológicos en la literatura a través de modelos audiovisuales. Especial importancia tienen, en relación con las cuestiones desarrolladas en esta tesis, los trabajos de Amélie Florenchie, Isabelle Touton, Sonia Gómez y Teresa Gómez-Trueba sobre las influencias intermediales en la narrativa española actual, así como sobre la incidencia del universo de internet (cuyo uso se generalizara al final de los años 90) o incluso el de la propia tecnología audiovisual y los sistemas digitales en la literatura, sin olvidar la atención prestada a las manifestaciones literarias que se han desarrollado en la Red y que quedan ya fuera de nuestra investigación.

El interés por esta problemática ha sido mucho más reducida en nuestro país y pretendemos con esta investigación ofrecer por ello un panorama amplio –aunque, por supuesto, no completo- de las vertientes más innovadoras que ofrece el impacto del cine, la televisión y los videojuegos en la narrativa literaria publicada en las dos últimas décadas.

Aunque tenemos en cuenta la variedad de géneros y modelos discursivos de este dominio audiovisual nos centramos especialmente –por su proximidad con la novela y la narrativa breve literaria- en los géneros de la ficción, que comprenden tanto los filmes cinematográficos, las series «de culto», la animación o las comedias de situación televisivas como algunos formatos de los programas de variedades de televisión y las propuestas narrativas más nuevas de los videojuegos. La televisión ocupa un lugar central en nuestra tesis, ya que hemos podido comprobar que en la narrativa de comienzo de siglo, este medio se ha incorporado como campo de influencia de pleno derecho. La fuerte incidencia de esta huella televisiva y las estrategias creativas utilizadas para su integración en el texto narrativo resultan una importante innovación frente a la larga tradición de influjos del cine en la literatura –que sigue estando vigente- o la todavía escasa presencia del videojuego en este tipo de narrativas.

Nuestro propósito fundamental es ofrecer una visión amplia y diversificada del impacto que esos medios audiovisuales -y en algún caso, la comunicación a través de internet- tienen en la creación literaria reciente, afectando a las temáticas, las estructuras narrativas, los juegos metaficcionales y/o a las modalidades estilísticas del discurso. Nos interesa especialmente determinar los rasgos principales de esta influencia, sus constantes y dar cuenta del grado de innovación que implican tales sinergias y conexiones –sin olvidar, al mismo tiempo, cómo enlazan con una tradición interartístico-intermedial. En último lugar, exploramos cuestiones más profundas que salen a la luz en torno a los límites entre la realidad y la ficción, la existencia en una sociedad no sólo del espectáculo sino del simulacro.

Metodología y corpus de estudio

Para desarrollar esta investigación hemos adoptado en principio una delimitación temporal convencional centrándonos en el estudio de novelas y relatos aparecidos desde el comienzo del nuevo siglo¹. Partimos de la hipótesis de que, en la era digital y con la implantación de internet, en estas dos décadas se ha producido una densificación de la esfera mediática, una tendencia más marcada hacia la mediación tecnológica que puede haber afectado directamente tanto a los motivos temáticos como a las técnicas narrativas en

¹ Esto no significa que no seamos plenamente conscientes de que existen muchas otras obras que, anteriormente, han acusado estas influencias provenientes del cine y la televisión. Algunas de ellas nos ayudarán en ciertos momentos de nuestra tesis a contextualizar el análisis de textos actuales, y a tender lazos de unión entre las prácticas establecidas en el pasado con el presente.

la literatura española². Hemos seleccionado, además, autores y autoras nacidos a partir de la década de los sesenta, que se hacen adultos ya en democracia y crecieron inmersos en una sociedad de consumo, familiarizados desde la infancia con la cultura de masas que nutre un imaginario interdisciplinar apoyado en el cine, el cómic, la música rock y la expansión de la televisión como el indiscutible medio de entretenimiento masivo, al que se añade a fines de los años 70 las posibilidades de almacenamiento de imágenes que permite el video. Estas últimas generaciones de escritores viven, además, en tiempos de repliegue individualista y de declive del horizonte utópico, dentro una sociedad en la que, aunque la cultura libresco y literaria sigue siendo una referencia «prestigiosa» ya no ocupa el lugar preponderante que tenía en la cultura de las generaciones pasadas. De ahí el interés por analizar cómo se replantean los lazos, rupturas de fronteras y mestizajes entre la variedad de los discursos (audio)visuales y una creación narrativa literaria que vuelve a problematizar la representación realista.

La selección del corpus de obras y autores ha requerido una revisión exhaustiva de fuentes hemerográficas recientes que abarcan las reseñas críticas, ensayos y números monográficos de las principales revistas literarias vigentes en el periodo estudiado, como *Quimera*, *Letras Libres* o *Ínsula*, así como un riguroso repaso a los principales suplementos culturales (*Babelia*, *El Cultural*, *ABCD*, *Artes y Letras*). También se han revisado entrevistas y comentarios críticos aparecidos en publicaciones digitales de reconocida solvencia. Paralelamente, se han tomado en consideración las monografías críticas existentes sobre la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX y del XXI (estudios de Santos Sanz Villanueva, Santos Alonso, Fernando Valls, Carmen de Urioste, José Luis Calvo Carilla y Gonzalo Navajas, entre otros). Estas obras son fundamentales para conocer, desde una perspectiva histórico-crítica, las diversas corrientes novelescas que se han destacado en la etapa del cambio de siglo que nos ocupa, así como el (poli)sistema literario y cultural característico del periodo. Para ello se han tomado igualmente en consideración algunas historias de la literatura publicadas en los últimos años y las reflexiones que allí vierten autores como Darío Villanueva, José-Carlos Mainer, Jordi

² Ya lo advirtió McLuhan en los años sesenta, quien, se sorprendería hoy y mucho ante las grandes transformaciones tecnológicas que se han producido en las últimas décadas, y especialmente de una, internet: «Si se introduce una tecnología, sea desde dentro o desde fuera, en una cultura, y da nueva importancia o ascendencia a uno u otro de nuestros sentidos, el equilibrio o proporción entre todos ellos queda alterado. Ya no sentimos del mismo modo, ni continúan siendo los mismos nuestros ojos, nuestros oídos, nuestros restantes sentidos.» Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg. Génesis del «Homo typographicus»* (1962), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1993, p.46.

Gracia, Domingo Ródenas o Santos Sanz Villanueva³. Todos estos han sido referentes constantes de nuestro trabajo, si bien con la mirada siempre atenta a la mayor o menor atención que han prestado a la huella del universo audiovisual en la literatura, permitiéndonos valorar también hasta qué punto son innovadoras las propuestas creativas de los autores y autoras de nuestro estudio.

Aparte de la labor de revisión de la crítica periodística o de las monografías algo más asentadas sobre la novela actual, la lectura de un gran número de textos de la narrativa española ha sido necesaria para la selección del corpus definitivo –muy restringido– que ocupa el centro de nuestro análisis. Dicho corpus está integrado finalmente por cuatro relatos breves («El bebé de Rosa» y «Los Pons Pons» de Berta Marsé; «Arco Iris de Levedad» y «Rosemary» de Javier Calvo) y ocho novelas (*Aire Nuestro* de Manuel Vilas; *Supermame* de Pablo Álvarez Almagro, la trilogía *Las huellas -Los muertos, Los huérfanos y Los turistas-* de Jorge Carrión; *La habitación oscura* de Isaac Rosa; *Providence* de Juan Francisco Ferré y *Ático* de Gabi Martínez).

Algunos de estos autores se han identificado bajo el nombre de «Generación Nocilla» (como es el caso de Manuel Vilas, Juan Francisco Ferré, Javier Calvo o Jorge Carrión) que, entre otras características, designa a un grupo caracterizado por la exhibición explícita que hacen de los lazos audio-texto-visuales y por la huella proveniente del cine, la televisión y las nuevas tecnologías de la comunicación. Pero el criterio que guía nuestro análisis no pretende sostener la pertinencia de esta agrupación «generacional». Nos interesan sus propuestas narrativas por su valor literario y originalidad intermedial, asumiendo, por otra parte, que sus obras son representativas de una impronta de los medios que está presente en muchas otras producciones literarias. En este sentido, nuestro estudio tiene también en cuenta que hay muchos otros autores y autoras cuya obra acusa el influjo de los medios audiovisuales. La comparación y el diálogo con sus propuestas narrativas ha sido una enriquecedora fuente de inspiración. Entre ellos están Andrés Neuman, Ana Criado, Óscar Gual, David Refoyo, Roberto Valencia, Belén Gopegui, Agustín Fernández Mallo, Marta Sanz, Esther García Llovet, Roxana Popelka, Andrés Ibáñez, Salvador

³ Nos hemos apoyado fundamentalmente en los volúmenes 9 y 9/1 dedicados a la literatura española desde 1975 hasta el año 2000 de la *Historia y Crítica de la literatura española*, coordinada por Francisco Rico, a cargo de Darío Villanueva y Jordi Gracia respectivamente. También en Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet (ed.), *España Siglo XXI. Volumen 5. Literatura y Bellas Artes*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 y Jordi Gracia y Domingo Ródenas *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011.

Gutiérrez Solís, Vicente Luis Mora, Mario Cuenca Sandoval, Óscar Aibar, Miguel Carcasona o Mónica Ojeda.

No podemos olvidar, por otra parte, que esta investigación se inscribe en el marco de los estudios comparatistas entre las artes y medios, lo que exige afrontar un conjunto de problemas teóricos específicos que se han ido planteado de diferentes modos en una larga tradición de diálogo entre las artes de la palabra y las de la imagen y, en nuestro caso, entre la literatura y los nuevos medios (audio)visuales. Las nociones de intertextualidad e intermedialidad, así como los planteamientos de la semiótica para establecer ámbitos de convergencia –de elementos, códigos y estructuras- que vayan más allá de las diferencias existentes entre los medios considerados, son los pilares en los que se asienta más sólidamente nuestro estudio sobre la *influencia* (temática, estructural, estética) del cine, la ficción televisiva o los videojuegos en las obras literarias que constituyen el objeto de nuestro estudio. Para ello, los trabajos sobre el traspaso de influencias entre el cine y la literatura de Carmen Peña Ardid (*Literatura y cine*, 1992; «Intertextualidad e intermedialidad. Pensar el cine desde la novela», 2001; «Cinefilias al margen de la sala de cine: las huellas del cine y la televisión en la novela española del siglo XXI», 2017), Luis Miguel Fernández (*El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, 1992), Antonio Monegal (*En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, 1998) -quien defiende la importancia de la metáfora como herramienta clave para este tipo de traspasos- y Jorge Marí (*Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970*, 2003) han resultado imprescindibles en nuestra tesis. Hemos puesto el acento en las cuestiones relativas a la intermedialidad puesto que actualmente, la red de relaciones establecidas se ha vuelto mucho más compleja, dando cabida al análisis comparatista entre medios de comunicación cada vez más sofisticados. Trabajos como los de Walter Berg («Literatura y cine. Nuevos enfoques de la intermedialidad», 2002), Irina Rajewsky («Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», 2005), Antonio Gil González (+ *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, 2012) o José Antonio Pérez-Bowie (*Transescrituras audiovisuales*, 2015) han servido de guía en este aspecto.

En último lugar, ha sido necesario acercarnos a ciertos aspectos relacionados con la Teoría de la Comunicación, en especial a las peculiaridades que presenta el medio televisivo, donde las múltiples aportaciones de Román Gubern sobre el tema han sido

indispensables. En el análisis individualizado de las novelas, en muchos casos, la televisión se ha tomado como un referente clave sobre el que conformar la narración, por lo que disponer de un conocimiento profundo sobre los contenidos, funciones y articulaciones de este medio ha resultado esencial.

Desde estos presupuestos críticos y teóricos –a los que hay que sumar algunos principios de la narratología y de la teoría de la ficción- abordamos el análisis de cada una de las obras seleccionadas. Pretendemos fijarnos en cómo se manifiestan los vínculos con los referentes cinematográficos, con los circuitos comunicativos de determinados programas de televisión, con los modelos de difusión que adoptan las nuevas series de más éxito, con los géneros de mayor impacto –distopías, ciencia-ficción, aunque también la comedia satírica de situación-, sin olvidar la aplicación literaria de los formatos que hacen avanzar la acción en los videojuegos. Nos interesa identificar el reconocimiento de este conjunto de recursos extraliterarios para profundizar en los conflictos y temáticas más actuales que preocupan a los escritores estudiados.

Hemos dividido esta tesis en dos grandes partes para diferenciar la sección que se ocupa de los aspectos contextuales, críticos y teóricos del tema que abordamos, de aquella otra que afronta el estudio monográfico de las obras. La primera parte, estructurada en cuatro capítulos, comienza con una aproximación a «La novela española a comienzos del siglo XXI: un territorio en expansión» (Capítulo 1). En este capítulo sintetizamos algunos de los rasgos -la heterogeneidad estilística, el sincretismo de tendencias, la convivencia intergeneracional y la asimilación de influjos plurales- sobre los que la crítica habría llamado la atención, señalándolos como determinantes de la producción del nuevo siglo. La huella de los medios audiovisuales aparece como un revulsivo importante, si bien ha servido muchas veces –en las reseñas periodísticas- para fomentar el debate sobre la «muerte» del género novelístico ante la competencia de otros discursos ficcionales.

El Capítulo 2 («El “sustrato audiovisual” en la narrativa literaria. Perspectivas críticas y problemas teóricos») plantea, por un lado, un estado de la cuestión de las investigaciones desde la crítica académica –en su mayor parte extranjera- sobre la relación de la literatura y el universo audiovisual. Por otro lado, intentamos describir los fundamentos teóricos que han ayudado a interpretar las interrelaciones entre los medios partiendo de los estudios sobre el cine y la literatura aunque avanzando hacia los estudios intermediales y

transmediales. Estos estudios pretenden dar cuenta de las singularidades del nuevo traspaso de influencias entre medios en el marco del nuevo siglo, donde internet ha propiciado nuevos tipos de manifestaciones.

El tercer capítulo de esta primera parte incluye dos perspectivas complementarias. En el apartado «Fundamentos del vínculo de los escritores con el cine y otros medios audiovisuales» nos interesa recoger las reflexiones vertidas por los propios autores en ensayos y textos que son declaraciones de principios sobre su poética. Por otro lado, en el epígrafe que lleva el título «Una tradición de influencias: antecedentes de la huella audiovisual en la literatura española», hemos querido vincular la labor y preocupaciones estéticas de algunos de estos escritores actuales con las expresadas en la práctica literaria del siglo XX, que también ha sido sensible al impacto de las nuevas imágenes (la fotografía, el cine, la publicidad, la televisión...), subrayando especialmente algunas continuidades con la voluntad de ruptura de la literatura de las vanguardias.

El cuarto capítulo de esta primera parte, «El medio televisivo y sus relaciones con la literatura», responde a nuestro deseo de subrayar en qué medida la televisión es el medio más destacado en el corpus de obras analizado, sin duda porque es el que singulariza en buena medida a los escritores y escritoras que ya no piden respeto, como Rafael Alberti por haber «nacido con el cine», sino por haber nacido con la televisión. No se trata sólo de una presencia cuantitativa, apareciendo en la mayoría de las novelas, sino sobre todo, de una cuestión de relevancia, ya que es este medio el que se emplea para elaborar las estrategias narrativas más novedosas. Atendemos a las peculiaridades del lenguaje de la televisión, a sus significados sociales, al desprecio que tradicionalmente ha recibido de los intelectuales y las colaboraciones con el medio de las gentes del campo literario. Concluiremos esta parte poniendo el foco en el nuevo fenómeno de las series de televisión, un género que ha visto evolucionar su estatus dentro del panorama cultural.

La segunda parte de la tesis consta de siete capítulos en los que se analiza el corpus de obras seleccionadas. Estudiamos las conexiones con los medios que surgen en la elaboración de la trama, en las voces narradoras, en la organización temporal y, sobre todo, en las sugerencias metaliterarias y metafictivas que surgen del cotejo de las ficciones de una determinada serie, de una película, de un videojuego con la ficción novelesca. El primer capítulo analiza las estrategias empleadas por los relatos «El bebé de Rosa» de Berta Marsé y «Rosemary» de Javier Calvo para introducir como referente clave la película *La semilla del diablo* de Roman Polanski dentro de sus propias narraciones.

En el capítulo dos se atiende a la novela *Aire Nuestro* de Manuel Vilas y al planteamiento que propone de convertir toda la novela en una plataforma televisiva de corte totalitario. También ese aire absolutista puede apreciarse en los programas que presentan Javier Calvo en su relato «Arco Iris de Levedad» y Pablo Álvarez Almagro en su novela *Supermame*, textos que analizaremos sobre todo por hablar de unos espectáculos excesivos y obscenos.

El cuarto capítulo analiza el relato de Berta Marsé «Los Pons Pons» y su vinculación con las consecuencias que una serie de gran éxito provoca en el día a día de una familia media, lo que acabará dotando a la obra de un fuerte carácter metaficcional. También será el tema central del quinto capítulo una serie de televisión. Dentro de la trilogía *Las huellas* de Jorge Carrión, su primer volumen, titulado *Los muertos*, se construye, en parte, como una serie de ficción que llama a replantearse la naturaleza de lo ficcional. Este cuestionamiento del borrado de fronteras entre la ficción y la realidad será uno de los temas transversales que se analizarán respecto a los otros dos títulos, *Los huérfanos* y *Los turistas* –que a su vez también presentan un fuerte influjo de los medios audiovisuales-.

La habitación oscura de Isaac Rosa será la obra que estudiemos en el capítulo sexto. En ella nos interesará investigar cómo el autor se apropia de las técnicas y motivos pertenecientes al lenguaje cinematográfico –especialmente en relación con el paso del tiempo- y a los discursos televisivos, para otorgarles unas significaciones cercanas al compromiso político, y donde las distintas pantallas se revelan como un elemento esencial cargado de interpretaciones metafóricas.

El último capítulo de esta segunda parte centrará su análisis en las vinculaciones de dos obras con el universo de los videojuegos. Mientras que el primer apartado estudia en la novela de Juan Francisco Ferré, *Providence*, la imposición de un videojuego experimental –como simulacro virtual- a la propia existencia de nuestro protagonista, quien habitará, sin saberlo, dentro de ese perverso artefacto lúdico-narrativo; en el segundo apartado del capítulo, nos adentraremos en la doble perspectiva que ofrece Gabi Martínez en su novela *Ático*. En esta obra nos presenta el proceso de creación de un videojuego muy exigente a través de la experiencia de su diseñador, al mismo tiempo que se intercala la partida de un jugador que afronta el desafío, frente a un grupo de espectadores-jugadores.

Cerrará este trabajo un capítulo de conclusiones, en el que recopilamos aquellas ideas que hemos ido desarrollando -a través de las fuentes consultadas y el análisis profundo de nuestro corpus- y que mejor definen la esencia de esta huella audiovisual en la

narrativa española del siglo XXI. Podemos adelantar que resulta curioso descubrir cómo finalmente el mensaje que se desprende de la introducción de temas y técnicas pertenecientes a los medios audiovisuales –sobre todo en relación con la televisión y los videojuegos, y no tanto con el cine- está revestido de una fuerte sensación de inquietud, de ahí que propongamos el término «discursos de la aflicción» para hablar de aquellas turbaciones compartidas por la mayoría de los autores y autoras –como una suerte de corriente subterránea- y que dan cuenta de sus miedos sobre el despótico poder de las nuevas tecnologías de la comunicación y de los discursos que se desprenden de los medios audiovisuales. Hablamos, entre otros, de la amenaza de la hipervigilancia, de la cada vez más acuciante falta de intimidad, del peligroso borrado de fronteras entre lo real y lo ficticio -afianzamiento del concepto de simulacro- y de la sobreexposición mediática de los individuos. Apreciamos que con la incorporación de procedimientos y estéticas propias de los lenguajes audiovisuales o de las tecnologías de la comunicación, estos autores intentan muchas veces, subrayar los retos y peligros que este tipo de manifestaciones pueden acarrear, buscando respuesta a los desafíos que presenta el nuevo contexto sociocultural en el que habitan.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

LA NOVELA ESPAÑOLA A COMIENZOS DEL SIGLO XXI: UN TERRITORIO EN EXPANSIÓN⁴

Describir la novela española contemporánea como un género abierto y en continua redefinición de sus límites específicos es una idea que la crítica viene manteniendo desde hace ya algunas décadas, pero que, como iremos viendo, cobra mayor fuerza a comienzos de este nuevo siglo a la luz de la aparición de las nuevas tecnologías de la comunicación y del peso de los discursos audiovisuales. En 1996, Gonzalo Navajas ya hablaba de «la expansión de lo literario», refiriéndose a una nueva situación epistemológica y estética derivada de la asimilación de la cultura visual -«y, por extensión, [de] las formas de la estética popular vinculadas a ella»-, no como una forma secundaria respecto de la cultura escrita sino en plena intercomunicación con ella; algo que advertía en el vínculo de la novela con el cine, cuyas técnicas y visión específica del mundo «se integran plenamente dentro de la textualidad literaria»⁵. Desde otra perspectiva, Juan Antonio Masoliver Ródenas titulaba su repaso a la novela de 2008, «Puertas abiertas en la narrativa en lengua española»⁶, destacando la «infinita variedad de tendencias» que se habían producido a lo largo del año y que remitían esta vez a una pluralidad de géneros y estilos dentro de una tradición literaria que abarcaba perfiles transnacionales⁷.

⁴ Nuestro estudio se centra, como ya hemos señalado, en la novela y en otras formas de la narrativa española actual, aunque, en este capítulo, introduciremos características que la crítica atribuye a la literatura en su conjunto. Es muy frecuente por otra parte que el ensayismo periodístico simplifique el amplio «dominio literario» reduciéndolo al género novelesco y no discrimine entre ambos términos.

⁵ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996, pp.123-124

⁶ Antonio Masoliver Ródenas, «Puertas abiertas en la narrativa en lengua española», *Ínsula*, 747 (2009), pp. 2-6.

⁷ Podrían recordarse también los planteamientos de Itamar Even Zohar –en la línea de los semióticos de la Escuela de Tartú- acerca de la variedad de formas en que circulan en la cultura –y en el mercado- los textos literarios. Especialmente cuando están fuertemente canonizados «casi nunca circulan como textos íntegros (siendo ésta la manera en la que los críticos literarios prefieren verlos)». Como es sabido, para Even Zohar «el producto sociosemiótico más importante de la

Pero, como hemos apuntado, la idea de una estrecha conexión de la narrativa española con otros medios y ámbitos culturales va adquiriendo perfiles más amplios al considerar los desafíos críticos que lanzan muchas obras *audiotextovisuales*⁸ y la proliferación de fenómenos relativamente novedosos de *transficcionalidad* –término con el que José Antonio Pérez Bowie se refiere a «la plasticidad de los materiales que constituyen, hoy en día, el inmenso magma de la ficción y que están sometidos a continuos procesos de metamorfosis»-, de *transmedialidad* –esto es, «el trasvase de esos materiales entre los diversos medios que les sirven de soporte»- y de *transescritura* –«el conjunto de operaciones necesarias para la adecuación de tales materiales a los nuevos formatos»⁹.

En el estudio titulado «El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico», Jenaro Talens exploraba, en 1994, algunos de los desafíos a los que la literatura y la teoría literaria debían empezar a enfrentarse en un contexto como el de la «era del lenguaje electrónico». Para este autor, «la aparición de los nuevos soportes (televisión por cable, televisión privada, télex, telefax, *modem* y, en general, todo lo relacionado con el universo informático) supone algo más que un avance meramente tecnológico». Los medios no son simples transmisores desideologizados y asépticos: «la función de los medios es *producir* el sentido que dichos contenidos comportan, *establecer* las reglas de intercambio y *crear* tipologías de sujetos espectatoriales, es decir, de sujetos sociales determinados»¹⁰. Tras el estadio de la *oralidad* –en el que «hay una correspondencia entre la palabra y la cosa»- y el estadio posterior de «la representación de la cosa por la palabra escrita» a partir de la imprenta, se abriría una nueva etapa basada en la creación de simulacros, realizados desde un lenguaje (electrónico) –ahora diríamos digital- «cuyo poder no proviene de una exterioridad a la que remitiría, sino de su propia lógica interna en tanto estructura». Talens examina –con ejemplos de las noticias televisivas de la guerra del Golfo- los cambios que el lenguaje electrónico ha ido introduciendo respecto a la noción de verdad, a la relación del sujeto con los objetos del mundo y, sobre todo, al alejamiento de una cultura basada en las relaciones dialógicas:

literatura se encuentra [...] en el nivel de las imágenes, modos, interpretaciones de la realidad y opciones de acción», «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas», en Montserrat Iglesias, comp. *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros 1999, pp. 45-46.

⁸ Pensemos en la pluralidad de lenguajes y las *mediaciones* digitales que componen *Crónica de viaje* (2009), de Jorge Carrión.

⁹ José Antonio Pérez Bowie, «Presentación», en *Transescrituras audiovisuales*, ed. por José Antonio Pérez-Bowie y Pedro Javier Pardo García. Madrid, Sial Pigmalión, 2015, pp. 9-10.

¹⁰ Jenaro Talens, «El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico» en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 129-130.

De seres arbóreos, con raíces concretas en el tiempo y en el espacio, hemos pasado a ser nómadas *rizomáticos* –para decirlo con la noción elaborada por Gilles Deleuze y Félix Guattari- vagando por el descorporeizado universo de las hondas herzianas¹¹.

El cambio epistemológico surgido en este nuevo estadio socava las nociones de referencialidad y representación, modificando además «la tipología de sujetos sociales receptores de los mensajes»; tipología que ya no se corresponde, a juicio de Talens, «con la surgida en la Modernidad, en cuyo seno nació lo que conocemos como “literatura”». De ahí la necesidad de una teoría de lo literario que no haga oídos sordos a esta circunstancia, que –en la línea de las corrientes posestructuralistas- comprenda la literatura no como «un objeto autónomo» sino como un conjunto de prácticas en diálogo con fenómenos no-literarios y «con los diferentes discursos que componen la cultura». Ello no impide que este estudioso reserve para la escritura y para la teoría (literaria) un papel político crucial que preserve la palabra frente a la transparencia del mundo que aparentemente la imagen ofrece¹².

La filóloga argentina Raquel Macciuci, en un trabajo más reciente, volvía a considerar imprescindible que los estudios literarios afrontaran desde nuevas perspectivas un territorio «mestizo y expandido», abierto a los nuevos «fenómenos de contaminación y errancia del discurso literario»; fenómenos que la autora lleva más allá de los diálogos de la literatura con la música, la fotografía o el cine, hasta «la aparición de nuevos soportes y tecnologías»¹³. También Domingo Sánchez-Mesa hablará de «literatura *augmentada* o *extendida*»¹⁴ en relación con ciertas metamorfosis que está experimentando lo literario en la cibercultura y, en especial, en el contacto de la narrativa con el universo de los videojuegos, abriendo el campo teórico a términos como el de transmedialidad, en el que profundizaremos más adelante.

¹¹ *Ibid.*, p 136

¹² *Ibid.* p.141-142. Juan Francisco Ferré también va a insistir en esta característica *simuladora* de las nuevas imágenes en su libro *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad. Del Marqués de Sade a David Foster Wallace*, Málaga, E.d.a. Libros, 2011.

¹³ Raquel Macciuci, «Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes» en Raquel Macciuci (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos, intermediales*, ARBOR, Vol. CLXXXVI, anexo 2/ enero-junio 2010, p. 10.

¹⁴ Domingo Sánchez-Mesa, «Literatura *augmentada*. Intermedialidad/ transmedialidad o el viaje de Alicia a través de las pantallas», en Salvador Montesa (ed.), *Literatura e Internet. Nuevos Textos, Nuevos Lectores*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2011, p. 109.

Nos parecía acertado e interesante, por tanto, comenzar esta incursión en el panorama literario español partiendo de los conceptos de apertura y expansión –en concreto, en el campo de la narrativa- porque con ellos se refleja la complejidad y amplitud del tema. En este trabajo compartimos esa idea dilatada de lo literario, que en las manifestaciones transmedia se desborda en sus contornos para ir desplegándose, como se sabe, a través de nuevos formatos, soportes, géneros, técnicas, estéticas, etc. Las fronteras que delimitaban las distintas artes y medios van haciéndose más porosas en la era digital, y la confluencia entre unos y otros se extiende. Esa circulación de flujos se ha convertido en una seña característica de esta «sociedad en red» en la que, como bien dice Antonio Gil, se confirma «la intermedialidad como la norma acaso principal del funcionamiento del repertorio cultural en la actualidad»¹⁵.

1.1. Características generales del panorama literario español en el nuevo siglo

Dentro del gran marco estético de la posmodernidad¹⁶, y teniendo en cuenta las circunstancias histórico-políticas que condicionaron durante décadas la cultura española del siglo XX, cinco rasgos principales vendrían a definir –a juicio de la crítica- el panorama literario, y más en concreto, el de la novela, que se produce en España: la «normalización» del funcionamiento del sistema literario tras períodos históricos excepcionales, la heterogeneidad estilística, el sincretismo de tendencias, la convivencia intergeneracional y, por último, la asimilación de influjos plurales, fruto de una mayor permeabilidad entre distintas culturas.

Lo que se ha llamado «normalización» del campo literario en España se entiende como parte de la lenta pero constante equiparación, a partir de los años ochenta, de la cultura española a la de los sistemas europeos y occidentales, tras épocas extraordinarias como el franquismo y la transición democrática. Tras la muerte del dictador, nos dice Carmen de Urioste Azcorra, «la sociedad deseaba [...] elaborar de manera constructorista una

¹⁵ Antonio J. Gil González, + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Universidad Salamanca, 2012, p. 26.

¹⁶ El debate teórico sobre la posmodernidad ha dado para mucho desde que Lyotard reflexionara sobre «la condición posmoderna» en 1979. Un término que, *grosso modo*, hace referencia a las condiciones culturales y político-sociales de las últimas décadas en las que se asumía la desaparición de los grandes discursos universales para dar a paso a una interpretación de la realidad que entiende la subjetividad y el narcisismo como única herramienta posible y donde el vínculo con el pasado ya no tiende a la nostalgia sino que pasa por fomentar su disolución irónica.

identidad equiparada a la europea»¹⁷. Jordi Gracia también hace referencia a esa «estabilización democrática en España» y con ella a la «homologación europea en términos educativos, civiles, políticos o económicos. Y por supuesto, también literarios»¹⁸. En el capítulo que firma este autor dentro del volumen *Literatura y Bellas Artes* (del que también es editor junto a Francisco Rico y Antonio Bonet), utiliza la imagen «novelar sin red» para explicar cómo la novela española -a pesar de la rémora que fue el pasado franquista- ha podido llegar a codearse desde la transición, sin complejos y sin tratos de favor, con el resto de la novelística europea y occidental:

[...] la novela española –afirma Gracia- ha ganado seguridad en sí misma sin incurrir en el narcisismo pelmazo y no se siente ya sujeto paciente de tratamientos de *shock* ni desde luego obligada a ser de uno u otro modo: esas hipótesis teóricas y críticas las fue abandonando desde la consolidación democrática de los años 80¹⁹.

Dentro de ese proceso de normalización, las primeras décadas del nuevo siglo ofrecen, a los ojos de la crítica, una continuidad en las tendencias y estéticas de etapas anteriores. «Lo que parece obvio –subraya Marco Kunz- es que con el cambio de siglo no empezó una nueva etapa de la literatura española, no se produjo ninguna ruptura, sino que se observa esencialmente la continuación de la literatura que se escribía en la segunda mitad del siglo XX»²⁰.

Debido también a la proximidad de los fenómenos analizados y a la inexistencia de un canon consolidado, otro rasgo destacado del actual panorama literario es la *diversidad* de tendencias que caracterizan la narrativa actual, hasta el punto de que, para Pozuelo Yvancos, la única premisa que da cuenta «de ese periodo novelístico del siglo XXI es admitir que la diversidad acaba siendo la divisa imperante»²¹. La heteroglosia y la multiplicidad de normas y modelos estéticos domina, a su juicio, la narrativa española del

¹⁷ Carmen de Urioste Azcorra, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, Madrid, Fundamentos, 2009, p. 17.

¹⁸ Jordi Gracia, «Novelar sin red» en Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet (eds.), *Literatura y Bellas Artes. España Siglo XXI. Volumen 5*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p. 85.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85. Otras visiones diferentes de estos planteamientos se pueden encontrar en los trabajos críticos revisionistas de la Transición elaborados sobre todo desde el hispanismo anglosajón. Vid. por ejemplo, las reflexiones de Álvaro Fernández sobre la llamada «nueva narrativa», en «La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la transición española», *Kamchatka*, 4 (diciembre 2014), pp. 209-232.

²⁰ Marco Kunz, «Una década de novelas españolas: 2000-2009», *Quimera*, 313 (Diciembre 2009), p. 46.

²¹ José María Pozuelo Yvancos, «Novelas sin etiquetas», *Quimera*, 313 (2009), p. 30.

cambio de siglo²². Y basta con acercarse a la mesa de novedades de cualquier librería para descubrir la oferta de una gran cantidad de propuestas y, sobre todo, lo heterogéneo de las mismas tanto en temas como en estilos y modalidades genéricas. También Sanz Villanueva avisa de ello:

cualquier balance de temporada debe empezar por advertir que se han perdido las escuelas o referencias generales y que distingue a la narrativa actual una variedad «atómica». [...] Porque en tal pluralidad de voces, de temas, de técnicas, de objetivos, cualquier juicio de valor está radicalmente supeditado al gusto de quien lo emite, por lo que el juzgador entienda que deber ser la novela.²³

En este aspecto, podemos señalar que, pese a esa diversidad temática, formal o genérica de las obras de las que nos ocupamos en nuestro estudio, un rasgo unificador es precisamente su vinculación con el universo audiovisual. Los textos seleccionados en este trabajo son un claro ejemplo de ello. Ni estructural, ni temáticamente, ni en su grado de compromiso convergen novelas como *La habitación oscura* de Isaac Rosa o *Ático* de Gabi Martínez, pero en ambas es muy destacable la evocación de recursos cinematográficos, la incorporación de la visión de la cámara, la intermediación de las pantallas... lo que permite que puedan ser analizadas teniendo en cuenta el peso de los discursos audiovisuales en la sociedad de hoy en día.

El tercero de los grandes rasgos que apuntábamos más arriba es el sincretismo como orientación estética, resultante de la mezcla de estilos, géneros y códigos diferentes. Este rasgo –característico, por otra parte, del hibridismo posmoderno y de su modo de dialogar con la tradición artística precedente- lo subraya de nuevo Jordi Gracia.

La dinamitación [sic] de los límites o condiciones de los géneros ha sido integral y muy desinhibida. La norma de la calidad literaria ha sido en estos últimos treinta años la transgresión de los códigos por la vía de la porosidad y la intersección, de la mezcla y el ensamblaje deliberados bajo la conciencia de que se está operando en la tradición para cambiar la tradición²⁴.

²² José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004, p. 46-47.

²³ Santos Sanz Villanueva, «Renovación o muerte», *El Cultural*, 31.12.2008, <http://www.elcultural.com/revista/letras/Renovacion-o-muerte/24520>. (Consultado 13.05.2017)

²⁴ Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Barcelona, Crítica, 2011, p.244.

En 2009, la revista *Ínsula* dedicó un número especial a reflexionar sobre las «Novelas híbridas»²⁵, centrándose en aquellos procedimientos narrativos que en los últimos años han contribuido a dinamitar las fronteras del género novelístico, ateniendo, por ejemplo, a la novela fragmentaria (novela *collage*) o al mestizaje que se produce entre la prosa ensayística y la narrativa, o entre la autobiografía y la ficción (autoficción). En el artículo que abría el número, Teresa Gómez Trueba observaba que «buena parte de la producción literaria de nuestros días ostenta esa deliberada tendencia a la asimilación indiscriminada de diferentes tipos de discursos genéricos»²⁶. De hecho, «en su apertura y fragmentación textual, en su incapacidad para ajustarse a los perfiles concretos de un patrón genérico, en ese escepticismo que conduce a plantear problemas y nunca resolverlos, denotan estos textos toda su afinidad con el pensamiento posmoderno»²⁷. La mayoría de las novelas que vamos a analizar en este estudio comparten esta característica, pues pocas de ellas se adscriben a un género en concreto, manteniendo un perfil abierto a diferentes formatos y estilos. Por ejemplo, la novela *Los muertos* de Jorge Carrión introduce en el propio texto lo que serían las dos temporadas de un serie de ficción televisiva titulada también *Los muertos* y se encuentra atravesada por los códigos propios de la ciencia ficción y del género negro. Acompaña además todo ello con el discurso ensayístico (un pseudo aparato crítico sobre una serie televisiva, que introduce una interesante reflexión metafictiva).

El cuarto eje en el que descansa la producción literaria y novelesca de comienzos del nuevo siglo es la convergencia intergeneracional existente que posibilita el que convivan y confluyan las obras de autores y autoras de edades, tradiciones y experiencias vitales muy distintas. Partiendo de la clasificación propuesta por Santos Alonso²⁸, encontramos que, al comenzar el siglo, seguían más o menos en activo hasta cinco generaciones distintas. En primer lugar, un buen número de autores del medio siglo –algunos ya fallecidos– que todavía publicaron varias obras desde el año 2000: Ana María Matute (*Aranmanoth*, 2001; *Paraíso inhabitado*, 2008; *Demonios familiares*, 2014), Juan Goytisolo (*Carajicomedia*, 2000; *Telón de boca*, 2003), Juan Marsé, (*Rabos de lagartija*, 2000; *Caligrafía de los sueños*, 2011), Luis Goytisolo (*El lago en las pupilas*, 2012; *Coincidencias*, 2017),

²⁵ *Ínsula*, 754 (octubre 2009).

²⁶ Teresa Gómez Trueba, «Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” contemporánea», *Ínsula*, 754 (octubre 2009), p. 2.

²⁷ *Ibid.* p. 5.

²⁸ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostrum, 2003. Véase desde la página 34 hasta la 51.

Josefina Aldecoa (*El enigma*, 2002; *La casa gris*, 2005); Isaac Montero (*El vuelo de la crisálida*, 2004) y Ramiro Pinilla (la trilogía *Verdes valles, colinas rojas*, 2004-2005).

También han seguido en primera línea muchos de quienes «nacieron biológicamente en la posguerra», los llamados *Novísimos* o «Generación del 68»²⁹: Manuel Vázquez Montalbán (*El hombre de mi vida*, 2000; *Eric y Enide*, 2002), Félix de Azúa (*Momentos decisivos*, 2000), Ana M^a Moix (*De mi vida real nada sé*, 2002), José María Guelbenzu (*Los poderosos lo quieren todo*, 2016) o la voz más tardía de Esther Tusquets (*Carta a la madre y cuentos completos*, 2009).

En un punto álgido de su reconocimiento se encontraban a comienzos del nuevo siglo los autores y autoras que publican sus obras más relevantes ya en la Transición y en los primeros años de la democracia, configurando lo que se dio en llamar la «nueva narrativa» de los 80. Entre ellos se encuentran algunos de los últimos nombres citados, así como Javier Marías (*Fiebre y lanza*, 2001), Enrique Vila-Matas (*Bartleby y compañía*, 2001), Eduardo Mendoza (*La aventura del tocador de señoras*, 2001), Lourdes Ortiz (*Cara de niño*, 2002), Luis Mateo Díez (*Balcón de piedra*, 2001), José María Merino (*Los invisibles*, 2000), Juan José Millás (*Dos mujeres en Praga*, 2002), Álvaro Pombo (*El cielo raso*, 2001), Rafael Chirbes (*Los viejos amigos*, 2003), Miguel Sánchez-Ostiz (*La flecha del miedo*, 2000), José Antonio Muñoz Molina (*Sefarad*, 2001), Julio Llamazares (*El cielo de Madrid*, 2005), sin olvidar a Adelaida García Morales (*Una historia perversa*, 2001), Rosa Montero (*La loca de la casa*, 2003), Soledad Puértolas (*Con mi madre*, 2001), Nuria Amat (*El siglo de las mujeres*, 2000) o una voz singular en la revitalización del cuento (neo)fantástico como Cristina Fernández Cubas (*Cosas que no existen*, 2001).

Un cuarto grupo lo forman quienes se dieron a conocer ya entre los años 90 y comienzos de 2000, como Almudena Grandes, Benjamín Prado, Luis Landero, Belén Gopegui, Javier Cercas, Antonio Orejudo, Marta Sanz, Ignacio Martínez de Pisón, Clara Usón, así como los nombres que integraron la efímera «Generación X»: Ray Loriga, Lucía Etxebarria y José Ángel Mañas, entre otros.

Por último, y ciñéndonos fundamentalmente a autores y autoras que interesan a nuestro corpus, la primera década del nuevo siglo ha conocido el despertar de nuevas tendencias y nombres, como los de Agustín Fernández Mallo, Juan Francisco Ferré, Jorge Carrión, Berta Marsé, Mercedes Cebrián, Andrés Barba, Lolita Bosch, Isaac Rosa o Cristina Morales.

²⁹ Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *op. cit.*, p. 272.

Esta cohabitación ha sido considerada una riqueza por la diversidad de sensibilidades que convergen y satisfacen los gustos de diferentes públicos. No obstante, si hemos querido recoger aquí este amplio repertorio de nombres (y somos conscientes de que faltan muchos) es también para dejar constancia de que la inmensa mayoría ha reflejado en su obra el impacto de las nuevas imágenes, aunque varíe el tipo de *diálogo* que se mantiene con dichos medios y el grado de su impacto estético.

El quinto y último de esos rasgos generales del panorama literario español del nuevo siglo tiene que ver con los influjos plurales que reciben los autores en su tarea de escribir. La creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países que el desarrollo económico y las nuevas tecnologías están propiciando a escala mundial afecta indudablemente al campo de la cultura. El modo en que el fenómeno de la globalización³⁰ se manifiesta en la literatura escrita en lengua española ha interesado también en los últimos años a algunos sectores de la crítica. La profesora Francisca Noguerol se planteó esta cuestión, a propósito de la literatura hispanoamericana, en el estudio «Narrar sin fronteras», donde afirmaba la condición extraterritorial de los escritores actuales en ese continente. A su juicio, era necesario asumir la existencia de una «literatura trasterrada y universalista como parte del discurso cultural latinoamericano», cuyos autores y autoras «retratan en sus textos sociedades multiculturales, caóticas y tecnificadas, aspirantes a la universalidad [que] reivindican una literatura ajena a prejuicios nacionalistas»³¹. Así lo hace el escritor argentino afincado en España, Andrés Neuman, al apuntar: «prefiero la idea de que nuestra formación es básicamente híbrida y transnacional»³². Y en el caso de España, el escritor y crítico literario, Vicente Luis Mora, incluido entre los miembros de la llamada «Generación Nocilla», defiende estos mismos postulados en un artículo titulado

³⁰ Es cierto que el intercambio de influencias entre diferentes sistemas culturales en todo el mundo se ha generalizado en las últimas décadas aunque no siempre la globalización haya traído aspectos positivos. Como bien recuerda el reconocido historiador Eric Hobsbawm la «globalización significa un acceso más amplio, pero no una igualdad de acceso para todos», *Entrevista sobre el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2000, p.83.

³¹ Francisca Noguerol, «Narrar sin fronteras», en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 19-34. Noguerol ha estudiado también la profunda vinculación de Enrique Vila-Matas con Latinoamérica y los vínculos que mantiene con un nutrido grupo de escritores, «con los que comparte *ars poética*. Es el caso de maestros como Augusto Monterroso, Sergio Pitol o Alejandro Rossi; compañeros como Ricardo Piglia y Roberto Bolaño; y discípulos aventajados como Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Alejandro Zambra o Leonardo Valencia, por nombrar unos pocos», «Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos». *Atenea. Revista de ciencias, artes y letras*, n° 514 (2016), p. 170.

³² Lilian Fernández Hall, Entrevista a Andrés Neuman: «Leo a García Márquez como si estuviera muerto», *letralia.com*, año XIII, n° 187 (19. mayo. 2008).
<https://letralia.com/187/entrevistas01.htm> (consultado 23.05.2018).

«Narrativa *glocal* en castellano. Los escritores antaño conocidos como españoles»³³, donde la condición «glocal» de la literatura en castellano significa una literatura que supera las fronteras geográficas y lingüísticas propias, en el sentido universalizar las tramas, los ambientes y la procedencia de los personajes. La libertad de movimientos y de acceso a la información –que se da sobre todo, según Mora, entre los escritores menores de 45 años– supone la integración de otras culturas y tradiciones diferentes a la suya. A esto podemos añadir que, en el caso de los discursos de la ficción audiovisual que sirven como referentes o dejan su huella en la narrativa española, casi nunca van a identificarse con producciones del ámbito local hispánico –a veces incluso se eluden deliberadamente–, sino que proceden en su mayor parte, como ya ocurrió en el pasado, de un contexto transnacional en el que predominan los modelos de Europa y, sobre todo, de EE.UU.

En síntesis, una característica de muchos de las nuevas hornadas de escritores –y de muchos de los que estudiaremos– es que todo su imaginario cruza fronteras territoriales, formales y lingüísticas. Son autores y autoras cosmopolitas (Vicente Luis Mora y Juan Francisco Ferré, por ejemplo, han vivido largas temporadas en EEUU) que cultivan, como Jorge Carrión, la literatura de viajes, y que unen al más tradicional conocimiento de la cultura europea y estadounidense, un creciente interés por la producción literaria y artística de los países de Latinoamérica. A todo ello se añade la sensibilidad que muestran ante el notable cambio que se ha producido en el paisaje social y étnico español de las últimas décadas, como ocurre en *Black, black, black* (2010), de Marta Sanz o, sobre todo, en *Ático* (2004) de Gabi Martínez³⁴.

1.2. Tendencias y modalidades genéricas de la narrativa

La condición «abierta» de la narrativa española, a la que nos hemos referido antes, también apunta a un pluralismo estilístico y a una heterogeneidad de modelos genéricos y

³³ Vicente Luis Mora, «Narrativa *glocal* en castellano. Los escritores antaño conocidos como españoles», *Quimera*, 313 (2009), pp. 39-42.

³⁴ No obstante algo de razón tiene Julián Jiménez Hefferman cuando señala que «el neorrealismo étnico contemporáneo, tan fructífero en los países anglosajones, Alemania y Francia [no ha cosechado] frutos en una España que ha llegado al tercer milenio “racialmente pura” –cosa anómala para un país del primer mundo– y altamente confundida en sus respuestas al fenómeno de la inmigración». «Novela Española (1939-2000)» en Erika Wischer (ed.), *Historia de la literatura. Literatura y sociedad en el mundo occidental, Vol. 6. El mundo moderno. 1919 hasta nuestros días*, Barcelona, AKAL, 2004, p. 472.

formas narrativas que conviene considerar, siquiera en sus trazos más generales. Lo más destacable para nuestro estudio son los casos en los que en una misma novela se presenta como una mixtura de géneros, habitualmente de la cultura popular. Así ocurre, por ejemplo, con *Los muertos* (2010), de Jordi Carrión, o *Providence* (2009), de Juan Francisco Ferré, ambas cercanas a la ciencia-ficción y al género negro. Javier Calvo cultiva en sus libros de relatos el género fantástico y de terror, Gabi Martínez recurre en *Ático* (2004) a los moldes de la novela epistolar (modernizada a través de la correspondencia por email), mientras Vicente Luis Mora, en *Alba Cromm* (2010), nos introduce en la novela policiaca. Todas ellas sin adscribirse en ningún caso a la literatura de género. Esa heterogeneidad se manifiesta además, como veremos, en la «falta de pureza» de los moldes genéricos a los que se acoge una misma obra; en las obras más innovadoras, la hibridación es un rasgo característico. *Nocilla Dream* (2006) de Agustín Fernández Mallo sería, en este sentido, un ejemplo paradigmático.

No obstante, este tipo de novela –como la de Esther de García Llovet, Irene Zoe Alameda. Manuel Vilas, Mario Cuenca Sandoval o Marta Sanz en *Daniela Astor y la caja negra*- es minoritaria en el panorama narrativo de nuestro país. No se puede confundir con la amplísima producción de la novela específicamente de *género* (histórica, policial, negra, erótica, sentimental, etc.)³⁵ que alimenta muchos de los fenómenos editoriales de los últimos años; en especial, como es bien sabido, el género histórico de aventuras, cultivado por Arturo Pérez-Reverte, Ildefonso Falcones, José Luis Corral, Carlos Ruiz Zafón -de gran proyección internacional-, o María Dueñas, autora de *El tiempo entre costuras* (2009) que ha dado lugar a una exitosa serie de televisión. Mención aparte merece la novela negra (policial, de suspense), que no sólo es la preferida de muchos escritores y escritoras de ambición literaria (Lourdes Ortiz, Lorenzo Silva, José María Guelbenzu, Marta Sanz o Antonio Muñoz Molina) sino que exporta sus tácticas a otras modalidades de la narrativa, incluyendo las más cultas. Para Jordi Costa, «uno de los fenómenos más visibles que ha contaminado a la novela reciente ha sido el uso de estrategias negras o detectivescas para armar las tramas, la apropiación de recursos elementales –incluida la invención de una intriga, con un móvil y un descubrimiento hecho o por hacer –como base para la exploración de tejidos sociales o conflictos morales»³⁶.

³⁵ Santos Alonso presta una gran atención a la narrativa de género en su monografía *La novela española en el fin de siglo 1975-2001* (*op. cit.*). Para una tipología de los subgéneros novelescos vid. Francisco Álamo Felices, *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*, Almería, Universidad de Almería, 2011.

³⁶ Jordi Gracia, «Novelar sin red», *art. cit.*, p. 96.

Éstas están presentes incluso en algunas de las obras de otra de las tendencias de la novela española reciente, también de gran éxito editorial: la que afronta la memoria histórica del período republicano, la Guerra Civil y la posguerra franquista; una revisión histórica cuya representación no es sólo un motivo temático sino que, como señala Antonio Gómez López-Quiñones, se ha convertido en «un problema narrativo» que genera la búsqueda de nuevas estructuras y recursos metaficcionales³⁷. A la vez, dada la distancia entre los autores y el conflicto bélico, éste se convierte en «un territorio del imaginario nacional que presenta no pocos atractivos morales y éticos, aunque el acceso a dichas claves morales y éticas implique problemas epistemológicos»³⁸.

Este interés por la historia se ha ampliado al período de la Transición, ante el que muchos escritores vuelcan una mirada a veces evocadora, otras profundamente crítica, y con frecuencia *presentista*, proyectando al pasado las preocupaciones morales y políticas actuales³⁹.

Por otro lado, la modulación de «la vieja tradición realista» ha ofrecido muchas variantes en los últimos años: el «realismo depurado» de Eduardo Zúñiga, la «novela narrativa no mimética» de Manuel Longares y opciones nuevamente «comprometidas»⁴⁰.

Para Jordi Gracia y Domingo Ródenas:

El descrédito de la noción de compromiso ha atravesado la etapa democrática hasta nuestros días y sin embargo la resistencia a desaparecer ha sido no sólo tenaz sino eficaz. Nadie pensó en el fin de siglo en una rehabilitación de la noción sartreana o en la estrecha fe política o ideológica expresada por vía lírica o por vía narrativa, en novelas con personaje ejemplarizante y tesis aleccionadora. Ha quedado obsoleta la vieja asociación entre compromiso, panfleto y tosquedad artística, y el compromiso no es precisamente una mancha literaria si se aplica a la voluntad de desarmar los embustes heredados con respecto al pasado o a la mirada crítica sobre la construcción democrática⁴¹.

³⁷ Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2006, pp. 23. Aunque concluya en el año 2000, es fundamental el estudio de José Carlos Mainer, «Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000)», en Santos Juliá, ed., *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, 2006, pp. 135-196.

³⁸ *Ibid.*, p.32.

³⁹ Véase Carmen Peña Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, La Catarata, Madrid, 2019. Especialmente el capítulo de María Ángeles Naval, «Memoria de la Transición en la novela española de los dosmil», pp. 98-117. Vid. además María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (ed), *La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor Libros, 2016.

⁴⁰ Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *op. cit.*, pp. 919, 767 y 901.

⁴¹ *Ibid.*, p.916.

Es aquí donde se encuadraría la narrativa de Rafael Chirbes –en «tensión perpetua [...] entre la conciencia estética y la conciencia política»⁴², y donde también tendrían cabida las trayectorias de Isaac Rosa y Belén Gopegui, dos autores que coinciden en la función transformadora de la literatura frente a los males de la sociedad. Fernando Aramburu ofrece, por su parte, un posicionamiento político más atenuado, compartiendo con Luis Landero una escritura más irónica y burlona.

Al margen de estas tendencias relacionadas con el cultivo de los géneros clásicos, hay, de nuevo según Jordi Gracia, otros «motores que ponen en marcha la imaginación literaria de los escritores españoles»⁴³. En concreto, dos líneas diferentes que coinciden en su deseo de jugar con el borrado de fronteras entre lo real y lo ficcional: la práctica de la metaficción, por un lado, y el cultivo de la autoficción, por otro⁴⁴. Ambas opciones conformarían, para José Carlos Mainer, un tipo de relato «que se ha transformado a menudo en una búsqueda de la identidad perdida del sujeto narrador o en una pesquisa en pos del propio relato: metanovela e introspección que nos han restituido también las briznas de un realismo perdido»⁴⁵.

La trayectoria de Manuel Vilas sería una buena muestra del ejercicio literario autofictivo. El juego de espejos entre el «yo real» del autor y su ficcionalización como personaje de la trama de sus obras es un rasgo esencial de su universo. En cuanto al ejercicio de la metaficción, éste atraviesa una gran parte de las novelas que estudiaremos en este trabajo: la trilogía «Las huellas» de Jorge Carrión, cuyo primer volumen es *Los muertos*, o las reflexiones sobre el tema del doble con continuas citas cinematográficas en *Un buen detective no se casa jamás* (2012) de Marta Sanz y algunos de los relatos de *Fantasías animadas* de Berta Marsé. Los novelistas de estos primeros años del siglo siguen gustando de la escritura que reflexiona sobre sí misma, de las tramas que se desdobl原因 reflejando como en un espejo tanto las historias narradas como, sobre todo, el propio ejercicio literario. Para Pozuelo Yvancos, éste es uno de los principales rasgos de la narrativa finisecular:

⁴² *Ibid.*, p.917.

⁴³ Jordi Gracia, «La ficción narrativa en castellano en las últimas décadas» en Roberto Valencia (ed.), *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2014, p. 242.

⁴⁴ Para Gracia, parece existir una «pulsión autorreflexiva y autorreferencial» en la práctica novelística de las últimas décadas, «Balance repentino», *Quimera*, 313 (2009), p. 37

⁴⁵ José Carlos Mainer, “1985-1990. Cinco años más” en Samuel Amell (ed.), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Cátedra. 1992, p.41.

El carácter metaliterario afecta a la temática misma de muchas novelas, que son novelas sobre novelas, bien porque versan sobre la construcción de la novela como ficción heroica y continua cita cervantina [...], bien porque se tematice la convergencia entre literatura y vida. [...] Lo que la novela de hoy no pretende ocultar en ningún caso es que se trata de literatura cuyo artificio es voluntariamente aceptado como punto de partida, que quiere revelar su doble codificación: ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, revisitar⁴⁶.

En cuanto a la autoficción, parece necesario aludir en primer lugar al significado de un concepto que se ha puesto de moda en los últimos tiempos:

Pocas veces – señala Serge Doubrovsky- ha podido situarse el origen de un concepto en una fecha tan precisa como en este caso: 1977 es el año en el que el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky inventa el neologismo “autoficción” para definir su novela *Fils*, como “una ficción de acontecimientos estrictamente reales”.⁴⁷

En el esclarecedor volumen colectivo publicado en 2012, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas sigue la evolución de un término que se popularizó en la década de los ochenta y ha acabado convirtiéndose en una suerte de cajón de sastre, y, por tanto, en un concepto «extremadamente lábil»⁴⁸. La autoficción es, según Casas, un subgénero a caballo entre la novela y la autobiografía. Un tipo de narrativa que ficcionaliza la presencia del autor dentro de la propia obra y que se fundamenta en la confusión entre los campos de lo real y lo ficticio. «Gracias a subvertir las formas y pactos de lectura habituales, la autoficción propone, entre otras cosas, instaurar una nueva relación del escritor con la verdad»⁴⁹, poniendo en cuestión las nociones clave de autenticidad y sinceridad del escritor. El término en sí no convence a toda la crítica: Linda Hutcheon prefiere hablar de «novela narcisista»; Gonzalo Sobejano de «novela ensimismada» y Mainer emplea la expresión «privatización de la literatura» para referirse a este tipo de narrativa propicia a la declinación del yo. Sin embargo, es «autoficción» la etiqueta que ha

⁴⁶ José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción*, op. cit., p. 51. El procedimiento, en el que se tematiza el proceso de escritura del libro y que tiene, como se sabe, muchos antecedentes (pensemos por ejemplo, en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (1978) se reelabora, por ejemplo, en *Soldados de Salamina* (2001) Javier Cercas o en *Llámame Brooklyn* (2004) de Eduardo Lago.

⁴⁷ Ana Casas, «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual» en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2012, p. 9.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

prevalecido. Son muchos los ejemplos que pueden citarse para ilustrar esta tendencia (recuérdense *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas, *El Mundo* de Juan José Millás, o, de nuevo, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas). A propósito de la novela de Javier Marías, *Todas las almas*, que dio “mucho que hablar” a crítica y público cuando se publicó en 1989, Ana Casas recuerda que ya en su primera edición:

el redactor de la contracubierta sugería, aunque de manera bastante ambigua, la identificación del narrador innominado con el autor empírico, lo que generó no pocas lecturas en clave de la obra con los consiguientes desmentidos por parte del propio Marías, que no se cansó de reivindicar la naturaleza puramente novelesca de su relato.⁵⁰

Por último, es frecuente que la crítica resalte el hecho de que, desde la Transición, el número de mujeres que se ha dedicado a la escritura literaria, en todos los géneros y especialmente en la novela, ha ido en constante aumento. Sin embargo, en este trabajo no daremos a las escritoras una consideración especial -en el sentido de periférica-, sino que abordaremos su obra en la medida en que su literatura esté más o menos vinculada con el universo audiovisual⁵¹.

1.3. La huella audiovisual

Un aspecto de la creación novelística de las últimas décadas que la crítica no ha dejado de destacar en mayor o menor medida es el que se refiere a la impronta de los medios audiovisuales y de los nuevos modelos comunicativos aparecidos en la era de internet. En su balance de la narrativa del año 2009, Nicolás Miñambre insiste en la necesidad de reflexionar sobre «ciertos fenómenos creativos» que incluyen la expansión de

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹ El problema de la visibilización de la escritura de las mujeres ha sido largamente tratado por Laura Freixas en *Literatura y mujeres*, Destino, Barcelona, 2000 y en diversos estudios como Andrea Gautier (coord.), *Mujeres y cultura. Políticas de igualdad*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2011 y en diversas campañas de la Asociación Clásicas y Modernas. Por la igualdad de género en la cultura. Véase también Isabelle Touton, «Introducción» en Roberto Valencia, *Todos somos autores y público*, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 2014, p.18.

los *mass media* y, sobre todo, de Internet⁵², citando un polémico artículo de Vicente Verdú («Reglas para la supervivencia de la novela»⁵³), en el que, al plantear la difícil adaptación del género al nuevo contexto sociocultural, el célebre escritor y periodista sentenciaba que «en la narración es torpe seguir como si no existiera publicidad, correo electrónico, chats, cine, YouTube, Myspace o la blogosfera».

A pesar de que críticos tan veteranos como Fernando Valls todavía piensen que la incorporación a la literatura de temas, técnicas y discursos relacionados con los medios audiovisuales no es sino una moda superficial de nuestra contemporaneidad⁵⁴, la mayoría de la crítica suele considerar esta huella un fenómeno de notable importancia. Así, Pozuelo Yvancos, para quien el interés de muchos autores por las nuevas realidades de los medios de comunicación se manifiesta en el empleo del *collage* y en la incorporación de recursos heterogéneos procedentes del cine, la televisión o Internet⁵⁵. También Gonzalo Navajas ha resaltado las peculiaridades de «una literatura más integrada, asimiladora y descentrada»⁵⁶ que tiene en cuenta «la emergencia central de la imagen» hasta el punto de que «en la novela del período neomoderno, el cine no sólo es un modo estético divergente que influye en lo literario sino que se convierte en un componente central de la textualidad escrita»⁵⁷. Lo que Navajas atribuye a las dos últimas décadas del siglo XX, la investigadora Isabelle Touton lo advierte también en los primeros años del XXI, al hablar de «la literatura de la imagen y, en particular, de la pantalla (de cine, de televisión, de ordenador)»⁵⁸ como fenómenos definitorios que, en el marco de la herencia postmoderna, confirman la existencia de un «giro visual» dentro de la narrativa española del presente siglo. Veremos en nuestro estudio muchos ejemplos de ello y, especialmente, algunos casos que permiten hablar de una corriente literaria de corte experimental que se sirve de procedimientos

⁵² Nicolás Miñambre, «La narrativa en 2009», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 008 (Diciembre 2010), p. 55.

⁵³ Vicente Verdú, «Reglas para la supervivencia de la novela», *Babelia*, 17/11/2007, http://elpais.com/diario/2007/11/17/babelia/1195260623_850215.html (consultado 6.10.2015).

⁵⁴ Fernando Valls, «Todos contra todos», *El País*, 13.09.2013. https://elpais.com/cultura/2013/09/11/actualidad/1378897608_414719.html (Consultado 16.08.2016)

⁵⁵ Llama la atención sobre la «singular permeabilidad de la novela para con los géneros vecinos, especialmente los provenientes de la poesía, el rock, el cine o Internet», José María Pozuelo Yvancos, *art. cit.*, p.30.

⁵⁶ Gonzalo Navajas, *La narrativa española en la era global*, Barcelona, EUB, 2002, p. 30.

⁵⁷ Gonzalo Navajas, *Más allá de la postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996, p. 125.

⁵⁸ Isabelle Touton, «Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz» en Christelle Colin, Pascale Peyraga et alii (coord.), *Imagen y verdad en el mundo hispánico*, Burdeos, Éditions Orbis Tertius, 2015, p. 264.

texto-visuales que llegan a evocar algunas de las experiencias de las vanguardias históricas.

Los vínculos de la narrativa literaria actual con la cultura popular de masas son, en ocasiones, tan visibles y explícitos que es difícil que pasen inadvertidos a la crítica. Santos Sanz Villanueva ha considerado *El rey del juego* (2015), de Juan Francisco Ferré, una obra «amasada» con los «últimos modelos procedentes del cine, la telerrealidad o el cómic»⁵⁹. Y los relatos que Berta Marsé reúne en *Fantasías Animadas* (2010) le parecen «un episodio de comedia televisiva de situación o escena cinematográfica de dibujos animados»⁶⁰. También la obra narrativa de Manuel Vilas ha sido destacada por sus sinergias con otros medios y formas artísticas, teniendo en cuenta, como señala José María Pozuelo Yvancos, que «los mitos televisivos, cinematográficos, de la cultura pop nutren su imaginario»⁶¹. Algo que advierte igualmente Ricardo Senabre cuando identifica los principales referentes estructurales de su novela *Aire Nuestro* (2009):

Escoger como marco narrativo el modelo del gran medio de comunicación de masas que es la televisión lleva consigo la incorporación de personajes, evocados o “resucitados” para la ocasión, de figuras y mitos relacionados con el mundo pop y la cultura de las últimas décadas [...] o anteriores [...] además de bautizar a algunos personajes secundarios con nombres evocadores.⁶²

Las huellas del cine y la televisión son profundas, para Senabre, en *Acceso no autorizado* (2011), de Belén Gopegui, que sigue, a su juicio, «el modelo narrativo de muchos telefilmes»⁶³, o en *La habitación oscura*, de Isaac Rosa, cuyo peculiar estilo narrativo «en ocasiones transforma en palabras, planos cinematográficos identificables»⁶⁴. De la novela de Óscar Gual, *Cut and Roll* (2008), dice Care Santos que no tiene padres literarios, aunque el cine sí es omnipresente en la historia narrada⁶⁵. Y *El dios reflectante*, de Javier Calvo, resulta para Isabel Obiols una novela «montada a partir de capítulos que son como secuencias de películas»⁶⁶. En cuanto a *Los muertos* (2010), de Jorge Carrión,

⁵⁹ Santos Sanz Villanueva, «Responso español», *Mercurio*, Nº 177 (Diciembre 2015), p. 16.

⁶⁰ Santos Sanz Villanueva, «Fantasías animadas», *El Cultural*, 29.1.2010, p.14.

⁶¹ José María Pozuelo Yvancos, «Sátira y carnaval», *ABCD*, 5.12.2009, p.7.

⁶² Ricardo Senabre, «*Aire Nuestro* de Manuel Vilas», *El Cultural*, 15.01.2010, p.15.

⁶³ Ricardo Senabre, *El Cultural*, 3.6.2011, p.14.

⁶⁴ Ricardo Senabre, «La habitación oscura», *El Cultural*, 13.09.2013, <https://www.elcultural.com/revista/letras/La-habitacion-oscura/33281> (consultado 17.11.2014)

⁶⁵ Care Santos, «Cut and roll», *El Cultural*, 31.7.2008, p. 20.

⁶⁶ Isabel Obiols, «Javier Calvo fabula acerca de la “personalidad artística” en su primera novela», *El País*, 24.06.2003, https://elpais.com/diario/2003/06/24/cultura/1056405607_850215.html.

solo podía ser descrita, según Isabel Verdú, en términos transficcionales y transgenéricos: «la propia estructura de la novela se crea desde los mecanismos de la ciencia-ficción y la teleserie (destaca la huella que han dejado “Lost” y “The Soprano”, entre otras), de manera que queda patente desde un primer momento el peso de lo ficcional en el hombre contemporáneo.»⁶⁷

Aunque en el próximo capítulo trataremos con amplitud las posiciones de la crítica, valgan estos ejemplos para mostrar la relevancia de las conexiones intermediales en la narrativa actual y el peso que ya se les concede como una deriva lógica del contexto sociocultural en el que nos encontramos.

1.4. El debate sobre la «desaparición» de la novela ante los nuevos medios de ficción

Otra cuestión que ha preocupado de tiempo en tiempo al sector de la crítica es la de la posible «muerte» de la novela, tema que nos interesa aquí en la medida en que se relaciona estrechamente con la continua ampliación de lenguajes, medios y tipos de discursos que son vehículo de la ficción narrativa. Novela, cuento, teatro, cine, dibujos animados, series de televisión, cómic, novela gráfica, libros ilustrados, videojuegos, narrativas transmedia..., todo un océano de relatos y esferas de ficción entre los que la novela sigue teniendo un lugar diferenciado y prestigioso, pese a lo cual, en numerosas ocasiones, la crítica ha puesto en entredicho la supervivencia del género.

En 1999, la revista *Ínsula* dedicó un número especial a este tema, titulándolo: «Muertes y porvenir de la novela»⁶⁸, en el que diez críticos reflexionaban sobre la situación y supuesta crisis del género ante la perspectiva del cambio de siglo. Varias ideas se desprendían de los trabajos y, entre ellas, la necesidad de desmontar un titular efectista y tópico⁶⁹. Coincidían los colaboradores en la importancia de sustituir la palabra «muerte» por «metamorfosis» o «transformación» y en el hecho de que el modelo «culto» de la

⁶⁷ Isabel Verdú: «La resurrección de la literatura», *Artes y Letras*, 6.01.2011, p.3.

⁶⁸ *Ínsula*, 634 (1999).

⁶⁹ Como señala el crítico Domingo Ródenas: «el supuesto agotamiento de la novela como género viene pregonándose desde hace una centuria, desde que el realismo burgués entró en crisis y produjo las primeras narraciones desviadas de la norma.» «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas» en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, ARCO/Libros, 2012, p. 307.

novela del siglo XX era el que sí parecía estar en crisis pero a la vez que se iniciaba la búsqueda de otras fórmulas más adecuadas para adaptarse al nuevo contexto sociocultural en el que el género se desarrollaba.

Dejando a un lado las referencias a problemas de órdenes distintos –por ejemplo, los desafíos a los que se enfrentaba el soporte del libro en papel-, el crítico Ignacio Echevarría hacía una interesante distinción entre la crisis de la novela (de su función social en «un mundo dominado por la cultura audiovisual») ⁷⁰ y la crisis de la narratividad (que se debate entre la épica y la «epopeya de la interioridad») ⁷¹. Isaac Montero ponía el acento, más bien, en la expansión de lo narrativo/novelesco hacia otros medios y disciplinas, lo que permitía hablar, más que de competencia, de omnipresencia:

Nos envuelven historias ficticias de la televisión y el cine, historias cotidianas de aspecto fantástico en las informaciones de los medios de masas, historias privadas contadas como si fueran públicas, historias escabrosas, perversas, comineras, edificantes... En fin, nunca como hoy en el seno de las sociedades avanzadas se ha dispuesto de un repertorio narrativo tan completo. Valdría decir que todo es novela, y que, volviendo a lo que importa, muere sencillamente de éxito.» ⁷²

Algunas actitudes catastrofistas son las que intenta contrarrestar Luis Mateo Díez en su contribución al monográfico de *Ínsula* empleando el argumento de «la calidad» -como garantía de la pervivencia de la novela-, juicio de valor bastante subjetivo e impreciso: «una buena novela sigue justificando el género, y seamos sinceros, entre tanta farfolla, entre tanto comercio y vacua notoriedad, son muchas las buenas novelas que nos acompañan» ⁷³.

Es indudable, en cualquier caso, que la diversificación de medios narrativos en competencia, que pugnan por ocupar lugares centrales en la cultura, explica que el tema de la desaparición o supervivencia de la novela sea tratado con regularidad por la crítica ⁷⁴. A

⁷⁰ Ignacio Echeverría, «Crisis de la novela y muerte de la narración», *Ínsula*, 634 (1999), p.9.

⁷¹ *Ibid.*, p. 9,

⁷² Isaac Montero, «Morir de éxito», *Ínsula*, 634 (1999), p. 19.

⁷³ Luis Mateo Díez, «Ficciones y emociones», *Ínsula*, 634 (1999), p.24.

⁷⁴ A principios del siglo XX las dos mayores formas de ficción y narración eran la novela y el teatro (además de la ópera). Aunque sí había otros vehículos de ficción narrativa (las narrativas orales, las aleluyas, las formas folletinescas, el tebeo, la historieta de prensa, la fotonovela, la radionovela o sobre todo el cine), se trataba de formas «sin prestigio ni valor cultural» reconocido – propio de las clases populares e «inferiores», exceptuando relativamente el cine– y que no hacían todavía competencia –con excepción del cine y luego de la televisión– a la narrativa literaria.

la vez, el desarrollo y consolidación de sofisticados lenguajes narrativos –que son artes del espacio y del tiempo, y que *cuentan* con la imagen y la palabra- tiene indudables consecuencias para la actividad del novelista que ya no es el único suministrador de historias por medio de la palabra. En este sentido, Carmen Peña Ardid ha observado que, en el diálogo que la novela española contemporánea mantiene con el cine, subyace un dilema estético (referido a la búsqueda de nuevas formas de contar) y un problema «epistemológico» que la literatura actual –los escritores y escritoras- «no puede dejar de plantearse: cómo hablar de una realidad en la que parece que todo ha sido “visto” antes; de un mundo –interior y exterior al hombre- saturado de imágenes que a su vez construyen discursos sobre el mundo»⁷⁵.

Adoptando posiciones de resistencia frente a la degradación de la influencia mediática, Vicente Verdú inflamó a la crítica literaria española al publicar el artículo ya mencionado «Reglas para la supervivencia de la novela»⁷⁶, que contenía una suerte de decálogo de buenas prácticas. Entre ellas: resistirse enérgicamente a las adaptaciones al cine, a la televisión o a los videojuegos y cuidar «la categoría de su escritura» al margen del artificio argumental y «la belleza eficiente de la forma»⁷⁷.

El texto tuvo dos respuestas directas en el mismo suplemento cultural. Una debida a Gabi Martínez, quien, aparte de criticar la fórmula del decálogo escogida por Verdú, el tono de su escrito y lo caprichoso de unas aseveraciones tan rotundas como personales, aportaba una opinión poco comprometida, al observar que «la clave infalible para la supervivencia de la novela continuará siendo narrar una poderosa historia con “categoría de escritura” que ayude a comprender mejor el tiempo del autor»⁷⁸.

La otra respuesta al artículo de Verdú vino de la mano del escritor Manuel Rico, que echaba la vista atrás al recordar la competencia de otros géneros:

⁷⁵ Carmen Peña Ardid, «Intertextualidad e intermedialidad. Pensar el cine desde la novela», *Cuadernos de la Academia*, 11/12 (2002), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* (coord. Carlos F. Heredero), p. 465-466.

⁷⁶ Vicente Verdú, «Reglas para la supervivencia de la novela», *Babelia*, 17/11/2007, http://elpais.com/diario/2007/11/17/babelia/1195260623_850215.html (consultado 6.10. 2015).

⁷⁷ También Luis Goytisolo, en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua Española, consideraba un rasgo de la gran literatura la que se apartaba de cualquier vinculación con la imagen: «una novela de expresión esencialmente verbal y, en consecuencia, casi imposible de llevar a la pantalla». Luis Goytisolo, *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, RAE, Puerto de Santa María 1995, p.27.

⁷⁸ Gabi Martínez, «Aviadores descubren enorme manada (literaria)», *Babelia*, 22/12/2007. http://elpais.com/diario/2007/12/22/babelia/1198284632_850215.html (consultado 22.08.2009).

[...] a lo largo del siglo XX no han sido pocos los peligros que han planeado sobre la virtualidad de la novela como recipiente de historias: el cine, la radio con sus seriales [...], la televisión como impulsora de historias propias y como soporte del cine y del teatro, el cómic, el tebeo... [...] las bases técnicas que podían poner en crisis la capacidad de la novela como aparato de lenguaje con capacidad para albergar una historia ya estaban, hace casi medio siglo, dadas.⁷⁹

Sin embargo, la supervivencia del género se encontraría para Rico en la idiosincrasia misma de este género literario tardío que de ningún modo queda limitado a la categoría del relato:

[...] nunca la novela desde su aparición como género literario, ha sido *solamente* historia, relato de acontecimientos. Ha sido “historia” más lenguaje, literatura a fin de cuentas. Es decir, un artefacto distinto a cualquier otro, un híbrido en el que siempre (no solo en el siglo XX) han confluido elementos de otros géneros: ensayo, poesía, periodismo, teatro, documento, filosofía, meditación.»⁸⁰

Por último, aunque Santos Sanz Villanueva no respondió directamente al artículo de Verdú, se refería a él en su repaso anual a la novela de 2008 que ofrecía un panorama poco halagüeño: amenazado el género por las exigencias del mercado editorial, por la pujanza de lo comercial y por una alarmante falta de creatividad. Para este crítico, la novela perdurará largo tiempo, pero tras una profunda renovación.

Unos años más tarde, volvía a plantearse un panorama de incertidumbres en el suplemento *Babelia*, cuya portada incluía una ilustración de Fernando Vicente con la pregunta «¿ADÓNDE VA LA NARRATIVA?» y una gran letra “ñ” pintada para que no hubiera dudas de que las preocupaciones se centraban en la narrativa española o en español. Se preguntó sobre el futuro de la literatura española a Javier Cercas, Almudena Grandes y Agustín Fernández Mallo⁸¹ y los tres ponían el acento en la necesidad de diluir las fronteras todavía existentes con América Latina, en la búsqueda de nuevas soluciones narrativas y en el potencial de la mezcla de géneros como vías para una renovación de cara al siglo XXI.

⁷⁹ Manuel Rico, «La novela en el siglo XXI, goza de buena salud», *Babelia*, 8/3/2008 http://elpais.com/diario/2008/03/08/babelia/1204937421_850215.html (consultado 23.5.2011)

⁸⁰ *Ibid.* Véase sobre el tema también Santos Sanz Villanueva, «Crisis y encrucijada de la novela actual», *La Página*, N° 93-94 (2011), pp.145-166.

⁸¹ Winston Manrique y Javier Rodríguez, «Narradores sin límites», *Babelia*, 30.1.2010, pp. 3-5.



Otro escritor que se ha pronunciado sobre el tema de la *decadencia* de la novela es Isaac Rosa. Para él este género se encuentra en una encrucijada, no porque peligre su supervivencia, sino porque ha perdido su función como herramienta para enfrentarse al conocimiento de la realidad circundante. Este autor concibe la escritura como un acto de responsabilidad política; por lo cual, al hilo de la grave crisis económica que se inició en el año 2008, valora muy negativamente la falta de compromiso de la narrativa española que, a su juicio, no había sabido estar a la altura de las incertidumbres políticas y económicas del momento⁸². Por otra parte advierte una pérdida de influencia social:

Tengo la sensación de que la novela como experiencia lectora se está volviendo irrelevante, leer una novela no trasciende, mientras que sí puede ocurrir con el teatro [...]. La experiencia de lectura de la novela se queda encerrada en ti, no leemos con los demás, hacia los demás (con lo de trascender quiero decir que lo que tú lees lo incorpores a todo lo demás).⁸³

En una época en la que parece que «todo ha entrado en crisis», Isaac Rosa observa que la producción novelística no ha vivido la misma experiencia, como si lo que ocurre en este campo careciera de importancia:

⁸² Ideas formuladas en una conferencia pronunciada dentro del ciclo «Presencias literarias» organizado por la Universidad de Cádiz (18. 12. 2015). Su grabación puede consultarse en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=eHNa0HM3SNI> (consultado 3.2.2017)

⁸³ *Íbidem*.

De la misma forma que nuestras novelas no anticiparon lo que ha acabado ocurriendo, y no supimos ver la podredumbre de los cimientos sobre los que se levantó la prosperidad, hoy no estamos sabiendo interpretar el presente. Y tampoco se puede decir que esa irrelevancia social y política se compense con un momento especialmente rico en el terreno formal, más bien al contrario. Suelo decir que nuestra literatura es hoy tan irrelevante que no tiene ni crisis propia. Cuando todo, absolutamente todo, ha entrado en crisis (la economía, las instituciones, el modelo productivo, la banca, la monarquía, el sistema territorial, Europa, el periodismo y mil etc.), nadie habla de la crisis de la literatura, porque no existe tal cosa, o si existe no importa.⁸⁴

Se ha creado una etiqueta, un membrete literario -«novelas de la crisis»- para designar aquellas obras que hablan de este fenómeno en el orden económico, lo que es para, Isaac Rosa, un síntoma más de la falta de una posición fuerte de la novela en el sistema cultural actual⁸⁵.

La narrativa que vamos a analizar en este trabajo es una muestra de cómo junto a las opciones de corte más realista, aparecen otras que responden a una voluntad de cierta experimentación y que buscan plasmar las inquietudes que suscitan la expansión de las nuevas tecnologías.

⁸⁴Entrevista [de autor desconocido] a Isaac Rosa en *Quimera* (versión digital) 22 enero 2014, (consultado el 3.03.2017).

⁸⁵ En 2011 se publicó el volumen colectivo *Estéticas de la crisis. De la caída del Muro de Berlín al 11-S*, fruto de la celebración de un seminario en la Universidad de Zaragoza y coordinado por José Luis Calvo Carilla, que se proponía «reflexionar sobre los derroteros de la novela actual y arrojar nueva luz sobre los posibles paralelismos, interacciones y dependencias mutuas entre los relatos de la crisis y los específicos de la creación literaria.» p. 7. Entre las novelas que se han clasificado con esta etiqueta están las de Rafael Chirbes, (de quien se podría decir que inauguró esta «inquietud» narrativa ya en los 90) o ya más actuales: *La trabajadora* de Elvira Navarro (Mondadori, 2014), *Brilla, mar del Edén* de Andrés Ibáñez (Galaxia Gutenberg, 2014), *Democracia* de Pablo Gutiérrez (Seix Barral, 2012), etc.

CAPÍTULO 2

EL «SUSTRATO AUDIOVISUAL» EN LA NARRATIVA LITERARIA. PERSPECTIVAS CRÍTICAS Y PROBLEMAS TEÓRICOS

El diálogo tradicional entre la literatura y las artes plásticas –de la imagen- se ha visto incrementado a lo largo del siglo XX con la emergencia de los nuevos medios (audio)visuales y, de una forma más determinante y acelerada, con la revolución digital de las dos últimas décadas, cuyas repercusiones en la práctica comunicativa, (socio)semiótica y cultural están apenas perfiladas. La «emergencia central de la imagen» de la que hablaba Gonzalo Navajas en 1996, al observar cómo las formas estéticas ligadas a la cultura visual (especialmente el cine) se estaban incorporando plenamente a la textualidad literaria⁸⁶, lleva aparejada otras reflexiones sobre el lugar de la literatura en el actual sistema de las artes y los medios, y sobre el alcance del impacto que estos tienen en la escritura, cuestiones que, en España, han sacado de nuevo a la luz, situándolas en el centro del debate estético-literario, especialmente los miembros de la Generación Noventa.

En la novela *Les choses. Une histoire des années soixante* (1965), del escritor francés Georges Perec, se describe a los protagonistas como pertenecientes a una generación de jóvenes de los 60 cuya pasión primera era el cine, «único campo en el que su sensibilidad lo había aprendido casi todo». La primera generación «para la que el cine fue, más que un arte, una evidencia; lo habían conocido desde siempre, y no como forma balbuciente, sino

⁸⁶ Los años 90 son claves en la toma de conciencia en el mundo académico español de la importancia de estudiar este nuevo régimen de lo visual. Con los precedentes de Jorge Urrutia, *Imago literae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984 y Juan Miguel Company, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1987, y con el impulso que dio al tema Jenaro Talens desde la colección Signo e Imagen de la editorial Cátedra, aparecerían los libros: Carmen Peña Ardid, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992; Luis Miguel Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992; Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993; Antonio Ansón, *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Madrid, Cátedra, 1994.

de buenas a primeras con sus obras maestras, su mitología. A veces les parecía que habían crecido con él, que lo comprendían mejor de lo que nadie antes que ellos había sabido comprenderlo»⁸⁷. Esta cinefilia, fundada tanto en vivencias formativas como en el estudio o el ejercicio de la crítica fue una seña de identidad también de los escritores españoles *novísimos* –Pere Gimferrer, Vázquez Montalbán, Terenci Moix, Ana María Moix, Vicente Molina Foix, José María Guelbenzu⁸⁸- y seguirá perviviendo en Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina, Sánchez-Ostiz⁸⁹. Pero otras generaciones han crecido marcadas por la omnipresencia *natural* de la televisión, pantalla en la que no sólo han visto muchos largometrajes cinematográficos –incluyendo los dibujos animados-, sino una infinidad de programas que recuperan el relato seriado, que remodelan fórmulas del teatro popular (guñoles, programas infantiles, comedias de situación, espectáculos de variedades, programas-concurso...), que inventan historias con fines publicitarios o que transmiten imágenes noticiosas y de grandes espectáculos *en directo*, principal razón de ser del medio televisivo. A la omnipresencia de este dispositivo –emitiendo desde hace años ininterrumpidamente y a través de múltiples canales-, se añade la actual disponibilidad en la red de todo tipo de producciones audiovisuales, que coexisten de manera desjerarquizada⁹⁰, y que ha transformado radicalmente la recepción de las nuevas imágenes: una multiplicidad ya de “géneros” audiovisuales –películas, series de TV, documentales, videoclips, pornografía, tutoriales, canales de *youtubers*...- que se consumen de forma muy distinta a las épocas en las que se «iba al cine» habitualmente o se veía la televisión en los *teleclubs*.

Más que como un descubrimiento (las vanguardias), como una forma de supervivencia (escritores de las posguerras española y europea), más que como una pasión cinéfila (autores de los experimentalismos de los 60 y 70), las nuevas generaciones han convivido con los discursos audiovisuales de un modo *natural* –dada su omnipresencia-,

⁸⁷ Cito la traducción española de Josep Escué: *Las cosas. Una historia de los años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1992, pp. 60-63.

⁸⁸ Recordemos el importante ensayo de Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985; la labor crítica de Molina Foix recogida en el volumen *El cine estilográfico*, Barcelona, Anagrama, 1993; el relato de Vázquez Montalbán, *Happy end*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974; la crítica de cine de Ana María Moix en *Vindicación feminista*, vid. C. Peña, «La crítica de cine en Vindicación feminista (1976-1979), un ejercicio de autoridad intelectual» en Bárbara Zecchi (coord.), *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, pp.23-44.

⁸⁹ Vid. Javier Marías, *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005 o en 1982 a Enrique Vila-Matas que fue crítico de cine en Destino y Fotogramas, que publicaría la novela *Nunca voy al cine*, Barcelona, Laertes.

⁹⁰ Aunque recientemente han surgiendo plataformas especializadas como Netflix, HBO, Movistar...

por lo que sus lenguajes tendrán un peso en el imaginario de los escritores y escritoras similar o incluso superior al de la cultura libresca. De ahí que Isabelle Touton insista en la idea de que la literatura del siglo XXI es una literatura «de la imagen» y especialmente, «de la pantalla», fenómeno de pantallización de la sociedad característico de la iconosfera contemporánea⁹¹.

Teniendo en cuenta que ya no es necesario demostrar la existencia de un «sustrato audiovisual» como nutriente de la imaginación y el universo sentimental y moral de los escritores, sí cabe establecer diferencias en el alcance de su impacto en la creación literaria. Son muchos los casos en los que las ficciones y los discursos audiovisuales «afloran» de una manera «contundente», tematizando en las propias obras múltiples referencias a personajes que van al cine, se sientan frente al televisor, juegan con videojuegos, comentan escenas de películas, de series televisivas, trabajan en la industria audiovisual, crean programas de televisión, escriben guiones, diseñan videojuegos; sin olvidar las constantes menciones a actrices y actores, directores... Además, también van a intentar en muchas ocasiones emular procedimientos o evocar determinados efectos y recursos característicos de los lenguajes del cine, la televisión o incluso -de una forma cada vez más significativa- de los videojuegos. Nuestro estudio intentará revelar la gran importancia que adquiere la referencia a los modos perceptivos derivados de las nuevas tecnologías de la visión, a la mirada de los personajes, movimientos de los ojos, enfoques con cámaras, los universos ficcionales continuamente mediados por pantallas.

Entre los narradores que más cultivan estos recursos, se encuentran los miembros de la «Generación Nocilla», quienes se han caracterizado por una mayor “contaminación” de los medios y por ahondar en las relaciones literario-mediáticas. Nuria Azancot, una de las primeras críticas que llamó la atención sobre este grupo, destacó su descontento con el sistema literario español al que tildan de anquilosado. En cuanto a sus opciones estéticas, alejadas del realismo, potenciarían el concepto de simulacro –frente a lo real- como elemento constitutivo de su obra, reapropiándose para ello de los temas, técnicas y lenguajes de los medios de comunicación de masas y de las nuevas tecnologías⁹². En

⁹¹ Isabelle Touton, «Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz» en Christelle Colin, Pascale Peyraga et alii (coord.), *Imagen y verdad en el mundo hispánico*, Burdeos, Éditions Orbis Tertius, 2015, p. 264.

Véase también Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 401-405.

⁹² Nuria Azancot, «La generación Nocilla y el afterpop piden paso», *El Cultural* (suplemento cultural de *El Mundo*), 19/07/2007 <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso/21006> (última consulta 15/01/2016).

Mutantes, una de las antologías fundamentales para la conformación del grupo, Juan Francisco Ferré consideraba a sus miembros: «Una generación y media de narradores educados en la escuela de la imagen y los medios, y en la escuela de la globalización, y en la escuela del recalentamiento informativo y el enfriamiento global de las estructuras humanas de relación»⁹³.

2.1. La narrativa española del siglo XXI y los medios: perspectivas de la crítica

Como hemos observado en el apartado 1.3., la crítica que se realiza en las revistas especializadas y en los suplementos literarios ha prestado relativa atención al influjo del cine, la televisión o los formatos ficcionales y comunicativos de internet en la novela contemporánea, considerándolo, no como un rasgo determinante de la nueva práctica literaria, sino como una nota más bien excepcional, y para algunos críticos, incluso negativa.

La investigación crítica de corte académico, en cambio⁹⁴, ha mostrado en los últimos diez años un creciente interés por todas estas cuestiones, pero con una peculiaridad que no podemos dejar de mencionar. Es sobre todo el hispanismo extranjero –con algunas excepciones autóctonas que iremos citando- el que profundiza en los rasgos intermediales de la creación narrativa española y aborda temas, obras y autores próximos a nuestros intereses y especialmente útiles para el desarrollo de este trabajo.

Dos de las tres tesis que recientemente se han dedicado a la «Generación Nocilla» se han leído en Francia y EEUU, respectivamente. La de Alice Pantel, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora* (presentada en la Université Paul Valéry - Montpellier III en 2012), perfila las

⁹³ Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (coord.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007, p. 11.

⁹⁴ Darío Villanueva, hace ya algún tiempo, tomó la imagen de una pirámide invertida para ilustrar el proceso de construcción de la crítica literaria. La pirámide se estructuraba a través de distintos estratos, que comienzan en la parte superior (la más ancha) con la crítica coetánea a los estrenos editoriales y va descendiendo y estrechándose poco a poco en los demás niveles -en los que se comprenden estudios cada vez más académicos y específicos-, y terminando en su vértice invertido con obras canonizadoras, como son las Historias Literarias. Darío Villanueva, *El polen de ideas*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1991. Actualmente, internet se ha incorporado transversalmente a esta pirámide invertida, ya que una parte de la crítica literaria se está publicando a través de blogs o webs especializadas.

características de la que ha denominado literatura «mutante», adoptando la etiqueta usada en la antología de Ferré y Ortega de la que ya hemos hablado. Estudia *Alba Cromm* y *Circular 007* de Vicente Luis Mora, y la trilogía *Nocilla* y *El hacedor (de Borges)* de Fernández Mallo, para descubrir una narrativa apoyada en estructuras fragmentarias, en la noción de mosaico, en el concepto de red (y rizoma) y en el difuminado de los límites del espacio y el tiempo narrativos. A diferencia de los aspectos del vínculo entre lo visual y lo verbal que más van a interesar a nuestro estudio, Plantel se centra solo en las imágenes que se incorporan al discurso escrito como parte de la narración y en coexistencia simultánea con la palabra, distinguiendo tres tipos de funciones de la imagen: ilustrativa, narrativa y citacional. Este gusto por la convivencia -en la página del libro- de lo verbal y lo icónico como medios expresivos, lleva a Plantel a considerar que esta literatura «mutante» tiene un «statut de littérature visuelle ou plastique»⁹⁵.

La tesis titulada *Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21st Century*, que leyó Alexandra Saum-Pascual también en 2012 en la Universidad de California, coincide con Pantel en estudiar a los escritores Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo, a los que añade la literatura de viajes de Jorge Carrión. Concede a los *mass media*, y a los lenguajes audiovisuales un poder notable en la conformación de su escritura, pero sin profundizar en su impacto, pues prefiere poner el foco de atención en otros aspectos, como la narrativa rizomática de Agustín Fernández Mallo o la literatura de viajes practicada por Jorge Carrión.

La tercera de estas tesis ya se inscribe en el contexto de la universidad española. *Literatura de las nuevas tecnologías aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)* fue defendida por Jara Calles en 2011 en la Universidad de Salamanca y ofrece una «cartografía» de medio centenar de obras de autores «mutantes» que con conocimientos científico-técnicos, en algún caso, se apoyan en las nuevas tecnologías bien para crear un «lenguaje aumentado» como resolución textovisual, bien para «traducir» el lenguaje técnico -y científico- convirtiéndolo en mecanismo de escritura⁹⁶.

⁹⁵ Alice Pantel, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012, p. 572. (esta tesis doctoral puede consultarse en el siguiente repositorio digital:

https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/824207/filename/2012_pantel_diff.pdf)

⁹⁶ Otros de sus trabajos son: «A invención de códigos [hacking + bioarte + literatura = enseñanza social] powered by Século21», *Boletín Galelo de Literatura*, 46 (2011), pp.63-76; «Interferencias entre Reservoir Dogs de Quentin Tarantino y la novela *Cut and Roll* de Óscar Gual: La disolución como operación creativa y medio de representación de la representación filmica» en Javier Sánchez

El interés del hispanismo extranjero también puede apreciarse, por su parte, en los volúmenes colectivos que se han dedicado a cuestiones intermediales de la literatura española contemporánea. La mayoría han surgido por iniciativa de departamentos de estudios hispánicos en universidades extranjeras o han sido coordinados por alguno de sus miembros. Es el caso de la obra *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*⁹⁷, cuyos editores y muchos de sus colaboradores pertenecen al ámbito académico alemán. Aunque las diversas aportaciones parten de concepciones muy distintas, todas ellas tratan de indagar en la propia «medialidad» de la narrativa, construida en el marco de una escritura marcada por los modelos de percepción de los *mass media*. Abordan estas experiencias intermediales no tanto desde el orden estético sino más bien a través de las teorías de los medios de comunicación. Gonzalo Navajas⁹⁸ analiza la disolución definitiva del paradigma humanista en la narrativa de la Generación X, cuyos autores recurren a planteamientos filosóficos nihilistas, y a referentes de naturaleza eminentemente visual y digital. Mechthild Albert se centra en el análisis de la obra *Ventanas de Manhattan*, de Muñoz Molina, en la que destaca el puesto primordial que ocupa la reflexión mediática. En este texto, un protagonista con tintes autobiográficos recorre la ciudad de Nueva York registrando a través de flashes visuales muy impresionistas aquello que ve, teniendo como telón de fondo los atentados del 11-S. Albert remarca cómo Muñoz Molina en esa aprehensión personal de dicho acontecimiento histórico, «explora el potencial redentor de las ventanas del arte frente a las múltiples ventanas electrónicas que condicionan la percepción en el mundo mediatizado»⁹⁹. Matei Chihaia presenta un artículo de corte más teórico al reflexionar sobre la recepción de las ideas McLuhanianas en España. Para ello diferencia dos momentos históricos diferentes: uno, entre 1967-1975, cuando «la teoría de los medios sirve entonces no solo para analizar el arte y la literatura contemporáneos, sino también para plantearse el futuro de la sociedad española»¹⁰⁰ (incluyendo un repaso a la bibliografía que se escribió sobre el tema en nuestro país) y un segundo momento, en los años 90, en los que sus aportes teóricos de los

Zapatero y Álex Martín Escribá, , *Género negro para el siglo XXI*, Barcelona, Laertes, 2011, pp.211-218;

⁹⁷ Este volumen colectivo tuvo como editores a Matei Chihaia y Susanne Schlüner y su publicación se hizo en la editorial Iberoamericana/Vervuert en 2014.

⁹⁸ Gonzalo Navajas, «De Jean-Paul Sartre a Paul Virilio. La nueva comunicación y la distopía de la nada» en Matei Chihaia y Susanne Schlüner (eds.), *op. cit.*, pp. 17-26.

⁹⁹ Mechthild Albert, «La reflexión mediática en *Ventanas de Manhattan*, de Antonio Muñoz Molina», en Matei Chihaia y Susanne Schlünder (eds.), *op. cit.*, p.44.

¹⁰⁰ Matei Chihaia, «Comienzo y continuación de la mediología McLuhaniana en España», en Matei Chihaia y Susanne Schlünder (eds.), *op. cit.*, p.71.

mass media alimentan una reflexión sobre el papel de los medios en la construcción de la memoria y de una identidad política»¹⁰¹. Emilia Merino Claros también centra su artículo en una novela de Muñoz Molina, en este caso, *El viento de la luna*, donde demuestra –a través de un sugerente análisis- que es posible regresar al pasado a través de la memoria mediática, puesto que los medios de comunicación se erigen como moldeadores de nuestra conciencia¹⁰².

Susanne Schlünder analiza la novela *Saber perder*, de David Trueba, destacando de ella que «los medios funcionan como un filtro que predetermina las rutinas de percepción y estructuran la relación de los personajes con el mundo»¹⁰³. Wolfgang Bongers¹⁰⁴, por su parte, analiza en su texto cómo el fenómeno de la televisión contamina el discurso literario de Quim Monzó, quien lo asocia con una banalización generalizada de la sociedad. Bongers se centra en dos de sus obras (*El porqué de las cosas* y *El mejor de los mundos*), percibiendo que el influjo de la televisión se infiltra en los relatos de este escritor a través de tres niveles distintos: el narratológico, el semántico y el metadiscursivo. Una aportación muy interesante que ayudará a perfilar el análisis de nuestro propio corpus.

También por su parte, el volumen *Letras y Bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*¹⁰⁵ –que fue publicado en una editorial alemana especializada en el campo cultural español- trata de explicar las narrativas actuales en su vinculación con el mundo digital, teniendo en cuenta tanto la producción en papel como los nuevos objetos artísticos derivados de la videoescritura –*jam* literaria, *spoken word*, *book* tráiler... Resultan especialmente reseñables para nuestra investigación varias de sus colaboraciones, como es el caso de Vicente Luis Mora¹⁰⁶, quien partiendo de una dimensión interartística de la escritura, analiza distintas novelas que entroncan directamente con el arte conceptual, utilizando

¹⁰¹ *ibid.*, p.71.

¹⁰² Emilia Merino Claros «*El viento de la luna*, de Antonio Muñoz Molina, o la posibilidad de volver al pasado a través de la memoria mediática», en Matei Chihaiia y Susanne Schlünder (eds.), *op. cit.*, p.217. También Carmen Peña alude a la mediación cinematográfica, por un lado, para recordar los vínculos del protagonista con su padre y a la mediación televisiva –en la obsesión del protagonista por la aventura espacial del Apolo XI. «Cinefilias al margen de la sala de cine: huellas del cine y la televisión en la novela española del siglo XXI», *Tropelías*, N° extra 2 (2017), pp. 437-450.

¹⁰³ Susanne Schlünder, «Filtros de percepción : el juego de los dispositivos mediáticos en *Saber perder*, de David Trueba» en Matei Chihaiia y Susanne Schlünder (eds.), *op. cit.*, p.297.

¹⁰⁴ Wolfgang Bongers, «¿Registro de lo banal? La televisión en *El porqué de las cosas* y *El mejor de los mundos*, de Quim Monzó» en Matei Chihaiia y Susanne Schlünder (eds.), *op. cit.*, pp. 317-338.

¹⁰⁵ Francisca Noguero, M. Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (coord.), *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*, Kassel, Reichenberger, 2015.

¹⁰⁶ Vicente Luis Mora, «El arte conceptual en la narrativa española contemporánea» en Francisca Noguero, M. Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (coord.), *op. cit.*, pp.27-44.

como elementos creativos varias de sus premisas. Este autor considera que el uso de resortes y herramientas del mundo del arte en la literatura confirma una sugerente vía de exploración y de reflexión, tanto política como técnica, en la narrativa española más actual. También la aportación de Daniel Escandell¹⁰⁷ ofrece una perspectiva de trabajo atractiva al abordar el concepto de «avatar» (el perfil falso utilizado dentro de los entornos de sociabilidad digital) como herramienta para la propia labor creadora del autor. Una tendencia que, como indica el autor, genera unas prácticas narcisistas de exaltación del «yo». Por su parte, en el texto de Jesús Montoya Juárez¹⁰⁸ nos encontramos con un análisis del uso de la figura del *cyborg*, considerando las fricciones que se producen entre la naturaleza humana y posthumana y el anacronismo de una nostalgia hacia un pasado que no ya no remite a nada. En este texto, resulta interesante el estudio del caso concreto de los «nuevos», los protagonistas de la novela *Los muertos* de Jorge Carrión y sobre la que volveremos en apartados posteriores. Por último, también la propuesta de Manuel Guedán Vidal¹⁰⁹ ofrece una reflexión atractiva. En su caso, teniendo presente que cada medio tecnológico alumbró nuevos usos, se centra en el análisis de varias obras de tres autores latinoamericanos, como Eduardo Fuguet, Manuel Puig y Alejandro López, para ahondar en la manera en que la tecnología se ha incorporado a la creación literaria no sólo como motivo narrativo sino también como referencia directa que influye en los modos de narrar, afectando en última instancia a las obras. La incorporación de la tecnología a estas novelas acaba afectando a diferentes estratos «desde la intimidad como tema, a la reconversión de la instancia narradora en un reproductor y montador de discursos»¹¹⁰.

Desde el mundo académico francés también se ha trabajado el peso de lo intermedial en la narrativa española contemporánea. Sería un reflejo de ello el volumen colectivo *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*¹¹¹, en el que se estudian manifestaciones artísticas como la literatura digital, el ciberteatro, las webseries o los videojuegos, y los distintos tipos de interacciones que se generan en torno al desarrollo de

¹⁰⁷ Daniel Escandell Montiel, «Alteridad y avatar: la red e egos telemáticos en la autoría digital» en Francisca Noguero, M. Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (coord.), *op. cit.*, pp. 107-118.

¹⁰⁸ Jesús Montoya Juárez, «Subjetividades posthumanas y arqueologías del presente en la última narrativa en español» en Francisca Noguero, M. Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (coord.), *op. cit.*, pp.119-133

¹⁰⁹ Manuel Guedán Vidal, «Las nuevas tecnologías en la literatura latinoamericana actual: orden, registro y temporalidad del espacio íntimo» en Francisca Noguero, M. Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (coord.), *op. cit.*, pp.136-145.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.144.

¹¹¹ Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbane, Orbis Tertius, 2015.

las TICs en el arte y la cultura en lengua española. Ya en la introducción, Amélie Florenchie se esfuerza por aclarar que el concepto que maneja de intermedialidad va más allá de una forma sofisticada de intertextualidad, puesto que implica una dimensión más ampliada y compleja. Entiende la intermedialidad como una nueva *episteme*, «como la manera de hablar de una forma nueva de “hacer” arte»¹¹². La estética *afterpop*, vinculada a la generación Nocilla, le sirve como ejemplo de esta apuesta ficcional de integración de los dispositivos tecnológicos –y en especial la pantalla- dentro de la narrativa. La autora quiere remarcar además que: «La era digital supone otra gran mutación en el arte del siglo XXI: la transformación de la obra en un producto de consumo»¹¹³. Este hecho, que daría la razón a quienes infravaloran el impacto de la imagen en la literatura, condiciona las prácticas artísticas, dando lugar a nuevos fenómenos tales como la *fanfiction*, el *fansubbing* (fenómeno más amplio del *fandom*) o las webseries. Y apunta acertadamente que tanto la reciente disciplina de la ludología como la de los estudios intermediales han venido a completar el vasto y complejo mundo de las investigaciones intermediales.

En este mismo volumen, Max Hidalgo se centra, en su texto, en la trayectoria de Juan Mayorga e Isaac Rosa¹¹⁴ atendiendo, no tanto a la tematización de las tecnologías en su obra, sino más bien a la centralidad que se confiere en ellas a los dispositivos, a su productividad y a su mediación técnica. Nos interesa especialmente su análisis de *La habitación oscura* de Rosa, novela que trabajaremos más adelante, y de la que destaca el tratamiento que se hace del tema de las relaciones de poder ligadas a la visibilidad y a los dispositivos de escritura audiovisual. Por su parte, Sonia Gómez focaliza su trabajo¹¹⁵ en el objeto de la «pantalla», entendida ésta como el «símbolo más significativo de los procesos de comunicación realizados en los siglos XX y XXI» y se pregunta si puede ser concebida como «metáfora representativa de determinados valores contemporáneos como la estabilidad, la desenvoltura y la fugacidad, compendios de esa *estética de lo efímero* a la que se refiere Christine Buci-Glucksman»¹¹⁶. Para ello recurre a varios escritores afines estéticamente, y que se engloban bajo la etiqueta «mutantes», como son Luis Vicente Mora, Carlos Gámez, Manuel Vilas y Jorge Carrión, aunque será en estos dos últimos en

¹¹² Amélie Florenchie, «Introducción.» en Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds), *op. cit.*, p.19.

¹¹³ *Ibid.*, p.29

¹¹⁴ Max Hidalgo, «Dispositivos de enunciación y poéticas de lo tecnológico en Juan Mayorga e Isaac Rosa» en Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds), *op. cit.*, pp. 124-154

¹¹⁵ Sonia Gómez, «La pantalla como metáfora en la literatura actual española» en Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds), *op. cit.*, pp. 155-177.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

los que se centrará para analizar las diferentes implicaciones que entraña este dispositivo en *Los muertos* de Carrión y en la narrativa de Vilas. Un acercamiento a la narrativa de estos dos autores que, sin duda, nos servirá como importante punto de partida para nuestro análisis.

Se incluyen además en este volumen dos textos relacionados con el mundo de los videojuegos, lo que viene a confirmar el afianzamiento del interés por este producto audiovisual dentro de los estudios intermediales. Daniel Escandell¹¹⁷ es el autor de uno de ellos, y realiza un análisis sobre las peculiaridades del traspaso de influencias que se producen entre el cómic y el videojuego en la industria española frente al caso estadounidense. El segundo texto¹¹⁸, que está firmado por Jafet Israel Lara se delimita a un caso concreto, el videojuego español *Castlevia Lord of Shadows* y analiza la función de los dispositivos hipertextuales que condicionan la interactividad entre el jugador y el propio juego.

Por último, y también vinculada a un contexto académico francés, estaría la obra *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*¹¹⁹ (2016), un volumen colectivo que trata de aproximarse a aquellas manifestaciones que «fusionan las nuevas tecnologías y los medios de comunicación con el proceso de creación artística»¹²⁰. Sus editoras, Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón, entienden la intermedialidad no como un tema de moda, sino como «una visión indispensable a la hora de encarar una reflexión crítica sobre la cultura en general y los estudios literarios/lingüísticos en particular.»¹²¹ En su introducción, Dominique Breton ayuda a perfilar la noción de intermedialidad en el contexto del siglo XXI, en el que las novedades tecnológicas y culturales cree que han propiciado un cambio de paradigma, y por tanto, en los procesos cognitivos. Estos cambios afectarán, según Breton, no sólo a la creación de textos literarios sino también a su recepción (atendiendo a conceptos como lectoespectador o prosumidor).

También resulta esclarecedora la reflexión de Amélie Florenchie sobre el concepto «intermedialidad», del que presenta cuatro acepciones, entre las que se decanta por la que propone Méchoulan. «como *milieu*, medio, en un sentido casi geográfico en que lo que se

¹¹⁷ Daniel Escandell, «La construcción transmedia y sus fronteras entre cómic y videojuego. La industria española frente a la estadounidense», en Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds), *op. cit.*, pp. 253-281.

¹¹⁸ Jafet Israel Lara, «Los dispositivos hipertextuales en el videojuego español. El caso de *Castlevia Lord of Shadows*» en Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds), *op. cit.*, pp.281-307.

¹¹⁹ Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor, 2016.

¹²⁰ *Ibid.*, .16.

¹²¹ *Ibid.*, p.8.

privilegia es el punto de vista del usuario»¹²² y que permite acceder a una dimensión poética. Esta idea de intermedialidad, debe aportar, según la autora, una densificación y una dilatación del presente, pero también debe poseer una necesidad de cuestionamiento del «sentido de los medios y sus relaciones con el individuo, y también con el grupo»¹²³. Para explicarlo recurre a ejemplos de novelas como *La habitación oscura*, *Karnaval* de Ferré o *Alba Cromm* de Mora, autores muy pertinentes para nuestro estudio sobre los que proyecta una visión muy interesante.

El texto que firma Isabelle Touton en esta obra se adentra en el estudio de la intermedialidad, pero adoptando una perspectiva de género, ya que –según la autora- no se suele tener presente la brecha digital de género, la identificación simbólica del universo masculino con las tecnologías digitales y el androcentrismo que impera en el canon de estudios intermediales. Touton dice partir de una perspectiva de género ampliada, que trata de tomar en cuenta «las tradiciones de autogestión del yo y formas de relacionarse con los demás, así como maneras de situarse en el campo literario, que mantienen relaciones, sin exclusiva, con las cuestiones de género»¹²⁴. Elabora para ellos, cuatro preguntas que cuestionan la narrativa intermedial actual desde una perspectiva feminista: cuestionamiento del uso de la imagen-archivo, jerarquización de las tecnologías asociadas a un uso marcado por género, las construcciones identitarias en relación con las narrativas audiovisuales y la cuarta, relacionada con los lenguajes y retóricas que atraviesan los cánones estéticos. Finaliza su artículo remitiendo a la novela de Marta Sanz, *Daniela Astor y la caja negra*, que considera un ejemplo muy interesante para analizar desde esta perspectiva.

Resultaría también destacable en este volumen el texto de Alice Plantel. Esta autora parte de «la hipótesis de que la intermedialidad en la escritura contemporánea se articula alrededor de dos movimientos contrarios: el primero es el movimiento interno, o entrante, que abarca la absorción por el libro de semióticas ajenas, y el segundo es el movimiento externo, o saliente, por el cual la literatura se desplaza hacia las afueras del libro»¹²⁵. A partir de ahí se propone averiguar, a través del análisis de la obra de Fernández Mallo, de qué forma la literatura puede devenir un objeto animado, es decir un «espectáculo en vivo». También el artículo de Sonia Gómez merece nuestra atención. La autora, basándose

¹²² Amélie Florenchie, «Narrativa intermedial y poética de la mediación» en Gabriela Cordone y Victoria Beguélin-Argimón (eds.), *op. cit.*, p.60.

¹²³ *Ibid.*, p.66.

¹²⁴ Isabelle Touton, «La intermedialidad en la novela española actual: apuntes desde una perspectiva de género», *art. cit.*, p. 73.

¹²⁵ Alice Pantel, «La literatura espectacular de Agustín Fernández Mallo» en Gabriela Cordone y Victoria Beguélin-Argimón (eds.), *op. cit.*, p.148.

en el corpus presentado en el volumen *Nueva narrativa española*¹²⁶ (del que ella fue co-coordinadora) estudia las producciones intermediales de Manuel Vilas y Jorge Carrión, poniéndolas en relación con la teoría sobre la intermedialidad, e incidiendo en la importancia de su dimensión innovadora. Teresa Gómez Trueba, por su parte, estudia el fenómeno de la llamada «edad de oro» de la serialidad televisiva, estudiando la posible influencia que este medio está ejerciendo «en las nuevas estéticas y formas narrativas del siglo XXI, a partir del análisis de algunas novelas muy recientes»¹²⁷ y analizando el nivel en que encontramos la presencia de la televisión en estos títulos. Se centrará pues en *Brilla, mar del Edén* de Andrés Ibáñez, en *Los hemisferios* de Cuenca Sandoval, pero sobre en dos novelas de Jorge Carrión: *Los muertos* y *Los huérfanos*, a las que somete a un ejercicio comparativo para hablar de dos formas de encontrar lo televisivo en la literatura (una, donde lo televisivo se usa «como ambientación -o correlato-» y otra que «incorpora el lenguaje televisivo a la urdimbre del propio texto»)¹²⁸. Con todo ello, Gómez Trueba concluye que el protagonismo de la televisión en estas ficciones –como en muchas otras– representa «una extraordinaria metáfora de esa suplantación de la realidad por su simulacro, de la que tanto ha hablado la filosofía moderna»¹²⁹. Tanto el artículo de Sonia Gómez como el de Teresa Gómez Trueba presentan unas aportaciones muy acertadas que ayudarán a afinar nuestro análisis sobre las obras seleccionadas.

También resulta de interés el texto de Carmen Morán sobre la recreación del fenómeno de la *fanfiction* en la narrativa española contemporánea, y en el que analiza especialmente *Los muertos* y *Alba Cromm*. La autora se opone a la idea de “ámbito cerrado” que reclamaba Ortega y Gasset para la novela, defendiendo que la narrativa de hoy «sí tiene agujeros y rendijas hacia el mundo exterior»¹³⁰. Y aunque es consciente de que «esta maquinaria articulada de ficciones dentro de las ficciones no es nueva», sí remarca que al ensayar variantes de estos engranajes, con piezas que proceden de «la cultura de masas televisiva y cibernética, incrementan el rango de metaficcionalidad»¹³¹.

Al margen de volúmenes colectivos, hay varios artículos de hispanistas francesas ya mencionadas que merecen un comentario. Uno de ellos es el que Isabelle Touton ha

¹²⁶ Marco Kunz y Sonia Gómez (eds.), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Red Ediciones, 2013.

¹²⁷ Teresa Gómez Trueba, «El boom de las series de televisión norteamericanas y la novela española actual» en Gabriela Cordone y Victoria Beguélin-Argimón (eds.), *op. cit.*, p. 282.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 287.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 293.

¹³⁰ Carmen Morán Rodríguez, «Fanfiction y novela actual (notas para meterse en un jardín con Ortega al fondo)» en Gabriela Cordone y Victoria Beguélin-Argimón (eds.), *op. cit.*, p. 325.

¹³¹ *Ibid.*, p. 326

dedicado a la escritora Marta Sanz¹³² y a su novela *Daniela Astor y la caja negra*. En él trata de analizar el uso crítico que la escritora hace de las imágenes del «destape» en la Transición como estrategia para reflexionar sobre el modo en que la identidad de la joven protagonista de la novela se construye a través de esas representaciones mediáticas de la mujer, y que aunque pretendían ser emancipadoras, acaban llevando consigo el sometimiento y la cosificación. También escrito por Isabelle Touton es otro artículo que nos resulta de interés, el titulado «Simulacre de simulacre? Le biais de l'artefact visuel et de la culture de l'écran dans la prose narrative actuelle»¹³³, un texto muy pertinente para esta investigación en el que analiza novelas como *Providence* de Ferré, *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz o *El ladrón de morfina* de Cuenca Sandoval, bajo la perspectiva de la teoría del «giro visual». Una teoría que enuncia que aprehendemos el mundo mediado por la imagen y por los artefactos que la reproducen, es decir, que leemos la realidad en cuanto imagen, por lo que se ve sometida a un proceso de virtualización.

En una línea similar, también resulta destacable el artículo que Amélie Florencie ha escrito sobre la novela *Providence* de Juan Francisco Ferré, titulado «El realismo Ful HD de Juan Francisco Ferré»¹³⁴. En este texto, la autora va analizando las numerosas estrategias que utiliza Ferré en su obra para reflejar lo que él mismo ha denominado «el realismo de alta definición», es decir, el actual estadio de la sociedad en que la realidad se ha sometido por completo al imperio de lo virtual. Florenchie advierte que la compleja trama de la novela -que está concebida como si de un videojuego se tratara- no viene sino a criticar el uso político que se está haciendo de la imagen, que ha acabado convertida en «un factor de reproducción del sistema de la sociedad de consumo»¹³⁵.

Excepciones a esta preeminencia del hispanismo extranjero frente a estas cuestiones intermedias serían dos investigadoras españolas. Por un lado, Teresa Gómez Trueba –de la que ya hemos hablado- escribió un artículo titulado «La tecnovela del siglo XXI:

¹³² Isabelle Touton, «Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz» en Christelle Colin et alii, *Imagen y verdad en el mundo hispánica. Construcción/deconstrucción/reconstrucción*, Burdeos, Editions Orbis Tertius, 2015.

¹³³ Isabelle Touton, «Simulacre de simulacre? Le biais de l'artefact visuel et de la culture de l'écran dans la prose narrative actuelle», *Bulletin hispanique*, Vol. 116, n.º. 2 (2014), 701-718.

¹³⁴ Amélie Florenchie, « El realismo Ful HD de Juan Francisco Ferré», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol.1, N.º2, 2013, pp.465-481.

¹³⁵ *Ibid.*, p.280.

Internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa»¹³⁶. A pesar de comenzar repasando varios fenómenos del influjo de Internet como referente temático en la creación de novelas, la autora se centra en uno, «el de las novelas (de autor individual) que se conciben para su publicación en formato impreso, pero cuya estructura se inspira claramente en el sistema hipertextual de Internet»¹³⁷, novelas concebidas como libros impresos pero que simulan tener un formato digital. A partir de aquí irá haciendo un repaso a obras que ejemplifican los distintos grados de infiltración de estas estrategias en la narrativa (entre las que encontramos por ejemplo *Alba Cromm* y *Circular 07* de Vicente Luis Mora, *Los muertos* de Jorge Carrión o *El ladrón de mapas* de Eduardo Lago). Sin embargo, Trueba mantiene que la novedad de esta narrativa no radica en la experimentación formal, que se quedaría por sí sola en un mero alarde de experimentación, sino en «una correcta adecuación entre la novedosa estructura y el contenido»¹³⁸.

Por otro lado estaría Carmen Peña Ardid¹³⁹. En uno de sus últimos artículos reflexiona sobre la «deslocalización audiovisual», repasando las experiencias espectatoriales de los escritores en la actualidad –al margen de las salas de cine- y el reflejo que ello tiene en sus propios textos. Un artículo que presenta una perspectiva a tener en cuenta sobre muchas de las propuestas narrativas que analizaremos con más profundidad en este trabajo.

Ya por último, apreciamos que las historias literarias que se han realizado hasta el momento –todavía escasas por la cercanía del objeto de estudio- surgen dentro del contexto académico español. Quizás por ello, y a diferencia de los hispanistas extranjeros, el estudio del «sustrato audiovisual» en la narrativa del siglo XXI –heredera de la tradición historio-crítica española- no posee tanta incidencia. En la ya clásica colección *Historia y Crítica de la Literatura Española* dirigida por Rico, se aprecia la orientación que va tomando a finales del siglo pasado la crítica más ortodoxa en relación con el aumento del influjo de

¹³⁶ Teresa Gómez Trueba, «La tecnovela del siglo XXI: Internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa» en Salvador Montesa (ed.), *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 67-100.

Esta autora también está desarrollando una línea de trabajo que atiende a la última narrativa española, analizando los lazos de unión que posee con las nuevas tecnologías, entendidas éstas como el conjunto de manifestaciones que se producen en internet. Así pues, se ha interesado especialmente por la literatura española producida directamente en línea. Algunos de los textos donde aborda estos aspectos son: «Creación literaria en la Red: de la narrativa postmoderna a la hiperficción», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, N°22 (2002), http://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/cre_red.html o «Creación colectiva y ciberliteratura: saltar con red». *Clarín*, N° 50 (2004), pp. 5-17;

¹³⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁸ *Ibid.*, p.100.

¹³⁹ Carmen Peña Ardid, «Cinefilias al margen de la sala de cine...», *art. cit.*

los discursos y lenguajes audiovisuales en la literatura española contemporánea. En las páginas correspondientes al volumen 9 («Los nuevos nombres: 1975-1990») y su complemento («Los nuevos nombres: 1975-2000») son pocas las referencias a cuestiones relaciones con la influencia de los medios audiovisuales en la literatura. En los escasos momentos en los que un leve comentario roza algún asunto relacionado, el tono resulta siempre negativo, puesto que se relaciona con cuestiones como la imposición de las leyes del mercado, la subordinación de los textos a sus futuras adaptaciones cinematográficas o el maltrato sufrido por el mundo literario por parte de los medios de comunicación de masas. Sólo Santos Sanz Villanueva en dos escuetos (pero elocuentes) comentarios (en sendos volúmenes) arroja una mirada distinta sobre el tema. En el primero de ellos afirma que «las nuevas formas de comunicación social y el auge de los medios audiovisuales han debido influir, sin duda alguna, en las formas narrativas.»¹⁴⁰ El otro comentario tiene un sentido similar pero esta vez se focaliza en la llamada Generación X, especialmente en la obra *Historias del Kronen*:

Esta adolescencia formada en el audio y el vídeo y que se había perdido para la letra impresa ha sido rescatada por esos jóvenes que emiten en su misma frecuencia. Esta última promoción podrá caer en la encerrona de una operación comercial, podrá ser manipulada con obras de encargo, pero de momento ha conseguido acercar a la Galaxia Gutenberg a quienes se habían alejado de ella por algo peor que el rechazo, la indiferencia. Traen una renovación generacional que tiene todo por hacer, matar al padre y fundar su propio hogar. Hay que verlos sin paternalismos ni reticencias, sino como lo que encarnan, la renovación biológica de las letras. Ésta incluye el consiguiente cambio en el modo de narrar, que ya no puede hacerse al margen de las estructuras fílmicas y televisivas que han calado en nuestros hábitos perceptivos.¹⁴¹

Un comentario que nos parece clave en la tarea de reivindicar sin complejos la genealogía audiovisual de las nuevas generaciones de escritores. Aparte de los comentarios de este autor, hay varias alusiones a novelas donde se remarca el influjo del cine y de los distintos lenguajes audiovisuales. Es el caso de *Bélver Yin* (1981) de Jesús Ferrero (de la que se subraya «un aprovechamiento total de las mitologías culturales más populares: desde el cine hasta el cómic [...]. Se lograba así un producto que recogía los referentes culturales de lo que se estaba llamando el posmodernismo y los guiños que lo

¹⁴⁰ Santos Sanz Villanueva «La novela. Introducción» en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. 9. Los nuevos nombres (1975-1990)*, Crítica, Barcelona, 1992, p. 272.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 263.

acompañaban.»¹⁴²) y, por otro lado, la novela *Qué te voy a contar* (1962) de Martín Casariego de la que se destaca que «la imitación del cine es uno de sus rasgos más sobresalientes. La mera alusión a este arte puede desencadenar una descripción tal como se llevaría a cabo en una película.»¹⁴³. En ambos casos trata de subrayarse esa influencia venida del séptimo arte, aunque es cierto que se trata de apuntes casi anecdóticos dentro de las amplias dimensiones del volumen.

Ya en *Historia de la literatura española*, colección dirigida por José Carlos Mainer, el volumen *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, -coordinado por Jordi Gracia y Domingo Ródenas -, se adentra en el panorama literario de la primera década del nuevo siglo, sin embargo, el tratamiento de cuestiones intermediales se reduce a un apartado de menos de diez páginas, dentro de un volumen que ocupa más de mil. La actitud que se desprende en ellas, en cuanto al peso de los medios audiovisuales, es más bien de escepticismo y cierto reparo:

Algunos impulsos de renovación formal de las letras del siglo XXI han querido engrosar las afueras de la alta literatura o situarse frente al canon con voluntad de creación *ex novo*. Los han protagonizado autores también nacidos en la década de los sesenta y algunos ya en la década de los setenta, rondan los cuarenta y tantos años en 2010. Por tanto, y desde distintos ámbitos y experiencias han impulsado proyectos estéticos y literarios con la ilusión de ofrecer poéticas nuevas a la sociedad española que encara el siglo XXI. El rasgo colectivo más notorio tiene que ver con la conexión de su nueva literatura con corrientes europeas y, muy en especial, norteamericanas y la adopción integral de formatos y materiales procedentes de internet, de la música pop y rock, del cine de género y de subgénero (serie B y porno) y, en suma, de los medios audiovisuales en que han crecido, incluidas las series televisivas infantiles y de adultos, la iconografía de la sociedad de consumo, los personajes y espacios de la industria del entretenimiento y a menudo los fetiches diseñados en ese universo que pueden ir desde Madonna a los cargantes politonos de los teléfonos móviles.¹⁴⁴

Belén Gopegui y Andrés Neuman también encuentran un espacio entre las páginas de este volumen, aunque en ningún caso se nombran en relación con la influencia que sus obras pueden recibir de las ficciones audiovisuales y sus lenguajes específicos, cuestión que sí abordaremos en este trabajo. La atención que reciben se centra, en el caso de Gopegui en su cariz de escritora comprometida y en el de Neuman, tras hacer un repaso a

¹⁴² *Ibid.*, p. 294-295

¹⁴³ *Ibid.*, p. 426.

¹⁴⁴ Jordi Gracia, y Domingo Ródenas, (coord.), *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011, p.968.

los numerosos premios obtenidos, en su cada vez más consolidada trayectoria profesional. Confirmaremos entonces con esto que ambos autores se encuentran totalmente integrados en el sistema literario español.

Otra de las obras que se puede tomar como referencia sería la correspondiente al tomo 5 de la serie *España Siglo XXI*, dirigida por Salustiano del Campo y José Félix Tezanos, titulado *Literatura y Bellas Artes*, editado por Francisco Rico y Antonio Bonet. Aquí sí se reconocen las nuevas maneras de aprehender la realidad que poseen las nuevas generaciones de escritores –a través de los nuevos medios tecnológicos y de comunicación– pero, sin embargo, niegan que esas formas puedan acabar desestabilizando el sistema literario existente.

[...] el eje de la discusión de actualidad en la novela se ha desplazado hacia los modos de capturar la experiencia del mundo de quienes lo han vivido siempre como es sólo desde hace unos pocos años: una habitabilidad plena de Internet, con televisión y circo mediático, con series televisivas fetiche y personajes de comic fundamentales, con una apertura del consumo cultural inédita, y una multiplicación de estímulos audiovisuales y cinematográficos que han ido fabricando en las generaciones más jóvenes sedimentos intelectuales y sentimentales distintos. Pero esta recentísima actualidad de hoy –visualizada ya en encuentros de jóvenes escritores, monográficos de revistas o suplementos de periódicos y colecciones editoriales íntegramente destinadas a ellos- no va a asaltar ninguna cota conquistada por los novelistas consagrados, ni es probable tampoco que desautorice los modos de novelar ni de los muy consagrados [...] ni siquiera de quienes son los referentes contemporáneos de la novela en plena madurez [...].¹⁴⁵

Esos «sedimentos intelectuales y sentimentales distintos» de los que hablan Tezanos y de Campo enlazan sin duda con el «sustrato audiovisual» que hemos presentado en este apartado. Un *input* que empuja a los jóvenes escritores a adoptar una manera de novelar más acorde con los gustos y los modos (provenientes en una gran medida de la cultura de masas) que ha ido moldeando su sensibilidad e intelecto.

En dicho volumen, aciertan además al dedicar un capítulo entero a cuestiones que tienen que ver con las relaciones entre los medios audiovisuales en la actualidad y la literatura. Un capítulo que, no por casualidad, firma Vicente Luis Mora, escritor «nocillero» y uno de los críticos más prolíficos en estas cuestiones, que lleva por título

¹⁴⁵ Francisco Rico. Jordi Gracia y Antonio Bonet (eds), *Literatura y Bellas Artes. España Siglo XXI. Volumen 5*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p.86.

«Letras sin imprenta. Cibercultura, *blogs*, narrativas *cross-media*»¹⁴⁶. El objeto de este texto va, en cambio, más encaminado a estudiar los nuevos fenómenos literarios aparecidos en Internet que a analizar en profundidad el peso de los diferentes lenguajes audiovisuales en la construcción de la narrativa actual, que es lo que realmente interesa a este trabajo. Aquí el autor se adentra en la llamada «cibercultura» y va desgranando las cuestiones más controvertidas que atañen a este tipo de producción cultural, como es la problemática de la autoría, el rechazo de la crítica tradicional a este tipo de literatura, la pantalla como espacio en el que interaccionan el lenguaje icónico y verbal... o atiende a realidades propias de este medio cibernético, como son los *blogs*, las narrativas *cross-media*, la narrativa hipermedia o la novela interactiva, algunas de las cuestiones sobre las que profundizaremos más adelante.

Como hemos podido apreciar, la mayoría de la crítica literaria española presenta una posición más bien conservadora, mostrando ciertos reparos a flexibilizar los límites que definen el campo de lo entendido tradicionalmente por literatura, como si eso significara acabar también con su propia autoridad. Comprobamos, por su parte, que es el hispanismo extranjero -inserto en una tradición consolidada de estudios intermediales- el que sí se preocupa por estudiar la huella del audiovisual y de las nuevas tecnologías en la narrativa española del siglo XXI. Esa posición inmovilista y conservadora por parte de los historiadores y críticos patrios es reprobada por Vicente Luis Mora: «creen [los críticos españoles] que aún son capaces de aprehender los nuevos fenómenos narrativos y poéticos sin necesidad de actualizarse [...]. Sus sistemas de referencia están desfasados, ¿cómo no se produce un relevo generacional en la crítica?»¹⁴⁷ Este desinterés sólo puede venir a significar que todavía hoy este tipo de interrelaciones siguen sin considerarse generalmente como un elemento constitutivo de la literatura española de nuestros días. Luis Miguel Fernández, sin embargo, uno de los estudiosos que más ha ahondado en el análisis de este traspaso de influencias en la historia literaria reciente, defiende la tesis contraria, a la cual nos adherimos:

El estudio de esas conexiones, las que el cine y la televisión han venido manteniendo con la literatura en los siglos veinte y veintiuno, no sólo no es ajeno a la comprensión del sistema literario, sino que difícilmente este puede entenderse sin prestar atención a sus interferencias con los sistemas

¹⁴⁶ Vicente Luis Mora, «Letras sin imprenta. Cibercultura, *blogs*, narrativas *cross-media*» en Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet (eds), *op.cit.*, pp.313-353.

¹⁴⁷ Vicente Luis Mora, *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba, Berenice, 2007, p.16.

colindantes. Hoy ya no es posible al historiador ni al comparatista – especialmente a quien transita por el territorio de la Literatura Comparada, como es el caso –el prescindir del impacto de la cultura de masas visual en los productos literarios.¹⁴⁸

Ignorar el análisis de este diálogo entre medios no hace si no falsear la imagen que se ofrece del campo literario actual, ofreciendo una visión parcial y desactualizada de la propia idiosincrasia de la narrativa española de este nuevo siglo. Los estudios y obras que hemos mencionado vienen a configurar el panorama crítico y teórico que sustenta las bases del traspaso de influencias entre los medios audiovisuales y la narrativa española contemporánea. Muchos de ellos analizan obras o autores que se encuentran dentro del corpus de esta tesis, pero en todo caso no se trata sino de acercamientos a cuestiones muy concretas, a aspectos específicos de su estética que en ningún caso agotan el tema. Es objetivo de este trabajo, por su parte, analizar en profundidad las imbricaciones que poseen estos medios audiovisuales de una manera global, en una selección de textos representativos de este comienzo de siglo.

2.2. Reflexiones teóricas: el estudio de las influencias entre artes y medios

El estudio de las «relaciones de influencia» entre distintas artes y medios requiere apoyarse, como ya señaló Carmen Peña al hablar del cine y la literatura, en unos principios teóricos y metodológicos que tengan en cuenta tanto las diferencias existentes entre los lenguajes y sistemas que se comparan como las homologías estructurales y zonas de convergencia que los aproximan. Por otro lado, deben tenerse en cuenta también las aportaciones a este estudio de una amplia tradición de relaciones interartísticas que ha generado –sobre todo en lo que se refiere a la literatura y las artes visuales- una amplísima bibliografía. Como observa de nuevo Peña Ardid, «el problema crítico de las influencias cine-literatura podría situarse en un contexto más amplio: la antigua preocupación por las relaciones de la literatura con las artes plásticas»¹⁴⁹. Ello implica no sólo tomar en consideración los problemas que, desde la antigüedad clásica greco-latina, centraron los debates sobre los vínculos entre poesía y pintura, sino tener en cuenta que la voluntad de

¹⁴⁸ Luis Miguel Fernández, *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, p. 10.

¹⁴⁹ Carmen Peña Ardid, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 112.

«hacer ver» ha sido un anhelo constante de los escritores de la literatura occidental – incluso de la narrativa oral-, modificándose en cada caso los recursos empleados en sintonía con la invención de nuevos dispositivos ópticos, las máquinas y avances tecnológicos relacionados con la visión (desde los microscopios, telescopios, catalejos, zoótrofos hasta los espectáculos de la linterna mágica, fantasmagorías dioramas, panoramas...¹⁵⁰.

En el volumen *Literatura y pintura* publicado en 2000, reúne Antonio Monegal un conjunto de valiosos trabajos precedidos por una extensa introducción del compilador que sintetiza las diferentes posturas que a lo largo de la historia se han pronunciado «a favor» o «en contra» de los acercamientos entre la poesía (la literatura, diríamos hoy) y las artes visuales: revisa las metáforas atribuidas al poeta Simónides (la pintura es «poesía muda» y la poesía es «pintura que habla»), el fructífero concepto horaciano «ut pictura poesis» y las posiciones de Lessing, que inauguran la tradición de voces que ponen el acento en las profundas diferencias entre las artes del tiempo (la poesía) y las del espacio (pintura, escultura)¹⁵¹. Muy útil es el estudio de Aron Kibedi Varga, «Criterios para describir las relaciones entre palabras e imágenes»¹⁵² y los de Murray Krieger y Michael Riffaterre respectivamente sobre el concepto de *ékfrasis*, uno de los recursos literarios con mayor tradición en las letras occidentales, procedimiento retórico que intenta «traer» a través de un tipo especial de descripción la presencia de un objeto artístico al propio texto, gracias al lenguaje¹⁵³. Ejemplos múltiples de orden poético se reúnen en un número monográfico dedicado a la poesía inspirada por la pintura, de la revista *Litoral: Mvsevm. La pintura escrita*¹⁵⁴. Este recurso también se aprecia en la narrativa del siglo XXI, y un caso excepcional sería la novela, *Cinéma* (1999) del escritor francés Tanguy Viel que describe minuciosamente el film *La huella (Sleuth, 1972)* de Joseph Mankiewicz que el narrador contempla.¹⁵⁵ Y en gran medida *Anatomía de un instante* de Javier Cercas es la *ékfrasis* de una imágenes captadas por Televisión Española durante el asalto al Congreso de los

¹⁵⁰ Luis Miguel Fernández, *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.

¹⁵¹ Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

¹⁵² *Ibidem.*, pp. 109-138.

¹⁵³ Murray Krieger, «El problema de la *ékfrasis*: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria» en Antonio Monegal (comp.), *op.cit.*, pp.139-160. Michael Riffaterre, «La ilusión de *ékfrasis*» en Antonio Monegal (comp.), *op.cit.*, pp. 161-186.

¹⁵⁴ Este monográfico corresponde al número 258 (2014).

¹⁵⁵ Vid. Jeanne-Marie Clerc, «Romanciers français et images postmodernes» en Jeanne-Marie Clerc (coord.), *Cinema, littérature, adaptations*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2005, pp.343-358.

Diputados por el Coronel Tejero en 1981. Veremos en el capítulo 8 de la segunda parte el caso de la novela *Ático* (Gabi Martínez, 2004), en la que se va intercalando la descripción de una partida de un videojuego revolucionario, haciendo referencia a las diferentes pantallas y niveles que va superando el jugador hasta alcanzar el final del videojuego.

2.2.1. Literatura y cine: un punto de partida teórico

Desde que el cine quiso convertirse en un medio para contar historias, su vínculo primero con el teatro, y después con la novela fue muy estrecho. Con el desarrollo del modelo narrativo fílmico -en la etapa del cine mudo-, la narración dejó de ser el patrimonio del lenguaje verbal al surgir un medio de imágenes figurativas en movimiento que representan acciones en el tiempo y a las que el principio del montaje permitió crear relaciones lógico-causales que están en la base del relato. En esta capacitación narrativa el cine heredó y transformó los modelos del teatro y la novela del XIX, para lo que fue fundamental el modelo creado por Griffith -y su inspiración en Dickens- poniendo la base, en gran medida, para el cine de ficción narrativo posterior¹⁵⁶. Esa primera «madurez artística» permitió al nuevo arte tener incluso manifestaciones vanguardistas (cine abstracto, expresionista, surrealista, la vanguardia soviética...¹⁵⁷); y comenzó también a influir en las demás formas artísticas, siendo indiscutible su impacto en los escritores de la vanguardia europea y española. En un primer momento, con la fotografía, y más tarde con el cine, las artes tradicionales fueron modificando algunos de sus presupuestos visuales y narrativos. Los principios de planificación, de puesta en escena, los movimientos de cámara fueron transformando la manera de mirar la realidad, y el montaje estableció nuevas formas de asociación entre las imágenes. Jeanne Marie Clerc señala, en relación con esto, que el séptimo arte trajo con su llegada una nueva concepción de las relaciones entre el arte y la realidad¹⁵⁸, contribuyendo además a «l'élaboration d'un imaginaire collectif prope au XX siècle, et saturé de techniques iconiques»¹⁵⁹. Clerc ha analizado muy bien las consecuencias literarias del predominio de lo visual en nuestra cultura y de las nuevas formas de situarnos ante lo real; cuestión que también afronta Carmen Peña Ardid, quien defiende, en uno de sus artículos, que el cine «como arte de la imagen y como arte

¹⁵⁶ Carmen Peña Ardid, *op. cit.*, p. 135.

¹⁵⁷ El cine de ficción ha pasado ya por diversas etapas, tras la superación del modelo clásico, con los «nuevos cines» de los años 60 y las alternativas postmodernas al Modo de Representación Institucional.

¹⁵⁸ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Tours, Editions Nathan, 1993, p. 47.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 119.

narrativo, [ha sido] creador de un nuevo imaginario social» que ha interpelado directamente a los escritores¹⁶⁰. El mundo occidental contemporáneo, al que Ronald Sukenick denomina: «la *electrosphere*»¹⁶¹, está ya totalmente modelado no sólo por la fotografía y el cine sino también por nuevos medios audiovisuales, que han aportado una agilidad perceptiva e interpretativa inexistente hasta el siglo XX.

Dentro del vasto campo de las relaciones que se producen entre la literatura y otros artes y medios, el enfoque de mi trabajo se centra en la influencia que parte de estos lenguajes audiovisuales (cine, televisión y videojuegos) hacia la narrativa, campo de investigación que sigue siendo la menos abordada en el marco general de estudios que se interesan por el diálogo entre medios, mucho más centrados en las adaptaciones y, hoy en día, en los transmedia. Carmen Peña Ardid observaba hace unos años que «si se admiten [en literatura] como influencias válidas las de la pintura, no hay ningún motivo, más allá de los prejuicios culturales, para rechazar la posibilidad de que el cine haya dejado también su impronta en las formas literarias»¹⁶². En el presente, esa desconfianza de ciertos sectores de la crítica literaria ya se ha superado, aunque algunos prejuicios permanecen en lo que se refiere al cómic, la televisión y los videojuegos.

Las teorías comparatistas que han profundizado en la cuestión de las «influencias» entre distintas artes o medios han distinguido tradicionalmente dos problemáticas y niveles de análisis diferenciados. Por un lado, el estudio de las huellas *temáticas* de un medio en otro (los motivos argumentales, las citas, referencias y alusiones eruditas a elementos que se desea reconozca el lectorado); por otro lado, la cuestión más compleja que tiene que ver con la huella de las técnicas y procedimientos propios de un determinado medio en la expresión literaria, en nuestro caso (recursos de la pintura, fotografía, cine, televisión relacionados con la percepción y perspectiva visual, los efectos lumínicos, la representación de los espacios, la expresión simultánea de acciones, los efectos de interacción entre el sonido, música e imagen, etc.) .

2.2.2. Narratividad, intertextualidad e *imitación* de procedimientos

El análisis de cómo la literatura adopta temas y motivos propios del cine (referencias a películas, actores, y otros elementos del universo cinematográfico, citas y relaciones

¹⁶⁰ Carmen Peña Ardid, «Intertextualidad e intermedialidad. Pensar el cine desde la novela», *cit.*, p. 453.

¹⁶¹ Jorge Marí, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶² Carmen Peña Ardid, *op. cit.*, p. 114.

intertextuales), como señala Carmen Peña, no plantea ningún problema teórico ni metodológico especial. Lo filmico se convierte en parte del argumento literario a través de personajes que acuden asiduamente a las salas de cine, que se sienten fascinados por las imágenes, que mitifican a las grandes estrellas de Hollywood, que proyectan «desdoblamientos» metaficciones ante aquello que aparece en la pantalla; evocando así universos compartidos por los lectores, aunque el interés reside siempre en observar qué nuevo significado adquiere el intertexto filmico en el nuevo contexto de la obra literaria. Los aspectos que forman parte intrínseca del séptimo arte pasan ahora a ser tratados como temas y motivos dentro de la ficción novelesca: el realismo de las imágenes que compite con la propia realidad, pareciéndoles a los personajes más interesantes que lo real; la proyección de los personajes de novela en los dobles de la pantalla, la importancia concedida a la visión, etc. Son muchos los ejemplos de novelas o relatos cortos que dan cuenta de ello. Algunos ya clásicos serían *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1979), los relatos «El niño lobo del cine Mari» (1984) de José María Merino o «El fantasma del cine Roxy» (1985) de Juan Marsé; *Todas las mujeres* (1989) de José María Conget, *La gran ilusión* (1989) de Miguel Ángel-Ostiz o *Escenas del cine mudo* de Julio Llamazares (1994). En la narrativa española actual podemos comprobar fácilmente que las referencias temáticas al cine no sólo no han dejado de aparecer sino que han crecido exponencialmente. Así pues, tenemos casos excepcionales donde el cine sigue siendo el motivo central de la trama de la novela, como ocurre en las novelas *El dios reflectante* (2003) de Javier Calvo o *Macking of* (2008) de Óscar Aibar, obras cuya trama aborda en gran parte el rodaje desafortunado de una película. Pero sobre todo seguimos encontrando comentarios y referencias a películas, directores, actores y actrices... Si en *El fantasma del cine Roxy* de Juan Marsé se mezclan fragmentos del guión de una película con la evocación de la época, en *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo, entre cientos de comentarios intertextuales pertenecientes a la cultura popular, encontramos muchos sobre el cine. Por ejemplo, hay fugaces notas a *El último tango en París* de Bertolucci (p. 149), al recordar uno de los personajes los acontecimientos más destacados de 1972, el año de su estreno, o a *París-Texas* (1984) de Win Wenders, film al que alude otro de los personajes para dejar claro que el significado del título «no quiere decir “de París, Francia, “a Texas, USA”» (p.187), sino que más bien indica que ese París se encuentra en el estado de Texas.

Junto al cine, los motivos y temas de la televisión y los videojuegos emergen en la narrativa actual: títulos de programas de televisión, personajes que miran obnubilados la pequeña pantalla, trabajan en el medio televisivo e diseñando videojuegos, se obsesionan

con el visionado de una serie o con la partida de un videojuego...¹⁶³. El acceso a la información que permite internet explica, por otra parte, la seguridad que tienen los escritores y escritoras de que el lectorado identifique o localice las referencias culturales e interartísticas que introducen en algunos relatos literarios. Varios de los autores y autoras que tratamos en nuestro estudio afirman afrontar su labor de escritura teniendo en cuenta el fácil e inmediato acceso que el lectorado de sus obras puede tener a cuantas referencias incluyan en sus creaciones (textos escritos, imágenes, vídeos, composiciones musicales, informaciones enciclopédicas...). Una circunstancia que varía el modo en que hablan de la realidad: la atención a circunstancias y contextos más exóticos, el aumento de referencias culturales e informaciones que incluyen o la erudición ensayística que destilan. Es el caso, por ejemplo, de *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz, que incluye al final de la novela un índice con las direcciones en Internet de los blogs, webs y vídeos que se han citado a lo largo del texto para facilitar al lector el acceso al documento real que la escritora ha utilizado.

Pero, como hemos apuntado, dentro de la huella que el séptimo arte deja en la literatura encontramos otra dirección, aquella que se refiere a la reelaboración literaria por parte de los escritores de recursos, técnicas y procedimientos propiamente cinematográficos. Es en este punto donde se plantearon en el pasado los mayores debates, tratando algunos críticos de buscar unas bases adecuadas para dar cuenta del “trasvase” de recursos y procedimientos entre dos medios de expresión y de interacción comunicativa tan diferentes como la literatura y el cine. Carmen Peña Ardid advierte de la complejidad de la cuestión cuando se trata de plantear la influencia de procedimientos y códigos «cinematográficos» en la literatura. El mayor escollo, nos dice, se encontrará en el empleo mismo de la noción «procedimientos cinematográficos» a la hora de hablar de literatura¹⁶⁴. Esta autora quiere precisar bien la terminología y diferencia entre «homologías o equivalencias» e «influencias». Los dos primeros conceptos harán referencia a los casos en los que puedan detectarse «estructuras subyacentes similares entre el relato filmico y el literario», mientras que las «influencias» aparecerán «cuando advirtamos una clara

¹⁶³ Así en *Nocilla Dream* de Fernández Mallo, también se encuentra una referencia a Michael Landon –uno de los grandes actores de la televisión estadounidense de los años 70- y a dos de las series en que trabajó: *Autopista hacia el cielo* y *La casa de la pradera*. Novelas como *Spin off* (2001, Salvador Gutiérrez Solís) y *Supermame* (2010, Pablo Álvarez-Almagro) o relatos como «Los Pons Pons» de Berta Marsé y «Arcoiris de levedad» de Javier Calvo incorporan citas similares ampliando los vínculos con géneros como la comedia de situación o los programas de variedades.

¹⁶⁴ Carmen Peña Ardid, *op. cit.*, pp. 101-102.

“voluntad intertextual” en el escritor y cuando la relación con el cine “compromete” a un tiempo varias categorías del relato»¹⁶⁵ en el caso de los textos narrativos; aunque se tratará siempre de valorar en qué medida determinados recursos expresivos filmicos –de un medio “ajeno”- afectan y modifican los recursos literarios “propios” conformados mediante el lenguaje verbal: cuándo se aprecian determinadas *desviaciones* en el estilo, en las construcciones sintácticas de la frase o se proponen formas estructurales nuevas –como yuxtaposiciones, enlaces, collage.

Peña Ardid se apoya en los planteamientos semióticos de Christian Metz para afrontar algunos de los problemas que había planteado el estudio de las *influencias* entre las artes –y en concreto entre el cine y la literatura- sorteando confusiones conceptuales simplificadoras y la mera aplicación a la escritura literaria de lo que, en términos de Metz, serían «figuras» cinematográficas, recursos de este medio de expresión y de sus códigos más específicos: los movimientos de cámara, los *travellings*, tipos de planificación y de montaje etc.¹⁶⁶. El texto literario nunca produciría los «efectos» de estos recursos pero puede *evocarlos* con sus medios expresivo, en ocasiones para producir efectos estéticos alejados de los más habituales en un filme. «La novela –señala Peña Ardid- se apoya en los recursos del cine para resolver –o plantear- problemas narrativos quizás muy diferentes a los del film, sin que por ello tales recursos pierdan esas resonancias cinematográficas, designadas con el impreciso término de “inspiración”».

Desde una perspectiva confluyente con las sugerencias de esta investigadora, Antonio Monegal sostiene la legitimidad de plantear las equivalencias-vinculaciones entre procedimientos de diversas artes «en términos metafóricos»: la legitimidad de utilizar la metáfora como instrumento de la teoría¹⁶⁷. Este crítico afirma que en la comparación cine-literatura se tiene que hablar siempre de un modo aproximativo, ya que la imagen que el escritor quiere recrear en su texto sólo está sugerida y son los lectores quienes deben imaginársela¹⁶⁸. Más aún, Monegal no duda en emplear el concepto de *imitación* para subrayar el esfuerzo del escritor por emular determinados procedimientos o logros de otras artes. Pensemos, por otra parte, en el recurso de la *ékfrasis* que se remonta a la Antigüedad

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 198.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 102-103.

¹⁶⁷ Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Ed. Tecnos, 1998, p.42 y 57.

¹⁶⁸ También Peña Ardid –ampliando la noción de intertextualidad- había insistido en el papel de la recepción, al señalar que «el lector/espectador puede reconocer no sólo referencias explícitas sino estructuras y modos de decir, que por su experiencia considera *típicos* de un determinado sistema, como transplantados a otro y aunque hayan sufrido evidentes modificaciones», *op. cit.*, p. 15

Clásica, en tanto descripción verbal de una imagen artística preexistente, real o inventada, suscitando una imagen mental en el lector, mediante la operación de la hipotiposis (hacer algo visible en la imaginación del lector) o en términos más actuales, la *mindscreen* o «pantalla mental»¹⁶⁹. En términos más amplios, el deseo de «hacer ver» responde al ya antiguo intento por parte de la literatura de «provocar en la imaginación del oyente o lector la visión de lo descrito. Sus características serían la riqueza y precisión del detalle y la viveza de la representación»¹⁷⁰.

El cine introdujo, en palabras de Alexandre Arnoux, «une sorte de beauté mobile»¹⁷¹. Era una forma poética, expresada en 1926, de aludir a la gran aportación del cine a las artes visuales (pintura, escultura, fotografía, las bandas dibujadas del comic): el movimiento. Y si ese recurso ofrecía la posibilidad de representar la duración temporal, el principio de montaje añadió la opción de organizar y manipular el tiempo para contar historias complejas, para construir un relato. La narratividad había sido un privilegio de las artes literarias (artes del tiempo) –aunque la pintura nunca renunció a representar la sucesión de acciones: desde la columna de Trajano hasta los iconos medievales o las cantigas de Alfonso X el Sabio. Pero el cine introdujo nuevas posibilidades al sumar el movimiento, al ritmo vertiginoso, la simultaneidad expresiva de las imágenes aptas para expresar lo múltiple, lo heterogéneo, lo colectivo, la pluralidad de puntos de vista. Y la literatura quiso emular –desde la vanguardia- algunos de esos recursos buscando en la poesía sobre todo flexibilizar la sintaxis y las reglas del lenguaje¹⁷². A la hora de plantear la aproximación entre recursos de la ficción audiovisual –fílmica o televisiva- en la literatura, es importante tomar en cuenta tanto las diferencias entre estos lenguajes como los puntos de convergencia, aquellas características que los aproximan. Carmen Peña Ardid reflexionó sobre esos cimientos compartidos en los que sustentar los préstamos de

¹⁶⁹ Jorge Marí, *op. cit.*, p. 243.

¹⁷⁰ Antonio Monegal, *op. cit.*, p. 40. La narrativa actual abunda en ejemplos en los que la mirada de los personajes parece haber adoptado la visión propia de una cámara cinematográfica, algo que podemos encontrar en numerosas ocasiones, como en la novela de 2009, *Submáquina* de Esther García Llovet: «Tenía la mirada desenfocada detrás de unas gafas color añil pero aun así me escrutó de arriba abajo midiendo a ver quién era y qué quería comprar.» (Madrid, Salto de Página, p. 70). En este pasaje se narra la escena atendiendo a la nitidez de la imagen que percibe el personaje y mostrando el movimiento de su mirada, de arriba abajo, como si de un *tilt down* de la cámara se tratara.

¹⁷¹ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷² Carmen Peña Ardid, *art. cit.*, p. 469. En relación con los nuevos recursos que el cine aporta en la manipulación del tiempo del relato, hay que recordar las distintas formas de «retroceso-marcha atrás» de las imágenes. Ese recurso es el que, por ejemplo, sugiere Isaac Rosa en *La habitación oscura* (2003), aludiendo a la técnica fílmica del rebobinado a cámara rápida para narrar los acontecimientos pasados del grupo de amigos que protagonizan esta historia coral (p. 15).

influencias preguntándose retóricamente «si la sucesión de imágenes móviles del cine y la cadena hablada o escrita no presentan también algunos rasgos comunes, tales como la *temporalidad* y la *secuencialidad*», que están en la base –junto a la *figuratividad*- de la capacitación para contar historias¹⁷³. Es el punto de partida también de Jorge Marí al señalar que ambos medios artísticos «comparten la capacidad de construir mundos ficcionales y de conseguir, a través de la narración, comunicarse eficazmente con sus audiencias»¹⁷⁴.

En esta tradición comparatista encaja el análisis de la huella en la literatura que deja la ficción televisiva o los videojuegos. Como lenguajes *audioverboiconocinéticos*, comparten algunos códigos con el cine y han heredado de este medio muchos de sus modos de contar historias, aunque hayan conformado –sobre todo los videojuegos- recursos propios que se adaptan a las peculiaridades de su medio y de su heterogeneidad genérica.

2.2.3. El concepto de intermedialidad: un paso más allá de la intertextualidad

Hemos visto en el apartado 2.1. que la intermedialidad se erige como un concepto clave en muchos de los estudios críticos sobre la narrativa contemporánea. Para Amélie Florenchie se trata de una «nueva forma de hacer arte», y para Gabriela Cordone y Beguélín Argimón supone una «visión indispensable» con la que encarar los estudios culturales. El hecho de que en los últimos sesenta años se hayan diversificado tanto –y conectado- los nuevos medios (audio)visuales precisa de una terminología más adecuada para hablar de sus relaciones (también con la literatura), que trascienda la preeminencia de lo verbal –y de lo lingüístico- que arrastraba el concepto de *texto e intertextualidad*. El panorama actual ofrece numerosos trasvases de contenidos narrativos que desbordan las clasificaciones y fronteras que en tiempos pasados podían resultar operativas. Como señala José Antonio Pérez Bowie:

En la actualidad, la ampliación del número de soportes audiovisuales (televisión, dvd, internet, consolas de videojuegos, teléfonos móviles) y la transformación o el desarrollo de los vehículos tradicionales de la ficción

¹⁷³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷⁴ Jorge Marí, *op. cit.*, p. 46. Sobre la influencia de la narrativa literaria en la configuración de la narrativa cinematográfica véase el artículo de Darío Villanueva «Los inicios del relato en la literatura y el cine» en José Luis Castro de Paz., Pilar Couto, y José María Paz Gago, (eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Visor Libros 1999, pp. 213-225.

(novela, cómic, fotonovela, novelización de películas, docuficción, autoficción, etc.) han propiciado un crecimiento exponencial de tales intercambios haciendo necesarios un trabajo de desbroce y la elaboración de una terminología que faciliten su descripción y su análisis¹⁷⁵.

El nuevo concepto de intermedialidad -que ha tenido bastante auge dentro del hispanismo alemán-¹⁷⁶ ha pretendido ensanchar el campo teórico a la descripción de otros fenómenos y tipos de relaciones. El filósofo y filólogo alemán Walter Bruno Berg lo define como «un fenómeno colocado rigurosamente entre los medios», es decir, el «espacio intermedio» que facilita el diálogo entre los distintos medios y permite la «integración de aspectos estéticos en un nuevo contexto medial»¹⁷⁷. Irina Rajewski, por su parte, advierte de la imprecisión con que a veces se emplea este término:

«intermediality» has served as an umbrella-term. A variety of critical approaches make use of the concept, the specific object of these approaches is each time defined differently, and each time intermediality is associated with different attributes and delimitations¹⁷⁸.

Rajewski trata de precisar el sentido de esta noción en su artículo «Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality», publicado en 2005, donde propone una clasificación no restrictiva (tampoco exhaustiva) de tres subcategorías que la conforman: intermedialidad entendida como trasposición medial (un ejemplo paradigmático sería la adaptación fílmica de una novela), intermedialidad en el sentido de combinación de medios (refiriéndose a las tradicionalmente llamadas “artes mixtas”, como la ópera) y, por último, intermedialidad entendida como referencia intermedial («for example references in a literary text to a film through, for instance, the

¹⁷⁵ José Antonio Pérez Bowie, «Presentación» en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, p.9.

¹⁷⁶ El término podría haber sido utilizado por primera vez en 1983 por Hansen Löve, según indica Jens Schröter, si bien “intermedia” aparecería ya en Samuel Taylor Coleridge, vid. Asunción López-Varela Azcárate, «Génesis y semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 16 (2011), p. 95. Algunos nombres de referencia son Volker Roloff («Intermedialität im europäischen surrealismus», 2001), Walter Berg («Literatura y cine. Nuevos enfoques de la intermedialidad», 2002) o Irina Rajewsky («Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality», 2005). En España lo emplea tempranamente Carmen Peña Ardid en su artículo “Intertextualidad e intermedialidad: Pensar el cine desde la novela» de 2001, *art. cit.*

¹⁷⁷ Walter Bruno Berg, «Literatura y cine. Nuevos enfoques de la intermedialidad», *Iberoamericana*, II, 6 (2002), pp. 128-129

¹⁷⁸ Irina O. Rajewski, «Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, n°6 (otoño 2005), p.44.

evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing»¹⁷⁹). Será este tercer tipo el que más interese a la autora y sobre el que reflexione en el resto del artículo. Vimos que Antonio Monegal –y, en buena medida, Carmen Peña-Ardid - invocaban la comparación metafórica y la noción de *imitación* para referirse al intento de evocar, de sugerir los recursos de un medio distinto. También Irina Rajewski considera que el fenómeno de las «intermedial references» se caracteriza por el uso necesario de la forma ilusoria del «as if» (como si)

[...] a given media product cannot *use* or genuinely *reproduce* elements or structures of a different medial system through its own media-specific means; it can only *evoke* or *imitate* them. Consequently, an intermedial reference can only generate an *illusion* of another medium's specific practices. And yet it is precisely this illusion that potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities, or –more generally speaking– a sense of a visual or acoustic presence¹⁸⁰.

Otro autor que, en el ámbito hispánico, ha intentado sistematizar los fenómenos intermediales es Antonio J. Gil González¹⁸¹. Va a distinguir tres categorías: *hibridación*, – cuando se incorporan internamente a una obra lenguajes de medios ajenos–, *remediación* – una intermedialidad mixta que se da al tratar de recrear o de evocar otro medio– y la *adaptabilidad* – un término que le presenta problemas de conceptualización, pero que en última instancia decide integrar en su propuesta, y con el que integra las tres modalidades que ya identificó Pérez-Bowie (ilustración, reescritura y transcritura). Lo interesante de su planteamiento es que integra en ese repertorio, de modo natural, los videojuegos. Y lo hace, no ya como medio narrativo emergente, sino «en cuanto el primer campo cultural del siglo XXI [...] a la espera de la formación de su estrato autorial y prestigiado de producción, que lo haga respetable socioculturalmente»¹⁸². A través del análisis de diferentes obras, intenta demostrar, cómo este medio está cumpliendo –como ya hicieron otros como el cómic y la televisión- el itinerario de interferencias y relaciones con fuentes

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.52.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.55.

¹⁸¹ Véase una explicación detallada de su planteamiento en Antonio J. Gil González, + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Universidad Salamanca, 2012, pp. 27-50.

¹⁸² Antonio J. Gil González, *op. cit.*, p. 26.

y modelos distintos que lo van encaminando hacia «una consagración dentro del campo cultural»¹⁸³.

El relato de Berta Marsé, «Los Pons Pons»¹⁸⁴, que analizaremos detenidamente más adelante, podría ser, por otra parte, un ejemplo bastante ilustrativo de empleo de una estrategia intermedial profunda que se apoya en la metaficción para introducir la estética de la serialidad televisiva en su texto. Se describen en paralelo fragmentos de capítulos de una serie televisiva de gran éxito y cómo van infiltrándose en la vida de los protagonistas que son, a su vez, espectadores de dicha serie. Mediante un paralelismo perverso se pone en jaque la frontera entre lo ficticio y lo real produciendo lo que Luis Miguel Fernández (refiriéndose a un cuento de Juan Marsé) denomina «simulacro fílmico»¹⁸⁵, aunque, en este caso, con el mundo televisivo. En este relato encontraremos además el propósito de emular ciertos efectos típicos del lenguaje propio de la serialidad televisiva. Para ello, como explicaba Rajewski, la escritora cuenta con la complicidad de los lectores, quienes deben interpretar su relato bajo los parámetros propios de la intermedialidad. Esta complicidad con el lector será una condición indispensable para el éxito –la comprensión- de este tipo de narrativa. Una condición no demasiado problemática, puesto que los lectores están inmersos en un contexto mediático¹⁸⁶, lo que les permite recibir el texto e interpretarlo como un simulacro televisivo sin grandes dificultades.

El concepto de intermedialidad, como hemos venido viendo hasta ahora, se integra en un marco cultural más amplio que pone el foco no sólo en la existencia de un diálogo entre artes y medios que seguirían manteniendo fronteras muy nítidas, sino en nuevos fenómenos de ambigüedad genérica e hibridismo¹⁸⁷. Berg, siguiendo a Genette en su cuestionamiento de la pureza de los géneros, apunta que

la verdadera ley del género es el hibridismo, la impureza, o sea, la mezcla de los géneros. Es fácil demostrar que la ley de la impureza también es aplicable al problema de los medios. Si el hibridismo ya está presente en los

¹⁸³ Javier Jesús Gil González «Videojuegos y mundos de ficción. De Super Mario a Porta de Antonio J. Planells», *Secuencias: Revista de historia del cine*, N° 42 (2015), p.163.

¹⁸⁴ Berta Marsé, *Fantasías animadas*, Barcelona, Anagrama, 2010.

¹⁸⁵ Analizaremos este concepto de un modo más exhaustivo en apartados posteriores. Luis Miguel Fernández, «La transgresión del canon en la narrativa española contemporánea. El simulacro fílmico en Marsé y Llamazares», *Moenia*, 2 (1996), 293-307.

¹⁸⁶ Roman Gubern considera que la definición de la iconosfera contemporánea «radica en la gran diversidad de propuestas técnicas y estéticas, en la multitud de dialectos figurativos que hoy circulan por su denso tejido audiovisual.» Roman Gubern, «La nueva amalgama intermedial», *Signo y Pensamiento*, Vol. XXIV, núm.47, julio-diciembre, 2005, p. 34.

¹⁸⁷ Asunción López-Varela Azcárate, *art. cit.*, p. 97.

medios clásicos –el libro y el teatro, por ejemplo-, se despliega con más evidencia en los llamados *nuevos medios*, o sea, el cine, la televisión o Internet¹⁸⁸.

En un sentido más profundo, cada medio -incluyendo la escritura y sus plasmaciones- se manifiesta como una sofisticada *tecnología* que entra en relación con las de otros medios. Para Silvestra Mariniello, el concepto de intermedialidad:

reconoce en la técnica una dimensión central que revela su presencia ahí donde se había vuelto invisible (la escritura es una técnica, como el cine, a pesar de su transparencia), [...] designa también el crisol de medios y tecnologías de donde emerge y se institucionaliza poco a poco un medio particular; da cuenta de la transferencia de materiales y técnicas de una cultura a otra¹⁸⁹.

Este focalizarse en la técnica, en la tecnología nos lleva directamente al ámbito no menos relevante de la transmedialidad.

2.3. La transmedialidad: el desbordamiento de las fronteras entre medios

Aunque esta investigación se centra en el contexto intermedial, puesto que nos interesa analizar de qué modo los temas y procedimientos del cine, la televisión y los videojuegos han dejado su impronta en los textos literarios, somos conscientes de que tales *intermediaciones* conviven hoy con otros fenómenos más extensos, sofisticados y complejos, debido en gran parte a las posibilidades de simultaneidad y conexión instantánea que ofrece Internet. La terminología parece ser uno de los caballos de batalla dentro de este tipo de estudios. Más allá del prefijo *inter*, la forma *trans*- se prefiere actualmente para expresar la idea de conexión múltiple, de transferencia, traspaso y borrado de límites expresivos entre dos o más medios, tal y como se encuentra aplicada en las nociones de transtextualidad, transmedialidad, transficcionalidad, transescritura,

¹⁸⁸ Walter Buno Berg, *art. cit.*, p. 129.

¹⁸⁹ Silvestra Mariniello, «Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial», *Acta Poética*, 30-2 (otoño 2009), p.62.

crossmedial...¹⁹⁰ El hecho de que los medios audiovisuales sean «artes/formas mixtas», esto es, medios semióticamente heterogéneos que combinan varios lenguajes (imagen, palabra hablada y escrita, música, sonido analógico, kinésica...), que admiten además la reproducción múltiple –las copias de una película, de un videojuego, la grabación de un programa de televisión-, así como el acceso y fácil «manipulación» de su materialidad, explica el énfasis en los trasvases de contenidos y la mayor facilidad de romper fronteras. Pérez-Bowie habla al respecto de una «pulsión reescritural» que vendría explicada, en gran parte, por

la disolución de las fronteras entre los cada vez más numerosos medios que sirven de vehículo a la ficción, lo que ha propiciado un continuo e incesante trasvase de materiales, que se van reciclando y reformulando a través de su paso por los diversos soportes; este fenómeno, al que se suele designar como *transficcionalidad* o *transescritura*, obliga a un replanteamiento de los criterios excesivamente restrictivos con los que hasta ahora se venía abordando la cuestión de la adaptación¹⁹¹.

Por otro lado, otra explicación a esta «creatividad» terminológica se encuentra en la disparidad de orígenes desde los que se trata de abordar estas relaciones entre medios; y es que encontramos que las propuestas de investigación vienen de disciplinas como la teoría literaria, la literatura comparada, los estudios culturales, la sociología, los estudios de cine o los estudios mediales. Como dice Virginia Guarinos:

En el principio fue la intertextualidad, como conjunto de relaciones que unen un texto con otro de diversa procedencia. De Bajtin a Kristeva, de los años 30 a los 60 del siglo XX, todo texto terminó siendo la absorción o transformación de otro texto. A la architextualidad y transtextualidad de Genette y los estudios aplicados a la comunicación de masas de Eco, de Barthes, siguió el de interdiscursividad de Segre como relación entre un texto literario y otro de naturaleza artística no literaria. Extendiéndose así la textualidad y la transtextualidad a todas las gamas de la actividad comunicativa. Plett interviene para esta nueva realidad analítica con el término de intermedialidad. Y después de todos estos conceptos, tan útiles y

¹⁹⁰ Recordemos que el estudio de Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias artísticas*, cit. todavía se centraba en prácticas artísticas que no borran límites, sino «que exploran la posibilidad de instalarse en el límite, de habitarlo, como dice Trías, y de hacer de él el foco del discurso», pp. 31-32.

¹⁹¹ José Antonio Pérez-Bowie, «Sobre reescrituras y nociones conexas: un estado de la cuestión», *cit.*, p.28.

tan fructíferos en tantas áreas de conocimiento, y complementaria a ellos, apostamos por la transmedialidad.»¹⁹².

El concepto de «narrativas transmedia» (*Transmedia Storytelling*) fue introducido por Henry Jenkins en un artículo de 2003 publicado en *Technology Review*¹⁹³, en él reflexionaba sobre un tipo de prácticas mediales desarrolladas en ciertas obras como el videojuego *Pokemon*¹⁹⁴ o la serie televisiva *Buffy Cazavampiros*¹⁹⁵, a partir de las cuales se generó, en otros medios distintos, todo un universo narrativo autónomo pero interconectado con la obra original.

In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best -so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics, and its world might be explored and experienced through game play. Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa¹⁹⁶.

Pero como aclara Carlos Scolari en su libro *Narrativas transmedia* -un referente ya en este campo de estudios- no se trata de adaptar una historia a diferentes medios, sino «de una estrategia que va mucho más allá y desarrolla un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes»¹⁹⁷. En la adaptación (o recreación), la obra «derivada» mantiene generalmente una adecuación a la historia original. Las narrativas transmedia

¹⁹² Virginia Guarinos, «Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo», *Comunicación*, 5 (2007), p. 18.

¹⁹³ Henry Jenkins, «Transmedia Storytelling», *Technology Review*, 15 enero 2003 <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/> (consultado 23.5.2016).

¹⁹⁴ *Pokemon* es en sus orígenes el nombre de un videojuego de Nintendo que nació en 1996. Desde entonces se ha convertido, debido a su gran éxito, en todo un universo creativo que se ha extendido a otros medios de entretenimiento como son series de televisión, películas, cómics, etc. y productos promocionales como juegos de cartas, ropa, cromos, etc.

¹⁹⁵ *Buffy Cazavampiros* (*Buffy, The Vampire Slayer*) fue una serie de televisión estadounidense creada por Josh Whedon que se emitió en la cadena United Paramount Network desde 1997 hasta 2003. A raíz del éxito de la serie se continuó la trama a través de novelas, cómics, videojuegos, etc.

¹⁹⁶ Henry Jenkins, *art. cit.*

¹⁹⁷ Carlos A. Scolari, *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Ed. Deusto, 2016, p.25. Recuerda Vicente Luis Mora que ya advierte Scolari que el término «narrativas transmedia» no está solo, llegando a hablar de toda una «galaxia semántica» de conceptos que coexisten a su alrededor. Uno de esos conceptos es el de narrativa *crossmedia*. Las definiciones de ambos términos siguen sin estar claros a día de hoy. Ambos casos implican nociones como interactividad y coautoría, y exigen una estructura múltiple y una temporalidad compleja. En ambos contextos, cada nueva obra forma parte de un universo ficcional común pero puede ser tomada como una aportación autónoma a dicho universo. (Vicente Luis Mora, «Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol.3, nº1 mayo 2014, pp. 11-40.)

generan, en cambio, ramificaciones nuevas e inesperadas de un relato, prolongado o plasmado en diversos medios. De hecho, la noción de autoría se difumina porque se cuenta una historia «repartiendo» los elementos narrativos en diversas plataformas mediáticas para así ampliar o expandir el universo ficcional inicialmente creado por la obra de origen.

Annalisa Mirizio caracteriza este tipo de prácticas como «una forma de contar historias que consiste en repartir los elementos narrativos en diversas plataformas mediáticas para así ampliar o expandir el universo ficcional inicialmente creado por la obra»¹⁹⁸. Además de la expansión de la materia narrativa a otros medios como el cómic, el videojuego o la ficción televisiva –tal y como ha ocurrido, por ejemplo, con el universo de la trilogía original de *La guerra de las Galaxias*, de George Lucas (1977, 1980 y 1983)-¹⁹⁹, otro de los elementos clave de la transmedialidad es la colaboración activa de los usuarios, que pasan a llamarse con el neologismo de *prosumidores* (mixtura de consumidores y productores). No sólo son receptores sino que ellos mismos se lanzan a la creación de contenidos que complementan o amplían ese mundo ficcional. No es baladí que aparezca el término consumidor, mucho más propio de un contexto comercial que cultural. En la propuesta de Jenkins se habla de la convergencia económica, y esta perspectiva mercantilista ya ha despertado voces críticas²⁰⁰ que advierten del peligro de legitimar este tipo de correlaciones intermediales basándose únicamente en los beneficios económicos obtenidos por las industrias del entretenimiento. De hecho, la trilogía de Lucas también ilustra perfectamente esta otra cara del fenómeno: la venta de productos relacionados con el universo de las películas es una línea de negocio que sigue reportando grandes beneficios.

En un mundo hiperconectado, los distintos medios forjan con mayor intensidad que en épocas pasadas este tipo de «cruzamientos», construyendo así discursos complejos donde las imbricaciones profundas son la base sobre las que se asienta este tipo de creación. Monegal apunta al respecto que

¹⁹⁸ Annalisa Mirizio, «Usos y problemas de un concepto nuevo: la transmedialidad» en José Antonio Pérez-Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescripciones audiovisuales*, Madrid, Sial Pigmalión 2015, p.100.

¹⁹⁹ Este tipo de prácticas narrativas se desarrollaron también en otra trilogía cinematográfica: *Matrix*, dirigida por las hermanas Wachowski en 1999, 2002 y 2003 respectivamente, a lo que alude Jorge Carrión en la novela *Los turistas*: «a Ahmed le maravillan la novedad de los efectos especiales y el hecho de que se trate de un proyecto que es sólo parcialmente cinematográfico, que se expandirá en forma de página web, cómic, anime.» (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 128)

²⁰⁰ *Ibid.*, p.102.

el diálogo entre teoría y tecnología de la representación es indispensable y, de la misma manera que el nacimiento del cine exigió a la vez la adaptación de los modelos teóricos preexistentes y la producción de otros nuevos, las tecnologías digitales y las diferentes modalidades de interacción entre palabra e imagen que en ellas se establecen suponen un desafío al que el estudio de las relaciones interartísticas pueden ayudar a responder²⁰¹.

En esta tesis nos situaremos en el plano intermedial, conscientes, no obstante, de que el fenómeno convive e interactúa con la transmedialidad y lo crossmedial. De acuerdo con las directrices teóricas que hemos apuntado, analizamos las manifestaciones del impacto del cine, la televisión y los videojuegos en la narrativa literaria española del siglo XXI, pero limitándonos a las obras literarias concebidas y publicadas por los cauces tradicionales del libro en papel, dejando a un lado el amplio campo de la literatura hipertextual o de la creación incorporada a los blogs personales con sello de autoría. Los escritores y escritoras que estudiamos en esta tesis conocen bien estas prácticas, pero no las cultivan como práctica preferente.

²⁰¹ Monegal, *Literatura y pintura, cit.*, p.16.

CAPÍTULO 3

FUNDAMENTOS DEL VÍNCULO DE LOS ESCRITORES CON EL CINE Y OTROS MEDIOS AUDIOVISUALES

3.1. Consciencia del «sustrato audiovisual» en los escritores del siglo XXI

La mayoría de los autoras y autores que componen nuestro corpus han puesto de manifiesto en ensayos, conferencias y entrevistas que el cine y la televisión –y, en menor medida, los videojuegos- son parte consustancial de su formación y de su práctica creativa. Casi todos ellos muestran clara consciencia del «sustrato audiovisual» que condiciona su imaginario y su escritura, y nos parece importante resaltarlo pormenorizadamente como base para comprender la profunda impronta que deja en sus obras. Hemos tomado en consideración solo aquellas figuras de nuestro corpus de estudio que dedican más espacio a estas reflexiones, siguiendo un orden que da prioridad a quienes tratan más profundamente el tema.

Juan Francisco Ferré (Málaga, 1962)

Este es el caso de Juan Francisco Ferré, quien en su libro de título bíblico, *Así en el cine como en la vida* –recopilación de sus escritos cinematográficos publicados anteriormente en otros medios²⁰² - ofrece interesantes reflexiones sobre diferentes corrientes cinematográficas, películas, directores, filmografías... que dan cuenta del vasto conocimiento que posee este escritor sobre el panorama audiovisual. No se limita a escribir únicamente sobre cine –al que concibe como «un equivalente de la literatura o las artes

²⁰² En el volumen no se especifican los medios en que estos escritos fueron publicados, pero creemos que fue en su blog personal, titulado «La vuelta al mundo», donde aparecieron la mayoría de ellos. <http://juanfranciscoferre.blogspot.com/> (Consultado 17.11.2018)

plásticas»²⁰³ -, sino que abarca otros aspectos, muchos relacionados con la ficción televisiva y la pujanza del videojuego.

Descubrimos a través de sus páginas, que sus intereses y gustos son muy diversos, que su imaginario se nutre de una variada gama de referentes culturales, algo que él mismo denomina «esquizofrenia estética»²⁰⁴. Así pues, manifiesta abiertamente su admiración por el cine de autor europeo de los 60 y 70, con Antonioni como estandarte, su fascinación por directores clásicos de la modernidad cinematográfica como Bergman, Godard, Tarkovski, Peckinpah, Buñuel o Almodóvar²⁰⁵, a la vez que su interés por géneros como la ciencia-ficción -con *Blade Runner* como referente fetiche-, el thriller, el *giallo* (subgénero italiano del cine de terror). también recorre la filmografía de directores minoritarios o de culto como el tailandés Apichatpong Weerasethakul, el iraní Abbas Kiarostami, el japonés Takashi Miike o el británico Peter Greenaway. Y aunque en general sus referentes suelen pertenecer a lo que consideraríamos alta cultura, no se cansa de repetir la importancia del buen cine «comercial», es decir, de ciertos *blockbusters* que saben cumplir su función de entretener. Defiende no sólo lo importante de ese entretenimiento sino «la dosis verdad» que también pueden encerrar sobre la interpretación de la propia sociedad contemporánea. Las adaptaciones al cine de la serie de cómics *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) o un film tan popular como *Resacón en Las Vegas* (*The Hangover*, Todd Phillips, 2009) serían dos ejemplos de ello.

El libro se compone de críticas-artículos en las que lo verdaderamente le interesa analizar del séptimo arte es cómo consigue realizar una suerte de escáner de la sociedad y de las corrientes estéticas que la atraviesan.

[...] el cine quizá ya no me interese tanto si sólo pienso en él como modo de representación. Me interesa mucho más, en cambio, como encefalograma social y cultural del presente, y, sobre todo, como radiografía estética, como estado, potencia y devenir de (todas) las imágenes, sin olvidar sus cada vez más sofisticados mecanismos de producción y reproducción²⁰⁶.

²⁰³ Juan Francisco Ferré, *Así en el cine como en la vida. Escritos cinematográficos (2005-2015)*, Barcelona, Excodra, 2016, p.93.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁰⁵ Entre 2005 y 2012 ejerció como profesor invitado e investigador en la Universidad de Brown, donde impartió sendos cursos sobre Almodóvar y Buñuel. De ellos dice en este mismo ensayo: «El cine español, no se olvide nunca esta lección, existe como arte y no sólo como industria o negocio gracias a estos dos grandes directores, con todas sus diferencias» (p.16).

²⁰⁶ *Ibid.*, p.12 Esta cita pertenece al capítulo que abre la obra, titulado «Así en el cine como en la vida» y que funciona como introducción.

Se centra por tanto en su componente social, en su capacidad para decodificar de alguna forma las claves de interpretación de nuestra sociedad y su propia idiosincrasia. En este libro recopilatorio descubrimos también que Ferré es un gran aficionado a las series de televisión, aunque no llega a creer que puedan equipararse artísticamente al cine de calidad.

La llamada edad de oro de las series de televisión, de la que *Perdidos*, *Mad Men*, *Breaking Bad* o *True Detective*, entre otras, forman su lote reciente más glorioso, significa frente al cine, como medio de expresión más que como medio artístico, el triunfo del guión. O, más bien: el triunfo de los guionistas. El triunfo de la literatura de segunda de los guionistas. [...] Hace tiempo que el cine conquistó la libertad visual que construye narraciones en función de las imágenes y no al revés, como pasa en las teleseries, donde la imagen, a pesar de todo, se somete a la disciplina racional del guión²⁰⁷.

Juan Francisco Ferré todavía pertenece a la estirpe de los cinéfilos. Se confiesa espectador de series de televisión, pero, a la vez, expresa su falta de apasionamiento por la ficción televisiva, ya que la audacia que desprenden las buenas películas no puede encontrarse en las series: «Todo esto, en suma, para explicar por qué me gustan tanto algunas series de televisión, pero también por qué nunca podrán suplantar al goce estético que sólo el cine, cuando asume la creatividad visual con plena potencia, puede producir.»²⁰⁸

Otro ámbito que explora este autor en la colección de ensayos de *Así en el cine como en la vida* es el de los videojuegos, medio en el que, a su juicio, se encuentra el futuro de la ficción y la narración audiovisual. La propia novelística del autor refleja este interés personal hacia este campo en expansión. Novelas como *Providence* o *El rey de todo esto* -que analizaremos más adelante- poseen una estrecha vinculación con los juegos digitales, de los que Ferré toma no sólo referencias temáticas sino también planteamientos estructurales. Introducir este referente, le sirve para profundizar en el concepto de simulacro y para cuestionar el control y la vigilancia a la que está sometida la sociedad contemporánea.

Los videojuegos, la forma cultural emergente de nuestro tiempo según no pocos teóricos, constituyen una alegoría no del mundo sino de una determinada visión del mundo, ya que los conceptos, las

²⁰⁷ *Ibid.*, p.129-130.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.131

relaciones de poder, los afectos y la ideología que ponen en juego sus algoritmos proceden de la misma estructura de la sociedad de control, el complejo militar tecnológico unido al entretenimiento sin límites»²⁰⁹.

Menciona juegos de gran éxito, como *Theft Auto IV* (lanzado en 2008) o *Second Life* (2003), o uno de los ensayos clave en este campo, como *Gamer Theory* de McKenzie Wark, lo que le permite ser consciente de las nuevas exigencias que el espectador/jugador esta demandando a los creadores de ficción audiovisual:

Pero el cine no está sólo, ni es ya el medio dominante. Sus rivales más poderosos, sin mencionar las redes sociales, serían la televisión como difusora de la publicidad, creadora de innovadoras series de ficción y productora de programas masivos de telerrealidad; y sobre todo los videojuegos, con su manejo de espacios de ficción cada vez más complejos y atractivos donde el jugador se sumerge como protagonista y no sólo como espectador. Y es que vivimos en un mundo donde la necesidad de historias consumidas de manera pasiva está siendo superada por experiencias intensas de interacción y participación²¹⁰.

Jorge Carrión (Barcelona, 1976)

Otro escritor profundamente cinéfilo aunque muy abierto a los nuevos géneros de la ficción audiovisual es Jorge Carrión. Su interés por el séptimo arte se aprecia en las múltiples referencia cinematográficas que pueblan sus obras (por ejemplo, parte de la trama de su novela *Los muertos* se sustenta en la trilogía de *El Padrino*, en *Blade Runner* y *La jungla de cristal*), aunque es la nueva ola de ficción televisiva americana la que más le ha interesado como espectador y crítico (*Los muertos* también es una vuelta de tuerca al fenómeno de los *fandoms*²¹¹). Carrión es uno de los escritores que más seriamente ha reflexionado sobre las nuevas ficciones seriadas de televisión en el ensayo *Teleshakespeare* (2011) donde hace gala de un conocimiento preciso de la evolución de este género en los últimos años y aproxima la labor de los guionistas, en su retrato de la condición humana actual, con las tipologías de hombres y mujeres creados por

²⁰⁹ *Ibid.*, p.121

²¹⁰ *Ibid.*, p.12

²¹¹ Se entiende por *fandom* al conjunto de aficionados y las manifestaciones que éstos realizan en torno a un producto cultural o de ocio que admiran y al que tratan de rendirle tributo.

Shakespeare. El mismo autor data, en una nota final a ese ensayo, el momento exacto en que se acercó a este tipo de programas. Fue en el verano de 2005 en EEUU:

En una ocasión, nos quedamos sin material [cinematográfico]. Fue entonces cuando comencé a ver por primera vez una teleserie norteamericana del siglo XXI: 24. Por supuesto, en los años 80 y 90 había pasado tardes de telenovelas con mi madre y con mi abuela y había consumido todo tipo de teleseries con mi hermano [...]. Pero en 2005 descubrí que algo había ocurrido con el formato teleserial. Que había mutado. Cuando regresé a España, me informé, vi *Los Soprano* y, gracias a ella, viví una de las experiencias más intensas de mi vida como lector. He pasado los últimos cinco años viendo sistemáticamente teleseries norteamericanas. Disfrutándolas y analizándolas como un lector apasionado²¹².

De esta declaración se desprenden varias ideas interesantes. La primera es que sólo se acerca a las series, como segunda opción, casi por descarte, cuando ya no tiene ninguna película para ver. Podemos suponer entonces que de alguna manera sentía ciertos prejuicios o desinterés hacia este género televisivo. Por otra parte, resulta destacable que utilice el término «lector» para hablar de «espectador». Este autor pone ambos términos en paralelo. Un espectador, al fin y al cabo, también se enfrenta a la lectura de un texto, que es la serie de televisión, de la cual debe interpretar su significado. El mismo título de su ensayo, *Teleshakespeare*, nos remite a esta concepción: la estrecha ligazón entre la serialidad televisiva y la tradición literaria, es decir entre la televisión y la literatura. Carrión reclama, al igual que los cómics han podido integrarse dentro del campo literario, que esta última ola de series de televisión pueda interpretarse también dentro del contexto de la literatura: «*Fun Home* o *The Wire* son “grandes novelas americanas” en un sentido más justo que muchas novelas recientes que se conciben a sí mismas como piezas de esa tradición literaria, sin darse cuenta de que ésta ha mutado.»²¹³ De hecho, opta por el uso del término «telenovela» antes que el de «teleserie» porque cree que responde mejor a esa vinculación con lo literario.

Carrión no sólo ha sido espectador entusiasta de las series de televisión, sino que también se ha convertido en un estudioso del tema buceando en la bibliografía especializada. se ha convertido en uno de los mayores expertos en series de televisión de nuestro país y como tal colabora en diferentes medios, manteniendo por ejemplo una sección periódica en el suplemento *Mujer de Hoy*.

²¹² Jorge Carrión, *Teleshakespeare*, Madrid, errata naturae, 2011, p.211.

²¹³ Jorge Carrión, *op. cit.*, p.47.

Manuel Vilas (Barbastro, Huesca, 1962)

El escritor aragonés Manuel Vilas, por su parte, es consciente de la importancia que la cultura pop (música, cine, televisión pero también la publicidad) ha tenido en su propia conformación estética y en la de su generación: «mi sensibilidad es pop y el pop es con lo que he crecido»²¹⁴. Más aún, el rasgo distintivo de un grupo de escritores como los «mutantes» sería precisamente el saber combinar dos tradiciones culturales como la alta cultura y la cultura popular:

En realidad, todo esto de la Generación *after pop*, o de la Generación Nocilla en términos mediáticos, alude a la igualación de la alta cultura con la cultura pop. Somos gente que tan pronto leíamos a Hegel como escuchábamos los Beatles»²¹⁵.

Vilas concibe, en ciertos aspectos, la función de su narrativa como la de un espejo: «En general, en todos mis libros, especialmente las novelas, me planteo reflejar la realidad histórica de su tiempo. Ahora mi tiempo histórico está dominado por la cultura popular, ¿no?, esa es la forma de cultura más potente que hay. Procede del cine, la música y también del mundo del consumo. Estos son los ingredientes culturales en los que está metida toda la civilización occidental.»²¹⁶ Sin embargo, ese reflejo nunca es mecánico ni aquiescente, pues debe haber lugar para la reflexión crítica, para poner en evidencia los mecanismos que rigen el sistema social y cultural dominantes:

Mi idea es que una novela debe atacar, cuestionar, demoler, desenmascarar, reírse, denigrar los principios socioeconómicos y socioculturales en los que se asienta el presente histórico del escritor. Ese ha sido el cometido de la literatura en la modernidad. Si perdemos ese cometido, la literatura se convierte en entretenimiento y en industria banal. [...] Yo creo que nos

²¹⁴ Marta Caballero, Entrevista: «Manuel Vilas: "Aire Nuestro no es una novela sobre televisión, es una televisión"», *El cultural*, 11.11.2009. <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Manuel-Vilas-Aire-Nuestro-no-es-una-novela-sobre-television-es-una-television/505552> (consultado el 17.09.2015)

²¹⁵ *Ibid.* Este es, por otra parte, una de las características de todo el cine de Pedro Almodóvar, que la crítica no ha dejado de subrayar. Vid., entre otros, Antonio Holguín, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1994.

²¹⁶ José Luis Landaeta, Entrevista: «Manuel Vilas. "Al final un escritor es lo que ha vivido"», *Viceversa Magazine*, 26.04.2015, <https://www.viceversa-mag.com/manuel-vilas-escritor-entrevista/>.

enfrentamos a un hecho muy triste: la aceptación de la idea de que la literatura ya no puede cambiar la vida. Yo sí creo que puede²¹⁷.

Toda la obra narrativa de Manuel Vilas destila un humor mordaz y sarcástico muy personal que le sirve en esa tarea de desenmascarar las trampas del sistema que nos gobierna: «Mi literatura puede ser irónica, pero nunca negaré la política en el sentido más noble de ésta: un arma de transformación de la realidad»²¹⁸. Una realidad que Vilas pone constantemente en entredicho con sus textos. Crea artefactos de ficción donde la noción de realidad se disuelve con la ficción, pone en cuestión el realismo como filosofía de la representación novelística: «De hecho, este es uno de los temas de mi literatura: la imposibilidad ontológica de distinguir la ficción de la realidad»²¹⁹. Pero al mismo tiempo declara: «Yo me siento un escritor realista, que quiere hacer avanzar la literatura hacia la expresión inteligente de este complejo siglo XXI. La literatura, históricamente, siempre ha hecho mutar los modelos clásicos. Soy muy cervantino»²²⁰.

En cuanto a la influencia de los medios y discursos audiovisuales, el propio autor es muy consciente de las deudas que su literatura tiene con el cine. Sus novelas visibilizan también la multitud de referentes filmicos y televisivos –que conviven con la música pop o la literatura. Lo popular y lo culto convive en sus preferencias por Quentin Tarantino o Sergio Leone, pero sin olvidar a Theodor Dreyer. Cuando, en una entrevista radiofónica, llegaron a preguntarle «si se consideraba el Tarantino de la novela» al mezclar literatura y cultura popular televisiva, Vilas expresó abiertamente su admiración por el director estadounidense : «Sí, ojalá mi novela fuese como la genial *Malditos Bastardos*. En España necesitamos media docena de Tarantinos, mucho aire fresco, energía..., necesitamos crecer culturalmente»²²¹. En otra ocasión, admite ser muy fan de Sergio Leone y no tiene problemas en confesar que ha visto más de cuarenta veces *Érase una vez en América*²²².

Pero en su caso, lo que realmente resulta interesante es la forma en que se enfrenta a la tarea de escribir, partiendo de su experiencia lectora pero también de su experiencia espectadora, que él sitúa en el mismo plano vivencial y cultural.

²¹⁷ Entrevista incluida en el volumen editado por Roberto Valencia, *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2014, p.136.

²¹⁸ *Ibid.*, p.151.

²¹⁹ *Ibid.*, p.148.

²²⁰ Ricardo Senabre, «Aire Nuestro de Manuel Vilas», *El Cultural*, 15-1-2010, p.15.

²²¹ *Ibid.*

²²² Entrevista de Toni Garrido a Manuel Vilas en el programa *Asuntos propios* de Radio Nacional de España, 16.11.2009.

Yo diría que mis novelas tienen inquietudes cinematográficas; probablemente porque tiendo a ver cine con ojos de narrador, con ojos literarios. Sin duda, son dos lenguajes distintos y por tanto dos mundos paralelos. Pero en mi imaginación no son mundos paralelos sino que convergen. Mis novelas tienden a ser metanarrativas, no con respecto a la literatura sino al cine (pueden ser, en ese sentido, metacinematográficas). Veo películas del mismo modo que leo novelas. No distingo. La sustancia narrativa es la misma. Mi pasión por *El Resplandor* de Stanley Kubrick es idéntica a mi pasión por *El Castillo* de Kafka. Luego uso fotos de películas en mis novelas. Y allí sí, en el uso de fotos de películas dentro de un discurso novelesco, aúno novela y cine. Es como si quisiera literaturizar imágenes cinematográficas que me han resultado excitantes. [...] Siempre vi el cine como literatura; obviamente, esta es una afirmación personal, más bien una deformación. Y puede que en esa forma de ver cine esté más en un error que en un acierto. Cuando vi que Dreyer en la película *La palabra* hacía resucitar a un personaje y se quedaba tan ancho, me dije que eso tenía que poderse hacer en literatura con la misma naturalidad, con la misma precisión, con la misma verosimilitud. La energía narrativa del cine, eso es lo que busco»²²³.

Esta larga cita se justifica porque muestra muy claramente cómo el cine (de ficción narrativa) y la narrativa literaria son pensados como universos estéticos complementarios – lo mismo podrían afirmar Antonio Vila-Matas o Javier Marías²²⁴. Entiende entonces que ambos campos culturales se retroalimentan, puesto que están íntimamente relacionados en su propio imaginario personal. Matiza al respecto que esta forma de apreciar el cine viene condicionada por la pasión que siente por la literatura y por la palabra.

Y lo que me ocurre a mí es que me gusta el cine porque lo veo como literatura, como una forma de literatura. No lo veo como cine. En ese sentido, no soy representativo de esa tendencia de hacer valer la influencia del cine en la literatura para pasar por un escritor más cool. Mi caso es muy raro. Tiene que ver con pasiones inesperadas, gratuitas. Me apasionan algunas películas porque para mí son como novelas. Me apasionan las pasiones narrativas del cine porque son pasiones literarias dentro de mi única pasión: las palabras. Cuando estoy viendo una película, en vez de imágenes, yo veo palabras. Mi deformación literaria es incurable. Hasta los silencios de Dreyer, para mí son charlatenería. Miles de palabras en donde supuestamente hay imágenes. Una forma muy rara de ver el cine. Una forma

²²³ Roberto Valencia (ed.), *op. cit.*, p. 145.

²²⁴ Vid. Carmen Peña, «Cinefilias al margen de la sala de cine: huellas del cine y la televisión en la novela española del siglo XXI», *Tropelias*, N° extra 2 (2017), pp. 437-450.

de ver el cine presidida por un amor psicótico por las palabras, por la literatura»²²⁵.

El autor habla de «deformación literaria», como una afección que sólo le permitiera apreciar el valor de una película a través de su conversión en palabras, dejando de lado el propio lenguaje cinematográfico, sus propios recursos visuales.

En cuanto a la televisión, Vilas pertenece a la primera generación de escritores que ya pudo pasar muchas horas ante la pequeña pantalla –y que no se avergüenzan de confesarlo-, atribuyéndole una función que en el pasado tuvo de forma más acusada el cine en lo que se refiere a «enseñar el mundo», acompañar y arropar la imaginación:

Mi cerebro se acostumbró a la ficción televisiva desde mi infancia. Yo fui un devorador de series de televisión desde que tengo memoria. Aquellas series eran como un ángel de la guarda: me enseñaban el mundo, pero nunca me dejaban a la intemperie. Lo que me fascinaba era la apariencia de verdad de aquellos relatos. Se parecían a la vida: su inconsistencia dramática los igualaba a la vida. Recuerdo muchas series: *La casa de la pradera*, *Flipper*, *Crónicas de un pueblo*, *Furia*, *Verano azul*, *Tristeza de amor*, *Vacaciones en el mar*, *Mazinger Z*, *Los camioneros*, *Curro Jiménez*, *Starsky & Hutch*, *Los hombres de Harrelson*, *Canción triste de Hill Street*. Hubo algo en el visionado infantil y adolescente de todas aquellas series que labró mi sentido de la verosimilitud y que luego acabaría pasando a mi literatura. Una serie de televisión es, en realidad, una narración fragmentada que no tiene ni principio ni final. [...] La vida acaba en la muerte, pero ¿cómo acaba una serie de televisión?²²⁶.

Toda esa experiencia como espectador de ficción televisiva es en gran medida la causante de que muy pronto se diluyeran para él las fronteras entre lo real y lo ficticio: «Hubo algo en el visionado infantil y adolescente de todas aquellas series que labró mi sentido de la verosimilitud y que luego acabaría pasando a mi literatura»²²⁷. Todo esto tiene un reflejo directo en su literatura, y sobre todo en su novela *Aire Nuestro*, donde eligió tomar una cadena de televisión como modelo para crear el marco estructural:

Sí, he visto muchísima [televisión]. Y por eso más que un libro que hablara sobre televisión he querido hacer una novela que fuera televisión, conseguir un mestizaje entre el medio audiovisual moderno y la literatura. Aunque por otra parte he inventado una televisión a la medida de la imaginación, con

²²⁵ *Ibid.*, p.146.

²²⁶ Manuel Vilas, «"La casa de la pradera" era una segunda residencia», *Mercurio*, N° 176 (Diciembre 2015), p. 8.

²²⁷ *Ibid.*, p.8.

realities, Cine X, Teletienda, etcétera pero reinventados por mí con ánimo de exponer nuestro mundo desde los parámetros de la televisión. Hay infinidad de libros que hablan de este medio, pero yo quería una novela que, simplemente, fuera este medio²²⁸.

A pesar de ser consciente del fuerte influjo que la televisión ha tenido en su imaginario individual, y de convertir la estructura y la programación televisiva en referentes nucleares a veces de sus novelas, la valoración del medio como tal no es positiva y mantiene en los últimos años una actitud muy crítica: «cada vez me estimula menos la televisión»²²⁹, llegando a decir que «la tele no exige ningún esfuerzo, la tele adocena. La televisión ha sido la gran máquina de alienación del capitalismo. La televisión ha matado la inteligencia natural de las personas sencillas.»²³⁰ Reconoce además, que a partir de la expansión de Internet, ha dejado un poco de lado este medio de comunicación para interesarse más por las webs de contenido audiovisual como Youtube, a la que tanto le debe ahora: «Yo soy usuario de Youtube. Le dedico igual una hora [...], es una fuente de inspiración constante, youtube. Sin youtube puedo decir que no habría podido escribir la novela que he escrito»²³¹.

Javier Calvo (Barcelona, 1973)

Al igual que hace Vilas, Javier Calvo también reivindica su vinculación personal con la cultura pop: «Me molesta la actitud con que se reacciona [a la etiqueta *pop*]. La cultura pop la utilizo y la voy a seguir utilizando porque como sistema de códigos me parece genial. La cultura pop fue el primer movimiento global. Es el único que me une a mí con un tío de Sri Lanka: los dos sabemos quién es Eminem. Es un lenguaje que puedes usar para decir cualquier cosa»²³². Se trata de una cultura *pop* que en el caso de este autor todavía se circunscribe eminentemente al ámbito anglosajón: «biográficamente mi vida tiene una influencia anglosajona. Pero la mía y la de todo el mundo. Cualquier persona a la que pares por la calle, ya no te digo escritores, tiene un consumo cultural que es

²²⁸ Marta Caballero, *art. cit.*

²²⁹ Roberto Valencia (ed.), *op. cit.*, p.152.

²³⁰ *Ibid.*, p.154.

²³¹ Entrevista a Manuel Vilas en el canal literario de Youtube *Canal-L*, 10.11.2009. <https://www.youtube.com/watch?v=fH2GFUsZGk8> (consultado el 19.10.2014).

²³² Diego Salazar, Entrevista: «Javier Calvo. Lejos del fin», *ClubCultura*, marzo-abril 2006, p. 19

mayoritariamente anglosajón. Todas las series de televisión, los libros, la música...»²³³. Y se trata de una cultura pop donde los productos audiovisuales poseen un lugar preeminente. Calvo confiesa su pasión por la ficcionalidad televisiva: «soy adicto a las series de tv: si uso a Buzzy [sic] Cazavampiros en este libro es porque he visto las siete temporadas de la serie. Tengo un gusto muy bajo»²³⁴. Como apreciamos en este comentario, no siente pudor en confesar la escasa calidad de sus referentes culturales. En otra ocasión, en una entrevista, ante la pregunta sobre qué cine suele ver, Calvo responde: «Cuando era joven era mucho más exquisito. Con el tiempo, y en esto influye el haberme casado con una americana que no soporta el cine europeo, veo cualquier cosa. La última, *Plan de vuelo: desaparecida*. También me gusta mucho el rollo friky, de mafias japonesas, cabezas decapitadas...»²³⁵. Ese gusto por lo gore y sangriento, también se aprecia en su afición por una serie como *Juego de Tronos*: «Me estoy leyendo ahora *Juego de Tronos* y me está gustando bastante. Lo leo simplemente porque me gusta la serie de televisión, no conocía al autor. Si no, es el típico libro en el que jamás me habría fijado. [...] La serie está de puta madre. Es la serie con más decapitaciones y destripamientos que he visto en mucho tiempo»²³⁶.

Sin embargo, a pesar de esta declaración sobre su afición a las series, manifiesta paradójicamente una cierta animadversión hacia la televisión como medio: «Tengo televisión, pero lo único que veo es fútbol. La figuras mediáticas no me interesan»²³⁷. Suponemos entonces que identifica aquí la televisión con la programación en abierto, generalista, aquella en la que abundan los programas sensacionalistas y de cotilleo y los concursos-espectáculo, contraponiéndolo a la nueva ficción televisiva que se encuentra en plataformas *online* o cadenas de pago. La televisión sigue siendo un «mal objeto» sin prestigio para la mayoría de los escritores estudiados. una oposición que se extiende entre los escritores estudiados. La mayoría de ellos presentan esta dicotomía entre series de

²³³ E. J. Rodríguez, Entrevista: «Javier Calvo: “Pensar en Saramago me provoca desórdenes intestinales”», *JOT DOWN*, Junio 2011, <https://www.jotdown.es/2011/07/javier-calvo-pensar-en-saramago-me-provoca-desordenes-intestinales/> (consultado 8.08.2016)

²³⁴ Entrevista a Javier Calvo en el portal de novedades culturales *notodo.com* el 13.12.2005. http://www.notodo.com/cgi/php/inicio.php?apartado=recomendación&id_top=387&seccion=libros (consultado el 20.03.2006)

²³⁵ *Ibid.* La serie de Buffy Cazavampiros se insertaba en el género gótico fantástico de vampiros. Su protagonista, Buffy Summers, era la encargada en la Tierra de acabar con esta raza de monstruos. Por otro lado, detectamos que, a pesar de las declaraciones sobre la «exclusiva anglofilia» de este autor parece que sí consume productos culturales provenientes de Japón, lo que vendría a ampliar su horizonte de referentes culturales.

²³⁶ E. J. Rodríguez, *art. cit.*

²³⁷ *Ibid.*

ficción *versus* televisión, como si lo primero no formara parte del universo mediático televisivo. Aún así, el mismo Calvo es consciente de que la televisión es un referente clave de su literatura, algo con lo que lectores de más edad quizás no acaben de conectar, como expresó en esta entrevista de 2006: «Como en mis libros la televisión es una influencia evidente, pues hay gente mayor que no lo entiende. Pero, bueno, la mayoría de gente de 35 o 40 años hacia abajo lo capta todo perfectamente, no manifiesta sorpresa»²³⁸.

Hay que destacar, además, que en el caso de este escritor su «sustrato audiovisual», como aficionado y espectador de cine y televisión, se complementa con cierta experiencia profesional en el ámbito filmico. En 2006 escribió el guión del film *Remake* (2006) junto con Roger Gual. Se trata de un drama coral de corte naturalista que se fundamenta en los conflictos surgidos en un grupo de antiguos amigos que vuelven a la casa donde veinte años antes habían vivido como comuna. Allí aún permanece uno de ellos, Max, el único que parece conservar las ideas y valores de entonces. Sobre esta colaboración, el propio Calvo expresa su extrañeza ante los mecanismos de la industria cinematográfica frente a la tarea de escribir un libro propio:

No se puede comparar con escribir para ti, porque no tiene nada que ver. Para empezar escribes una historia que otro te propone, no es tu historia. Durante dos años de tu vida te tienes que reunir con ejecutivos, y yo no estoy acostumbrado, te empiezan a proponer cosas, opiniones... Pero la película me gusta. El punto de vista del autor, que es de mi edad, es tan distinto del de la mayoría de los directores de 50 años que están haciendo cine en España hoy... ²³⁹.

Belén Gopequi (Madrid, 1963), Isaac Rosa (Sevilla, 1974) y Marta Sanz (Madrid, 1967)

Hemos agrupado a Belén Gopequi, Marta Sanz e Isaac Rosa porque el “sustrato audiovisual” presenta ciertos matices en su manifestación creativa. En primer lugar, hay que señalar que para los tres la narrativa debe ofrecer una visión alternativa de la realidad, al margen de los discursos oficiales. Por eso la presencia en sus obras de referencias a las nuevas tecnologías, a la omnipresencia de las cámaras y las pantallas, pero también a la ficción audiovisual, se justifica porque ayuda a poner en evidencia la falta de neutralidad

²³⁸ Diego Salazar, *art. cit.*, p.19. Esta cita no viene sino a demostrar la visión tan restringida que posee este autor sobre el campo cultural, al limitarse a una serie de referentes socioculturales muy marcados generacionalmente.

²³⁹ *Notodo.com*, *art. cit.*

de estos medios y de sus formas, así como su enorme poder tanto en términos económicos (a través de los grandes conglomerados mediáticos) como ideológicos y modelizadores de la realidad psicosocial de los individuos. No sólo les interesan los lenguajes propios de los medios audiovisuales sino los contenidos que surgen de ellos; no sólo la representación sino lo representado. Discursos, aparentemente neutros pero que sin embargo se encuentran cargados de ideología, que calan en la sociedad, que la condicionan y manipulan. Recurren al empleo de esos discursos y lenguajes –utilizan las mismas «armas del enemigo»- para justamente desenmascarar las dinámicas perversas que entrañan, para desvelar esas artimañas que posee el sistema capitalista para controlar y coartar a sus ciudadanos. Con ello quieren también adscribirse al tiempo que les ha tocado vivir, donde los discursos audiovisuales son omnipresentes, de la misma manera que lo son las pantallas. Un tiempo en el que los nuevos dispositivos tecnológicos parecen condicionar cada parcela de nuestra vida.

Los tres coinciden en que la suya no es sólo una narrativa de crítica sino más bien de proposición. Igual que ocurría con Vilas, para ellos la novela es un instrumento de cambio social, quieren demostrar que hay otra manera de hacer las cosas, que hay alternativas: «Si el arte sólo critica, si sólo se ocupa de desvelar, ya sea directa o irónicamente, si se renuncia a la afirmación y a proponer alternativas, no es lucha sino lamento»²⁴⁰, declaraba Belén Gopegui en una entrevista. Pretenden sugerir una reflexión sobre el mundo circundante, y optan para ello, por una estética cercana al realismo.

Es cierto que en el caso de Gopegui, su cinefilia no es demasiado evidente. Llama la atención, de hecho, la casi ausencia de referencias directas en sus textos a películas, directores, series...aunque eso no significa que el cine o la televisión no estén presentes en su obra. De hecho, en su novela *Lo real* (2001) la acción se desarrolla, en gran parte, con Televisión Española como telón de fondo. Edmundo Gómez, el protagonista de la narración, e Irene Arce, la narradora, se conocen trabajando en TVE en los años ochenta. Esa experiencia laboral le sirve a la autora para descubrir los mecanismos de poder no sólo en el ente público sino también en las altas esferas de la España heredera del franquismo. Con todo ello logra presentar una panorámica de la sociedad de la transición a través de los acontecimientos internos del medio y los problemas con los trabajadores. Además en 2011 publicó *Acceso no autorizado*, una de las primeras novelas españolas en incluir en la trama la informática y los peligros que entraña.

²⁴⁰ Nuria Azancot, Entrevista: «Belén Gopegui: “Me gustaría parecerme a un Dostoievsky de este siglo, con su misma fiebre, pero menos desesperación”, *El Cultural*, 13.09.2007, p.10.

Asimismo, Gopegui posee una experiencia cercana al campo profesional del cine, puesto que ha colaborado como guionista en varios proyectos. En 2000 adaptó libremente al cine, junto a Ángeles González Sinde, su novela *La conquista del aire* (1998). El film se tituló *Las razones de mis amigos*, fue dirigido por Gerardo Herrero y presentaba un retrato realista de tres antiguos amigos de la universidad que ven cómo se perturba su relación ante un préstamo de dinero no saldado. Ella misma defendió en cierto momento ese cambio de título en la película: «creo que no es posible contar lo mismo de dos maneras distintas. [...] la materia no está separada de la forma, la materia se aparece bajo una forma u otra, y es un árbol, o un caballo o un poco de agua»²⁴¹.

En 2003 escribió el guión de *La suerte dormida* con González-Sinde, quien también la dirigió. La película contaba la historia de una abogada, hundida por la muerte de su marido e hijo en un accidente de coche, que debe luchar por conseguir una indemnización digna para la familia de un trabajador muerto en un accidente laboral. En 2004 vuelve a colaborar con Gerardo Herrero en *El principio de Arquímedes*, de la que escribe en solitario el guión. En esta ocasión el argumento gira en torno los avatares de dos amigas cuando una de ellas empieza a trabajar en la misma empresa que la otra. Carlos F. Heredero escribía sobre el film:

Planteada en este territorio de autorreflexión íntima, pero también ética y social, no es de extrañar que la nueva película de Gerardo Herrero venga a prolongar, de forma coherente, el discurso iniciado en el año 2000 con *Las razones de mis amigos*, a la sazón basada en una novela previa de Belén Gopegui (*La conquista del aire*). La misma preocupación por la dialéctica entre lo individual y lo colectivo, idéntica inquietud por la naturaleza moral de los actos que definen a los personajes, equivalentes estratos sociales en juego (la clase trabajadora y la pequeña burguesía que intenta emerger sobre aquella) repetida reivindicación del sentido colectivo que tiene la lucha sindical...²⁴².

En cuanto a Isaac Rosa, su narrativa de corte realista, pero en la que introduce riesgos estilísticos, parte siempre de una posición de extrañamiento que ayuda a instalar la duda en el lector, que le obliga a enfrentarse a un conflicto concreto. Le da miedo «la brecha entre una literatura formalmente realista y la realidad a la que dice referirse.

²⁴¹ Nuria Azancot, Entrevista: «Belén Gopegui: “Carmen Martín Gaité me enseñó a decir que no”», *El Cultural*, 21.03.2001, p.26.

²⁴² Carlos F. Heredero, «El principio de Arquímedes», *El Cultural*, 1/04/2004, <https://www.elcultural.com/revista/cine/El-principio-de-Arquimedes/9240> (Consultado 03.03.2008).

Muchas novelas retratan una realidad de telecomedia»²⁴³, puesto que parece que mucha de la narrativa actual ofrece una idea edulcorada y falseada de la realidad. Le interesan las representaciones que se hacen de la realidad, para comprobar qué otras realidades se dejan fuera deliberadamente. Trata con ello de entender el tiempo en que vivimos, en el que la propagación del miedo entre la población, como mecanismo de control, ha permitido un acceso casi sin condiciones a nuestra vida privada: «Cada promesa de seguridad nos exige una renuncia por nuestra parte, una cesión de libertad. El miedo actual al terrorismo, a la delincuencia o a los pederastas hace que aceptemos ser videovigilados, humillados en aeropuertos o espiados en nuestras comunicaciones»²⁴⁴.

También este autor tiene cierta experiencia en el campo cinematográfico puesto que ha colaborado en la adaptación de una novela suya al cine. En 2008 se llevó a la gran pantalla su obra *El vano ayer* (2004), donde contaba la historia de un universitario militante antifranquista que es detenido por la policía y desaparece sin dejar rastro. La película se tituló *La vida en rojo* y fue dirigida por Andrés Linares. El propio Rosa comentó: «los novelistas suelen quejarse de cómo los cineastas traicionan sus textos. Yo celebro la manera en que Andrés Linares ha traicionado mi novela. De hecho, participé en la traición. Y sí, estoy satisfecho»²⁴⁵. Ésta no es su única novela adaptada al cine, también *La mano invisible* (2011) de David Macián o *El país del miedo* (2008) por Francisco Espada han sido llevadas a la gran pantalla. Además su novela *La habitación oscura* (2013) parece encontrarse en estos momentos en proceso de adaptación.

Rosa ha declarado en muchas ocasiones ser un habitual espectador de televisión, pero sin embargo ha mostrado un particular empeño por criticar el intento de prestigiar culturalmente esta nueva ola de series de ficción. Se contrapone así, a posturas como la de Carrión, quien, como ya hemos comentado, trata de situar este género televisivo cerca de la tradición literaria:

Vivo rodeado de gente que ve tele [...] Horas y horas de televisión, en sesiones maratónicas, de encerrarse un fin de semana y asomar el lunes con ojeras. [...] Casi no hablan de otra cosa. [...] Pero no les digas que ven tele. “¿Tele? Yo no veo tele, yo veo series.” Y a partir de ahí la habitual retahíla: “Las series son la nueva literatura... Las series son arte... *The Wire* es el *Guerra y paz* de nuestro tiempo... [...]

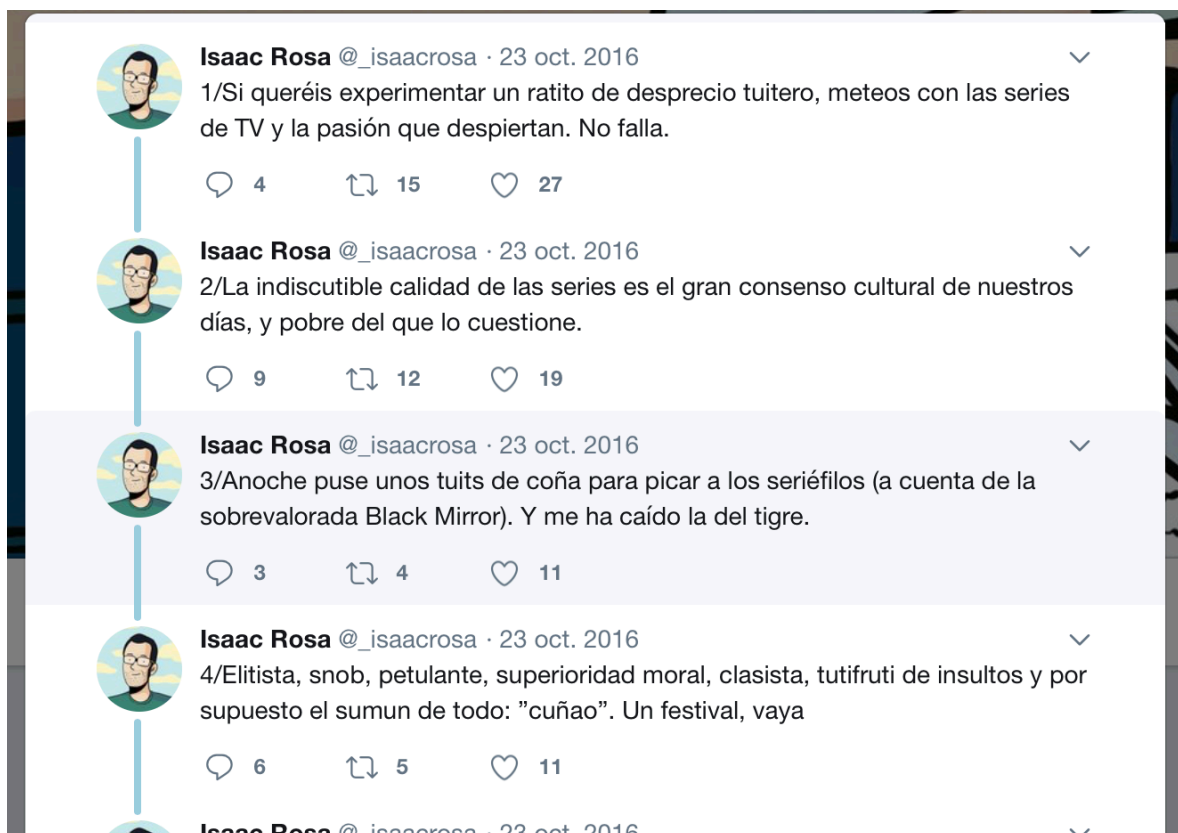
²⁴³ Daniel Arjona, Entrevista: «Isaac Rosa: “Muchas novelas retratan una realidad de telecomedia”», *El Cultural*, 18.09.2008. <https://www.elcultural.com/revista/letras/Isaac-Rosa/23876> (Consultado 04.03.2008).

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

Lo reconozco, me fastidia el papanatismo sobre las series de televisión. Perdón, series, sin la coletilla “de televisión”. Porque ellos no ven tele. [...] Con las series está pasando igual que con el fútbol hace unos años. Para algunos ver un partido de fútbol era un placer culpable, no podía admitirse sin más [...] había que intelectualizar el fútbol, convertirlo en un hecho cultural, artístico, filosófico²⁴⁶.

Este valor cultural añadido que se pretende asociar a la ficción televisiva es un tema sobre el que ha reflexionado en diferentes medios²⁴⁷, incluso desde su cuenta personal de Twitter. Rosa inflamó esta red social con la publicación de un hilo de tuits sobre la pedantería que rodea esta supuesta “edad de oro” de las series.



Extracto de la cuenta personal de Isaac Rosa en Twitter (23.10.2016)

De hecho el propio Jorge Carrión, sintiéndose aludido, acabó respondiéndole. Pero a pesar de mostrarse escéptico hacia este fenómeno, Rosa conoce bien los códigos de este género televisivo y ha hecho uso de ellos –con un marcado tono mordaz, eso sí– en varios

²⁴⁶ Isaac Rosa, «Yo no veo tele, veo series, eh», *Orgullo y Satisfacción*, marzo 2016, p. 17.

²⁴⁷ Como por ejemplo hizo en su intervención el 18 de diciembre de 2015 en el ciclo «Presencias Literarias», organizado en la Universidad de Cádiz y presentado por el profesor José Jurado y cuya grabación en vídeo está disponible en Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=eHNa0HM3SNI>. (Consultado 21.03.2016)

ocasiones. Su novela *La habitación oscura* podría ser un buen ejemplo. En ella, este autor echa mano de las típicas tramas de las sitcoms para explicar la evolución vital de sus protagonistas. Los recursos y mecanismos de la ficción televisiva los empleará Rosa también como metáfora de la actualidad política en un artículo de 2015 publicado en el periódico digital *eldiario.es*:

De tanto ver series de TV y cine comercial, hemos acabado creyendo que la realidad también sigue el viejo patrón narrativo de tres actos: planteamiento, nudo y desenlace. Lo pienso al ver las expectativas que este 2015 despierta: como si llegase por fin el momento del desenlace. El esperado desenlace, el inevitable y obligado desenlace. La última temporada de la serie *Crisis*. Y es que si pensamos lo sucedido desde 2008 en términos narrativos, es fácil creer que estemos en vísperas del episodio final²⁴⁸.

Citaré por último el caso de una escritora muy cinéfila, Marta Sanz, que también reconoce ver la televisión, no como una forma de esparcimiento, sino como una manera de conocer los intereses y gustos de la mayoría, en la medida en que todavía la televisión refleja una parte importante de la realidad social: «contradigo a muchos de mis mejores amigos: es necesario tener una televisión en casa. Encenderla. Verla. Saber qué es lo que está pasando alrededor. No me refiero a la verdad de las noticias, sino al pulso del país. No creo que nos podamos permitir el lujo de aislarnos»²⁴⁹. Se muestra, por ello, de acuerdo con el filósofo esloveno Slavoj Žižek, quien en sus ensayos de crítica cultural también «utiliza ejemplos de la cultura de masas porque en ella se proyecta asertivamente la ideología dominante»²⁵⁰. Esa cultura de masas, que también reivindican Vilas o Calvo, le lleva a nuestra autora a «referenciar» en su novela *Daniela Astor y la caja negra* la programación televisiva de la Transición. Referencias entre las que destaca, por ejemplo, el cierre de la novela en el que se transcribe casi literalmente una entrevista a Bárbara Rey en un programa del corazón de Telecinco. Con este texto, la autora quiere hacer patente la lógica perversa de este tipo de espacios, basados en la exhibición impúdica del espectáculo de la vida privada, siempre en aras de una mayor cuota de pantalla.

Es también en esta novela donde Sanz despliega un amplio conocimiento cinéfilo, al menos sobre la época de la Transición. Esta autora demuestra haber realizado un

²⁴⁸ Isaac Rosa, «¿Llega el desenlace de la serie “Crisis”?», *eldiario.es*, 1.01.2015. https://www.eldiario.es/zonacritica/2015_el_ano_del_cambio_6_341275873.html (consultado 05.06.2017)

²⁴⁹ Marta Sanz, *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica, 2014, p.52

²⁵⁰ *Ibid.*, p.50.

importante ejercicio de investigación sobre el fenómeno transicional del destape y su manifestación en todas las tendencias del cine de la época: desde la comedia ibérica (*No desearás al vecino del quinto*) al llamado cine de la tercera vía (*Españolas en París*), desde el cine culto de la Escuela de Barcelona (Vicente Aranda, Antonio Eceiza, Gonzalo Suárez y su musa Teresa Gimpera) a un subgénero cinematográfico como el *fantaterror*. «Todo estaba en mi memoria, pero tenía que comprobar que mi memoria no andaba equivocada y, para ello, Internet ha sido una parte fundamental a la que he añadido como fuentes directas de documentación, la televisión, las revistas y las películas», apunta»²⁵¹.

Ahondar en este género filmico del *fantaterror*, que se desarrolló normalmente en un régimen de coproducción hispano-francesa durante las décadas de los 60 y 70 y que remite a cierto cine fantástico y de terror con un alto contenido sexual, le sirve a nuestra autora para poner en evidencia cómo esa apertura y libertad vivida tras la muerte del dictador, trajo consigo también una pronta cosificación y mercantilización del cuerpo de la mujer. Apreciamos pues que Sanz, al igual que Rosa o Gopegui, también trabaja con los elementos propios de la cultura audiovisual pero siempre, desde una postura crítica, tratando con su propuesta de desvelar y desmantelar las relaciones de dominación que generan. En la reciente novela *El asesino tímido* (2018), la escritora Clara Usón ha tomado el testigo de las referencias (audio)visuales a un universo femenino degradado de las musas-actrices del destape a través de la publicidad, los programas de televisión o películas comerciales.

3.2. Una tradición de influencias: antecedentes de la huella audiovisual en la literatura española

La influencia de los medios y lenguajes audiovisuales no es algo exclusivo de este tiempo. Desde el mismo nacimiento del cinematógrafo los artistas se han sentido fascinados por su tecnología, estética y lenguaje. La consolidación de este nuevo medio significaba la introducción de un nuevo modo perceptivo de lo real y una nueva forma de narración que los escritores no dudaron en reflejar en sus obras (nuevas estructuras

²⁵¹ Javier Velasco Oliaga, «Entrevista a Marta Sanz, autora de "Daniela Astor y la caja negra"», *Todo Literatura*, 23.10.2014, <https://www.todoliteratura.es/articulo/entrevistas/entrevista-marta-sanz-autora-daniela-astor-caja-negra/20140814095804029472.html> (Consultado 31.02.2015).

narrativas, protagonismo colectivo, metaficción, etc.). La constante evolución de las tecnologías de la comunicación a lo largo del tiempo ha propiciado la aparición de nuevos medios, como la televisión, y ya más recientemente los videojuegos; los cuales a su vez también irradian su influjo al resto de manifestaciones artísticas. Si echamos la vista atrás, fácilmente encontramos otros periodos históricos en los que se han desarrollado movimientos artísticos que comparten ciertos planteamientos con la actualidad, movimientos donde la experimentación o el influjo de otras artes y medios resultaron también muy relevantes.

3.2.1. El vínculo con la vanguardia histórica

En épocas en las que la innovación tecnológica experimenta un fuerte empuje, encontramos unas tendencias artísticas predispuestas al juego, a la experimentación y a la ruptura con la representación realista, buscando con ello nuevos lenguajes y nuevas soluciones formales. Los movimientos de las vanguardias históricas del siglo XX –el cubismo, futurismo, dadaísmo, ultraísmo, surrealismo...– vinieron, como se sabe, a cuestionar los fundamentos estéticos del mundo artístico dominantes hasta entonces. En el cine vieron, como proclamó Ricciotto Canudo y más tarde Marinetti un nuevo arte, joven, sin tradiciones heredadas en el que se producía el vínculo entre la técnica y la estética. El cine ofrecía además un nuevo lenguaje que traía «una nueva mirada acorde con la cambiante realidad urbana»²⁵². Refiriéndose al primer grupo de escritores españoles cinéfilos –o cinematófilos, como los llamaba Pío Baroja²⁵³– Joan M. Minguet Batllori observa:

Rafael Alberti, en un conocido y extraordinariamente sugerente verso, decía: “Yo nací -¡respetadme!- con el cine”. Como él, otros poetas de la vanguardia literaria española, como Luis Cernuda o Federico García Lorca, prestaron una atención preferente –y recurrente al cine. [...] También los prosistas, como Rosa Chacel, Francisco Ayala, Francesc Trabal, Mario Verdaguer o, sobre todo, Benjamín Jarnés, que llegó a escribir aquello de “El cinema se me antoja un espléndido regalo de los dioses”, demostraron esa concepción del cine como rastro de la modernidad de su tiempo²⁵⁴.

²⁵² Joan M. Minguet Batllori, «Las vanguardias históricas y el cine español», *Cuadernos de la academia*, Nº1 (1997), p.77.

²⁵³ Sobre la división del mundo literario y artístico en dos grupos: el de los «cinematófilos» y los «cinematófobos», vid «En torno a *Zalacaín el aventurero*. Palabras de Pío Baroja» texto aparecido en *La Gaceta Literaria*, nº 53 (1-III-1929). Recogido en Carlos y David Pérez Merinero, *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974, pp. 136-138.

²⁵⁴ Joan M. Minguet Batllori, *art. cit.*, p.78.

El vínculo entre las artes fue muy estrecho también con la pintura, y los escritores y poetas de vanguardia dieron valor al espacio de la página al componer sus textos resaltando el aspecto visual de la escritura: la disposición gráfica de las letras, palabras, formas, sólo la página crea figuras (como con los caligramas). Como recuerda Antonio Monegal, «las vanguardias generaron numerosos manifiestos que proclamaban programas estéticos unificados e impulsaban la interacción entre las artes»²⁵⁵. Se buscaba una ruptura de las convenciones a múltiples niveles: las convenciones de lectura, la uniformidad y la racionalidad de discurso.

El interés de los escritores de la llamada «Generación Nocilla» por las nuevas tecnologías de la visión y de la comunicación y el gusto que muestran por una cierta experimentación que subraye los vínculos entre lo visual y lo verbal ha llevado a la crítica a relacionar algunos de los procedimientos que emplean en su escritura con los recursos de la vanguardia histórica. Pozuelo Yvancos apunta en un artículo panorámico sobre la narrativa de la primera década del siglo XXI para la revista *Quimera*:

Igual podría decirse, en cuanto a la internacionalización del lenguaje narrativo sobre la apertura que muchos autores tienen respecto a las nuevas realidades de los medios de comunicación que utilizan con fórmulas distintas, sirviéndose fundamentalmente del *collage*, que a mí me parece como propuesta formal una filiación procedente más de las vanguardias que del post, pero que incorpora al cauce rupturista de la vanguardia histórica la múltiple escenografía de realidades contemporáneas. Así ocurre con la incorporación de materiales heterogéneos tomados del cine, la televisión, Internet, que hacen coincidir, en los casos de Agustín Fernández Mallo o Manuel Vilas, con una estética donde tiene cabida una singular permeabilidad de la novela con los géneros vecinos, especialmente los provenientes de la poesía, el rock, el cine o Internet, como le ocurre también a Javier Calvo o Juan Casavella, dotados de un lenguaje narrativo muy penetrado por la visualidad filmica²⁵⁶.

Tampoco hay que olvidar la labor teórica que desarrolló Francisco Ayala sobre el cine, recogida por la editorial Visor en 1998 en el volumen *El escritor y el cine*, y entre la que destacaría su primer ensayo sobre el tema titulado *Indagación del cinema* (Revista de Occidente, 1929). «Se trata de un testimonio de las reacciones experimentadas por el escritor ante el cine en su incesante evolución, pero desde los ojos no de un especialista sino de un “diletante”, es decir, de quien se sitúa con admiración ante un objeto de deleite». Cristina R. Martínez Torres, «La vanguardia cinematográfica de los años 20 a través de la obra *Indagación del cinema* de Francisco Ayala», en Mercedes Miguel Borrás (ed.), *¿Qué es el cine?. IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, Publicaciones Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 858.

²⁵⁵ Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998. p. 87.

²⁵⁶ José María Pozuelo Yvancos, «Novela sin etiquetas», *Quimera*, 313 (2009), p. 30.

Muchos de los autores incluidos en la nómina «nocillera» han reivindicado abiertamente su filiación con las Vanguardias. Eloy Fernández Porta en *Afterpop*, siguiendo esta idea, dedica un apartado a comparar el postmodernismo (y en especial la cibercultura y el ciberpunk) con las Vanguardias, a poner en paralelo «la alegría de la máquina y la efusión técnica»²⁵⁷ tan propias del futurismo y del ultraísmo con la estética de principios del siglo XXI:

La mayor parte de los debates acerca de la estética posmoderna dependen, al menos estructuralmente, de una reconsideración de carácter histórico sobre la relación entre la herencia de las vanguardias y el posmodernismo entendido como heredero, dilapidador o hijo bastardo de las mismas²⁵⁸.

Por su parte, también Alexandra Saum-Pascual, en la tesis doctoral ya citada, cree pertinentes estos acercamientos estéticos y se detiene en el proceso de evolución de las vanguardias históricas comparándolas «al momento de experimentación presente. Veo una influencia doble en la obra *mutante* que vendría del desarrollo de los medios tecnológicos, por un lado, y desde la literatura en sí, por otro»²⁵⁹. En un último término, es de nuevo el acercamiento entre lo tecnológico y lo estético lo que llama la atención de esta autora:

Lo que es evidente en la actualidad literaria española es que contamos con una selección de técnicas expresivas novedosas cuyo origen proviene de los medios informáticos que los escritores mutantes se han encargado de “remediar”²⁶⁰ al papel convirtiéndose en una marca de estilo y respondiendo al momento creativo presente como un espacio liminar entre el códex y lo digital²⁶¹.

²⁵⁷ Eloy Fernández Porta, *op. cit.*, p.176.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.175.

²⁵⁹ Alexandra Saum-Pascual, *Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21st Century*, University of California, 2012, p. 392. Se puede consultar en el siguiente enlace: <http://escholarship.org/uc/item/7sp5h42q>

²⁶⁰ El término «remediación» fue elaborada por Bolter y Grusin (2000) a partir de las teorías de McLuhan sobre los medios de comunicación y hace referencia a «los procesos y mecanismos por los cuales los nuevos medios digitales remodelan, toman prestados, incorporan o “vampirizan” los contenidos de los medios de expresión anteriores; es el caso actual de Internet respecto al cine, la fotografía, la televisión, etc. [Aunque] En realidad, todos los medios de comunicación han funcionado “remediándose” el uno al otro: la fotografía respecto a la pintura, o el cine que “remedió” la puesta en escena teatral y la fotografía». Eloy Martos-Porta y Aitana Martos-García, «Remediación y patrones narratológicos de las historias de *aliens* en la cultura mediática», *Palabra Clave*, Vol.18, N°3 (septiembre 2015), p. 794.

²⁶¹ Saum-Pascual, *op. cit.*, p.412.

En relación con los avances tecnológicos y en especial de la informática, pone como ejemplo paradigmático a Fernández Mallo, en cuya escritura «la fragmentación y la infiltración de información no-jerarquizada es quizás una respuesta de este cambio ontológico de la función de los ordenadores»²⁶². A un crítico como Marco Kunz tampoco se le ha escapado la filiación de este grupo generacional con el movimiento de vanguardias históricas y no duda en calificar a algunos de los nombres incluidos en la Generación Nocilla como «la nueva vanguardia», referida a «una novelística minoritaria de autores que no hacen concesiones a las modas ni a las demandas del mercado, sino que buscan nuevos lenguajes literarios personales, más adecuados a los desafíos de nuestro tiempo, y, que reivindican la creatividad formal y lingüística al mismo tiempo»²⁶³. Entre esos nombres, el autor menciona a Manuel Vilas y Juan Francisco Ferré, quienes han escrito textos que resultan muy pertinentes para este trabajo.

En el periodo de las vanguardias históricas fueron innumerables las obras que adoptaron el carácter de formas mixtas utilizando denominaciones como la de «cine-poema», «poema cinematográfico», «novela cineóptica», «novela-film», «cinedrama», etc.) que servían para ilustrar esta afinidad con los deseos experimentales de estos autores. Recordaremos dos ejemplos narrativos –a modo de pequeño apunte– que pueden ayudar a ilustrarlo. Uno de ellos es la novela *La tournée de Dios* de Enrique Jardiel Poncela de 1932 y el otro, el número 5-6 de la revista *Tensor* (octubre de 1935), dirigida por Ramón J. Sender. Ambos son una buena muestra de que la intermedialidad y la querencia por los experimentos formales no son algo exclusivo de la literatura de nuestro tiempo. La extraña novela de Jardiel Poncela narra con un estilo irreverente y humorístico, y recurriendo a la inserción de imágenes en el texto -narrando incluso con ellas- y empleando diversos recursos de la poesía visual, la pintura y la cartelística publicitaria, la llegada de Dios a la Tierra, ofreciendo más allá de su pátina cómica, una fina observación de la naturaleza humana²⁶⁴. Antonio Garrido ha destacado del texto «la voluntad integradora de sistemas semiológicos»:

²⁶² *Íbid.*, p. 410.

²⁶³ Marco Kunz, «Una década de novelas españolas», *Quimera*, 313 (2009), p. 49.

²⁶⁴ Antonio Garrido apunta, en un artículo sobre esta novela: «creo que en este adjetivo, extraño, está la clave de la *inventio* del texto que me ocupa», «Consideraciones teóricas sobre *La tournée de Dios*» en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthopos, 1993, p. 274.

No resulta casual, de hecho, que esta novela fuera reeditada en 2010 por una editorial independiente tan poco convencional como Blackie Books.

El papel de la prensa y de la radio se constituyen como un vector narrativo de primera importancia. La narración tradicional se altera con el perspectivismo de los medios que crearán opinión y que serán un discurso paralelo al de las acciones narradas de forma habitual. [...] Es la busca de un cierto distanciamiento objetivo que, al recurrir a la brevedad, claridad y concisión del llamado estilo informativo, además de a los gráficos y dibujos, construye un subcódigo significativo dentro del sistema general de la obra²⁶⁵.

Tensor, por su parte, fue una revista con un marcado compromiso político, cercana a los preceptos de las vanguardias soviéticas²⁶⁶. En su número de octubre de 1935 se ofrece, siguiendo un modelo creativo que había cosechado cierta fortuna en otros países europeos y en la nueva Unión Soviética, la «historia de un día de la vida española». Dicho número fue analizado en el libro *Ramón J. Sender y el cine* desde una perspectiva cinematográfica por Carmen Peña Ardid, donde se ponía en relación el uso de la técnica del *collage* y el protagonismo y autoría colectiva, tanto con obras literarias (*Manhattan Transfer* -1925- de John Dos Passos; *Berlin Alexanderplatz* -1929- de Alfred Döblin) como con el cine y, en concreto con los llamados poemas urbanos (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad* -1927- de Walter Ruttmann; *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, 1929).

Tanto la novela de Poncela como el número de *Tensor* -que son ejemplos entre muchos otros de los que podríamos haber escogido- introducen nuevos recursos expresivos que incorporan la simultaneidad de las acciones, la pluralidad de voces narradoras, fórmulas tomadas de medios tan distintos como la radio, la publicidad, el telegrama, el periódico... tratando de integrar la propia expresión plástica de su lenguaje icónico con el lenguaje verbal de la obra. De hecho, ambas referencias podrían ponerse en correlación formal con otras obras contemporáneas como *Crónica de un viaje* de Jorge Carrión, apoyándose en los recursos de internet o *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora. La obra de Carrión es todo un experimento formal en el que trata de indagar en el pasado migrante de su propia familia «apropiándose de Google, de quitarle sus colores de parque temático, de violentarlo, de ficcionalizarlo; para que sus estructuras narraran, mediante datos y

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 277.

²⁶⁶ Apunta Domingo Dueñas en su estudio preliminar de la edición facsímil de los tres números de los que constó la revista y publicada por la Diputación de Huesca en 2001: «Con todo habrá que entender *Tensor*, en efecto, como la cabal aportación de un “compañero de viaje” al servicio de la causa soviética.», p. XX

documentos, varias historias convergentes sin un gramo de ficción»²⁶⁷. Por su parte, la novela policíaca *Alba Cromm*²⁶⁸ trata de recrear íntegramente el formato de una revista titulada *Upman* con motivo de su décimo aniversario y de la publicación de un número especial sobre los éxitos de la subcomisaria Alba Cromm en la lucha contra la pornografía infantil en Internet. Son pues ejemplos, ambos, del deseo de integrar esos avances tecnológicos en el propio texto literario, en un intento por mostrar el amplio panorama comunicativo y expresivo que ofrecen los medios de comunicación, de igual modo que hicieron las vanguardias en su momento. Como comenta Dueñas en su prólogo a la edición facsímil de *Tensor* «es fruto granado de una época, de un cúmulo de convicciones y prisas por estrenar formas nuevas de situarse en el mundo y de entender el arte»²⁶⁹. Además, por su parte, no resulta baladí destacar el importante papel que ocupa el humor y la irreverencia tanto en muchas obras vanguardistas, como es el caso de ésta de Poncela, como en ciertas novelas actuales que analizaremos más adelante, como pueden ser *Providence* de Juan Francisco Ferré o *Aire nuestro* de Manuel Vilas.

3.2.2. La novela social y la renovación del realismo narrativo

Aunque la relación con los escritores que forman nuestro corpus es menor, no podemos dejar de citar en este panorama sobre los vínculos entre las nuevas imágenes y la narrativa literaria a la «Generación del medio siglo», denominación que designa a un grupo de escritores nacidos en los años veinte, aglutinados en torno a la publicación *Revista Española* y la *Revista Laye* que empezaron a escribir en la década de los cincuenta intentando dejar testimonio –en la medida en que lo permitía la censura- de algunos de los problemas sociales de la España de la posguerra franquista. Estos jóvenes literatos, entre los que se encuentran –citando solo a los narradores- Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Josefina Rodríguez, Juan Marsé, Dolores Medio, Elena Quiroga, etc. se sintieron muy próximos al movimiento neorrealista italiano, en su doble vertiente literaria y cinematográfica (Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Roberto Rosellini, Visconti, Fellini...). Y el interés de este grupo de escritores por el mundo del cine es un hecho apreciable no sólo en sus trabajos literarios sino también en el resto de su labor profesional.

²⁶⁷ Jorge Carrión, *Crónica de un viaje*, Badajoz, Aristas Martínez Ediciones, 2009. (sin numerar, es en el epílogo)

²⁶⁸ Vicente Luis Mora, *Alba Cromm*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

²⁶⁹ Domingo Dueñas, *op.cit.*, p. XXXV.

Carmen Peña Ardid abordó el influjo del cine en esta generación de escritores en un artículo publicado en 1991²⁷⁰ y un año más tarde, centrándose ya en la estética neorrealista, Luis Miguel Fernández publicó su ensayo *El neorrealismo en la narrativa española de los años cincuenta*²⁷¹.

No sólo se aprecia la huella filmica en los temas (la atención a las clases humildes, a las víctimas de la guerra, en especial los niños, ancianos, la crítica a la abulia de la burguesía...) sino también en las técnicas empleadas para ofrecer una renovación de la estética realista: una representa casi documentalista y en tempo lento de la realidad cotidiana –lo que Azorín llamo «trivialismo italiano»²⁷²- y las técnicas del fragmentarismo, el método de narración objetiva apoyado en las percepciones visuales. Algunos de los miembros del grupo realizaron estudios de cine, como Sánchez Ferlosio y Fernández Santos, en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), y Juan Goytisolo en el IDEA de París; y algunos otros más también acabarían colaborando de una u otra forma en proyectos cinematográficos. Carmen Martín Gaité, uno de los miembros más destacados de este grupo, reflexionará años más tarde sobre la naturaleza del influjo del séptimo arte en su literatura:

Aquella mirada oblicua y fragmentada de la cámara no suplantaba a la nuestra pero la iba complementando. Lo más significativo para mí –ahora que caigo en la cuenta- es que aquel trasvase o confluencia de aguas tenía lugar en un terreno no maleado por el prejuicio²⁷³.

El interés de estos autores por la corriente cinematográfica neorrealista italiana forma parte de una apertura cultural de toda esta generación a los movimientos artísticos que se estaban desarrollando fuera de nuestras fronteras: Italia (con el neorrealismo), Francia (con la *nouveau roman*, la *nouvelle vague*, las teorías de Sartre, etc.) y EEUU (con la narrativa de la *lost generation*). La recepción de estas corrientes actuará como un potente estímulo cultural para todos ellos, les servirá de formación intelectual, reaccionando de un modo muy positivo a tales influjos. Las teorías neorrealistas

²⁷⁰ Carmen Peña Ardid, «La influencia del cine en la novela del medio siglo: una revisión crítica», *Cuadernos de investigación filológica*, N° 17 (1991), pp. 169-191.

²⁷¹ Luis Miguel Fernández estudió en este ensayo la llegada de estas corrientes neorrealistas a España y el impacto que tuvo esta estética en los narradores de la generación del medio siglo, tanto en los motivos y temas tratados como como en las técnicas utilizadas (como sería el uso del objetivismo).²⁷¹ Luis Miguel Fernández, *El neorrealismo en la narrativa española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1992.

²⁷² «El trivialismo italiano (ABC, 23-5-1954)», en Francisco Romá, *Azorín y el cine*, Alicante, Diputación provincial, 1977, pp. 58-59.

²⁷³ Carmen Martín Gaité, «Reflexiones en blanco y negro», *Academia*, n°12 (octubre 1995), p.54.

fomentarán entre estos jóvenes su propia creatividad y les ofrecerán un nuevo camino por el que poder continuar creando. Como señala Carmen Peña Ardid:

En su deseo de renovar los recursos de la tradición realista, estos escritores se mostraron muy atentos a la revelación que supuso el neorrealismo cinematográfico italiano, en el que encuentran no sólo un modelo ético para abordar la realidad social del país, sino unas técnicas expresivas y enunciativas que instauran toda una poesía de la objetividad²⁷⁴.

Y es que para este grupo de escritores, la influencia del cine introdujo en su narrativa nuevas formas perceptivas que les sirvieron para ampliar los cauces de la estética realista. Entre ellos, además, no habría que olvidar un nombre clave en relación con esa influencia del séptimo arte, aunque se alejara de la corriente neorrealista. Hablamos de Juan Marsé, quien demostró ser un gran aficionado al cine de la Época Dorada de Hollywood, por la gran capacidad narrativa, ensoñadora y de construcción de mitos que poseían sus películas²⁷⁵.

3.2.3. Los novísimos: una estética anti-realista

Si avanzamos un poco más en la historia literaria española, nos encontramos en torno al año 1968 con el grupo de los «novísimos». «Dicha “generación” –integrada por poetas nacidos entre 1939 y 1953/54– reaccionó, se dice, contra la esclerotizada retórica conocida en España con el nombre de *poesía social*»²⁷⁶. Para estos escritores «el poema era un acto artístico y no político, de ahí que la técnica (la orfebrería que algunos calificaron como esteticismo) se constituyó como un primer punto de arranque, ya que el goce estético [...] quedaba supeditado a su pericia para hallar nuevos significados en lo que nos rodea»²⁷⁷.

El nombre fue acuñado por el crítico literario José María Castellet en la famosa

²⁷⁴ Carmen Peña Ardid, “Intertextualidad e intermedialidad. Pensar el cine desde la novela”, *Cuadernos de la Academia*, 11/12 (2002), p. 457.

²⁷⁵ Kin Kwang- Hee, *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 28.

²⁷⁶ Jaime Siles, «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 505 (enero 1989), p. 9.

²⁷⁷ Sergio Arlandis, «Los novísimos: un arma cargada de futuro», *ANTHROPOS*, 245 (2014), p. 87.

antología *Nueve novísimos poetas españoles*²⁷⁸. Una antología poética en la que dicha etiqueta funcionaba como reclamo, como una marca que ayudaría a dar más proyección a ese grupo de jóvenes poetas entre los que se encontraban nombres tan relevantes como Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero o Ana María Moix. Entre toda su producción podemos traer aquí el poema titulado «El cine de los sábados», de Marínez Sarrión (1967) por ser una representación perfecta de lo que el séptimo arte significaba para esta generación de escritores, que pone el acento en el contraste entre el mundo esplendoroso de la pantalla (el espacio del mito) y el mundo sórdido, ingrato de la realidad de postguerra:

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
ivonne de carlo baila en scherezade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marilyn
ríos de memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros²⁷⁹

Se trata de un poema en el que se evocan las sesiones de la infancia en la sala de cine: su atmósfera y luz características, fragmentos de escenas de films vistos sirve como homenaje, y en el que también se aprecia la fascinación hacia las estrellas de la gran pantalla y la magia de lo visto.

El prólogo de Castellet a la mencionada antología sirve como una suerte de manifiesto generacional para ese nuevo grupo de escritores –excluyendo por supuesto otros nombres- donde encontramos términos como «ruptura», «novedades» o «cambios», y donde se presenta a los escritores como poseedores de una nueva sensibilidad y formación estética²⁸⁰, consecuencia en gran parte de la fuerte influencia de la cultura norteamericana y también francesa en su educación sentimental y estética, producto de los medios de comunicación de masas.

²⁷⁸ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), Barcelona, Península, 2001.

²⁷⁹ Antonio Martínez Sarrión, «El cine de los sábados» en José María Castellet, *op. cit.*, p.91.

²⁸⁰ Resulta interesante comprobar cómo se sigue utilizando todavía hoy los términos «nuevo» y «avanzado» ligados al concepto de Modernidad.

El rasgo estético fundacional más peculiar y generalizable a la poética de los novísimos es el que he denominado como presencia predominante del imaginario cultural. Sobre las diferencias formales en la constitución textual de sus poemas, recorre en común la poética de los novísimos el viento de una nostalgia urbana bien formada de museo, de cinematógrafo, de sala de conciertos y de local de jazz para iniciados. A través de todas esas imágenes, la poesía europea [...] trataba de producir la acomodación del vanguardismo histórico, antes que su abolición o ruptura, con el repertorio de símbolos constitutivo del imaginario de las élites modernas, llamadas a ordenar, como siempre, una cultura de masas que, al ser la de su tiempo, no querían ni podían desnaturalizar²⁸¹.

Y es que estos poetas beben de una sensibilidad que ya podría considerarse posmoderna, donde la alta y la cultura de masas dialogan sin complejos.

la aparente y novedosa originalidad de los primeros novísimos radicaba en sus múltiples lecturas, en su interesante acarreo de procedimientos, temas y materiales diversos. De los grecolatinos a Pound y T.S. Eliot, de los trovadores y poetas medievales a manifestaciones artísticas contemporáneas, incardinadas a menudo como en el consumo de los mass-media: *pop*, *underground*, novela policiaca y de aventuras, *camp*, cine, comics...— y otras veces un puro sentimiento elitista y aristocrático: viajes, museos, ambientes suntuosos o exquisitos, complaciéndose algunos en hacer gala de exorbitado y farragoso culturalismo—²⁸².

También en el prólogo de *Nueve novísimos* se refería Castellet a este grupo de poetas como el primero en España «que se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del «humanismo literario», básico en la formación de generaciones precedentes, sino de los *mass media*.»²⁸³ Y no podemos dejar de observar que esa misma primacía — pasando del género poético al narrativo— se resaltaba en *Mutantes. Narrativa española de última generación*, antología publicada en 2007 por Juan Francisco Ferré y Julio Ortega, como una selección de textos de escritores llamados a ser «el relevo de las letras españolas». En el prólogo, Ferré no dudaba en afirmar que «Esta última generación y media de narradores es la primera que lo ha hecho [ver la televisión] de modo natural, sin creerse especial por ello, desde muy pronto»²⁸⁴.

²⁸¹ Antonio García Berrio, «El imaginario cultural en la estética de los “novísimos”», *Ínsula*, 508 (abril 1989), p.13.

²⁸² Jaime Siles, *art. cit.*, p. 11.

²⁸³ José María Castellet, *op. cit.*, p. 23.

²⁸⁴ Juan Francisco Ferré y Julio Ortega (coord.), *op. cit.*, p. 20.

La estética de los *novísimos* supuso, en palabras de Sergio Arlandis, «la renovación del lenguaje poético hacia motivaciones más experimentalistas, decadentistas, desmitificadoras...»²⁸⁵. En los poemas, pero también en la prosa, la evocación de los recursos cinematográficos va a servir ahora para propósitos estéticos muy distintos a los buscados por los novelistas sociales: ya no se trata de representar objetiva y distanciadamente lo real, sino de potenciar el extrañamiento, los efectos de una estética anti-realista que ya no busca «hacer ver» sino problematizar la visión y subrayar el carácter artificioso de la creación literaria. Para el poeta Jaime Siles, recurrían a «un lenguaje *figuré* hecho de elipsis de cinematógrafo, salpicado de citas, explícitas o encubiertas, y dominado por el juego barroco simbolista del *velar-revelar*»²⁸⁶. La influencia de los *mass-media* – que abarca la música pop, el comic, la imagen publicitaria- ya se manifiesta en la brevedad de algunos poemas y fragmentos discursivos, las síntesis y el collage, donde la imagen ocupaba un lugar preeminente. César Nicolás comenta al respecto que

Junto a la cultura del *clip* y del vídeo, empieza a darse una fuerte atracción por lo breve, por lo fragmentario. Vivimos de impactos. Comenzamos a ver las cosas en *flash*, y discursos y estilos diversos se asimilan y combinan en un extraño *collage*²⁸⁷.

3.2.4. La generación X, ¿un nuevo realismo a finales de siglo?

La etiqueta de «Generación X» nace de la novela del estadounidense Douglas Coupland, titulada *Generation X*²⁸⁸, y englobaría a una serie de autores marcados por la influencia de los *mass media*, el auge del consumismo y una sensación generalizada de desencanto, nihilismo y apatía en la década del siglo pasado. El término se consolida con el número 54 de la revista estadounidense *Granta* en 1996, en el cual se reúnen los mejores jóvenes escritores norteamericanos del momento, entre los que se encuentran, David Foster

²⁸⁵ Sergio Arlandis, *art. cit.*, p.82.

²⁸⁶ Jaime Siles, *art. cit.*, p. 11.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸⁸ Douglas Coupland, *Generation X: tales for an accelerated culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1991. Vid. «Que esto sea real. El mundo como simulacro en la narrativa norteamericana contemporánea», *Quimera*, N° 274 (septiembre 2006), pp.53-59 y vid. los artículos «El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante» (pp.229-242), «El cadáver exquisito de W: Apuntes para una evaluación ultrarrápida de la narrativa de (David Foster) W(allace)» (pp.265-278) y «Zona cero: El simulacro virtual como sucedáneo metaliterario en la narrativa contemporánea» (pp.279-328) todos ellos en el volumen de Juan Francisco Ferré. *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, Málaga, e.d.a. editorial, 2011.

Wallace y Jonathan Franzen.



I. Número 54 de *Granta* (1996)

En España la fórmula se cristalizó en torno a la figura de José Ángel Mañas y su obra *Historias del Kronen*²⁸⁹, por eso no es casualidad que Elena Hevia, en un artículo también pionero sobre el «fenómeno Nocilla», afirme que «quizá [esta nueva etiqueta] esté llamada a sustituir a la Generación Kronen de hace 15 años»²⁹⁰, en referencia a los escritores que se agruparon en torno a dicha novela de Mañas. Esta corriente literaria, que se desarrolló especialmente al finales del siglo XX, pretendía ser un reflejo de la juventud de la época, de sus costumbres y de sus excesos (con las drogas, el alcohol, el sexo, el rock...) teniendo como telón de fondo la ciudad, que se rebela como un ambiente disforme y hostil. Este modo duro de retratar la realidad de la juventud de esa época –que supone un importante valor testimonial- hizo que la crítica les identificara con el realismo. Germán Gullón denominó a este grupo de escritores como «neorrealistas»²⁹¹, puesto que se trataba, según él, de un realismo contemporáneo que rebasa cualquier límite. Carmen de Urioste, sin embargo, prefirió calificarlos de «hiperrealistas», al ofrecer un retrato crudo y poco estilizado del mundo: «rompe con el pacto de decoro del realismo tradicional y retrata en

²⁸⁹ José Ángel Mañas, *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino, 1994.

²⁹⁰ Elena Hevia, «Autores del siglo XXI. Relevo en la literatura española. Fernández Mallo y Menéndez Salmón se convierten en los grandes autores emergentes de la cita Atlas Literario Español», *El Periódico*, 29/06/2007 <http://generacionnocilla.blogspot.com/2007/07/la-primera-vez-que-alguien-dijo.html> (Consultado 15/01/2016).

²⁹¹ Germán Gullón, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p.201.

ella los aspectos más degradados de la sociedad española entrelazados con una serie de manifestaciones culturales consideradas hasta hace poco como subcultura –música rock, televisión, vídeo, videojuegos o juegos de ordenador–»²⁹². Toni Dorca opta simplemente por hablar de «un nuevo realismo en la narrativa peninsular, que se estimulaba deliberadamente al margen de las convenciones de la sociedad adulta y exaltaba los valores de la juventud»²⁹³. Y Víctor Fuentes, por su parte, prefiere denominarlo «realismo traumático», al «volver a encauzar a la novela por los derroteros de la problemática social y humana actual, dando voz novelística a un sector de la juventud marginada e inconforme que, con su forma de actuar y sentir o no sentir, pone el dedo en la llaga de los males culturales, morales y sociales de la sociedad española y mundial, actual»²⁹⁴.

En cuanto a sus referentes estéticos y culturales, lo que caracteriza a este tipo de narrativa es que bebe directamente de la cultura norteamericana:

Aunque en la nueva narrativa se pueden rastrear algunos modelos literarios españoles [...] es la música y el cine angloamericanos las dos manifestaciones artísticas que más han influido en la formulación de un imaginario cultural dentro de ella. Este imaginario responde asimismo a la transnacionalización de los productos culturales»²⁹⁵.

Es decir, que beben principalmente de la cultura de masas, popular y consumista, sobre todo de corte audiovisual, propia de la televisión (anuncios publicitarios, videoclips...) y el cine.

En términos generales, la cultura española de los noventa es lo que se ha denominado cultura de consumo, basada en las industrias culturales y de la comunicación, en los mass media, en la publicidad y en los espectáculos, es decir, una cultura que avanza desde una definición elitista y restringida de la misma hacia la incorporación dentro de ella de los avances tecnológicos y de la cultura de masas o comercial (programas de televisión, música, literatura popular, moda, cine, video)²⁹⁶.

²⁹² Carmen de Urioste, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, Madrid, Fundamentos, 2009, p. 39.

²⁹³ Toni Dorca, «Joven narrativa en la España de los noventa: la generación X», *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XXXI (nº2), Mayo 1997, p.310.

²⁹⁴ Víctor Fuentes, «Los nuevos novísimos narradores de la Generación X», *Claves de la Razón Práctica*, nº 76, Octubre 1997, p. 66.

²⁹⁵ Carmen de Urioste, «La narrativa española de los noventa: ¿Existe una «generación X»?», *Letras Peninsulares*, Winter 1997-98, p. 469.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 456.

Un influjo, éste del audiovisual, que se manifiesta en la narrativa de estos escritores de diferentes maneras:

Se traspasa al discurso narrativo, como se viene haciendo con gran incidencia desde la prosa vanguardista, la visualidad y las técnicas del cine, elipses, ángulos, planos, cortes, asimismo, se hacen múltiples referencias a los astros de la pantalla y a las películas. La peculiaridad en esta narrativa es que las películas a que se aluden son, principalmente, películas de la contracultura norteamericana. [...] Si Alberti, hablando de los del 27, dijo “Nacimos con el cine”, estos jóvenes escritores pueden decir “nacimos con la televisión o, aun dentro de la televisión”, pues este medio abarca su realidad cotidiana y la convierte, como sostiene Baudrillard, en un simulacro o hiperrealidad²⁹⁷.

Aunque la nómina de escritores nunca se llegó a cerrar definitivamente, entre los nombres que se asociaron a esta generación, en el ámbito literario español, estaban además de José Ángel Mañas, Ray Loriga, Lucía Etxebarria, Quim Monzó o Care Santos, entre otros.

²⁹⁷ Víctor Fuentes, *op.cit.*, p. 67.

CAPÍTULO 4

EL MEDIO TELEVISIVO Y SUS RELACIONES CON LA LITERATURA

Antes de entrar en el análisis de las novelas y relatos que integran el corpus de nuestra tesis, queremos dedicar un apartado específico al medio televisivo, dado que rara vez se tiene en cuenta su especificidad en los estudios comparatistas con la literatura y, fundamentalmente, por el papel crucial que le conceden los autores y autoras estudiados como estímulo creativo. Dedicar un apartado a analizar las bases sobre las que se sustenta el traspaso de influencias desde el medio televisivo a la narrativa española contemporánea implica partir de una concepción del campo cultural que ha superado la tradicional oposición entre alta cultura y cultura popular, y donde la cultura de masas hace tiempo que ha entrado a formar parte imprescindible de la ecuación. Hemos optado por una declaración de Manuel Vila como arranque para abrir este apartado:

Indudablemente, en el siglo XIX el patrimonio de la ficción pertenecía casi exclusivamente a la literatura. La literatura ahora comparte ese patrimonio histórico con el cine, la televisión, Internet, los videojuegos, etc. Pero eso ha enriquecido la literatura, le ha abierto nuevas posibilidades y no le ha cerrado ninguna puerta. Las nuevas formas de ficción pueden servir para expandir el concepto de ficción literaria, y eso los escritores deberían aprovecharlo para construir novelas más complejas, desde las que atacar los valores estéticos establecidos [...]. Hay muchos escritores que se niegan a usar en sus novelas los recursos ficcionales que proceden del cine o de la tele o de Internet. A mi juicio eso es un error histórico. La literatura ya no existe en sí misma, sino en su relación dialéctica con el cine, la música, el arte, etc. Esa es una de las novedades más excitantes, en mi opinión. Sin embargo, hay escritores que abominan de esa contaminación y persisten en modelos narrativos “quietistas”. La música pop se contaminó de literatura.

El cine nació como literatura. No hay ninguna razón para que los escritores no nos aprovechemos de lo que se está haciendo en otras disciplinas²⁹⁸.

Vilas reincide en la idea de que ya en el siglo XXI el sistema literario debe dejar a un lado los prejuicios y abrirse sin miedo al influjo de otros medios y universos creativos que pueden aportarle nuevos valores estéticos. Entiende esa «contaminación» como una «novedad excitante», como una oportunidad para abrir las puertas del universo literario de par en par. Habla de una «expansión del concepto de ficción literaria», lo que de alguna forma podríamos interpretar como una referencia a la narrativa transmedia, de las que ya hemos hablado, aunque en este contexto más bien parece ajustarse a los límites tradicionales de lo que entendemos por literatura. Una literatura que según su opinión «ya no existe en sí misma» sino en su flujo de relaciones con el resto de medios. Entre esos medios a los que Vilas se refiere está, por supuesto, la televisión. Las relaciones que se han ido entretejiendo entre ella y la narrativa literaria será el tema que trataremos en este apartado, porque nosotros, al igual que ha declarado este escritor, también creemos en un diálogo sin complejos entre la literatura y la televisión. Sin embargo, antes de adentrarnos en el análisis de los vínculos entre ambas, es necesario que sintonicemos nuestra propia carta de ajuste, es decir, que hagamos una revisión previa de los elementos clave que componen la esfera del medio televisivo, algo que sin duda nos ayudará a comprender mejor la idiosincrasia particular de este medio y a abordar más tarde, con más precisión, el terreno sobre el que se producen el traspaso de influencias con la narrativa.

4.1. Carta de ajuste: funciones y contenidos de la televisión

Para comprender la novedad estructural y discursiva que los creadores introducen partiendo de la televisión es importante recordar ciertas características del medio que posee una naturaleza poliédrica, exigiendo por tanto un acercamiento desde múltiples perspectivas. Gubern, en su ensayo ya clásico *La mirada opulenta*, explica muy bien la

²⁹⁸ Manuel Vilas y Gonzalo Torné, «La poética narrativa hoy», en Roberto Valencia (ed.), *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Institución Fernando “El Católico”, Zaragoza, p.144.

complejidad de un fenómeno como éste, que puede ser considerado profesional y empresarialmente a la luz de tres aspectos o facetas diferentes:

1. La televisión como procedimiento de transmisión de información registrada sobre un soporte. Es decir, la televisión en tanto que canal técnico transmisor de documentos.
2. La televisión como tecnología generadora de información. Es decir, la televisión en directo.
3. La televisión como modalidad social específica de recepción de mensajes audiovisuales en condiciones de privacidad²⁹⁹.

El televisor es un aparato electrónico, un electrodoméstico que transmite información –el más universal hasta que nació la Red–, pero que también la genera él mismo. Poseería, en este caso, una filiación con el periodismo radiofónico por una parte y con el noticiario cinematográfico por otra³⁰⁰. Informar es entonces una de sus funciones principales, aunque posee dos más, que son el entretenimiento y la educación. Respecto a su función didáctica, se trata de una función más propia de sus primeros años de historia, cuando sólo existían las cadenas públicas y el Estado consideraba la televisión como una herramienta para educar y cultivar al pueblo. Con el nacimiento de las cadenas privadas, y la evolución del sistema televisivo hasta nuestros días, esta función se encuentra en retroceso. Ligada íntimamente a este proceso de «desculturalización» del medio televisivo, estaría la tercera y principal función hoy en día, que es la de entretener. En las referencias y comentarios a la programación televisiva que encontramos en los textos que vamos a analizar, hemos observado que en la inmensa mayoría de los casos, se pone el foco en aquellos contenidos televisivos orientados hacia el ocio y el entretenimiento: ficción televisiva, *talk shows*, programas de espectáculo... Algo que no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que son estos tipos de programas los que invaden la parrilla y los que son vistos por más espectadores.

La competitividad que se ha establecido no sólo entre las propias cadenas sino también con los otros sistemas audiovisuales (cine, videojuegos, Internet...) por atraer a la audiencia, exige que los productores tiendan hacia una televisión cada vez más sensacionalista. «La competencia creciente entre los media y entre las diversas redes televisivas induce a una cada vez mayor espectacularidad de la representación, ya sea ésta

²⁹⁹ Román Gubern. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987. p.339.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.343

de ficción o de actualidad»³⁰¹. Unas decisiones que obviamente favorecen la profusión de espacios que ofrecen únicamente puro entretenimiento. «La lógica del mercado es implacable, afirman, de modo que la competencia comercial en televisión no conduce al triunfo de lo mejor sino de lo más comercial, presionando con ello hacia la nivelación por lo bajo, según el principio del mínimo esfuerzo intelectual y del entretenimiento más euforizante y trivial de la audiencia»³⁰². En aras de una cuota de pantalla más amplia, parece que el objetivo principal de este medio es única y exclusivamente distraer y divertir a los espectadores. En varias de las obras que analizaremos en los apartados siguientes se aborda esta circunstancia. Por ejemplo, la trama tanto de la novela de Manuel Vilas: *Aire Nuestro*, como de Pablo Álvarez Almagro, *Supermame*, gira en torno a este exceso de espectacularidad televisiva. Ambos construyen sus ficciones alrededor de la idea de exceso y exageración. Vilas, ideando una televisión hiperbólica y abusiva, y Álvarez Almagro presentando un programa morboso y sensacionalista que pretende ser el definitivo dentro de la historia del medio. Los dos autores tratan de alertar con sus textos sobre los posibles peligros de esta televisión que se centra en el entretenimiento vacío de cualquier otro valor. «En líneas generales es cierto que la televisión entretiene y divierte: el *homo ludens*, el hombre como animal que goza, que le encanta jugar, nunca ha estado tan satisfecho y gratificado en toda su historia.»³⁰³

A estas tres funciones principales, el sociólogo italiano Bechelloni añade una cuarta. Considera que el lugar hegemónico que ocupa la televisión en nuestra sociedad se debe principalmente a una función que solemos olvidar, su función bárdica, es decir, su extraordinaria capacidad para contar historias

la televisión, tanto y más que el cine, es una caja mágica que tiene la gran función de narrar historias. Entonces no es la metáfora de la aldea global la que nos puede ayudar a comprender la televisión, ni mucho menos la idea de que la gente ame la televisión porque ama el espectáculo. El espectáculo es sólo una parte de la televisión, así como lo es la información; y, mirándolo bien, también en el espectáculo y la información lo que consigue estar en el centro de la atención colectiva, es justamente la dimensión de la narración, de la historia. Observando los debates que han caracterizado la estación televisiva recién cerrada y observando los palimpsestos estivales de 1988 tengo la impresión que no se ha desarrollado todavía un suficiente reconocimiento alrededor de lo que alguien ha llamado la *función bárdica*

³⁰¹ Alberto Munari, «¿De verdad o de mentira?», *Videoculturas de fin de siglo* (1989), Madrid, Cátedra, 1990, p.112.

³⁰² Román Gubern, *op. cit.*, p. 356.

³⁰³ Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (1997), Madrid, Taurus, 2002, p.45-47

de la televisión, remitiendo a aquella necesidad permanente que las sociedades humanas han expresado siempre ya desde las comunidades más antiguas: la de narrar y escuchar historias, más o menos fantásticas, más o menos verosímiles³⁰⁴.

Puede que Bechelloni esté en lo cierto y que sea esa función bárdica la que le ha dado a la televisión su posición preeminente en el panorama audiovisual actual. El boom de las series de ficción que estamos viviendo desde el comienzo de este nuevo siglo, y que trataremos más adelante, vendría a ser el ejemplo perfecto para confirmar esa hipótesis. Los espectadores están ávidos de nuevas historias y la proliferación de ficciones televisivas (herederas del teatro y del cine) viene a cubrir con creces su demanda. Sin embargo, Vicente Luis Mora advierte, en uno de los textos que incorpora a su blog, de esa naturaleza narrativa de las series de televisión:

Las series cuentan cosas, luego son narración. Las novelas cuentan cosas, luego también son narración. Entonces, series y novelas son narrativas idénticas. Esta especie de silogismo, que hubiese horrorizado a Aristóteles, [...] ha sido muy extendida. Y creo que el problema estriba en la confusión de la literatura con otra cosa; en realidad, el contenido narrativo de las series está más próximo al *storytelling* que a la literatura per se. El *storytelling* es un conjunto de trucos y herramientas para contar historias, proveniente de entornos educativos infantiles, cuya solvencia persuasiva ha dado el salto al relato político, publicitario y audiovisual³⁰⁵.

Teniendo en cuenta las diferentes funciones que, según hemos visto, posee este medio, «la programación televisiva se articula en una segmentación en géneros» o en «macrogéneros» que se corresponden principalmente a «las categorías de información, entretenimiento y educación»³⁰⁶. Dejando a un lado el género informativo, -los telediarios, los reportajes, las crónicas, etc. En cuanto a la categoría de educación, pocos son los programas que podemos nombrar, quizás ciertos documentales y programas de corte más divulgativo. Pero en cualquier caso, resultan ya una excepción, una *rara avis* en la parrilla de la televisión actual. Es sin embargo, en la categoría de entretenimiento –como puede resultar lógico– donde más pluralidad de programas encontramos. Éste género puede

³⁰⁴ Giovanni Bechelloni, «¿Televisión –Espectáculo o Televisión-Narración?», *Videoculturas de fin de siglo*, *op. cit.*, p.63.

³⁰⁵ Vicente Luis Mora, «Por qué llamar a las series arte cuando quieren decir *storytelling*», 13.06.2015, <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2015/06/por-que-llamar-las-series-arte-cuando.html> (Consultado 17.07.2017).

³⁰⁶ Román Gubern, *La mirada opulenta*, *op. cit.*, p.340.

dividirse a su vez en dos facciones, por un lado, la ficción, y por otro la no-ficción. Dentro de la ficción televisiva (heredera directa del teatro y del cine, como ya hemos comentado), hallamos programas como las dramatizaciones, los telefilmes, las series, las *sitcoms*... Y en el sub-apartado de entretenimiento no ficcional encontramos magazines, programas de variedades, videoclips, concursos, *reality shows*... Los textos que analizaremos en este trabajo presentan influencias de muchos de estos espacios televisivos. En el relato «Los Pons Pons» y en la novela *Los muertos* todo gira en torno a una serie de ficción, en la obra *Supermame* y el cuento «Arco Iris de levedad» nos encontramos el desarrollo de un programa de variedades y en *Aire Nuestro* se hace un repaso a la parrilla televisiva en su totalidad. En el breve relato de Germán Sierra «Por culpa de la televisión», recogido en su libro *Alto voltaje*³⁰⁷, las dos protagonistas, Inés y Patricia –compañeras de piso-, son unas ávidas telespectadoras de los concursos de preguntas y respuestas (*quiz shows*). Justifican las muchas horas que pasan frente al televisor argumentando que «los concursos de la televisión son un buen modo para entrenarse psicológicamente para las oposiciones» (p.122). Unas oposiciones a las que se presentan por quinta vez, tras haber suspendido en repetidas ocasiones. Sin embargo, el texto no está exento de una mordaz crítica hacia el medio, y en concreto hacia este formato televisivo:

forzados a contestar preguntas, nadie piensa ni por un momento en desviarse del camino asignado. La vida parece desmenuzada en una sucesión de triviales enigmas cotidianos, esfinges apostadas en la carretera con un acertijo en la boca como perros que te traen el periódico. (p.121)

Sin duda la televisión ejerce un gran influjo en las dos protagonistas, tanto que cuando en una ocasión una de ellas sufre una infidelidad por parte de su novio, pasa semanas teniendo pesadillas en las que su pareja desnuda a «distintas celebridades mediáticas». «Su amiga, para consolarla, le explicó que los sueños habían sido consecuencia de ver demasiada televisión» (p.123).

Pero si hablamos de contenidos televisivos, no debemos olvidarnos por otra parte de la publicidad. Esos espacios promocionales que salpican las emisiones regulares, que las interrumpen para lanzar sus reclamos consumistas al espectador. Pausas promocionales de mayor o menor duración que tratan de vender algún producto, deslumbrando y seduciendo al público, que se encuentra al otro lado de la pantalla, por medio de imágenes de mundos irreales. Este tipo de contenidos, por accesorios que puedan parecernos, no pasan

³⁰⁷ Germán Sierra, *Alto Voltaje* (2004), Madrid, DeBolsillo, 2006.

inadvertidos a nuestros narradores. Isaac Rosa, por ejemplo, que se adscribe a una corriente literaria que aboga por el compromiso político, acude a la publicidad televisiva en su novela *La habitación oscura* para explicar la evolución de sus personajes mediante la vorágine consumista que impone el sistema neocapitalista dominante en las sociedades occidentales actuales:

Si alguno alzase la voz y preguntase: a qué parecía nuestra vida de aquellos años de salida de la juventud y primeros pasos en la madurez, seguramente coincidiríamos: se parecía a la publicidad que nos acompañaba. Si antes fuimos una sitcom, ahora seríamos un largo anuncio, un intermedio sin fin donde se encadenaban espacios comerciales de los que éramos protagonistas. Proyectada en esta cámara oscura donde hoy volvemos a estar todos, recordamos nuestra vida entonces como una secuencia de escenas luminosas y musicales en las que sacábamos la mano por la ventanilla del coche porque nos gustaba conducir, y teníamos varios pares de gafas de colores, y reíamos enseñando los dientes al brindar por la amistad, y vendábamos los ojos a quien iba a recibir un regalo, y caminábamos con ligereza por la calle pese a cargar varias bolsas en cada mano, y aspirábamos con la nariz dentro de la copa antes de probar el vino, y observábamos la forma de nuestros brazos y pectorales en el espejo tras la ducha, y al besarnos en el sofá acariciábamos el muslo a lo largo con las yemas de los dedos, y cerrábamos los ojos al primer sorbo del café matutino, y untábamos la tostada con una capa gruesa, y poníamos velas chatas en los escalones para indicar el camino, y velas en el dormitorio de aniversario. (pp. 76-77)

Rosa caracteriza la vida de sus personajes durante aquellos años, alineada con los parámetros del consumismo y el capitalismo más voraz, mediante la recreación de escenas típicas de los anuncios televisivos. Imágenes falseadas de una vida eternamente feliz, de una vida supuestamente perfecta y por tanto impostada.

4.2. Efectos socioculturales del medio

En *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Román Gubern distinguía los efectos socioculturales de la televisión sobre el espectador³⁰⁸, clasificándolos en tres categorías dependiendo de su relación con la tecnología del medio, con el modo de fruición de los mensajes o con las políticas empresariales. Desde una

³⁰⁸ Román Gubern, *La mirada opulenta, op. cit.*, pp. 360-371.

perspectiva sociológica, la televisión supuso la posibilidad de recibir mensajes audiovisuales a domicilio. La experiencia colectiva que se daba en las salas de cine tuvo su correlato, al menos durante un tiempo en los barrios y pueblos, con la llegada de las primeras televisiones al bar, al casino o al centro social de turno. Las primeras retransmisiones televisadas se vieron en grupo, todos arremolinados y fascinados ante la novedad del aparato. Varios de los escritores que vivieron aquella época en primera persona cuando eran niños, lo han plasmado en algunos de sus escritos. Es ése el caso de Julio Llamazares, quien en *Escenas de cine mudo*,³⁰⁹ (una obra de corte nostálgico en la que recuerda su niñez en una aldea minera de la provincia de León) relata ese episodio de su infancia.

En 1963, llegó la televisión a Olleros. La primera llegó al bar de Martiniano y supuso todo un acontecimiento. Al menos, el día en que la estrenó estaba allí todo el pueblo. [...] A mí aquello me dejó asombrado. [...] Por eso, el día en que Martiniano trajo la televisión, yo fui de los primeros en ir a verla, y la vi, aunque fuera solamente a través de la ventana. Llegó en el coche de línea del sábado por la tarde. [...] Fue, recuerdo, como una procesión. [...] Martiniano iba por la carretera abrazado a la televisión, rodeado de una nube de chiquillos que no dejábamos un instante de mirar aquella caja. [...]

Al día siguiente, domingo, Martiniano estrenó la televisión. La noticia había corrido por el pueblo y, ya desde por la mañana, el bar se llenó de gente que iba a ver aquel invento [...] Yo apenas comí ese día. [...] A las cinco, yo ya estaba en el bar de Martiniano [...] y esperaba impaciente, sentado en primera fila, el momento en que la televisión se pusiera en marcha.

Una hora antes de la anunciada, en el bar ya no cabía un alfiler. Martiniano había arrinconado las mesas en una esquina y, con las sillas del bar y las que algunos vecinos habían traído de casa, había convertido aquél en una especie de cine en el que nos apretábamos más de doscientas personas. (pp. 113-115)

Pero ese sentido colectivo que rodeaba al televisor todavía tardó un tiempo en evaporarse. Aún con su introducción en la mayoría de los hogares, su visionado siguió haciéndose de modo grupal, al menos, para ver eventos especiales o hasta que casi todos los vecinos tuvieron su propio aparato en casa. Llamazares narra también en *Escenas de cine mudo* una de estas sesiones colectivas hogareñas frente al televisor:

Varios años después, en el 69, aquella escena se repitió, aunque ahora era en mi casa y sin el fotógrafo de Olleros de testigo (hacía mucho tiempo ya que

³⁰⁹ Julio Llamazares, *Escenas del cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

la llegada de una televisión al pueblo se había hecho tan normal como la de los niños). Pese a ello, el día en que mi padre la compró [...] estaban en nuestra casa para estrenarla todos los vecinos. En realidad, no iban a ver la televisión, que ya había en muchos sitios, e incluso algunos de ellos tenían, sino a los americanos, que esa noche llegaban a la Luna. La llegada estaba prevista para las dos de la madrugada, pero desde las once la cocina de mi casa se llenó de gente que quería verlo en primera fila. (pp. 116-117)

Antonio Muñoz Molina volverá a tratar años más tarde este mismo motivo de la retransmisión del viaje del Apolo XI a la Luna, en su novela *El viento de la luna*³¹⁰, sólo que en esta obra, acaba convirtiéndose en el motivo principal sobre el cuál gira toda la trama. El protagonista, un adolescente maravillado con las misiones espaciales, relata su vida cotidiana y la de su familia en Mágina a través del filtro de su fascinación por todo lo que tiene que ver con la carrera espacial.

Subo con sigilo por la escalera, camino de mi cuarto, pero no tengo intención de dormir: en cuanto ellos estén dormidos me levantaré para poner la televisión y ver en directo el paseo de los astronautas. [...] Sin dar la luz enciendo el televisor: hay primero una nebulosa de puntos grises, negros, blancos, cruzando la pantalla, como sucede a veces cuando se corta la emisión, un crepitar como de lija, de ruidos estáticos. Quizás se ha perdido la imagen [...] Entonces el granizado de puntos grises, blancos y negros empieza a disiparse, o más bien parece que se condensa en imágenes muy borrosas, en sombras o espectros blancos que acaba cobrando la forma extraña y reconocible del módulo lunar. [...] Los dos hombres saltan, como a cámara lenta, con un aire pueril de diversión, como niños que chapotearan en un charco. Las huellas muy hundidas se marcan sobre el polvo de la Luna, esculpidas por las sombras oblicuas como impresas en arcilla. El viento infinitesimal de los micrometeoritos tardará varios millones de años en borrarlas. Despliegan algo, una bandera, las barras y las estrellas muy borrosas en el granulado de la imagen pero parece que no logran hincar el mástil, y cuando se separan de ella para hacer un saludo inmediatamente tienen que volver a clavarla. (pp. 234-295)

A diferencia del caso de Llamazares, aquí no se reúnen todos frente al televisor para ver tal acontecimiento. Un vecino del barrio acaba de fallecer y en señal de duelo, todos los aparatos permanecen apagados. Es por eso que el protagonista deberá encender el televisor a hurtadillas en mitad de la noche para poder asistir en directo a ese acontecimiento histórico. Sin embargo, sí que encontramos en otros pasajes de la novela la experiencia del visionado del televisor colectivamente.

³¹⁰ Antonio Muñoz Molina, *El viento de la luna*, Barcelona, Seix Barral, 2006.

La casa de Baltasar fue la primera en todo el barrio de San Lorenzo que tuvo televisor. Era un aparato muy grande, de pantalla abombada, con una antena doble sobre la parte superior que le daba un cierto aire de satélite espacial. [...] A nosotros, los vecinos de enfrente, la mujer de Baltasar nos invitaba de vez en cuando a su casa a ver la televisión. Estaba en una sala pequeña, con una ventana que daba a la calle. Mi hermana y yo nos sentábamos en el suelo, delante del aparato, hechizados [...] Mi padre, siempre reservado, prefería no unirse a nosotros. Pero mi madre, mi hermana, mis abuelos y yo, cruzábamos los pocos pasos que separaban de la casa de Baltasar como si fuéramos a asistir a una fiesta o a un espectáculo de magia, tomábamos asiento y esperábamos a que el televisor, después de encendido, «se fuera calentando». (pp. 43-45)

Estas experiencias de reunirse con los vecinos frente a su televisor serán narradas pormenorizadamente durante más de cinco páginas en la novela de Muñoz Molina. Y es que con esta obra el autor trata de recrear lo que significó la llegada del televisor a una familia de clase media española. En cuanto este electrodoméstico traspasó las puertas de los hogares, se consolidó como uno de los centros neurálgicos alrededor de los que se desarrollaba la vida cotidiana de la familia.

Los sociólogos no cesan de comparar el puesto de la televisión, que reemplaza al fuego del hogar, con un altar privado. La fascinación del directo, la popularidad de los presentadores, la liturgia de los platós, en presencia, las más de las veces, de un público beato, tenderían a demostrarlo. La televisión es una misa permanente que, si no congrega a los creyentes, une al menos a una sociedad. Ha venido a ser como unos oficios cotidianos, pero como arte sigue siendo un arte doméstico³¹¹.

Sin embargo con el paso de los años, su lugar simbólico en el hogar familiar se ha visto modificado: «la presencia del terminal televisivo en el hogar y en el lugar de trabajo ha hecho de la categoría del *audiovisual* no una forma de comunicación más, sino el *espacio central y hegemónico* de la cultura actual, manifestado en la vertiginosa *pantallización* de la sociedad posindustrial»³¹². El televisor ha ido colonizando con el paso de los años todas las habitaciones importantes de la casa:

La televisión rompe el espacio de la representación filmica, la sala oscura del cinematógrafo, para inundar de imágenes los espacios cotidianos,

³¹¹ Michel Melot, *Breve historia de la imagen* (2007), Madrid, Siruela, 2010, p.89-90.

³¹² Román Gubern, *op. cit.*, p. 401

espacios ya no pensados previamente para la representación. Y con la implosión de ese lugar de representación, se irá implosionando el resto de las realidades, el mundo referencial, que ahora se pretende inmediato y no referido, y el sujeto receptor, que queda disperso entre millones de televidentes³¹³.

Relacionado con este lugar privilegiado del apartado televisivo en el espacio privado, estaría uno de los efectos socioculturales de la televisión enumerado por Gubern. Al erigirse como centro neurálgico del hogar, la comunicación de la familia se ve afectada. Una corriente crítica defiende la televisión como «como cohesivo de la unidad familiar»³¹⁴, pero el autor más bien cree que esa comunicación generada en torno a la pantalla televisiva es más bien débil y poco relevante.

La pantalla del televisor deja de ser una superficie misteriosa y cautivadora que exige la mirada atenta del espectador, como ocurría con la pantalla cinematográfica, y se convierte en una especie de electrodoméstico que acompaña, como comparsa, el devenir diario del público. Éste sería otro de los efectos socioculturales que expone Gubern respecto a la televisión: «la domesticidad de la fruición televisiva se traduce en frecuentes interferencias visuales o acústicas de estímulos del hogar [...] Ello conduce a una fruición televisiva semiatenta e imperfecta.»³¹⁵ En muchas ocasiones «la televisión tiende a permanecer encendida casi todo el día independientemente de lo que se hace delante de la pantalla. Se van generalizando fenómenos de consumo televisivo distraído y personalizado que coexisten con las experiencias más tradicionales. [...] Por tanto la televisión funciona de muchos modos distintos y a menudo funciona como caja de sonidos –como radio– más que como depósito de imágenes»³¹⁶. Ya advertía de ello Llamazares en *Escenas del cine mudo*: «Un día –ya no recuerdo cuándo–, llegó la televisión y la radio pasó a un segundo plano» (p.71). También unos años antes, en 1987, en la novela de marcado corte experimental, *La mirada*³¹⁷, escrita por José María Guelbenzu, apreciamos esa función de acompañamiento del aparato televisivo. Mientras el protagonista se debate en un confuso diálogo interno en el que trata de dilucidar su participación en el posible asesinato de una amiga, que yace muerta en el suelo de su salón, la televisión permanece encendida en todo

³¹³ Óscar Cornago, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 276.

³¹⁴ Román Gubern, *op. cit.*, p. 365.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 365.

³¹⁶ Giovanni Bechelloni, “¿Televisión –Espectáculo o Televisión-Narración?”, *Videoculturas de fin de siglo*, *op. cit.*, p.57.

³¹⁷ José María Guelbenzu, *La mirada*, Madrid, Alianza Tres, 1987.

momento, eso sí, esta vez sin sonido y mal sintonizada, funcionando entonces únicamente como una caja de luz, que proyecta una niebla vibrante, de la que emanan reflejos blanquecinos. El aparato actúa como acompañamiento, como una presencia constante que ampara al protagonista en la soledad y oscuridad de su casa y que dota al espacio de un cierto halo onírico, de extrañamiento. «El hombre estaba sentado en el suelo con los brazos cruzados sobre las rodillas, mirando fijamente las vibraciones de la nieve blanca en la pantalla del televisor.» (p.37) «Todo es muy extraño, se dijo volviendo a concentrarse en el televisor sin mover un músculo. La pantalla esplendía una luz nerviosa y blanquecina»(p.40).

También en novelas más contemporáneas podemos apreciar esa presencia del aparato del televisor como compañía constante de los personajes. Javier Calvo suele dar cuenta de ello en sus obras. En su relato «Risa acelerada»³¹⁸, que analizaremos más adelante, encontramos un pasaje que da buena cuenta de ello. Cooper, el protagonista, habla con su novio. Le está diciendo que se marcha, que le abandona, mientras Cooper mira distraído la televisión. Hablan y el televisor permanece todo el tiempo encendido como ruido de fondo, como acompañamiento ambiental, como decorado sonoro (p.14). Pero no sólo lo encontramos en la obra de este autor, es una tendencia que se presenta como algo habitual. La televisión está ahí, permaneciendo encendida en el quehacer cotidiano de los personajes.

Por otra parte, una de las grandes peculiaridades de este medio, y que en gran medida condiciona la experiencia de su visionado, es que ofrece distintas realidades –o niveles de realidad- situándolas en un mismo plano: espacios informativos sobre acontecimientos reales al tiempo que también acoge espacios ficcionales creados para el puro entretenimiento.

Otra dificultad peculiar al medio televisivo se da por el hecho de que la televisión no propone sólo ficciones, como el teatro y en gran medida también el cine, sino que quiere también ofrecer información «verdadera». A la dificultad de localizar marcadores adecuados que diferencien la representación televisiva del contexto físico y simbólico circunstante, se añade por tanto la extrema dificultad de hallar marcadores internos en el medio mismo que diferencien las ficciones de los documentales. Si después se considera también la publicidad, que no es ni ficción ni documental, los problemas se hacen más graves aún³¹⁹.

³¹⁸ Javier Calvo, *Risas enlatadas*, Barcelona, Mondadori, 2001.

³¹⁹ Alberto Munari, *art. cit.*, p.112.

Todo ello deriva en otro de los efectos socioculturales de la televisión destacados por Gubern: «En la televisión, la guerra de Oriente Medio, el asesinato de un líder político o el terremoto devastador se consumen en el mismo recipiente y en la misma situación comunicativa que el telefilm de aventuras o la publicidad de un detergente»³²⁰, esto conlleva como resultado, según el autor, que «la información, fragmentada, heteróclita, efímera y evanescente, se banalice.»³²¹ Esos contenidos, que pueden ser o no ficcionales, se suceden sin solución de continuidad, en una emisión perpetua y sin interrupciones (al menos desde hace ya algunas décadas). Esta peculiaridad del medio televisivo es algo que posee su correlato en las narraciones que analizaremos en este apartado. En muchas de ellas apreciamos que las referencias a la televisión suelen llevar aparejadas un cuestionamiento de las fronteras entre lo real y lo ficticio. Autores como Manuel Vilas, Berta Marsé o Javier Calvo ponen en tela de juicio la misma noción de realidad, para hacer al lector más consciente de los mecanismos cada vez más comunes y sutiles que la tecnología posee para difuminar los límites entre lo que es verdad y aquello que es inventado.

La información presentada por la pantalla del televisor genera para su espectador una pseudorrealidad desestructurada, mosaico de fragmentos documentales inconexos y de opiniones, *puzzle* inorgánico en un gran sintagma heteróclito y en el que no siempre está demasiado clara la frontera entre ficción y reportaje, entre fabulación y verdad, investido todo el magma audiovisual por las características de la banalidad y de la efimereidad. [...] esta des-realización de lo real representado, que accede así a la condición de mero espectáculo³²².

La novela *Aire nuestro* de Manuel Vilas se ajusta perfectamente a esta descripción del contenido televisivo ofrecida por Gubern, ya que todo el artefacto literario funciona como una suerte de plataforma televisiva en la que se suceden los distintos programas de cortes y estilos muy distintos. Programas atestados de nombres, datos y referencias dispares que se amontonan y se superponen, y que someten al lector a –como dice Gubern– una «pseudorrealidad desestructurada». Ahora la gran oferta de canales existente posibilita la emisión paralela de espacios muy diferentes que se van sucediendo unos a otros ante el espectador, mediante el empleo del mando a distancia. La propuesta narrativa de Manuel Vilas en *Aire Nuestro* intenta reproducir estos efectos. En este sentido, Román Gubern

³²⁰ Román Gubern, *op. cit.*, p. 367.

³²¹ *Ibid.*, p. 367.

³²² *Ibid.*, p. 368.

menciona el fomento de la ley del mínimo esfuerzo y el sedentarismo doméstico: «El mando a distancia maximiza el triunfo del principio del mínimo esfuerzo y promueve el triunfo de lo más sensacionalista sobre lo más pausado, contemplativo o reflexivo»³²³. Así, el lector puede acercarse a la obra de Vilas de una forma convencional, leyéndola linealmente, o con saltos intermitentes de apartado en apartado, imitando el uso del mando a distancia y el *zapping*.

Los efectos de este telecontrol son, principalmente: 1) elimina el esfuerzo físico necesario [...] para la conmutación de canales; agudiza con ello la competitividad práctica entre los canales para el telespectador; 3) favorece con ello la fragmentación de la programación por parte del espectador; 4) facilita por tanto la inestabilidad de la atención y de la concentración; 5) elimina o disminuye la ventaja del primer canal en aquellos aparatos cuyo encendido se produce sobre tal canal; 6) reduce la incidencia de los espacios publicitarios, utilizados generalmente por el telespectador para explorar otros canales. [...] La conmutación frecuente de canales (que en Estados Unidos se conoce como *zapping*) es combatida en la actualidad con espectaculares y costosos spots que estructuran acciones épicas o argumentos románticos, para retener la atención del público³²⁴.

El *zapping*, «la conmutación frecuente de canales»³²⁵, ese saltar entrecortado de uno a otro canal a través del mando a distancia, ese pasar apresuradamente, sin a penas reflexión, en busca del programa preferido, resulta una metáfora perfecta de ese caos de contenidos que puede ser la televisión. Tratar de reproducir este efecto es un recurso que hemos encontrado frecuentemente en las novelas y relatos de nuestra nómina seleccionada. El televisor tiene una presencia cada vez más frecuente en las novelas y los personajes pasan muchos momentos delante de ella, como observamos en *Los muertos* de Jorge Carrión: «de cara al televisor que ha conectado: noticias, un documental histórico, más noticias, un programa de entrevistas...Se adivina que las imágenes sin interlocutor, desfilarán en la oscuridad y sin sentido, toda la noche» (p. 30).

Pero esa complejidad de la que hablábamos y que rodea al medio televisivo, la encontramos también en la propia industria de la televisión. Como es sabido, la producción de un espacio requiere la puesta en marcha de complejos engranajes, la intervención jerarquizada de distintos departamentos que influyen en la toma final de decisiones, en el intento de aproximarse, con todo ello, a estándares sociales muy amplios. Bordieu ya

³²³ *Ibid.*, p. 366.

³²⁴ *Ibid.*, p. 366.

³²⁵ *Ibid.*, p. 366

advertía en la década de los 90, del excesivo control que se ejerce desde el propio sistema televisivo en cualquier producto emitido en las pantallas:

La televisión es un universo en el que se tiene la impresión de que los agentes sociales, por más que aparenten importancia, libertad, autonomía, e incluso a veces gocen de un aura extraordinaria (basta con leer las revistas de televisión), son títeres de unas exigencias que hay que describir, de una estructura que hay que liberar de su ganga y sacar a la luz³²⁶.

Esto estaría relacionado con las políticas empresariales del medio a las que alude Gubern en *La mirada opulenta*, es decir, con los contenidos programados, la autocensura, la presencia o ausencia de publicidad... Políticas empresariales que deben tener en cuenta la idiosincrasia de una audiencia como la televisiva, «menos selectiva y, sobre todo, de un tamaño muy superior al público de teatro y cine. [...] El tamaño de esta macroaudiencia implica una gran heterogeneidad cultural [...]. Por ello ha podido afirmarse a veces que la televisión es una gran fábrica del conceso social»³²⁷. Un efecto sociocultural que se añadiría al carácter conservador del medio, derivado de un público generalmente familiar, con menores incluidos, que obliga a excluir ciertos temas «complicados» o a tratarlos con un tono más «amable».

En un mismo orden de cosas, no debemos olvidar que el campo televisivo se encuentra sometido a la presión de dos fuerzas muy potentes. Por una parte, la limitación constante del tiempo y por otra, la dura competencia con el resto de cadenas para conseguir los mejores resultados de audiencia. Estos dos condicionantes determinan por completo los contenidos televisivos. En alusión a la famosa frase que McLuhan escribió en 1967, de que «el medio es el mensaje», el intelectual estadounidense Lewis H. Lapham expone en el prólogo de 2009 a *Comprender los medios de comunicación*: «Al disponer de setenta y ocho segundos y cuarenta y tres palabras para explicar los orígenes de la segunda guerra mundial [...] comprendí que la televisión no es narrativa, que se parece más a la poesía simbolista o a la pintura puntillista de George Seurat.»³²⁸ Esta afirmación podría parecer contrapuesta a la que más arriba atribuíamos a Bechelloni sobre la función bárdica de la televisión –y realizada a finales de los años 80-, sin embargo, la naturaleza poliédrica del

³²⁶ Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión* (1996), Anagrama, Barcelona, 2012, p.53.

³²⁷ Román Gubern, *op. cit.*, pp. 363-364.

³²⁸ Lewis H. Lapham, «Prólogo» en Marshall McLuhan, *Comprender los de medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, (1964), Barcelona, Paidós Bolsillo, 2009. p. 14.

medio consigue que ambas visiones sean complementarias. «La televisión va a llevar más allá algunos de los principios estéticos de la Modernidad, como la fragmentación, el ritmo acelerado, el collage o yuxtaposición de materiales diversos, el principio de montaje, la desintegración de la realidad desde una mirada cercana o la tactilidad de la imagen»³²⁹. Gubern nos advierte de que la televisión, debido a la importancia perceptiva de la imagen, prima la contemplación sobre la explicación, la reflexión o la participación³³⁰.

Pero si hay alguna manifestación que le es intrínseca a la televisión, ésta es la retransmisión en directo. «Desde su origen, además de ser ese dispositivo convergente de otros muchos, trajo consigo lo inmediato, esa cualidad que, a diferencia del cine, le permite situar a sus espectadores, a su audiencia toda, frente a los acontecimientos en el mismo momento en que estos suceden, convirtiendo así a los televidentes en “testigos” del acontecer cotidiano en cualquier lugar.»³³¹ Se presenta con ella, una transparencia y objetividad, que aunque la inmensa mayoría de los espectadores sabe falsa, no deja de resultar destacable.

El espectador se siente ante la pantalla como «un sujeto en apariencia omnividente [...], aunque en realidad todo lo que ve ha sido seleccionado y manufacturado por expertos que le hacen ver aquello que ellos quieren que vea y de la forma en que quieren que lo vea»³³². Son intentos interesados de la industria televisiva por hacer creer que el propio medio no supone ningún proceso de intermediación, que el contenido y la información retransmitidos no están sometidos a ningún filtro subjetivo, que la cámara y los mecanismos propios del medio resultan totalmente asépticos y el espectador puede enfrentarse, cara a cara y desde el mismo sofá de su casa, a la cruda realidad. Gubern advierte: «hay que recordar que las tecnologías –por lo menos en el campo de la comunicación social– son muy raramente instrumentos social y políticamente “neutrales” o “indiferentes”. El hecho de que privilegien y optimicen ciertos usos y funciones y desfavorezcan otros implica una *tendenciosidad* intrínseca de cada medio, de enormes consecuencias socioculturales»³³³.

³²⁹ Óscar Cornago, *op.cit.*, p. 277.

³³⁰ Román Gubern, *op. cit.*, p. 367.

³³¹ Guillermo Orozco Gómez, «La televisión, lo televisivo y sus audiencias. El estallido de sus vínculos con la ficción», *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)*, Octubre 2014, p. 1.

³³² Román Gubern, *op. cit.*, p.367.

³³³ *Ibid.*, p. 361.

4.3. Cultura y televisión: Una relación controvertida

La televisión es un medio de comunicación que sigue teniendo un gran peso en nuestra sociedad y su influjo, como veremos, se deja sentir cada vez más en la narrativa española contemporánea. Pero, a diferencia de lo que ha ocurrido en otros momentos en la historia de la televisión de nuestro país, el papel que se concede a la cultura -y a la literatura- en este medio (pienso sobre todo en la televisión pública) es insignificante. En las últimas décadas la industria televisiva ha modificado su *modus operandi* ampliando el marco en el que se crean los contenidos para televisión y permitiendo con ello que sean productoras externas las que se encarguen de esas labores. En este nuevo contexto resulta interesante preguntarse por la escasa presencia de escritores e intelectuales en la pequeña pantalla y detrás de ella. Una cuestión que nos llevará inevitablemente a tratar también el tema de la cultura en televisión en la actualidad, una relación en conflicto desde los mismos inicios de Televisión Española.

4.3.1. El lugar de la cultura en Televisión Española

Más bien escasos son los trabajos que se han interesado por las especificidades de las relaciones entre el campo de la cultura y el de la televisión. Las investigaciones realizadas se limitan a los trabajos de Manuel Palacio³³⁴, especialmente sobre la televisión de la Transición, a Francisco Rodríguez Pastoriza y su estudios sobre cultura y televisión³³⁵, a la obra de Luis Miguel Fernández, *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*³³⁶, y a la labor que está llevando a cabo el Grupo de Investigación de la Universidad de Zaragoza «La literatura en los medios de comunicación de masas durante la Transición (1973-1982)»³³⁷. No habría que olvidar tampoco las cinco

³³⁴ Manuel Palacio concede ya mucha atención al tema en *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001. Vid. también *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012. El lugar de la cultura en TVE es tratado además por José María Otero: *TVE: una escuela de cine*, Festival de Cine de Huesca, 2006. Indirectamente se aborda el tema en el libro de Mario García de Castro, *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2002.

³³⁵ Francisco Rodríguez Pastoriza, Francisco, *Cultura y televisión. Una relación de conflicto*, Barcelona, Gedisa, 2003.

³³⁶ Luis Miguel Fernández, *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014.

³³⁷ Este grupo de investigación ha publicado un volumen colectivo al respecto: AAVV (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando “El Católico”, 2010.

ediciones del seminario «Periodismo Cultural»³³⁸ que se han venido realizando desde 2010 en la Universidad Menéndez Pelayo y donde también se han debatido cuestiones relacionadas con la cultura en televisión.

La cultura se ha entendido por los responsables del ente público, desde los orígenes de la televisión en España, en gran medida como una carga. Luis Miguel Fernández lo ilustra muy bien al compararlo con esa gran piedra que Sísifo debe remontar eternamente hasta lo alto de la montaña, pero que en cuanto llega arriba vuelve a caer de forma irremediable³³⁹. Haciendo un repaso rápido a la historia del medio, comprobamos que la presencia de los escritores ha sido continua, pero no uniforme y que, del mismo modo que la televisión ha ido transformándose con el paso del tiempo, también el peso de la literatura en ella se ha visto modificado.

Poco tienen que ver, en el contexto del franquismo, los primeros años de pruebas y experimentos en Televisión Española, toda «una epopeya de pioneros en la que sólo resultan llamativos los logros técnicos y las difíciles (pero superadas en dosis iguales de imaginación e improvisación) condiciones de producción», con la revolucionaria llegada en 1960 del magnetoscopio de vídeo, que permitió «guardar memoria de las emisiones de televisión»³⁴⁰ pero también transformar la concepción de la puesta en escena y crear nuevos formatos de programas alejados del directo³⁴¹. La televisión de aquel momento resultará radicalmente diferente a la de la posterior etapa de la Transición o al nuevo panorama televisivo surgido del nacimiento de las cadenas privadas, por no hablar de la atomización a la que se ha visto expuesto todo este universo con la llegada del siglo XXI. Así pues, la evolución de este medio se ha ido produciendo al mismo tiempo que la propia modernización del país. La pantalla del televisor ha reflejado y documentado durante todos estos años los grandes cambios producidos en la sociedad española, pero al mismo tiempo ha contribuido con su programación, en cierta medida, a provocarlos³⁴².

En España, la televisión nació oficialmente a finales de 1956, en plena dictadura franquista y, aunque es bien cierto que la programación de la cadena única estaba, por definición, manipulada, Luis Miguel Fernández insiste en que no era, sin embargo,

³³⁸ Para más información sobre las ponencias presentadas en las cinco ediciones de este seminario consultar su página oficial: <http://www.periodismocultural.es>.

³³⁹ Luis Miguel Fernández, *op. cit.*, p.23.

³⁴⁰ Tomás Bethencourt, «Del directo al color. Una visión tecnológica de la televisión en España», *Archivos de la filмотeca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 23-24 (1996), p. 62.

³⁴¹ Jaime Barroso y Rafael R. Tranche, «Expansión y madurez del medio. Del aperturismo nominal al tardofranquismo», *Archivos de la filмотeca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 23-24 (1996), p. 52.

³⁴² Pierre Bordieu, *op. cit.*, pp. 27-29.

monolítica³⁴³. Entre las múltiples caras que presentaba y las pequeñas fisuras que el propio sistema permitía, una serie de profesionales trataron de sortear las estrecheces de la censura. Fernández demuestra en su libro que la programación de contenido cultural, y en el caso que nos ocupa, literario, fue constante casi desde el mismo nacimiento del medio. Es cierto que el dirigismo ideológico, la manipulación y la censura también lo fueron, pero el hecho de que el régimen franquista considerara la televisión como «un medio al servicio de la cultura»³⁴⁴ ayudó mucho a la producción y difusión de espacios culturales (y por supuesto, entre ellos literarios). Se entendía la cultura como una forma de legitimación de este nuevo medio que debía poseer una triple función: informativa, formativa y recreativa³⁴⁵. Y como en esa concepción los términos de educación y cultura tendían a confundirse, se hizo un esfuerzo considerable por programar espacios culturales.

En 1966 se amplía el panorama televisivo en España con la creación del UHF, es decir, el segundo canal público, en el que se acabarán focalizando la mayoría de contenidos culturales, aunque no sería hasta mucho tiempo después cuando se pudiera sintonizar este nuevo canal en la mayor parte de la geografía española. «Específicamente en Europa, las segundas cadenas se concibieron como una manera de propagar la cultura en ámbitos más amplios que su público tradicional; una ampliación natural del concepto de servicio público televisivo en busca de la democratización social o de la regionalización territorial (como en Alemania).»³⁴⁶ Así encontró la literatura, por diferentes vías, una puerta de acceso a la televisión. En primer lugar, a través de la adaptación dramatizada de textos literarios a la pequeña pantalla tanto en espacios de *teleteatro* como de *telenovela*.

La difusión de obras literarias a través de la televisión ha sido una de las principales aportaciones culturales del nuevo medio. La revolución cultural que supuso la imprenta a partir del siglo XV no conoció otro momento más espectacular hasta la aparición de la televisión. Los contenidos literarios transformados en entretenimiento serán los que ocupen, desde sus primeros años, las prioridades de los programas culturales, dado el filón de la literatura universal en todos sus géneros, prácticamente inédito, adaptable a imágenes audiovisuales asimilables por una audiencia múltiple³⁴⁷.

³⁴³ Luis Miguel Fernández, *op. cit.*, p. 14.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁴⁶ Francisco Rodríguez Pastoriza, *op. cit.*, p. 123.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

Se recrearon obras clásicas de la literatura tanto universal como española, pero también obras de autores más jóvenes como los pertenecientes a la generación de la postguerra o del Medio Siglo. Espacios de telenovela y teleteatro fueron habituales en la televisión franquista, siendo quizás *Estudio 1*, uno de los más representativos y también el más duradero (se emitió desde octubre de 1965 hasta abril de 1974)³⁴⁸. En segundo lugar, los escritores pudieron encontrar su pequeña parcela de trabajo colaborando en la confección y diseño de los programas de carácter literario: ayudando en la adaptación televisiva de esas obras literarias que acabamos de comentar o como guionistas de los programas de carácter cultural que salpicaban la programación de las dos cadenas. Un comentario especial merecen aquellos casos de esos «talentos múltiples» de los que ya hemos hablado anteriormente, como fueron entre muchos otros, por ejemplo, Jaime de Armiñán, Fernando Fernán Gómez o Jesús Fernández Santos, quienes colaboraban indistintamente tanto en televisión como se dedicaban a tareas literarias. Y finalmente, y en última instancia, estaría también la participación de los escritores como invitados en esos mismos espacios literarios, a través de entrevistas o debates³⁴⁹.

4.3.2. Espacios literarios

Francisco Rodríguez Pastoriza publicó en 2003 una obra sobre la historia de los programas culturales de la televisión española y lo tituló sintomáticamente *Cultura y televisión: una relación de conflicto*³⁵⁰. Este trabajo, que ya se ha convertido en un referente en los estudios sobre esta relación cultura/televisión, ahonda en las tensiones existentes entre estos dos ámbitos, tensiones que se han seguido reproduciendo hasta el momento presente.

³⁴⁸ Luis Miguel Fernández, *op. cit.* p. 129.

³⁴⁹ «Entre los años sesenta y ochenta (y por ello en parte durante la televisión del franquismo) trabajaron en televisión española hombres de letras tan apreciables como Adolfo Marsillach –cuyas telecomedias rodadas en plató recogen los aires de modernidad social mejor que los Informes Foessa–; el muy activo Antonio Gala que empezó adaptando obras de William Shakespeare para Estudio 1 y luego ya como escritor-teleasta de *Las tentaciones* (1970). Si las piedras hablaran (1972) y *Paisaje con figuras* (1976-1984); José María Pemán (*El Séneca*, 1967); y por supuesto Jesús Fernández Santos, Premio Nacional de Narrativa en 1979, con una obra tan amplia en la televisión de los años sesenta y setenta que apenas se puede destacar nada sin desmerecer al conjunto. En la televisión de la segunda mitad de los años ochenta debe mencionarse a Ana Diosdado (*Anillos de oro*, 1983; *Segunda Enseñanza*, 1986) y en épocas más recientes, entre otros, a Juan Goytisolo (*Alquibla*, 1999). » Manuel Palacio, «Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural en Antonio Ansón *et alii* (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando “El Católico”, 2010, p. 19.

³⁵⁰ Francisco Rodríguez Pastoriza, *op. cit.*

Es bien cierto que el contexto sociopolítico en que apareció la televisión en nuestro país difiere un tanto del de sus hermanas europeas. El control y la censura que el régimen franquista ejerció sobre el medio y el adoctrinamiento que se desprendía de la mayoría de sus programas remarcaban la especial idiosincrasia del panorama español de aquellas décadas. Frente a ello, las corrientes de opinión sobre la televisión, entre los intelectuales y creadores, han ido cambiando conforme el propio medio maduraba: pasando de comentarios favorables hasta finales de los sesenta a un rechazo frontal a partir de los setenta basado, en gran medida, en un claro elitismo y en ciertos prejuicios heredados (influido, todo ello, también por la llegada de las traducciones de los textos filosóficos de la Escuela de Fráncfort). Estaría aquí la dicotomía, apuntada por Eco, de apocalípticos e integrados³⁵¹. Por una parte se encontraría el grupo que abominaba de la televisión por considerarla un medio de alienación social y dirigismo político; y por otra, estarían aquellos que la consideraban un instrumento privilegiado para la transmisión y producción de información y cultura³⁵².

Durante la Transición, la imagen que la mayoría de intelectuales tenía de este medio de comunicación de masas –que no se correspondía en absoluto con el sentir general de la población- era de lo más negativa, ya que nunca le perdonaron su pecado original: haber nacido con el régimen franquista. De aquella época se heredaron muchos gustos y formas, aunque poco a poco, en los años posteriores a la muerte del dictador, se intentó encontrar una mejor sintonía con las transformaciones fundamentales por las que estaba pasando el país. Se quería proyectar una imagen de país moderno, integrado en Europa y tecnológicamente desarrollado. «la televisión de la Transición se caracterizó ante todo por una llamativa puesta a punto en tecnología y recursos y por una renovación de estéticas y formatos que la condujeron a alcanzar su mayoría de edad en una completa sintonía con las televisiones europeas más avanzadas.»³⁵³ Y aunque es justo en este período cuando se produce «el gran programa de información cultural de la televisión española: *Encuentros*

³⁵¹ Estas denominaciones nacen con la publicación en 1964 de la obra ya clásica de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, una recopilación de artículos de este autor sobre la cultura popular y los medios de comunicación de masas que toma en consideración el debate encarnado entre las dos posiciones enfrentadas ante ese nuevo panorama sociocultural. Para aquellos que entienden la cultura como un fenómeno aristocrático reservado a unos pocos, la idea de una cultura compartida por todos les parece un hecho anunciador del apocalipsis. Por otra parte, se encuentran aquellos otros que entienden que la televisión, la radio, el cine y demás *mass media* ayudan a ampliar el horizonte cultural de la mayoría de la población. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (1965), Barcelona, Tusquets, 2006.

³⁵² Francisco Rodríguez Pastoriza, *op. cit.*, pp. 30-44.

³⁵³ José Luis Calvo Carilla, «Contextos discursivos audiovisuales de la novela española de la Transición» en Antonio Ansón et alii (eds.), *op. cit.*, p. 212.

con las letras»³⁵⁴ y no dejan de crearse otras propuestas televisivas no menos interesantes en relación con la literatura y otras artes³⁵⁵, también es cierto que

la televisión pública se ha ido desvinculando progresivamente de ese sentido enciclopédico, ilustrado y racionalista de la cultura en el que lo literario es lo fundamental. La televisión en general ha terminado apostando y proponiendo una cultura de masas que no tiene ni necesita el marchamo de lo que se venía entendiendo por cultura, digamos con mayúscula³⁵⁶.

En la década de los ochenta los ámbitos intelectuales y los televisivos se encontraban totalmente alejados, debido a las cada vez mayores «exigencias financieras y a la competencia instalada en los nuevos paisajes audiovisuales»³⁵⁷. El carácter de servicio público con el que nacieron las televisiones europeas parece desvanecerse a marchas forzadas, lo que afecta irremediamente al espacio otorgado a los contenidos culturales en el medio.

Pero el verdadero cambio, la verdadera ruptura del sistema televisivo como se conocía hasta entonces, se produjo en la década de los noventa con el nacimiento de las televisiones privadas. Con ellas se dejó paso a la competencia y por tanto a la búsqueda de la rentabilidad y de la máxima audiencia. Manuel Palacio explica muy bien este proceso en su *Historia de la televisión en España*, por ello no he podido dejar de incluir un extenso pero pertinente fragmento de su texto que lo ilustra a la perfección:

Hace diez años primaba una lógica que en Europa se denominaba de servicio público, que a grandes rasgos definiríamos como aquella en la que destacaba el deseo de incidir cultural o políticamente en la audiencia y por ello estaba escorada sobre la oferta de las emisoras. Las estrategias programativas de las cadenas (públicas) estaban al margen de las leyes del mercado y, de hecho, el éxito o el fracaso de un programa no se valoraba por la audiencia conseguida. La aparición de la concurrencia, establece una nueva lógica al conjunto del sistema televisivo con independencia de la titularidad jurídica de las emisoras. El criterio básico, como en cualquier otra industria que uno se imagine, parece ser programar lo que el público pretendidamente demanda y tiene interés en consumir. Lo más destacado de

³⁵⁴ Francisco Rodríguez Pastoriza, *op. cit.*, p.32.

³⁵⁵ No hay que olvidar que se considera que la «edad de oro» cultural televisiva comenzó en 1966 y duró hasta 1982. Véase en José Luis Calvo Carilla *art. cit.*, p. 209. Entre esos programas culturales de referencia podemos destacar *A fondo* (1976-1981), *Estudio 1* (1966-1974), *Cuentos y leyendas* (1974-1976) y *Novela* (1973-1983), entre otros.

³⁵⁶ María Ángeles Naval, «Los escritores en TVE. El caso de Camilo José Cela», en Antonio Ansón et alii (eds.), *op. cit.*, p. 171.

³⁵⁷ Francisco Rodríguez Pastoriza, *op. cit.*, p. 24.

la nueva situación es subrayar que no se pueden compaginar la lógica programativa el servicio público con las necesidades que se tienen en la televisión contemporánea. [...] Ahora, se trata de buscar en todos los casos el mayor número de audiencia y así privilegiar en cada una de las bandas horarias los programas dirigidos a los grandes consumidores de televisión³⁵⁸.

Esto provoca toda una convulsión en el sistema televisivo español. Y ante la falta de control estatal sobre ese nuevo sistema, las cadenas cometieron todo tipo de abusos que fueron en detrimento de la calidad de la programación. Palacio no duda en denominar este período como «los años de plomo de la historia televisiva: el reino de la telebasura»³⁵⁹. Con esta etiqueta tan ilustrativa es de suponer que los contenidos culturales no significan, en absoluto, una prioridad para los responsables de programación de las nuevas cadenas. Aunque las televisiones europeas nacieron en su origen con ese carácter de servicio público, del que ya hemos hablado, y por tanto debían ocuparse de la divulgación de conocimiento; con la llegada de las cadenas privadas esta preocupación se fue diluyendo entre otros conceptos mucho menos altruistas como rentabilidad y competencia. Televisión Española, imbuida por esa nueva atmósfera comercial, no puedo evitar apuntarse a esa nueva lógica del éxito empresarial. En España esto ocurre en los años noventa, y será en ese período donde el interés de los intelectuales y los diferentes agentes culturales por este medio acabe enfriándose por completo.

En toda esta reorganización del sistema televisivo, resulta interesante echar un rápido vistazo a cómo las propias cadenas de televisión se presentan, cómo definen sus objetivos. Esto nos hará comprobar la importancia que desde la perspectiva de las propias cadenas posee la cultura en sí. Así pues, si nos fijamos en el grupo Mediaset España³⁶⁰, Telecinco se describe como «la cadena generalista líder en audiencia de la televisión comercial, basada en una programación que pretende ser un vehículo de entretenimiento, saber, reconocimiento del esfuerzo, a la vez que de colaboración social». Cuatro, por su parte, se presenta como «el canal de televisión orientado al público joven con un modelo de programación basado en formatos de aventura, docu-realities, concursos, reportajes, programas de coach y una cuidada selección de series de ficción extranjera». No pueden faltar sus canales temáticos diferenciados por sexo, como es el caso de Divinity («diseñado

³⁵⁸ Manuel Palacio, *Historia de la televisión en España, Historia de la televisión en España*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2001, pp. 166-167.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 171

³⁶⁰ http://www.mediaset.es/inversores/es/Mediaset-Espana_0_1339275465.html (Consultado 24.09.2015)

para la audiencia femenina y urbana») y Energy (un canal creado para un público masculino); o diferenciados por edad, como ocurre con Boing, con una programación que pretende «entretener y también enseñar a los más pequeños.» Esta segregación por sexo y edad también la encontramos en el otro gran grupo de comunicación español: Atresplayer, que presenta una oferta similar al anterior con Antena 3, La Sexta, Neox, Nova y Mega. No resulta extraño que ninguna de estas cadenas haga la más mínima referencia a contenidos culturales. La cultura no se concibe como un elemento atractivo que pueda interesar al público y, mucho menos, la literatura. Sin embargo, por su parte, en la página web de Televisión Española podemos leer que «RTVE ofrece una información rigurosa, independiente y plural y un entretenimiento de calidad. Garantiza el derecho de acceso; apoya la difusión de las artes, la ciencia y la cultura y apuesta por la participación.»³⁶¹ Parece pues, que al menos en teoría, el ente público sigue apostando por los contenidos culturales y de calidad.

Pero desde finales de la década de los noventa hasta nuestros días, el panorama televisivo y audiovisual español ha vuelto a sufrir otro cambio radical. La evolución que ha experimentado este medio de comunicación es enorme. Esa pequeña caja donde únicamente podía verse Televisión Española en blanco y negro, allá por la década de los 60, nada tiene que ver con la variada oferta existente hoy en día. Pero no estamos hablando únicamente del nacimiento de la Televisión Digital Terrestre y del apagón analógico definitivo en España a partir de 2010. Hablamos también del surgimiento de las diferentes plataformas de televisión de pago que ofrecen experiencias audiovisuales mucho más completas y personalizadas, con paquetes de canales de temáticas mucho más específicas, como es el caso de Movistar +.

Así pues, en este panorama televisivo atomizado donde nos encontramos, la preocupación de las cadenas por ofrecer una programación de carácter cultural resulta, *grosso modo*, una cuestión accesorio, puesto que la televisión ya no es un medio para difundir, ni crear objetos culturales y mucho menos de «alta cultura» -exceptuando algunos ejemplos en algunos canales estatales-. Si ya a principios de los noventa los programas culturales acabaron refugiados en unos pocos espacios de la Segunda Cadena, hoy en día, en pleno siglo XXI, parece que las cosas no han mejorado, más bien todo lo contrario. A día de hoy, la oferta audiovisual y de ocio se ha multiplicado exponencialmente y, por

³⁶¹ <http://www.rtve.es/corporacion/> (Consultado 24.09.2015)

tanto, la repercusión de este tipo de espacios es tan poco visible como una gota de lluvia en mitad del océano televisivo contemporáneo³⁶². Para comprobarlo sólo debemos fijarnos en la parrilla televisiva. Los programas específicamente culturales más bien parecen ser pequeñas aldeas de «irreductibles galos que resisten todavía y siempre al invasor» (un invasor que sería en este caso la televisión del mero entretenimiento). Sólo las cadenas públicas (nacionales y autonómicas) mantienen espacios culturales, y entre ellos, alguno sigue consagrándose exclusivamente a la literatura, aunque en muchas ocasiones, debido a la difícil situación económica o debido a la reestructuración de la programación, hayan desaparecido³⁶³. Éste es el caso de la mayoría de programas que existían en las televisiones autonómicas. *Borradores* en Aragón Televisión, *Noches blancas* en Telemadrid, *El público lee* en Canal Sur o *L' hora del lector* en el catalán Canal 33 tuvieron un espacio televisivo, más o menos extenso, en estos primeros años del siglo XXI, pero todos ellos ha dejado de emitirse a día de hoy.

Respecto a La 2, en este nuevo siglo ha habido diferentes programas con una atención especial a la literatura, ese fue el caso de *Nostróromo* (marzo 2010-julio 2012)³⁶⁴, presentado por el escritor Ignacio Vidal Folch. Un programa que se presentaba en su web como «un rincón donde hablar a fondo sobre lo que nos fascina de los libros y la literatura. Desde la edición y la publicación, hasta la creación de los universos que algunos relatos de ficción han dibujado en la imaginación de generaciones enteras». En él había espacio para charlar con escritores de su carrera y de sus últimas publicaciones (pasaron por el programa autores como Javier Cercas, Luis Alberto de Cuenca, Ana María Matute o Jorge Volpi entre muchos otros), pero también para debates serios donde profundizar en distintos aspectos del campo literario, las relaciones del cine y la literatura, la traducción literaria....

La Mandrágora fue otro de esos programas culturales de la segunda cadena, el cual, tras trece años de emisión, se despidió en 2010. Un programa del que fue subdirector (1997-1998) y director (1998-2001) en etapas sucesivas el escritor aragonés Félix Romeo.

³⁶² Ya advertía de ello Gabi Martínez en un artículo a comienzos del nuevo siglo: «Los programas literarios en la televisión española de onda nacional son exactamente dos, ambos en La 2. Comparten horarios de medianoche y minúsculas audiencias que sirven a los programadores para continuar ubicándolos en la madrugada y destinar presupuestos rácanos a la producción. “Los libros no funcionan” o “Un escritor no da espectáculo” son dos argumentos manejados por estas instancias que respiran a ritmo de “share”», *Qué leer*, Junio 2001, p.42.

³⁶³ En este artículo escrito por Ricardo Ruiz Garzón en *El País* (14.05.2015) encontramos un repaso a vuela pluma de algunos de los espacios literarios existentes en diferentes televisiones del mundo: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/14/babelia/1429010992_667865.html (Consultado 24.05.2017)

³⁶⁴ <http://www.rtve.es/television/nostromo/> (Consultado 29.05.2017)

Este espacio no sólo abordaba el campo literario sino que atendía a un espectro más amplio de la cultura. En los archivos en línea de RTVE se presenta como una «Revista de información cultural dirigida a un público general, pero prestando una especial atención al espectador joven. Un programa, pues, de Servicio Público donde la Cultura será la protagonista en su sentido más amplio, desde lo institucional a lo minoritario, desde las concepciones clásicas de cualquier tipo de manifestación artística hasta las más modernas. En su formato incluye reportajes y entrevistas con personajes de actualidad»³⁶⁵.

El último espacio literario en aparecer en esta cadena (y también en desaparecer) ha sido *Libros con uasabi*. Estrenado el cuatro de octubre de 2015, se presentó como un «programa literario y nada más que literario»³⁶⁶. Tenía una duración de casi una hora, se emitía los domingos a la una del mediodía y estaba presentado por un veterano de la casa, Fernando Sánchez Dragó, quien aparecía rodeado por tres colaboradoras: Ayanta Barilli (hija del propio presentador), Anna Grau y María Pedroviejo. El presentador dio la bienvenida al público, en el primer capítulo, con toda una declaración de intenciones. En ella confesaba: «mi intención no es la de seguir los pasos de mis programas anteriores sino hacer algo distinto, más ágil, más divertido, más juvenil, pese a mi edad.»³⁶⁷ Resulta curiosa esta afirmación, puesto que desde el comienzo del programa el espectador tiene la sensación de que justamente se hace lo que ha asegurado que no se hará: seguir los pasos de sus programas anteriores. La deuda que tiene este espacio con otros similares emitidos anteriormente en Televisión Española es incuestionable y puede percibirse ya, en primer término, en la entradilla inicial, que presenta una tonadilla que resulta familiar. Se trata ni más ni menos que de «Todo está en los libros», la misma que se escuchaba al comienzo de otro de los anteriores programas de Sánchez Dragó, *Biblioteca Nacional* y que había sido encargada *ex proceso* por el mismo presentador a Jesús Munárriz y Luis Eduardo Aute para la cabecera de dicho espacio. Resultaba también destacable el tono general del programa: pausado, sin agobios, propicio para la conversación y el debate sobre un libro en concreto y sobre los temas que podían surgir de él. El programa transcurría todo en plató, básicamente en un único decorado, y el ritmo resultaba lento, sin cambios rápidos de cámara ni cortes inesperados. Un ritmo que bien podía recordar a esa larga tradición de

³⁶⁵ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mandragora/mandragora-27-12-08/369301/> (Consultado 29.05.2017)

³⁶⁶ Fernando Sánchez Dragó, *Libros con uasabi*, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/libros-con-uasabi/libros-uasabi-041015-1300-169/3310388/>. (5.10.2015), Minuto 00:14. (Consultado 7.11.2015)

³⁶⁷ Fernando Sánchez Dragó, *Ibid.*, Minuto 01:40. (Consultado 7.11.2015)

programas literarios tan característicos del franquismo y la Transición. Parece ser pues que la idea que Sánchez Dragó tiene de «hacer algo distinto» pasa por renegar de los tempos acelerados exigidos por la televisión contemporánea y por volcarse en una cadencia y un estilo que parece más propia de otra época, cuando las condiciones eran más propicias para el debate tranquilo y profundo. Fue muy significativo que esta cadena volviera a apostar por Sánchez Dragó, una figura con un perfil muy marcado y perteneciente a una generación muy anterior –no olvidemos que nació en 1936-, para un nuevo espacio cultural. Con el estilo y el ritmo que impregnaba al espacio, los responsables del ente parecían saber muy bien a qué tipo de audiencia querían dirigir el programa: un público maduro con inquietudes literarias cercanas a la alta cultura. Sin embargo, observando su corta vida en la parrilla (sólo tres temporadas), podemos deducir que los resultados no fueron los esperados. Su último programa se emitió en julio de 2017, permaneciendo así únicamente tres temporadas en antena.

Así pues, solo existe un programa literario en La 2, y varios espacios culturales –pero no exclusivamente literarios- en el Canal 24 horas. Respecto al espacio de la segunda cadena, se trata de *Página Dos*, un programa que nació en 2007 y que es definido en su propia página web como un «espacio que acerca a las pantallas el mundo de la literatura, con entrevistas a escritores, recomendaciones y promoción de lanzamientos editoriales»³⁶⁸. El espacio está presentado y dirigido por Óscar López, y según se describe en dicha web, «utiliza un tono ameno, entretenido y cercano en el que tanto el lector habitual como el ocasional encontrarán toda la información necesaria para satisfacer su interés por la lectura.» El espacio dura treinta minutos y su horario de emisión ha ido cambiando con el paso de los años, en un momento llegó a emitirse a las 19:30 los sábados, un horario bastante benévolo para tratarse de un programa sobre libros, pero actualmente ha pasado a los martes a las 21:20. De todos modos, el espacio nada tiene que ver con otros programas ya históricos sobre libros emitidos en Televisión Española. A diferencia, por ejemplo, de *Encuentros con las Letras*, «que es por esencia, [...] el programa cultural televisivo más reconocido de toda la historia del medio en España»³⁶⁹, este otro «magazín divulgativo sobre el mundo de los libros»³⁷⁰, ante la media hora de duración con la que cuenta para su desarrollo, presenta un tratamiento rápido y ligero de los temas, además de encontrarse, irremediablemente, muy próximo a las últimas novedades del mercado editorial. Y aunque

³⁶⁸ <http://www.rtve.es/television/pagina-dos/> (Consultado 9.9.2015)

³⁶⁹ Manuel Palacio, *op.cit.*, p. 272.

³⁷⁰ <http://www.rtve.es/television/pagina-dos/> (Consultado 9.9.2015)

no consigue ofrecer un debate literario sosegado, sí que sabe dotar al espacio de un estilo propio: moderno y fresco, que se amolda muy bien a las exigencias de la televisión del siglo XXI. Se prescindir de plató y se opta por grabar todo en exteriores, cambiando de lugar según la sección. El ritmo es más bien fragmentario: el programa suele incluir una entrevista con un autor (que presenta su última publicación) y en la que se van intercalando el resto de secciones que pueden variar según la semana. El montaje por lo tanto es ágil y ayuda a dotar de vida al espacio. El programa cumple con corrección su función de mantener informado al espectador sobre las novedades y últimas noticias del mundo literario, pero con la reciente desaparición del programa de Sánchez Dragó –más de calado y más reflexivo– nos topamos con la situación de que actualmente el universo literario se ha visto reducido en televisión a media hora de un magazín divulgativo: un espacio ágil y ameno, pero también superficial y sin hondura. Una situación que viene a ser una buena metáfora de la importancia que ocupa la literatura dentro del panorama mediático actual. Por su parte, en el Canal 24 horas encontramos varios espacios de media hora de duración dedicados a la cultura, pero no exclusivamente a la literatura, que son *La hora Cervantes*, un programa dedicado a promocionar las actividades culturales del Instituto Cervantes y que se emite los jueves a medianoche y *La hora cultural*, un espacio cultural que abarca de forma global todas las disciplinas artísticas y que también suele emitirse de madrugada, de lunes a jueves.

4.3.3. Presencias/ausencias de los escritores en el medio televisivo

Resulta paradójico comprobar que en un momento como el actual, con multiplicidad de cadenas y de canales, y con tal omnipresencia de los productos televisivos y audiovisuales en nuestra sociedad, la presencia de la literatura y de los propios escritores en la programación de televisión resulte casi nula. Los autores más jóvenes, aquellos ya han crecido viendo la televisión desde niños y que han conformado su imaginario en gran parte, gracias a ello, curiosamente no poseen apenas experiencia en la creación y producción de espacios para televisión. Menos aún –a diferencia de lo que ocurriese con el cine– se han interesado por los estudios televisivos o por trabajar como guionistas³⁷¹. De

³⁷¹ Las incursiones de los novelistas en terrenos propios de la producción cinematográfica tienen una larga tradición en nuestro país. No es éste el lugar adecuado para realizar un repaso exhaustivo de todas esas experiencias que los literatos han desarrollado en el campo profesional del cine, pues son numerosísimas y de muy diferente naturaleza, pero sí considero interesante mostrar algunos

hecho, la opinión generalizada sobre este medio entre los intelectuales, escritores y escritoras sigue siendo muy negativa. Parece que la desafección que este grupo muestra ante la televisión fuera un fiel reflejo de la desafección que el propio medio televisivo siente por la cultura. Sin embargo, es bien cierto también que muchos de ellos admiten ser acérrimos seguidores de cierto contenido televisivo: la series de ficción. Un género que existe casi desde el mismo origen de la televisión pero que ha adquirido, gracias a las redes sociales y a la comunicación instantánea por Internet, unas dimensiones insospechadas. Lo realmente novedoso es el aura de prestigio y reconocimiento que algunas de esas ficciones televisivas parecen haber alcanzado. Ficciones que muchos no han dudado en situar al mismo nivel que las mejores ficciones cinematográficas, un tema sobre el que profundizaremos más adelante.

Parece ser que, en el sistema televisivo actual, los escritores poco tienen que aportar al medio. Su experiencia y sus destrezas ya no suponen ningún valor añadido a la hora de dotar de contenidos a la pequeña pantalla o a la hora de prestigiarla. Para los programadores, la literatura y los escritores no especializados –los que no proceden de las Facultades o Escuelas de Medios Audiovisuales- no encajan en el ritmo que exige la televisión de nuestros días, no dan espectáculo y no son figuras de relevancia para la inmensa mayoría del público. Parece desprenderse, de la casi ausencia de escritores en televisión, que sencillamente la literatura, salvo contadas excepciones como el caso de ciertos *best-sellers* que se convierten en fenómenos de masas, no interesa a la audiencia en general. Es un cambio sustancial respecto de la televisión pedagógica de los primeros tiempos, que aspiraba a divulgar la cultura entre las clases populares con menos estudios. En este contexto, aparte de la figura de Fernando Sánchez Dragó, del que ya hemos hablado, pocos nombres de escritores se relacionan con la producción de algún espacio televisivo, algo que sí ocurría en el pasado, cuando cabía hablar, en palabras de Manuel

ejemplos de las décadas más recientes en que escritores más jóvenes han colaborado en este medio -tanto en contextos profesionales como amateurs-, ya sea en cortos, videoarte, largometrajes, etc.; todo como un complemento a su propia labor creativa como literatos. Ahí tenemos, por ejemplo, las participaciones como coguionistas de Javier Calvo en el film *Remake* (2006, junto a Óscar Gual) o de Daniel Gascón en *Todas las canciones hablan de mí* (2010, junto a Jonás Trueba); o el caso de Roxana Popelka, David Refoyo u Óscar Sipán, quienes han colaborado en la realización de cortometrajes. El autor vasco Kirmen Uribe, por su parte, se ha interesado en los últimos tiempos por la recreación, o Esther García Llovet, con estudios en cinematografía, ha firmado guiones para documentales. Irene Zoe Alameda presenta, en relación con esto, un perfil interesante. Se dedica tanto a la literatura como a la creación audiovisual, con varios cortometrajes, videoclips y anuncios en su currículum, además de haber creado su propia productora con la que ha firmado diversos trabajos audiovisuales. Y no debemos olvidar tampoco la «poética filmada» sobre el Proyecto Nocilla que Agustín Fernández Mallo realizó paralelamente a la publicación de su trilogía novelesca y que entraría en el terreno de lo transmedial.

Palacio, del «escritor-teleasta», cuando se desarrollaba «un trabajo televisivo en donde un escritor, conocido como tal en la sociedad, es el responsable último del resultado de la obra»³⁷².

Entre los años sesenta y ochenta (y por ello en parte durante la televisión del franquismo) trabajaron en televisión española hombres de letras tan apreciables como Adolfo Marsillach –cuyas telecomedias rodadas en plató recogen los aires de modernidad social mejor que los Informes Foessa-; el muy activo Antonio Gala que empezó adaptando obras de William Shakespeare para Estudio 1 y luego ya como escritor-teleasta de *Las tentaciones* (1970), *Si las piedras hablaran* (1972) y *Paisaje con figuras* (1976-1984); José María Pemán (*El Séneca*, 1967); y por supuesto Jesús Fernández Santos, Premio Nacional de Narrativa en 1979, con una obra tan amplia en la televisión de los años sesenta y setenta que apenas se puede destacar nada sin desmerecer al conjunto. En la televisión de la segunda mitad de los años ochenta debe mencionarse a Ana Diosdado (*Anillos de oro*, 1983; *Segunda Enseñanza*, 1986) y en épocas más recientes, entre otros, a Juan Goytisolo (*Alquibla*, 1999)³⁷³.

No sólo han dejado de producirse hace tiempo programas concebidos o conducidos por un hombre –casi nunca una mujer- de las letras³⁷⁴. Con el paulatino abandono de las adaptaciones televisivas de obras literarias, los escritores apenas tienen ya ocasión de colaborar en la adaptación de textos –ni siquiera los suyos- como guionistas para la pequeña pantalla, de modo que su relación con el medio parece limitarse a ser esporádicos invitados en los escasos espacios culturales que ya hemos comentado³⁷⁵ o en esos otros espacios (concursos y magazines de variedades) donde se les requiere no por su relevancia en el mundo cultural sino más bien por ser personajes mediáticos por cualquier otro motivo³⁷⁶. Es bien cierto también, que la aparición de centros y escuelas que ofrecen estudios especializados de guión ha profesionalizado estas funciones, permitiendo

³⁷² Manuel Palacio, *art. cit.*, p. 18.

³⁷³ *Ibid.*, p. 18.

³⁷⁴ En el caso de Aragón Televisión, el escritor Antón Castro concluyó su labor en el programa cultural *Borradores* en enero de 2012.

³⁷⁵ A lo largo de la extensa andadura de nueve años del programa *Página 2*, que sigue en antena desde el año 2007, han pasado prácticamente la mayoría de los escritores españoles consagrados y también nombres extranjeros relevantes: Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Rosa Montero, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Javier Cercas, Ken Follet, Vargas Llosa, Martin Amis, etc. Por el programa de Sánchez Dragó, que duró tres temporadas en antena, pasaron escritores relevantes como Juan José Millás o Rafael Reig.

³⁷⁶ No es tan extraño encontrar de cuando en cuando a escritores o personas del mundo de la cultura como invitados en concursos televisivos –véase *Pasapalabra* en Antena 3, programas de variedades, como *Amigas y conocidas* de TVE o ciertos espacios de entrevistas de tipo confesional que han proliferado en los últimos años, como sería por ejemplo, *Al rincón* presentado por Risto Mejide, también para Antena 3.

prescindir de los escritores –de primera o de segunda línea- que antaño nutrían de contenidos los espacios de ficción y algunos dramáticos. No obstante, otra razón fundamental que explica el alejamiento de los escritores de las labores televisivas, tiene que ver con la escasa producción propia que existe en las distintas cadenas de la televisión española hoy en día. Asistimos a una «invasión» de las series extranjeras y eso reduce en gran medida las oportunidades de colaboración con el medio.

4.3.4. Las recreaciones actuales de obras literarias

Un caso excepcional en este panorama sería el de Arturo Pérez-Reverte. Escritor y periodista muy conocido por sus colaboraciones habituales en *El Semanal*, entre otros medios, sus novelas –de acción y aventuras, en el marco del género histórico- han gozado desde hace décadas del favor de un amplio público y han sido objeto de varias adaptaciones al cine y a la televisión³⁷⁷. En lo que se refiere a la pequeña pantalla, la cadena Antena 3 produjo en 2007 la serie dramática de seis episodios titulada *Quart*, inspirándose en *La piel del tambor* (1995), y en el año 2011, la serie de dos temporadas –y más de cien episodios- *La reina del sur*, basada en la novela del mismo título publicada en 2002 y coproducida con la cadena estadounidense de habla hispana Telemundo y con la colombiana RTI Televisión. Por otra parte, las conocidas novelas protagonizadas por el Capitán Alatriste (publicadas entre 1996 y 2011) también se convirtieron en 2015 en una

³⁷⁷ Por otra parte, y aunque pudiera parecer lo contrario, el cine sigue interesándose por las historias que cuenta la literatura, ya que continúa encontrando en ella una fuente importante de argumentos. Peña Ardid, en su artículo «La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI. Mercados y encrucijadas de la adaptación» (en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2008) apuntaba que «las relaciones entre la literatura y el cine bajo la forma de adaptación han cambiado sustancialmente respecto a épocas pasadas»(p.314). Nos indica que ello se debe, en gran parte, a las transformaciones tecnológicas que se han producido en el sector, al crecimiento de los monopolios mediáticos y a las nuevas estrategias de mercado; sin olvidar, por otra parte, el peso de las coproducciones tanto europeas como iberoamericanas. Añade a todo ello un factor importante, las nuevas generaciones de escritores «parten de modelos estéticos y culturales que no se asientan de forma prioritaria en la tradición libresca ni en la literatura más ambiciosa»(p.315), algo que se aprecia también en la formación de los realizadores y guionistas. Sin embargo, y a pesar de lo que pudiera creerse, asegura la autora que todas estas circunstancias no se traducen en un descenso del número de adaptaciones respecto a épocas anteriores, aunque sí se siente una disminución de las adaptaciones al cine de obras de autores españoles. Habría que destacar, en relación con todo esto, que en muchas ocasiones los propios autores de las obras se implican en la elaboración del guión que se llevará a la gran pantalla: Gopegui, Muñoz Molina, Grandes, Marías, etc. Pero si hay un caso paradigmático es el de Ray Loriga quien presenta una labor creativa que, casi desde sus inicios, ha abarcado indistintamente tanto la escritura literaria como la de guiones, llegando a firmar como director dos películas: *Una pistola en cada mano* (1997) y *Teresa, el cuerpo de Cristo* (2007).

serie de 13 episodios producida por Telecinco, con el título *Las aventuras del capitán Alatriste*, que dirigieron los cineastas Salvador Cano y Enrique Urbizu.

Debe observarse que la ficción basada en textos literarios ha dejado de producirse en la cadena pública de Televisión Española para pasar a las cadenas privadas. En ellas parece que se busca no tanto adaptar grandes obras literarias o títulos de éxito minoritario, sino, más bien, utilizar materiales literarios para recrear una época o acercarse a cierto tipo de género, como el de suspense, acción o la novela histórica, géneros que parecen asegurar un mayor número de espectadores. Así pues encontramos varios ejemplos más, diseminados durante esta primera década del siglo XXI, que ilustran a la perfección esta tendencia. Es el caso de la serie *Crematorio* producida en 2011 por Canal+ y basada en la novela homónima de Rafael Chirbes, publicada en 2007 y ganadora del Premio de la Crítica de ese año. La serie de ocho capítulos está protagonizada por Pepe Sancho y narra las intrigas en la ascensión de un empresario de la costa levantina en el turbio sector urbanístico; o de *El tiempo entre costuras*, novela escrita por María Dueñas en 2009 y que fue llevada a la pequeña pantalla dos años más tarde por Antena 3 con Adriana Ugarte como protagonista, quien interpreta a una modista que abandona España por amor en los primeros tiempos de la Guerra Civil y acaba instalando en Tetuán un taller de alta costura, financiado de forma ilegal. Tanto la novela como la producción televisiva se convirtieron en todo un fenómeno de masas.

Por otra parte, algunos autores a los que nos hemos referido anteriormente, en relación con el cine, presentan también ciertos lazos profesionales con la televisión. Ahí tenemos por ejemplo a Elvira Lindo y su participación en la serie de trece capítulos que adaptaba su serie de novelas de *Manolito Gafotas* en 2004 para Televisión Española. Martínez de Pisón y Javier Tomeo escribieron cada uno el guión de un episodio de la serie de TV3, *Sota el signe de....* (emitida entre 1999 y 2000). Lorenzo Silva, por su parte, ha participado en la escritura del guión de dos productos de contenido histórico para televisión: la mini-serie de ficción *20N: Los últimos días de Franco*, realizada por Antena 3 por el aniversario de la muerte del dictador en 2008, y el documental para TVE en 2008 *Rif 1921, una historia olvidada*. Quien también ha escrito guiones esporádicamente para series de ficción televisiva ha sido Fernando Marías. Encontramos colaboraciones suyas en *La casa de los líos* (Antena 3, 1997), *Tío Willy* (TVE, 1998), *A las once en casa* (TVE, 1998) y *El comisario* (Telecinco, 2000). Otro título reciente muy digno de mención es la recreación de la novela de Martínez de Pisón *El día de mañana*, en una serie de seis episodios que dirigió en 2018 Mariano Barroso para la plataforma Movistar+, cuya acción

se desarrolla en la Barcelona de los años 60 hasta el comienzo de la Transición siguiendo la aventura de un atractivo personaje arribista heredero de Manolo Reyes, el *Pijoaparte* de *Últimas tardes con Teresa* (Juan Marsé, 1957) .

Si profundizamos en los vínculos actuales entre literatura y televisión debemos tener en cuenta que algunas de las novelas publicadas en los primeros años del nuevo milenio han sido escritas por personas que proceden del campo audiovisual, tanto de la televisión como del cine. Muchas veces son estos profesionales los que desean dar «el salto» a la escritura más propiamente literaria –quizá su vocación primera-, como ocurre con Berta Marsé de quien ya hemos hablado en el apartado sobre cine. Ella trabajó como productora en la adaptación para Televisión Española de la novela de su propio padre, *Un día volveré*, en el año 1993, aunque desde entonces ha centrado su labor profesional en el mundo de la producción cinematográfica. Otro ejemplo de estos trasvases profesionales lo ofrece Óscar Aibar, quien se presenta como realizador de televisión (habiendo trabajado en numerosas ocasiones para la conocida serie *Cuéntame cómo pasó*³⁷⁸), director de cine y también escritor (*Los comedores de tiza*, 2004; *Making of*, 2008). Siguiendo esta línea, el caso de Albert Espinosa, al que también hemos aludido ya, resulta excepcional. Una de las muchas series que ha creado para televisión, *Pulseras rojas*, emitida primero en TV3, y más tarde en Antena 3, ha conseguido una gran repercusión.

En la otra dirección –no muy frecuente- se moverían los escritores que se acercan a la producción audiovisual, en este caso televisiva, de un modo esporádico, como en el caso de Gabi Martínez, quien colaboró en 2001 como guionista de uno de los capítulos de la serie *Pagats per riure*, emitida en TV3.

4.4. El nuevo estatuto cultural de las series

A diferencia del cine no es posible hablar del estatus artístico del medio televisivo de una manera general, ya que se identifica principalmente como un *medio de comunicación* que incluye una pluralidad de «usos discursivos». Además, según Óscar Cornago:

³⁷⁸ Miguel Ángel Bernardeau, *Cuéntame cómo pasó*, TVE, 2001- —.

[...] el efecto de realidad que el cine perdió pronto [es] el que explica la rápida consideración de este último como lenguaje legitimado artísticamente y el hecho de que aún hoy, después de casi medio siglo de andadura triunfante, no haya un discurso oficial acerca de la posible condición artística y crítica de los productos televisivos, un campo con inmensas posibilidades que desde los sesenta comenzó a desarrollarse mediante el arte del vídeo³⁷⁹.

Otra cuestión distinta sería preguntarse por las posibilidades de la televisión para convertirse en un herramienta para la difusión de productos culturales. La aceptación de la televisión como un medio para la cultura y el arte ha sido históricamente un asunto polémico que sigue poniéndose en duda por parte de la crítica cultural y los intelectuales. Sin embargo, dentro de este medio, el debate que parece tener más solidez hoy en día es el que gira en torno al valor artístico de la ficción televisiva, y es que determinados espacios televisivos han sido objeto de una revalorización en los últimos años, como es el caso de las series de televisión. Desde los años sesenta, un elemento clave de la programación televisiva fueron las series dramatizadas de producción propia (pensemos en *El conde de Montecristo*, Pedro Amalio López, 1969, en diecisiete episodios) y especialmente las series estadounidenses rodadas en exteriores y de factura cinematográfica muy célebres no sólo en su país de origen sino también en otros muchos países occidentales. Quizás la primera que supuso un importante fenómeno mediático en la década de los años sesenta y setenta fue la serie del género del oeste *Bonanza* (emitida a lo largo de diecinueve temporadas desde 1959 a 1973) y años más tarde *La casa de la pradera*, *Falcon Crest*, *Canción triste de Hill Street* o *Miami Vice*, por citar sólo unos pocos títulos de géneros y facturas muy heterogéneas³⁸⁰. Sin embargo, la diferencia con el momento presente es que es ahora cuando las series de televisión han empezado a gozar del elogio generalizado de la crítica y del apoyo incondicional de una audiencia totalmente entregada³⁸¹. Por otro lado, es también cierto lo que Cascajosa apunta al respecto:

en los últimos años las series de televisión han pasado a ocupar un lugar destacado en el espacio cultural de la sociedad occidental, en un proceso de

³⁷⁹ Óscar Cornago, *op.cit.*, p. 273.

³⁸⁰ *Bonanza*, 1959-1973, NBC; *La casa de la pradera*, 1974-1983, NBC; *Falcon Crest*, 1981-1990, CBS; *Canción triste de Hill Street*, 1981-1987, NBC y *Miami Vice*, 1984-1990, NBC.

³⁸¹ Como precedentes en España de interés cultural deben citarse los estudios de Vicente Sánchez-Biosca «En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal», de Jesús González Requena, «Las series televisivas: una tipología» y, en general, casi todos los trabajos que se reúnen en el volumen editado por Encarna Jiménez Losantos y Vicente Sánchez-Biosca, eds., *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989.

legitimación resultado de una combinación de factores institucionales, socioeconómicos y tecnológicos. Esto no significa que ahora los espectadores vean más series de televisión, que históricamente han sido uno de los productos predilectos del medio, sino más bien que se generan más discursos sobre series, se han consolidado prácticas culturales relevantes a su alrededor, y grupos sociales de estatus medio-alto las han adoptado dentro de sus rituales de consumo³⁸².

A diferencia de otros contenidos televisivos que, para una gran sector de la opinión pública, siguen ligados a la idea clásica de la televisión como instrumento para el adocenamiento de las masas, las series de ficción televisiva –sin duda por su vinculación y, a la vez, sus diferencias con el largometraje cinematográfico- han mejorado su posición en la jerarquía cultural y, sobre todo, en la escala del universo audiovisual. En 2007, Concepción Cascajosa tituló un ensayo sobre las series de culto norteamericanas, *La caja lista*, en clara contraposición a la definición popular de la televisión como «caja tonta» y apuntando también a su capacidad de ser algo más que un instrumento para envilecer a la sociedad. Se ha generado en los últimos años una clara escisión, en términos estéticos aproxima las teleseries al cine de calidad, y las aleja del resto de los contenidos que conformarían propiamente «la televisión». «No podemos pasar por alto que la legitimación de las series no afecta a la televisión en su conjunto, como por otra parte tampoco hoy ni todo el cine es considerado arte ni todos sus participantes son artistas»³⁸³. En la última década son muchas las publicaciones que vendrían a confirmar este fenómeno, aunque debe recordarse también el interés pionero que mostró por el tema una publicación especializada de corte académico como *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios históricos sobre la imagen*, fundada en 1989 por Ricardo Muñoz Suay, en cuya sección «El universo electrónico» se abrió paso, primero el video-clip, luego la publicidad, y muy pronto alguna serie de culto como *Twin Peaks*, admirada también por el prestigio de su director procedente del cine³⁸⁴. Más recientemente, el fenómeno de las series televisivas es objeto continuado de crítica, y análisis ensayístico en la revista *Caimán. Cuadernos de*

³⁸² Concepción Cascajosa, *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes, 2016, p.12.

³⁸³ *Ibid.*, p.21.

³⁸⁴ Vid. El dossier «David Lynch /*Twin Peaks*, escenarios de la inquietud electrónica», con artículos de José Avello, Carlo Frabetti, Jesús González Requena, Augusto Martínez Torres, Santos Zunzunegui, Javier Maqua o el filósofo Fernando Savater, *Archivos de la filmoteca*, nº 8, 1989, pp. 135-155.

*cine*³⁸⁵, así como en los números especiales de medios informativos generalistas como el periódico digital *eldiario.es*³⁸⁶. Y no menos significativo es el interés *desde* la literatura. Varios números monográficos de revistas literarias como *Quimera*³⁸⁷ o *Mercurio*³⁸⁸ han ofrecido inteligentes análisis de las series de televisión desde diferentes perspectivas; al tiempo que la editorial *errata naturae* está haciendo una gran labor con la publicación de obras que estudian desde una perspectiva teórica el fenómeno de las series de televisión o que ahondan en ejemplos que han resultado paradigmáticos del género, como pueden ser *Los Soprano*, *Breaking Bad* o *Juego de Tronos*. Como efecto de esta tendencia televisiva que hemos comentado, apunta Teresa Gómez Trueba:

Las relaciones entre la novela española contemporánea y la televisión se han visto acentuadas y revitalizadas a raíz del reciente fenómeno de mitificación de cierta televisión norteamericana de calidad. Dichas relaciones se hacen visibles a muy diferentes niveles de mestizaje e hibridación: desde la mera referencia intertextual a los personajes o escenarios de una determinada serie de éxito, hasta la asunción de estructuras y recursos discursivos que proponen remedar y homenajear los populares formatos televisivos³⁸⁹.

Por otra parte, la vinculación del medio televisivo en su conjunto (no únicamente las series) con el arte también ha empezado a ser objeto de reflexión entre las y los artistas contemporáneos. Como ejemplo, la exposición que el MACBA de Barcelona, junto al Centro Galego de Arte Contemporánea dedicó en 2011 a reflexionar sobre las posibilidades artísticas que ha ofrecido el propio medio televisivo en las últimas décadas y que tituló: *¿Estáis listos para la televisión?*³⁹⁰. En ella, más de veinte artistas reconocidos afrontaban el encuentro entre arte y televisión desde sus propias conciencias creadoras. El

³⁸⁵ La revista *Caimán. Cuadernos de cine* se ha preocupado en los últimos años por abordar las características del nuevo panorama audiovisual en el que el creciente fenómeno de la serialidad televisiva ocupa un lugar destacado. El estudio de las sinergias entre el cine y la ficción para televisión es un tema que ha focalizado muchas páginas de esta publicación. A título de ejemplo, vid. los artículos sobre la serie *Dexter* (núm. 13, febrero 2013, pp. 80-81) o *House of Cards* (nº 14, marzo 2013, pp. 82-84). Pero también el análisis de Ángel Quintana «El triunfo del guión frente a la puesta en escena», *Caimán. Cuadernos de cine*, 59/110 (abril, 2017), pp. 14-16.

³⁸⁶ El número 10 (verano 2015) de los Cuadernos del *diario.es*, fue un monográfico titulado «La vida en series».

³⁸⁷ En el número 332 (julio-agosto 2011) de *Quimera* se publicó un reportaje especial titulado «Sobredosis de TV. 34 teleseries según 34 escritores».

³⁸⁸ En el número 176 (diciembre 2015) de *Mercurio* se publicó un reportaje especial titulado «El lenguaje de las series».

³⁸⁹ Teresa Gómez Trueba, «El boom de las series de televisión norteamericanas y la novela española actual» en Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds), *op. cit.*, p. 293.

³⁹⁰ En la web del MACBA se puede acceder a la explicación de lo que planteaba esta exposición: <https://www.macba.cat/es/expo-listos-para-la-tv> (Consultado 19.12.2018).

investigador del CSIC y especialista en el estudio de los medios de representación, Óscar Cornago señala en relación con esto que:

Efectivamente, la carta de naturaleza artística de la televisión no solo existe, sino que ha adquirido la fuerza necesaria para constituirse en el paradigma estético del mundo contemporáneo, lo cual puede resultar extraño por el nivel de invisibilidad del mismo medio. Esto explica que a mediados de los sesenta proliferasen los estudios dedicados al análisis de las influencias del cine sobre otros lenguajes, frente a la atención mucho menor que recibieron la televisión y el vídeo hasta hace poco como interlocutores posibles de los otros géneros artísticos. Y si bien esto es justificable hasta los sesenta, cuando el cine seguía ostentando su condición de sistema modelizante primario, ejerciendo una clara influencia sobre la literatura o el teatro, a partir de la década siguiente será la televisión la que definitivamente adquiera el relevo, dejando notar la influencia de sus ritmos y formas de representación específicos en otras artes y medios, incluido el cine y el teatro, el drama y la literatura³⁹¹.

Abundando en lo que señala Cornago, las huellas y el poso que los lenguajes y los discursos propiamente televisivos han dejado en el resto de manifestaciones artísticas son innegables. Pero con esta exposición en el MACBA se pretendía también recordar aquellas otras ocasiones en las que este medio fue tomado, por ciertos creadores, como un motivo para la reflexión artística. Las novelas que vamos a analizar en este apartado son un claro ejemplo de ambas situaciones: advertimos la huella del impacto social de la televisión en los escritores y escritoras del presente, reconocemos un imaginario, unos temas, unos modelos de discurso y, a la vez, veremos que los creadores –o algunos creadores/as- son conscientes de esta huella y reflexionan sobre el alcance y los límites de las conexiones entre los medios.

³⁹¹ Óscar Cornago, *op. cit.*, p.274.

SEGUNDA PARTE

INTRODUCCIÓN

En esta segunda parte de la tesis, como ya hemos anunciado en la introducción, nos centramos en el análisis individualizado de varias obras seleccionadas por la originalidad y profundidad con la que se sirven de las estructuras y referentes temáticos y formales de los lenguajes del cine, la televisión y los videojuegos. En ese corpus se encuentran obras de Manuel Vilas, Jorge Carrión, Javier Calvo, Pablo Álvarez Almagro, Berta Marsé, Juan Francisco Ferré y Gabi Martínez. Todas ellas sitúan en primer plano el importante papel psicosocial de los medios audiovisuales y de las nuevas tecnologías de la comunicación convirtiendo sus modos de representación y de (re)construcción de la realidad en un tema clave de su propia narrativa. Como veremos, su posición es frecuentemente crítica – heredera en cierto modo de las posturas de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Marcuse)- y les asiste el deseo de desvelar no sólo la vinculación de los Medios con las instancias del poder, sino el hecho de que son estos conglomerados mediáticos los que detentan dicho poder. Ello no impide, sin embargo, que los personajes de estas novelas –como sus autores y autoras- sean usuarios y *prosumidores* de las ofertas de este universo audiovisual; tampoco el que lo conviertan en objeto de reflexión –y de experimentación muchas veces- acerca de las posibilidades de enriquecer la creación de mundos novelescos con los útiles de las ficciones del cine, la televisión o los videojuegos.

En nuestros análisis hemos dado especial relevancia a la huella de la televisión y de los videojuegos, en la medida en que la «integración» de estos dispositivos en la literatura es más novedosa que la del cine, un medio que sigue siendo referente fundamental en las obras analizadas pero que debe considerarse en interacción con otras ficciones y lenguajes. Tenemos, sin embargo, muy en cuenta el hecho de que –aunque no formen parte de nuestro análisis- las influencias procedentes no solo del cine sino del medio televisivo no son algo nuevo. En relación con la televisión, en la literatura anterior a este siglo XXI, se han dado textos de gran interés, como *Asesinato en Prado del rey* (1987), novela de Manuel Vázquez Montalbán que sitúa uno de los casos del célebre detective Pepe Carvalho en los

estudios de Radio Televisión Española³⁹². La referencia a este medio se encuentra también como motivo temático en la ya mencionada *Historias de cine mudo* de Julio Llamazares o en *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías, ambas publicadas en 1994. Y, por supuesto, en *Telepena de Cecilia Villalobo* (1995), de Álvaro Pombo³⁹³. Si nos remontamos más atrás nos encontraríamos con el lugar que concede al «ojo ciclópeo del artefacto» (*Juan sin Tierra*) Juan Goytisolo, quien -en 1970- con su novela *Reivindicación del conde don Julián* (1970), ya presenta una voluntad experimental cuestionando los discursos y lenguajes propios de la televisión³⁹⁴. Años más tarde, su novela de *La saga de los Marx* (1999)³⁹⁵ profundiza más en esta perspectiva.

Jorge Carrión tiene muy presente a Goytisolo a la hora de reflexionar sobre las conexiones entre la literatura de las últimas décadas en España y el medio televisivo.

En el cambio de siglo, ciertas obras de Germán Sierra, Javier Calvo, Javier Fernández, Eloy Fernández Porta, Rodrigo Fresán o Juan Francisco Ferré pueden verse como herederas del camino abierto en nuestra lengua por *La saga de los Marx*, en su voluntad de hablar de la dimensión mediática, simulada, del ser humano que empezaba a adaptarse a una época de cambios: de la televisión a Internet. [...] La presencia de la televisión en aquellos años se dividía, como tal vez lo hagan también las de ahora, entre las obras que la usaban como ambientación –o correlato– y las de los autores mencionados, que incorporaban lo televisivo a la propia materia de la ficción, es decir, reactualizando la tradición de la écfrasis. En sintonía con J.G. Ballard o Don DeLillo, la proliferación de las pantallas, su penetración profunda en las estructuras de lo real, constituye una auténtica obsesión para

³⁹² Manuel Vázquez Montalbán, *Asesinato en Prado del rey (serie Carvalho)*, Barcelona, Planeta, 1987. El protagonista se traslada hasta Prado del Rey para investigar el asesinato de Arturo Araquistain, un director de cine que se encontraba grabando una serie para el ente público. La víctima parece ser un trasunto de Adolfo Aristarain, que acababa de realizar la serie *Pepe Carvahó* (TVE, 1986), con la que no quedó muy satisfecho el escritor. La novela se adentra en los entresijos de la televisión pública española durante los años ochenta, además de presentar un buen retrato del efervescente panorama cultural de aquel momento histórico en nuestro país.

³⁹³ La protagonista, un personaje anodino y sin sustancia, resulta ser una espectadora adicta a la televisión. Una adicción que le ayuda a sobrellevar su propia soledad y que acaba condicionando, en gran parte, su propia manera de interpretar el mundo: reproduciendo el lenguaje característico de la publicidad para describir la realidad circundante o creando una fuerte dependencia sentimental con ciertos personajes televisivos, en especial con Jesús Hermida, a quien ve como su príncipe azul.

³⁹⁴ Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián* (1970), Madrid, Cátedra, 1985. Vid. Peña Ardid, «Rupturas de la mimesis (nuevas reflexiones sobre las influencias del cine en la novela)», *Moenia*, vol 2, 1997, pp 238-239.

³⁹⁵ Juan Goytisolo, *La saga de los Marx* (1993), Barcelona, El Aleph, 2005. Vid. Juan Francisco Ferré, *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad. Del Marqués de Sade a David Foster Wallace*, Málaga, e.d.a. Libros, 2011.

la literatura del cambio de siglo que entendió que esa era la batalla crucial de su momento histórico³⁹⁶.

En este trabajo analizaremos las obras de algunos de los escritores que Carrión nombra en su artículo, como son Javier Calvo y Juan Francisco Ferré, pero también del mismo Jorge Carrión, además de Manuel Vilas, Berta Marsé, Pablo Álvarez Almagro y Gabi Martínez. El estudio individualizado de sus obras podrá ayudarnos, con su ejemplo, a entender el funcionamiento de las sinergias intermediales que se han producido en el siglo XXI.

Por su parte, los vínculos que el cine ha tejido con la literatura han dado lugar a un fructífero campo de investigación, dentro del cual nos detendremos en el análisis de dos relatos cortos: «El bebé de Rosa» de Berta Marsé y «Rosemary», de Javier Calvo que destacan por basarse en el mismo film de referencia, *La semilla del diablo*, (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968). Y atenderemos a la perspectiva particular que cada uno de los textos ha adoptado.

En el siguiente capítulo, analizamos las estrategias que ha desarrollado Manuel Vilas para convertir su novela *Aire Nuestro* en una plataforma televisiva totalitaria. Y la televisión centra también –con la presentación de dos espectáculos obscenos las propuestas de la novela *Supermame*, de Pablo Álvarez Almagro, y el relato de Javier Calvo, «Arco Iris de levedad». En ambos caso nos encontramos ante dos programas de televisión que traspasan los límites de lo socialmente aceptado para ser retransmitido por este medio.

Otro relato de Berta Marsé, «Los Pons Pons» nos introduce en el género de la comedia de situación (*sitcom*), centrada en una familia corriente catalana de clase media cuyas insignificantes peripecias atraen a toda la población. Profundizamos sobre todo en el ejercicio metaficcional que se crea entre la serie televisiva y la vida familiar del protagonista del relato. Muy distinto es el tono de la trilogía *Las huellas*, de Jorge Carrión, cuyo primer volumen, *Los muertos*, construye su trama como si correspondiese a las dos primeras temporadas de una serie de televisión de éxito a escala mundial, lo que lleva al borrado de fronteras entre la realidad y la ficción, una cuestión que articula también los otros dos volúmenes de la trilogía: *Los huérfanos* y *Los turistas*.

La habitación oscura de Isaac Rosa permite explorar las connotaciones que se desprenden de la apropiación de técnicas y motivos pertenecientes al lenguaje cinematográfico –especialmente en relación con el paso del tiempo que *desgasta* al grupo

³⁹⁶ Jorge Carrión, «La cuenta atrás (VI): televisión», *Quimera*, N° 332 (julio/agosto 2011), p. 90.

protagonista- y a los discursos televisivos, y donde la presencia de la pantalla –también del ordenador- se revela como un espacio clave preñado de significaciones metafóricas.

Por último examinaremos el modo en que los elementos propios del mundo de los videojuegos se han introducido en dos novelas: *Providence* de Juan Francisco Ferré y *Ático* de Gabi Martínez. Mientras que en la primera toda la historia resulta finalmente ser un juego digital de alta gama en el que ha estado atrapado su protagonista sin saberlo, en la segunda, nos enfrentamos paralelamente a una doble perspectiva: la del creador de un videojuego y la del jugador que se enfrenta a su desafío.

Aparte del estudio más profundo de las obras mencionadas, en nuestro análisis tendremos en cuenta muchas otras novelas y relatos contemporáneos que –poseedores también de un importante influjo audiovisual- dialogan en temas, estrategias o preocupaciones con nuestro corpus. Una labor que nos permitirá hacer un retrato más completo del panorama narrativo español, atendiendo tanto a las analogías como a las singularidades que presentan las obras escogidas.

CAPÍTULO 1

DOS RELATOS PARA UN MISMO HIPOTEXTO: EL FILM *LA SEMILLA DEL DIABLO* EN «EL BEBÉ DE ROSA» DE BERTA MARSÉ Y «ROSEMARY» DE JAVIER CALVO

Hemos podido comprobar que la huella del cine sigue siendo esencial en la conformación de las ficciones literarias del nuevo siglo. Su influjo es como una corriente subterránea que atraviesa muchos textos de la narrativa reciente, por lo que queremos analizar dos relatos publicados en los primeros años del siglo XXI, debidos a autores de generaciones distintas, que han elegido el mismo film como referente de la historia narrada. Por una parte, el cuento titulado «Rosemary», perteneciente al libro de relatos *Los ríos perdidos de Londres* (2007), escrito por Javier Calvo³⁹⁷, y por otra, «El bebé de Rosa» que publicó Berta Marsé en 2010 en la obra que también reúne un conjunto de relatos con el título *Fantasías animadas*³⁹⁸.

El film cuya trama recrean ambos textos es *La semilla del diablo* de Roman Polanski (*Rosemary's baby*, 1968), un título protagonizado por Mia Farrow y John Cassavetes, que se sitúa entre los clásicos del cine de terror psicológico y que se inspiró en una novela de Ira Levin del mismo título publicada en 1967. La notoriedad de la película no se debe tan solo a su temática y a sus indudables valores estéticos. Su fama pronto sobrepasó lo estrictamente cinematográfico para aproximarse al mundo de «lo esotérico», como consecuencia de ciertos acontecimientos misteriosos relacionados con el edificio donde se rodó el film y con la suerte que corrieron algunos de los miembros del reparto, lo que contribuyó a generar no pocas leyendas que favorecen su difusión y actualidad. Javier Calvo y Berta Marsé recrean una película «mítica» dentro de su género y traen su universo hasta nuestros días, dotándolo con ello de nuevas significaciones e interpretaciones.

³⁹⁷ Javier Calvo, *Los ríos perdidos de Londres* (2005), Barcelona, Debolsillo, 2007. (A partir de ahora citamos de esta edición).

³⁹⁸ Berta Marsé, *Fantasías animadas*, Barcelona, Anagrama, 2010. (A partir de ahora citamos de esta edición).

1.1. «El bebé de Rosa» de Berta Marsé³⁹⁹

«El bebé de Rosa», traducción literal del título de la película de Roman Polanski (*Rosemary's baby*) narra –a través de una voz heterodiegética- la historia de Rosa y Paco, un joven matrimonio que, en el año 2005, se traslada a vivir a una nueva casa en la misteriosa urbanización llamada «Los Pinos Verdes». Paco es director de cine y acaba de conseguir una ayuda económica del Gobierno para filmar un guión en el que tiene muchas esperanzas, después de que el primer candidato elegido sufriera un grave accidente que lo deja inválido. Rosa, por su parte, queda embarazada al poco de trasladarse a la nueva vivienda, tras una extraña «noche de pasión». Pero el embarazo no resulta fácil. Sufre fuertes dolores desde el principio y empieza a alterarse su estado físico y su ánimo, a pesar de la ayuda que le ofrecen los nuevos vecinos a los que la joven pareja va conociendo poco a poco, así como sus estrambóticas costumbres.

La historia sufre un giro inesperado cuando Rosa, aconsejada por su amiga Mamen, ve la película *La semilla del diablo* (1968) de Roman Polanski y descubre las múltiples similitudes que existen entre su situación y la de la protagonista del filme. Un hecho que será sólo la confirmación de algo que el lectorado ya había intuido casi desde el comienzo del relato, puesto que la trama que nos presenta Marsé sigue muy de cerca el argumento de la película. El atractivo de la historia ha podido llevar a Berta Marsé a querer actualizarla, a realizar su homenaje personal y a traerla hasta nuestros días para acercarla a un público lector contemporáneo, pero dotándola de nuevos significados.

1.1.1. Vínculos con el film

Para analizar las relaciones que existen entre el relato de Marsé y la película de Polanski resulta de gran ayuda la terminología acuñada por Genette en su ya clásica obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*⁴⁰⁰. En este sentido, el relato de Berta Marsé es un claro ejemplo de transposición heterodiegética de la película *La semilla del diablo*, al

³⁹⁹ Resulta interesante destacar la vinculación profesional directa de Berta Marsé con el mundo del audiovisual. Nada más terminar la Educación Secundaria comenzó a trabajar en producciones cinematográficas nacionales, tanto en labores de producción como de dirección. Más adelante colaborará en el sector cinematográfico, en televisión y publicidad. Y desde 1990 compagina el cine con análisis y selección de guiones para dos productoras. Todas estas experiencias laborales vinculadas al cine y a la televisión han dejado, como vamos a comprobar en este apartado, una impronta audiovisual muy importante en su literatura.

⁴⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1962), Madrid, Taurus, 1989.

realizar una permutación del «universo espacio-temporal designado por el relato» primero a otro universo diegético⁴⁰¹. La peculiaridad radica en que el vínculo hipertextual no se establece entre dos textos literarios, sino entre un hipotexto filmico y un hipertexto literario. Hasta cierto punto podríamos hablar de la adaptación literaria de una obra cinematográfica (inspirada a su vez, no lo olvidemos, en la novela de Ira Levin) en la que Berta Marsé ha modificado fundamentalmente la coordenadas espacio-temporales de la historia. Pérez-Bowie ya advierte de que:

La práctica adaptativa es, al fin y al cabo, el intento de reescribir un «texto» preexistente desde unas nuevas coordenadas sociales, ideológicas o estéticas bajo las que afloran inexorablemente la subjetividad del nuevo autor y el latido de la época en que habita⁴⁰².

Del Nueva York de los años sesenta pasamos a una zona residencial de las afueras de Barcelona en el siglo XXI. Pero más allá de ese cambio, podemos asegurar que la historia sigue muy de cerca la trama de la película, salvando los pequeños reajustes obligados por el propio cambio en la *diégèse* y que el lectorado apreciará en mayor o menor medida, según su grado de conocimiento del filme. La pareja ya no se muda a un edificio señorial de Manhattan sino a una «urbanización fortificada» (p.131) de las afueras de un lugar identificable con la ciudad condal. Teresa, la protegida de los vecinos, no se suicida tirándose desde el edificio sino que se ahoga en la piscina. Y Rosa va de compras con su amiga a IKEA o queda con ella en El Corte Inglés. Situaciones y elementos que difieren del universo original de la obra de Polanski pero que sin embargo encajan adecuadamente en el nuevo contexto. Son pequeñas diferencias exigidas por la reubicación espaciotemporal que se acumulan a otras pequeñas modificaciones más suplementarias pero que tampoco alteran la esencia de la historia contada en la película. Por ejemplo Paco es director de cine y no actor, o el amuleto no lleva raíz de Tannis sino una alcaparra macerada en coñac.

De ahí que el proceso de «transmediatización» o «transemiotización» que implica cualquier práctica adaptativa no pueda efectuarse sin que todos los componentes de la obra originaria sean más o menos alterados: cambiar el medio equivale por definición a cambiar los significantes y, en

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 376.

⁴⁰² José Antonio Pérez Bowie, «Presentación» en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, p. 11.

consecuencia, el texto. Es en este nivel donde la noción de «transmediatización» propuesta por Gronsteen adquiere todo su valor⁴⁰³.

Por lo demás, el desarrollo de las escenas resulta bastante similar en ambas obras, encontrando incluso en el relato frases calcadas del film que ayudan a reforzar la conexión con la obra de origen. Sí que habría que precisar que la historia contada por el relato se presenta mucho más sintetizada. Nos hallamos ante una «reducción por condensación»⁴⁰⁴ por lo que la trama se resume de una forma que afecta a su globalidad y no a estructuras concretas. La técnica que utiliza para ello Marsé se apoya en el uso de elipsis temporales (valiéndose de la subdivisión del texto en las cuatro estaciones del año) para después hacer referencia a esos cortes en la propia acción. Por ejemplo, no se narra en detalle el momento en que la señora Castellet (que no Castevet, como en el film) se encuentra a Rosa, en la puerta de El Corte Inglés, en un estado de shock, sino que será la propia vecina quien resuma el episodio brevemente más adelante.

En paralelo con esta *reducción* de la historia original, Marsé decide ampliar otros elementos. Es lo que Genette llama «desenvolvimiento diegético»⁴⁰⁵, la expansión del relato por la dilatación de ciertos detalles. Es el caso, por ejemplo, de la escena en que la pareja vuelve del cine, justo antes de encontrar el cadáver de Teresa, o aquella en la que Mamen y Rosa van de compras a IKEA.

1.1.2. El componente metaficcional

Aunque la trama del relato sigue muy de cerca a la del film, hay un momento clave que va a marcar una diferencia decisiva entre ambas obras y que va a afectar al desarrollo de la historia. Se trata, como hemos apuntado, del momento en que Rosa es consciente de las similitudes de su vida con el film de Polanski, hasta el punto de que ella misma hace una lista de las pasmosas coincidencias. Si ya sospechaba que algo no marchaba bien, al ver *La semilla del diablo* confirma todos sus recelos. Esta visión la ha hecho posible su amiga Mamen, quien, tras su último encuentro, le envía un DVD de la película, pegando en la caratula un *post-it* que dice «Todos brujos». Es una acertada variación del libro sobre la brujería que el buen amigo Hatch le deja a Rosemary en la película. Mamen desempeña la función del actante que advierte e intenta ayudar a la protagonista, en paralelo con Hatch

⁴⁰³ *Ibid.*, pp.23-24.

⁴⁰⁴ Gerad Genette, *Palimpsestos*, *op. cit.*, p 309.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 341.

en el film, el antiguo casero de la pareja y también amigo, que pone sobre aviso a Rosemary sobre lo misterioso de su situación. Apreciamos también una transsexualización⁴⁰⁶ de esta figura, quizás por un deseo de Marsé de remarcar la camaradería entre dos personajes femeninos.

La consciencia que posee Rosa de la semejanza de su situación con la de la protagonista de Polanski provoca una *mise en abîme* por la que el texto se dobla sobre sí mismo, tomando un marcado cariz metafictivo. Rosa descubre el «hipotexto», el modelo sobre el que cree se está desarrollando su vida. Y, a partir de entonces, su opción no es la huida, el desmentido sino la reproducción de las diferentes escenas que faltan hasta la resolución de la película.

Antes del visionado del largometraje, Rosa ya percibía que algo no funcionaba correctamente, que había perdido las riendas de su vida. Se ha sentido envuelta en una rara atmósfera de falsedad, de impostación, como si se encontrara dentro de una representación en la que no sabe qué papel tiene. Su primera impresión de la urbanización es la de «un decorado conocido» (p.132). Siente que los vecinos discuten entre ellos «como si estuvieran ensayando» (p.139) y «en cuanto al señor Castellet, su expresión le parece la de un comediante que no siente nada de lo que dice» (p.138). Ese fingimiento de los vecinos obsesiona a Rosa, que intenta convencer a su marido de la falsedad de los halagos de los Castellet: «-Fingían –asegura Rosa, con la voz ronca de la mala hostia-. Y además lo hacían bastante mal, sobreactuaban» (p.143). Otros personajes también, en otra ocasión actúan «como los protagonistas de un espectáculo» (p.161).

Para subrayar el hecho de que la historia de Rosa reproduce otra historia de naturaleza cinematográfica se multiplican las comparaciones de lo «real» con lo ya visto en otros mundos de ficción. Cuando Rosa visita por primera vez la urbanización: «le entran unas ganas imperiosas de anidar aquí, en este lugar que ha visto antes, tal vez en alguna película» (p.132). La caracterización esperpéntica del personaje de Minnie Castevet (Ruth Gordon) en el filme sugiere sin duda estos comentarios: «Tiene un deje extranjero, la señora Castellet, una cadencia latinoamericana que Rosa relaciona enseguida con las películas de Disney» (p.138); «Y tiene acento de dibujos animados, como la reina mala de Blancanieves, pero en versión calva y canija» (p.157)⁴⁰⁷. La sensación de ser no una «persona» sino un personaje en una representación creada por alguien es constante en

⁴⁰⁶ Gerard Genette, *op. cit.*, p.281.

⁴⁰⁷ Interesante comentario –quizás algo racista o hispanocéntrico–, pues esa conexión entre el acento de la vecina y el doblaje latinoamericano de esos films infantiles refleja cómo el séptimo arte es capaz de moldear nuestro imaginario y por ende la forma en que percibimos la realidad.

Rosa: «sintiéndose dentro de una película, Rosa pellizca a Paco, entre perpleja y divertida.» (p.140). Y llegará a tal punto que se siente vigilada, «como si me estuviesen filmando y yo fuera la única que no sabe qué hacer» (p.147), dice la protagonista, «todo forma parte de un guión» (p.171). Por eso, cuando ve la película de Polanski, parece que todas las piezas encajan al fin: «Todo concuerda con la película, escena por escena, recuerdo por recuerdo...» (p.169) y por tanto el desarrollo de lo que queda por venir se revela más fácil:

Aún no, antes ha de asimilar lo que ha pasado, y lo que va a pasar. ¿Y que ha asimilado, al cabo? Pues que está reviviendo todo lo que se cuenta en la película, que lleva un año entero metida en ella, por increíble que parezca, y que esa era la razón por la que a menudo se sentía a la deriva, ajena, desajustada. Si hay algo bueno en esta conclusión irracional es que ya no tiene que buscar más su papel, sabe perfectamente lo que tiene que hacer ahora: parir a su hijo y protegerlo. (p.170)

En el *gran teatro del mundo*, Rosa se siente «reconfortada» al conocer la causa de su falta de libre albedrío. Cree que Paco, su marido, «sabe lo que pasa y está actuando, sigue actuando.» (p.170), aunque, precisamente de acuerdo con su papel, éste le recrimina su actitud, hartos ya -y en paralelo con el film- le espetará: «Ya está, Rosa. Se acabó. Esta película ha terminado, sin carnero ni niño muerto...» (p.176). La situación se reproduce en espejo puesto que Paco asegura que viven un momento único reprochándole a su esposa el sumergirse en el universo de un filme: «¡Joder, Rosa, estás a punto de parir y... y te has zambullido en una película de Polanski!» (p.171). Los lectores que conocen la película saben, sin embargo, que es Paco quien se equivoca. El relato discurre a partir de aquí como una reproducción anticipada de los sucesos del filme. El despertar de Rosa después del parto se focaliza en una visión del rostro de su marido y el movimiento de sus labios pronunciando palabras que cree que son las mismas que se pronuncian en la película:

Un borroso primer plano de Paco, vocalizando sin decir nada, es lo primero que Rosa ve al despertar en su habitación. Trata de leer en sus labios las últimas frases del guión, fúnebres como campanadas: «*El bebé nació muerto. Era un niño. Tendremos otros*». Pero tiene la sensación de haberse quedado clínicamente sorda de repente.

— *...locura prepartum...*-oye al fin, al ajustarse sonido e imagen-. Eso ha dicho la doctora, que sufriste un ataque de pánico en toda regla, Rosa». (p.175)

A diferencia de la película –en la que el marido miente a la esposa asegurándole que el niño ha muerto, en el relato de Berta Marsé, el marido le comunica que todo ha ido bien y que el bebé (¿descendiente de Satán?) es una niña. Se trata de una nueva y sustancial trans-sexualización de un actor clave esta vez. ¿Reivindica con ello la autora el protagonismo femenino en los planes satánicos? Tras enterarse de esta noticia, Rosa hace lo mismo que su alter-ego filmico: baja al salón donde se congregan todos los vecinos y se acerca a ver a su hija hasta la cuna.



Fotograma del film en el que Rosemary conoce a su hijo

Todos los personajes de su historia están allí, moviéndose alrededor de la cuna abierta con un tul. El señor Castellet, ancho de orgullo, ofrece cava al resto de los vecinos. En el sofá, la señora Castellet parlotea relajada con la doctora Schreiber. Felisa mece la cuna con impaciencia, y su hijo pulula alrededor sacando fotos con una cámara de juguete. Cuando reparan en Rosa, el murmullo se apaga y sólo el llanto de la criatura rompe el silencio, el maligno silencio de una conspiración. Vacilante, Rosa descorre el tul e inmediatamente se lleva las manos a la boca:

—¿Qué le habéis hecho? –pregunta, asustada.

—Nada –responde la señora Castellet-. Tiene hambre.

Asomando de un arrullo envuelto en papel de plata, el rostro contraído y colorado de un recién nacido desgañitándose. Pero al escuchar una voz familiar, al reconocer el tono y el timbre de su madre, el bebé se calla de repente y, expectante, abre sus deslumbrantes ojos al mundo.

—Tiene los ojos de su padre —dice el señor Castellet.

Pero Rosa ya no le escucha, ni tampoco el murmullo que ha vuelto a la sala, la discusión abierta sobre si son verde grisáceo o pardo amarillento, sobre si es caqui o dorado el color que realzan sus oscuras y diminutas ojeras. Confusa mece a su bebé en el centro de la escena. En un segundo plano el grupo debate animadamente. Y en un tercero Paco, recortado en sombras frente a la ventana, mascando chicle. (176-177)

Se trata de la última escena del relato, y su descripción se asemeja —*imita*— la planificación de la película. Rosa aparta el velo de la cuna para ver a su bebé y el narrador, después, se distancia, de esta imagen como si moviese la cámara por medio de un travelling. Los ojos —de Satán o del bebé— desempeñan un papel importante en el vínculo con el filme y en la nueva interpretación de lo «satánico».



El actor Benicio del Toro y primer plano de los ojos en el film de Polanski

En la película unos ojos felinos de un tono amarillo corresponden al ser que suplanta al marido en el acto sexual con Rosemary. En el relato de Berta Marsé, sin embargo, los ojos que cree ver Rosa entre sueños ¿la noche en la que concibe a su hija?, no son los de Satán, sino los de Benicio del Toro, condicionada como está por la película *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) que habían visto antes de acostarse. De nuevo aparece el universo cinematográfico como mediador de sus percepciones.

Así, cuando se afirma que los ojos del bebé son como los de su padre: verde grisáceo o pardo amarillento, y con ojeras caqui o doradas, parece que más bien se esté haciendo referencia a la peculiar mirada de este actor, puesto que en ningún momento a lo largo del relato se ha mencionado explícitamente a los ojos del supuesto padre biológico: Paco. ¿Acaso se ha hecho hombre Satán en la figura de Benicio del Toro para poseer a Rosa o es más bien la mente de Rosa, entre delirios, quien escogió su imagen para representarlo? En las confusas fronteras del sueño, Berta Marsé juega a identificar ambas figuras, manteniendo la interpretación abierta y dejando que sea el lectorado quien decida si en verdad el relato ha cerrado el círculo de semejanza con la película, presentando al bebé de Rosa como una criatura satánica o si, por el contrario, es cierto que todas las ideas sobre brujería y satanismo de Rosa son fruto de su propia paranoia. La autora no presenta una solución cerrada, sino que, a través de ciertos elementos, abre la puerta a varias explicaciones. Así, en esta escena final del relato, expresiones como «maligno silencio de conspiración», el hecho de que Rosa se asuste al descorrer el tul y ver a su hija por primera vez -quien está envuelta en papel de plata (un detalle cuanto menos, desconcertante)-, que más tarde discutan los asistentes sobre el color de los ojos (iguales que los del padre) o que Paco se mantenga en un tercer plano, con aire culpable, mirando por la ventana, son pistas que tratan de presentar una interpretación del texto lo suficientemente ambigua. ¿De veras ha sufrido Rosa un episodio de paranoia o tenía razón y estaba formando parte de una conspiración satánica? Será el lector quien deba decidirlo.

Por otra parte, ¿nos encontramos ante un caso de transvalorización? ¿Es decir, pretende Marsé desmontar el sistema de valores sobre el que se sustentaba el hipotexto de *La semilla del diablo*? Si en verdad existe una conspiración satánica y todos los vecinos forman un aquelarre, el hecho de que el bebé de Rosa sea esta vez una niña no viene a ridiculizar toda la temática del hipotexto –como decía Genette- sino a dismantelar por completo todo los valores que éste proponía, es decir, el sistema patriarcal sobre el que se asentaba el film de Polanski.

1.1.3. Misterio y predestinación

La autora pone un gran cuidado en transmitir en la escritura el clima de misterio que –en contraste con las escenas cotidianas- inunda poco a poco el film de Polanski. El narrador introduce constantes *señales de suspense*, indicaciones que avanzan el carácter predestinado de algunas acciones y gestos, alusiones incluso al esoterismo. Todo ello

relacionado con el escenario de la historia, que ya no es el edificio Dakota de Nueva York, sino una aséptica y moderna urbanización. Así, lo apreciamos la primera vez que llega la protagonista («Rosa ha oído una llamada del cuerno del destino, ese sonido primario y gutural [...]», p.132); la misma elección de ese lugar para su nueva vida parece que formara parte de un plan ajeno a la pareja («¿no creéis que vosotros mismos también habéis sido elegidos?» p.136), como si una fuerza superior dirigiera sus actos hacia esa comunidad («al tomar el desvío que conduce a Los Pinos Verdes, una línea recta sin asfaltar, el coche parece obedecer una orden secreta y volver solo al redil», p.136). Los presentimientos salpican todo el relato («[equivocarse con las uvas en Nochevieja] no presagia nada bueno», p.162), sobre todo cuando es Rosa la que los padece («he tenido premoniciones desde el principio, desde que esa maldita verja se abrió por primera vez», p.169).

Cuando Rosa visita por vez primera a sus vecinos el narrador la describe como una víctima que acude dócilmente al matadero: «La impulsará también la curiosidad por el misterio; y, sobre todo, el excitante temor de que, de tanto buscarlo, al final lo encuentre» (p.139). La casa se nos describe de forma un tanto amenazadora: «les invita a seguirla hacia el interior de su guarida. Paco y Rosa avanzan algo intimidados a través de opresivos pasillos empapelados» (p.140). Se hacen referencia también a «las bestias de la noche» (p.143) y se describe de modo muy fantasmagórico (y muy visual) una camada de gatos negros, un animal comúnmente revestido de miedos supersticiosos⁴⁰⁸. En otra ocasión, aunque sea en tono de broma, hablando del sexo del bebé, Paco dice que podría ser una cabra, en una referencia directa a la figura del macho cabrío con la que suele identificarse al diablo. Todos estos comentarios confluirán, sin lugar a duda, en el mismo momento en que Rosa se sienta ante el televisor para ver la película de Polanski.

En cuanto cuelga el teléfono pone la cinta en el DVD y, armada con una libreta y un lápiz, se sienta frente a la pantalla, dispuesta a ver y analizar la última película que Mamen visionó, a encontrar la llave que gira el cerrojo, abre la puerta y deja paso al terror. (p.167)

⁴⁰⁸ «A la luz de la linterna, una gata y su camada se preparan para la caza nocturna. Todos ellos negros, de pelo largo y espeso. Rosa se aprieta contra Paco; de todas las razas de felinos que se han disputado ruidosamente ese territorio, al final han dominado los genes de los que le provocan más escalofríos. Pero a la familia gatuna no parece molestarle el foco de luz que les acompaña, como a los protagonistas de un espectáculo, mientras caminan sigilosamente hasta la moreras esqueléticas, donde se afilan las uñas. Al fondo, recortadas y pegadas sobre el negro negrísimo, las ruinas ancestrales de la antigua lavandería y una afilada media luna. El poder de la imagen que Paco ha captado con su linterna sobrecoge a Rosa.» (p.161)

Esta última frase «la llave que gira el cerrojo, abre la puerta y deja paso al terror» es una evidente referencia a la cita que abre el relato. Una cita sacada de Truman Capote y su célebre novela *A sangre fría*⁴⁰⁹. Con ella la autora nos quiere indicar cómo a partir del visionado de ese film, el miedo y el terror se instalan por completo tanto en la mente de Rosa como en su propio hogar, un lugar que -igual que ocurre en la historia contada por Capote- deja de ofrecer la seguridad y tranquilidad que debería, confirmando así sus continuas sospechas. Ese «traspasar la puerta» -que no habla sino de la autoconciencia que adquiere nuestra protagonista sobre la naturaleza metaficcional de su existencia-, le conduce al otro lado de la realidad, como Alicia al otro lado del espejo.

1.1.4. Recreación de técnicas cinematográficas

Por último, podemos comprobar que el deseo de la autora por tomar al film de Polanski como referencia para su relato no sólo se reduce al plano temático sino que también en el plano formal trata de recrear ciertas técnicas propias del lenguaje audiovisual. Así ocurre, por ejemplo, en el siguiente pasaje, al final de la historia, donde la omnividencia del narrador evoca la vista panorámica área de una cámara que va descendiendo y focalizando el campo de visión hasta encuadrar/seleccionar aquellos seres u objetos que protagonizarán la escena:

Amanece. La atmósfera está tan limpia que, a vista de pájaro, pueden verse con nitidez los puntos oscuros moviéndose dentro del recinto amurallado. Son los gatos negros, regresando satisfechos de la cacería. El viento ha soplado con fuerza toda la noche, y dentro de una urbanización aún se agitan las hojas de las moreras bajo las que hay un coche aparcado, totalmente cubierto de humedad. Y dentro de ese vehículo hay una mujer aferrada en tensión a una canastilla y a un teléfono móvil. Y en el interior de esta mujer hay una criatura de nueve meses cumplidos a punto de iniciar su propio viaje. (p.167)

Un pasaje que nos remite directamente al film de Polanski, ya que tanto al comienzo como al final del largometraje, el espectador encuentra este tipo de movimientos de cámara. La clave de interpretación del pasaje la hallaremos en la expresión «a vista de

⁴⁰⁹ *A sangre fría* de Truman Capote, publicada en 1966, pertenece al género que se dio en llamar «novela testimonio» en referencia a aquellas obras donde el proceso de documentación sobre un hecho real es muy exhaustivo. En este caso, la historia cuenta el violento asesinato de una familia en su casa de un tranquilo pueblo de Kansas y para el que, en principio, parecía no haber motivo aparente.

pájaro» que nos remite al tipo de visión que se posee sobre la escena. Así pues, encontramos un esfuerzo importante por parte de Marsé por entroncar en todos los aspectos su texto con su referente cinematográfico, añadiendo además un efecto suplementario a través de la metaficción. El hecho de que la protagonista descubra el paralelismo existente entre su propia historia y la película de *La semilla del diablo* introduce un juego de espejos que le concede una dimensión todavía más interesante.

1.2. «Rosemary» de Javier Calvo

Aunque es profunda la filiación del relato de Calvo con el hipotexto filmico *La semilla del diablo*, hay que señalar desde el principio que la historia que nos presenta introduce significativas diferencias y que no es además el único referente directo del texto, inspirado también en la de literatura de terror y ciencia-ficción de Lovecraft y en la música y las letras grupo británico de rock de The Cure ⁴¹⁰.

La trama del relato de Calvo se sitúa en los años ochenta, en un suburbio de clase obrera de Nueva York, y tiene por protagonista a Ángela, una adolescente que adopta la moda y la subcultura «gótica», fan de la obra de Lovecraft y del grupo musical *The Cure*. Vive con su madre y sus hermanas sintiéndose tan distinta a ellas que ni siquiera encuentra parecido físico, por lo que se pregunta si la explicación de tales diferencias no tendrá que ver con la identidad de su padre ausente, del que nadie quiere hablarle. El relato es asumido por un narrador omnisciente que cuenta –haciendo uso de grandes elipsis- varios episodios que dan sentido a la historia de Ángela (presentados con títulos específicos), intercalándolos con reflexiones ensayísticas que irán conformando lo que el narrador denomina «mapa del universo» (p.151).

El relato parte de la vida cotidiana de Ángela, una adolescente tumbada en el sofá de su casa que ve la televisión mientras su madre regresa de hacer la compra. La segunda escena es algo más «trascendente» y ya describe a la protagonista en su cuarto, acompañada por un joven con el que acaba de tener su primera relación sexual. Un salto temporal lleva al tercer episodio en el que Ángela, después de un tiempo ausente, regresa a la casa materna y descubre a un desconocido que ocupa su antiguo sitio en el sofá y resulta

⁴¹⁰ Resulta reseñable el hecho de que Lovecraft es un referente clave también en otra obra que analizaremos más adelante: *Providence* de Juan Francisco Ferré.

ser el actual novio de la madre. Las siguientes escenas insinúan una deriva destructiva de la existencia del personaje. Ángela visita a un «camello» llamado Roy y en su casa se mete su primer chute de heroína. Después sabremos que ha iniciado una vida con él y que ha decidido quedarse por voluntad propia encerrada en su piso aunque esté en condiciones miserables. La última escena se sitúa en el momento en que Ángela decide, por fin –sin que sepamos los motivos- abandonar el piso y salir a la calle, un gesto que va a significar la destrucción del mundo.

Entre estos fragmentos de la vida de la protagonista se van intercalando, de modo inconexo, otros textos de naturaleza diferente: una oda a la estética de los suburbios de clase obra y a la religiosidad que emana de ellos, el relato del tiempo que vivió H. P. Lovecraft en el barrio neoyorquino de Red Hoo o la presentación de la misteriosa mujer del abrigo rosa, uno de los personajes importantes para la conformación del mapa del universo, entre otros.

El narrador heterodiegético adopta en todo momento una actitud reflexiva metaliteraria, incluso podríamos decir que irónica, al resaltar los elementos que son significativos en su narración. Así lo comprobamos al introducir a uno de los personajes («La madre. Un personaje importante. Los que se están presentando son elementos importantes desde una perspectiva narrativa» p.147), o bien respecto a la historia narrada y su simbolismo: «Porque este es el verdadero asunto de esta historia. Es una historia de auriculares y pósters [sic]» (p.154); «Lo que aquí se cuenta es importante. Esta historia es importante. Ya saben. No importante como esas historias que le hacen a uno dejar el libro a un lado sobre la mesilla colocada junto al brazo del sofá y quedarse mirando el fuego que crepita en la chimenea. Es importante porque lo que se cuenta aquí es esencial para la comprensión de la estructura del universo. Esta historia explica el universo» (p.198).

1.2.1. Conexiones con el film de Polanski

Volviendo a la estrecha conexión del texto con la película *La semilla del diablo*, no hay que olvidar, en primer lugar, que el relato se titula, no por casualidad «Rosemary», como la protagonista del film. Si el relato de Berta Marsé, por su parte, finalizaba haciendo referencia a los ojos de la niña recién nacida, la historia de Javier Calvo parece querer enlazar su texto con la obra de Polanski también a partir de ese mismo elemento. Este autor comienza justamente su relato haciendo alusión a lo extraño de los ojos de la protagonista.

La chica de los ojos plateados. Unos ojos llenos de pequeños destellos cristalininos que bajo la mayoría de situaciones lumínicas producen el efecto de ser plateados. Unos ojos que son lo más parecido a esos ojos grises de algunos gatos que brillan en la oscuridad. Los ojos de la chica de los ojos plateados brillan en la oscuridad. (p.146)

Y puede que sea justamente ese color de plata –más de una vez empleado en los filmes de terror- lo que nos lleva a considerar la posibilidad, desde el principio, de que Ángela sea ese bebé descendiente del diablo que nacía al final de la película de Polanski. Sus ojos no los ha heredado de su familia materna pero tampoco sabemos si provienen de la rama paterna, puesto que el secretismo en torno a la figura del padre es total durante todo el relato. Nadie, ni siquiera su madre, quiere contarle nada de él, sintiéndose molesta incluso si le pregunta sobre el tema. Este silencio no hace sino reforzar la idea de que hay algo misterioso en su figura y el narrador lo refuerza a través de la introducción de diferentes elementos mágicos o extraños que constantemente dirigen la lectura hacia esa interpretación.

Por otra parte, *La semilla del diablo* es referencia explícita en la historia. Ángela ha visto la película siete veces y tiene dos escenas favoritas: la primera sería la del aquelarre – cuando es violada por el diablo- y aquella en que encuentran el cuerpo de la vecina yaciendo sobre la acera⁴¹¹.



Fotograma de la violación a Rosemary

⁴¹¹ Aunque nuestro estudio no aborda específicamente cuestiones centrales desde una perspectiva de género, no podemos dejar de mencionar la visión androcéntrica del relato de Javier Calvo, que, en relación con la película de Polanski, adopta en todo momento la posición «del hijo» (aunque el personaje se llame Ángela) y nunca la de la mujer-madre. En este caso además, nos dice que las partes favoritas del filme, para Ángela, son dos escenas en las que la mujer aparece como víctima (una violación) y una muerte en la calle.

Dos escenas especialmente violentas y duras que encajan bien con el retrato de la joven que Javier Calvo nos hace y con una perspectiva que se recrea en la victimización femenina. Ángela, una chica con tendencias depresivas, propensa al ensimismamiento e interesada por asuntos atroces y escatológicos, se siente identificada con el personaje que interpreta la actriz Mia Farrow (al que se parece algo físicamente) y con unas vivencias que, paradójicamente, la reconfortan. Como apuntábamos en la nota anterior, su visión es la del «hijo-hija»; por eso no entiende la actitud que muestra la protagonista del film que, en una ocasión al menos, verá durante su pase televisivo:

En las pausas publicitarias, Ángela cierra los ojos. Cierra los ojos y se imagina que vive en una casa enorme y antigua. Se imagina vestida con los extraños vestidos de Mia Farrow y yendo a visitar a sus vecinos [...]. Ángela no entiende a Mia Farrow. No entiende su desconfianza ni su pánico [...].» (p.163).

Lo que más interesa a Ángela de la historia contada por Polanski es la sensación de protección y atención continua que recibe de sus vecinos. Envidia su situación, ese poder permanecer recluida en el piso sin tener que salir nunca al exterior, llegando a decir que «la felicidad debe de parecerse bastante a pasar los días encerrada en una casa como la de Mia Farrow» (p.163). Ése es su sueño, poder quedarse siempre en casa (quizá, simbólicamente, en el útero materno), protegida de todo lo externo. Como confiesa Javier Calvo en una entrevista concedida a un medio digital, el argumento de este relato es sólo una variación del tema que parece atravesar todas sus obras: «Un personaje que parte de una situación vital muy grande e intenta transformarse y llegar a ser la persona que quiere ser, mediante una tensión con el mundo exterior. El tema es la erosión de los límites del yo»⁴¹². Una sensación que se relaciona, en el texto, con la experiencia intrauterina, con ese deseo de protección, de volver al origen, de volver a sentirse dentro del útero materno. A lo largo del relato se nos presenta continuamente esta idea, no sólo en relación con la película de *La semilla del diablo*, sino también con otros elementos, como la música de *The Cure*:

La sensación que experimenta Ángela cuando se aguanta las ganas de ir al baño es como la sensación que experimenta cuando se reclina en el sofá y apaga las luces y deja que la luz amniótica de la televisión sin sonido inunde la sala. Como cuando se reclina en el sofá y cierra los ojos y siente el

⁴¹² Entrevista a Javier Calvo en la revista digital *notodo.com*: http://www.notodo.com/cgi/php/inicio.php?apartado=recomendacion&id_top=387&seccion=libros (Consultado el 13. 09.2015)

resplandor suave del televisor acariciando su piel. En la penumbra. O como la sensación que experimenta cuando escucha la música de The Cure. En la penumbra de las velas o en la oscuridad total. Como cuando pone un disco de The Cure y apaga las luces y se mete debajo del cubrecama y deja que la música densa y plácida la envuelva. Sensaciones que tienen que ver con anular el mundo exterior. Con sumergirse en líquidos amnióticos. Sensaciones que tienen que ver con mundos autocontenidos. Sin nada en el exterior. En posición fetal. Protegida por el cubrecama. Nostalgia de útero. Nostalgia de un recuerdo borrado. (p.160)

Resulta interesante la presencia del televisor en este fragmento y el modo en que la protagonista se relaciona con el aparato encendido, independientemente del contenido de sus imágenes y sonidos. La luz azulada -«amniótica»- que emite la pantalla ayuda a generar una atmósfera propicia para evadirse del mundo exterior. Su pertenencia a una familia desestructurada, con una madre descuidada y un padre inexistente, provocan en Ángela ese vivo deseo de sentirse protegida y de aislarse. El tema de la paternidad no resuelta también es algo muy presente en la construcción de este personaje, en la interpretación que hace de las cosas: «Todo es especial y mágico en *La semilla del diablo* de Roman Polanski. Lo único que Ángela le cambiaría es el título. En su opinión, el título de la película debería hacer referencia a la ausencia de padre. A padres ausentes que desaparecen antes del parto o a padres que están siempre presentes en forma de ausencia» (p.163). Esa figura paterna ausente, pero justamente por eso, presente a cada momento, se relaciona con la paternidad satánica sugerida en el relato de Calvo y que, por supuesto, proviene del universo creado por Polanski.

Más adelante, cuando Ángela haya crecido y viva recluida en el piso de Roy, metida la mayor parte del tiempo en la cama, tratará de hacer memoria y contarle la trama de *La semilla del diablo*, pero el tiempo y el efecto de las drogas han borrado sus recuerdos y la historia que le cuenta es una versión totalmente distorsionada:

—Había una película que me gustaba mucho.—Ángela se mira los pies. Con el ceño fruncido—. Cuando era pequeña. No me acuerdo de cómo se llamaba. Salía una chica muy guapa. Era una película antigua. Y la chica tenía problemas, Pero entonces empezaba a tomar una bebida que le preparaba la vecina. Y al principio no se la quería beber. Pero su marido insistía. Prácticamente le obligaba a bebérsela. Y al final se la bebía todos los días. Y lo que hacía la bebida... —Hace una pausa. Piensa—. No me acuerdo de qué hacía exactamente la bebida. Pero el resultado era que ella dejó de salir de casa. Y su marido la cuidaba. Y ella era feliz, Porque la bebida la hizo dejar de salir de casa. Más o menos. (p.195)

Ángela, ante las lagunas de su memoria, reinterpreta la historia de Polanski a partir de sus propios deseos: la necesidad de atención y cuidados. Confunde el desvalimiento, el miedo y desconcierto de Rosemary/Mia Farrow con protección. De todos modos, los indicios del relato invitan a pensar que Ángela puede ser hija del demonio, que puede ser incluso el bebé ya crecido de la película. Ello le otorga un carácter metafictivo puesto que Ángela conoce además la obra original de la que procede. Estaríamos ante el hijo que Rosemary da a luz en el film, pero ya adolescente y convertido en chica. Si es así nos hallaríamos pues, utilizando los términos de Genette, ante una continuación proléptica (muy libre) de la historia contada en la película, en la que también se ha producido una trans-sexualización. Aunque no se puede sostener una interpretación firme en este sentido –por la ambigüedad del relato–, es cierto que si atendemos a las fechas, parece que las cuentas podrían encajar. La historia se sigue desarrollando en Nueva York (aunque en esta ocasión, se traslada del centro de Manhattan a un suburbio de clase obrera –uno de los muchos ajustes que sufre la *diégèse*) y en esta ocasión se desarrolla en los años ochenta. Ángela es una adolescente en el relato de Calvo, por lo que no es descabellado pensar que pudo haber nacido en torno a 1968, si tomamos como referente la fecha de la película de Polanski.

Estaríamos pues ante ese bebé que nace al final de la película sólo que unos veinte años después y con unas cuantas transformaciones sufridas en el proceso, entre ellas, como ya hemos indicado, el cambio de sexo (algo que también ha puesto en práctica Berta Marsé en su relato). Parece que ambos autores encuentran estimulante esta trasgresión al trans-sexualizar al hijo de satán. Que la descendencia demoníaca pase por una hija no deja de cuestionar los tradicionales esquemas de transmisión de poder del sistema patriarcal.

1.2.2. Esoterismo y misterio: el fin del mundo

El relato de Javier Calvo se caracteriza por dar un halo de misterio y esoterismo a toda la historia. El narrador la califica desde el principio como una «crónica oscura» (p.145), lo que ayuda a conformar las expectativas del lectorado. Los extraños ojos de la protagonista, la figura de su madre (a la que se define como «una bruja de cuento de hadas. Es una madrastra de cuento de hadas. Las cosas no son lo que parecen», p.165) o las continuas referencias al oscuro universo creativo de Lovecraft son diferentes elementos que ayudan generar ese ambiente de misterio del que hemos hablado.

También se eleva la anécdota a un plano más trascendente que afecta al destino del universo, donde el microcosmos de los personajes y el macrocosmos del universo entran en contacto. El relato de la vida de Ángela tiene implicaciones elevadas que el propio narrador trata de remarcar. El narrador hace el trabajo del hermeneuta advirtiendo que los personajes que aparecen, los elementos que se presentan tienen una función añadida, al formar parte del diseño del «mapa del universo» (vid. imagen en la página adjunta). Un mapa que tiene la forma de una estrella de cinco puntas, el símbolo tradicionalmente asociado con el diablo. Los trazos de ese mapa van definiendo los pasos que seguir para la llegada del fin del mundo y cada elemento hace referencia a alguno de los personajes que aparecen en la historia.



La trama se sitúa en los años ochenta, una década que se caracteriza en el relato como un período convulso, en el que el mundo está en riesgo grave de ser destruido. Los medios de comunicación alertan constantemente de este posible cataclismo. Este clima catastrofista y pre-apocalíptico se pone en relación con la idea del fin del mundo, del año cero, que se vincula con Ángela, nombre simbólico donde los haya como hija de un «ángel caído»:

El mundo se va a terminar. Lo dicen los periódicos. Lo dice la gente en las calles. Lo dicen profecías antiguas que alguien encuentra de vez en cuando. Son los ochenta. En los ochenta todo el mundo sabe que el mundo se va a terminar. Hay tertulias radiofónicas sobre el fin del mundo. Hay discrepancias acerca del momento exacto en que las cosas van a terminar. La chica de los ojos plateados ha oído hablar del fin del mundo. De la bomba atómica. De la destrucción mutua asegurada. Del efecto invernadero.

Del retroceso de las selvas amazónicas. Ha oído hablar de la Guerra Fría y de la Tercera Guerra Mundial. (p.183)

1.2.3. Referencias al grupo musical *The Cure*

Como indicamos al comienzo de este análisis, *La semilla del diablo* no es el único texto de referencia que ha utilizado Javier Calvo para crear la armazón de su relato: la música del grupo *The Cure* y la literatura de H. P. Lovecraft resultan también claves para conformar la historia narrada. Ángela es una fiel seguidora de este grupo de rock gótico que tuvo su momento de mayor esplendor en la década de los ochenta.



Grupo musical *The Cure*

Sus letras introspectivas y existenciales tuvieron muy buena acogida entre el público más joven que se sentía identificado con el universo que recreaba. La protagonista es una fan entusiasta y ello le hace sentirse más cerca de Roy, quien también se declara seguidor de este grupo por motivos no demasiado profundos: «—También es mi grupo favorito — dice—. Es un grupo especial. Es el grupo favorito de la gente especial. Los que escuchamos su música nos reconocemos entre nosotros. Nos respetamos» (p.187).

La adhesión al mundo que *The Cure* representa se apunta en momentos clave de la vida de Ángela. El narrador se fija en el poster de la banda que preside su dormitorio justo cuando la joven acaba de tener su primer encuentro sexual. El póster reza «Boys don't cry», una frase muy apropiada para la conversación que mantiene la pareja y en la que su acompañante trata de explicar la superioridad de los hombres frente a las mujeres

basándose en su falta de sensiblerías. Otro póster ocupa un lugar preferente en la cocina del piso de Roy y se alude a él cuando la protagonista prueba una droga (no es heroína, sino raíz de Tannis, como el preparado que toma Mia Farrow en *La semilla del diablo*). Este póster de *The Cure* también lleva impresa una frase significativa que podemos relacionar con lo que está a punto de experimentar Ángela al consumir la droga: «Just like heaven». Una placentera sensación de abandono, de caída que le lleva a preguntarse «si ha caído al suelo o si ha caído más abajo. [...] Si está en una cripta. En una cripta debajo de la cocina» (p.188). La mención a este lugar oculto y misterioso remite en parte al film de Polanski. En el largometraje, la escena de la violación de Rosemary por el diablo durante el aquelarre, traslada al personaje desde su habitación a una cripta. Este espacio tiene un simbolismo especial, por otra parte, en el relato de Calvo, donde el narrador ya ha hablado de ello: «Hay un mundo debajo del mundo. Hay cosas debajo de las cosas. Criptas debajo de las cubiertas de los barcos» (p.177). La mención a la cripta, remite, en fin, al universo literario de Lovecraft y a uno de sus relatos más célebres: «En la cripta»⁴¹³. Finalmente será justo su mutua afición por *The Cure* lo que unirá a Ángela y a Roy.

Por último, el tercer póster aparece en la escena final del relato. En él el lema que aparece es «The Cure—Desintegration Tour 1990». Una frase que resulta muy relevante si tenemos en cuenta que nos encontramos ante el momento resolutivo de la historia, por el que Ángela, como una criatura investida de poderes satánicos, al salir a la calle, va a producir la destrucción del mundo. «La calle es oscura. El viento levanta polvo y hace volar los papeles de periódico. Todo es viejo y está sucio. La chica de los ojos plateados sale a la calle. El año es uno» (p.203). Un año uno como el que el señor Cassavets, en la película de Polanski, festeja con el nacimiento del bebé de Rosemary. «Porque es 1982. El año en que todo comienza» (p.154).

1.2.4. El universo literario de Lovecraft

Por otro lado, esta filiación con el género de ciencia-ficción, sumado al género de terror que ya habíamos comentado antes, nos dirige directamente a la figura del escritor Lovecraft, quien posee un papel importante en la conformación de la historia que dibuja Calvo. Ángela también es gran admiradora de su literatura, hasta el punto que sólo lee sus libros. De nuevo se presenta intencionadamente un paralelismo psicológico entre la

⁴¹³ H. P. Lovecraft *En la cripta* (1963), Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de fantasía y terror, 2001, pp.7-19.

protagonista y el propio Lovecraft, a quien se suele describir con un carácter oscuro y asocial⁴¹⁴. De ahí que se intercalen varios pasajes sobre la extraña forma de vida del maestro del género de terror⁴¹⁵: su misantropía, su rechazo de la luz solar, su preferencia por los lugares cerrados, su afición a pasear por los cementerios. En el segundo de esos pasajes se imagina un paseo nocturno de esta figura por el barrio neoyorquino de Red Hook, una zona deprimida de la ciudad, y las diferentes sensaciones que le producen las gentes y situaciones que va encontrando a su paso. Se hace referencia además al propio proceso de escritura de su relato «El horror en Red Hook», publicado en 1924, donde desata su lado más xenófobo. También habría que comentar que el texto transpira cierto estilo «lovecraftiano» a través de muchos de los títulos de los diferentes apartados en que subdivide el relato, como es el caso de este ejemplo:

HEL-HELOYM-SOTHER – EMMANVEL – SABAOTH – AGLA –
TETRAGRAMMATON – AGYROS – OTHEOS –
ISCHYROSATHANATOS – IEHOVA – VA – ADONAI – SADAY –
HOMOVSION – MESSIAS - ESCHEREHEYE (p.176)

Un título que podría querer remitirnos a las criaturas que se recogen en la obra de Lovecraft *El bestiario*⁴¹⁶. Las continuas referencias al mapa del universo y la introducción de su dibujo en el propio texto, recuerda otra obra suya, *El Necronomicón*⁴¹⁷, una especie de manual sobre conjuros y rituales mágicos. El interés por estos temas lo confirmaba el propio Javier Calvo en una entrevista publicada en *Espai de Llibres*:

En líneas generales, la filosofía oculta se opone a la tradición del pensamiento científico, de la filosofía socrática y del pensamiento

⁴¹⁴ En cierto momento se presenta la actitud de Lovecraft en términos idénticos a los que se han utilizado antes para hablar de Ángela, generándose así un paralelismo explícito entre ambos personajes, como en este pasaje en el que se describe al escritor estadounidense: «Deja que el bullicio del café y el olor pestilente a sudor y el humo del tabaco lo envuelvan por completo y se conviertan en una especie de pantalla amniótica. Su mente se concentra en las sensaciones que provienen del interior de su cuerpo. Del interior de su vientre. Le gusta aguantar las ganas de ir al baño. No ir a evacuar cuando siente la necesidad de hacerlo. Le gusta notar la ligera presión de los excrementos en el recto. De los excrementos que quieren salir y le envían a su cerebro la señal de que quieren salir. En esos casos cierra los ojos y anula todas las sensaciones exteriores. El excremento moviéndose en su recto parece una criatura viva. Pero es algo mejor. Es parte de sí mismo.» (p.176)

⁴¹⁵ De la página 156 a la 157 y de la 170 a la 176.

⁴¹⁶ H.P. Lovecraft, *Bestiario*, Madrid, Libros del Zorro Rojo, 2008.

⁴¹⁷ H.P. Lovecraft, *El Necronomicón*, Madrid, La Factoría de Ideas, 2009.

capitalista que han llevado a nuestra civilización a donde está. O por lo menos se desmarca de ellas. También tiene muchas conexiones con el pensamiento mágico y el pensamiento religioso de la Antigüedad, que son formas de espiritualidad a las que me siento muy cercano y, con las formas neopaganas de relacionarse con la naturaleza y el medio ambiente⁴¹⁸.

Así pues y como ya hemos comentado, estos tres universos creativos con los que se asocia intencionadamente el relato (Lovecraft, *La semilla del diablo* y *The Cure*) ayudan a generar una atmósfera propicia de misterio que lo entronca de una forma directa con el género de terror.

1.2.5. Presencia de la televisión

En el deseo de aislarse del mundo exterior que siente Ángela, desempeña un papel muy importante la televisión. La experiencia pasiva de tumbarse frente al televisor es comparada, como hemos visto antes, con una experiencia intrauterina.

La chica de los ojos plateados está sentada delante del televisor [...] A la chica de los ojos plateados le gusta ver el televisor a oscuras. Con el volumen bajo. Le gusta. Le gusta no tanto sentarse como reclinarse en el sofá y apagar todas las luces hasta que la única luz en toda la sala es la que procede del televisor y la luz del televisor inunda la sala. Igual que el líquido amniótico. Le gusta simplemente reclinarse y dejar que el resplandor líquido del televisor la bañe por completo. Le gusta cerrar los ojos e imaginar que está literalmente sumergiendo el cuerpo despacio en el líquido espeso y suave. Reclinada más que sentada en el sofá. Delante del televisor. Con el volumen bajo. (p.146)

La sensualidad que envuelve a la protagonista ante la peculiar luz proyectada por la pantalla del televisor que la baña por completo y la sume en un estado de relajación máxima, de ensimismamiento evoca el líquido amniótico que envuelve al feto en el útero materno. Si el psicoanálisis sirvió a la teoría cinematográfica para describir la situación del espectador en la obscuridad de la sala -próximo al sueño, al ensueño y a la percepción real-

⁴¹⁸ Entrevista en la revista digital *Espai de Llibres* el 21.06.2011. <https://espaidellibres.wordpress.com/2011/06/21/entrevista-a-javier-calvo/> (Consultado el 13.09.2015).

que lo invita a proyectarse en otro *mundo*⁴¹⁹, parece que Javier Calvo quiera trasladar esos efectos a la televisión y hacia un estadio anterior más sonámbulo o más protegido.

Indirectamente puede remitir al estado hipnótico en el que quedan los televidentes sometidos horas y horas al flujo de la imagen, pero aquí es además el instrumento que ayuda a Ángela a aislarse del mundo y de sus relaciones familiares. El televisor es un elemento omnipresente en el paisaje doméstico; está siempre encendido en la casa familiar de la protagonista e interfiere la comunicación con la madre o con el novio de ésta. El narrador entrecorta las conversaciones con ellos describiendo el acontecer que sucede en la pantalla, como observamos en este ejemplo, en el que se emite la famosa serie televisiva *El príncipe de Bel-Air*⁴²⁰. Habla con su madre, pero la presencia del aparato está siempre ahí:

«—[...] Un día llegarás a casa y te encontrarás que he tirado la tele por la ventana.

Uno de los personajes de la comedia de situación repuesta entra en escena disfrazado de mujer. Es uno de esos disfraces de mujer que permiten ver a la legua que quien los lleva es un hombre disfrazado de mujer pero que por alguna razón los personajes televisivos no consiguen ver que se trata de un disfraz. Ángela no puede oír las risas enlatadas de la televisión pero sabe que en este momento está sonando una ráfaga de risas enlatadas más larga y más intensa de lo normal. Una de esas ráfagas largas e intensas dentro de las cuales destacan un par de risas más convulsivas y estridentes que el resto.

—Mis piernas no se parecen a las tuyas [...]» (p.150)

O en esta otra escena:

—¿Has visto alguna vez unos ojos como los míos?—susurra. Y los cierra. El hombre vuelve a enseñar los dientes. Sonríe. Mira el televisor. Ángela se quita las gafas de sol. Mira al hombre.

El volumen del televisor no está todo lo bajo que acostumbra a estar. Se oyen disparos y gritos y ese ruido seco y extraño que hacen los puñetazos en las películas.

—Yo nunca conocí a mi padre —dice—. Pero tengo mis fuentes. (p.182)

El narrador cuenta tanto lo que sucede a sus personajes como lo que sucede en el universo ficcional que éstos miran y escuchan constantemente para remarcar que la

⁴¹⁹ Vid. Christian Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 11-120.

⁴²⁰ «Las letras de los créditos de salida de la comedia de situación son como las letras de los graffiti callejeros» (p151). Esta serie norteamericana, que se emitió desde 1990 hasta 1996, pertenecía al género de comedia de situación y presentaba sus letras de crédito con una tipografía que imitaba la de los graffiti.

presencia de la programación televisiva es algo real que acompaña al personaje de Ángela y que ambos universos pertenecen a la ficción en distintos niveles.

1.2.6. Otras referencias al cine

Hacia el final del relato, cuando Ángela se dispone a abandonar definitivamente la habitación del piso de su novio en la que se ha encerrado desde hace tiempo, tiene una fantasía apocalíptica e imagina la destrucción total del mundo debida a la invasión de unos insectos gigantes: unas enormes mantis religiosas. Los escasos supervivientes deben refugiarse bajo tierra y ella se ve a sí misma viviendo en un refugio subterráneo, protegida de los peligros exteriores. Le agrada esa sensación que le permite rechazar la realidad y disfrutar del mundo a través de las películas:

En su refugio subterráneo nunca hay noticias del mundo exterior. Solamente películas antiguas y bonitas. No hay que salir nunca porque no hay ningún sitio al que ir. [...] A Ángela no le gusta pensar en qué pasará cuando se vayan los insectos. Cuando la Tierra vuelva a ser libre. Prefiere imaginarse a sí misma encerrada en su refugio. A cien metros bajo tierra. O más. Viendo películas. Tumbada en la cama. Sin preocupaciones. Sin salir nunca. (p.197)⁴²¹

Para la protagonista la función del cine, de las películas, se pone en relación con un sentimiento de bienestar derivado de su reclusión voluntaria. Le ayudan a olvidarse del mundo, a desconectar y, por lo visto, es lo único que necesita. Esta fantasía que se volverá a repetir en varios momentos del relato nos remite directamente a ese cine de ciencia-ficción de corte catastrofista realizado en la década de los cincuenta, donde aparecía como tema, y de forma sistemática, la invasión o destrucción de la tierra a mano de monstruos horripilantes y gigantescos. En muchas de esas películas, los enemigos a batir eran insectos mutantes que por algún efecto radiactivo habían aumentado alarmantemente su tamaño suponiendo un peligro para la humanidad⁴²². Se conformó todo un ciclo de películas de

⁴²¹ Con otros tratamientos, estos motivos ya habían aparecido en la literatura, como es el caso del cuento de José María Merino «El niño lobo del Cine Mari» (1982) o en *El peso de la paja de Memorias. El cine de los sábados* (1990), de Terenci Moix. Vid. Carmen Peña, «La imagen y el imaginario filmico en la novela española contemporánea», en *Encuentros sobre Literatura y cine, cit.*, pp. 37-41.

⁴²² Algunas de estas películas podrían ser *La humanidad en peligro (Them!,* Gordon Douglas, EEUU, 1954) donde aparecen unas hormigas gigantes; *El escorpión negro (The black scorpion,* Edward Ludwig, EEUU, 1957), en la que el enemigo a batir son escorpiones enormes o *Tarántula* (Jack Arnold, EEUU, 1955) con arañas gigantes.

este tipo, que se caracterizaban por unos efectos especiales muy rudimentarios y unas tramas simplonas -hoy ya míticas para muchos aficionados al cine de ciencia-ficción antiguo. En ellas, en última instancia, se ponían en evidencia los miedos reales de la sociedad de aquellos años ante un nuevo ataque atómico tras los efectos ocasionados por la bomba de Hiroshima y Nagasaki en 1945. Encontramos entre esos films *The deadly Mantis* (Nathan Juran, 1957) cuya trama presenta una mantis religiosa gigante y prehistórica que bien podría ser el referente usado por Calvo para su relato. En cuanto a la simbología de la mantis religiosa no debemos olvidar que tiene un componente misógino profundo y suele relacionarse con el exterminio del hombre, del macho. Tras la cópula la hembra de mantis religiosa puede volverse muy agresiva llegando incluso a comerse al macho. Más adelante, un pasaje nos corroborará esta interpretación y reafirmará ese deseo por parte del autor de reforzar la figura femenina frente a la del hombre, haciendo que el Anticristo sea encarnado en esta historia por una mujer. Cuando Ángela se dispone a bajar las escaleras que la conducirán a la calle, provocando con su salida al mundo exterior, leemos:

El mundo de afuera es una película antigua. Una película donde todos los hombres han muerto. *Todos* los hombres han muerto. El descubrimiento de esta verdad no impresiona a la chica de los ojos plateados. Lo ha sabido siempre. Todas las mujeres del mundo saben que todos los hombres están muertos. Solamente hay que mirarlos con atención. Es fácil ver que están muertos. Están fríos y hay cosas que se comen su piel. La chica de los ojos plateados sabe esto. Todos los hombres son demonios. No es ninguna sorpresa. (p.202)

El hecho de que se caracterice a todos los hombre como demonios vuelve a conectarnos con el film de Roman Polanski y la inseminación demoníaca que ha sufrido Rosemary.

Por otra parte, resulta también interesante resaltar la concepción personal que la protagonista tiene de las películas antiguas:

En la mente de Ángela las películas antiguas son bonitas y extrañas. Es por la textura de la imagen. Es por los colores raros o por la falta de colores. En la mente de Ángela, las películas antiguas son como mundos. Como mundos autocontenidos. En los que uno puede sumergirse. De madrugada. Mundos llenos de campos de maíz monocromos. De casas enormes donde todo cruje. De casas preciosas y antiguas donde las ventanas se abren de abajo a arriba. De puertas mosquiteras y porches. Y escalinatas. (p.161)

A Ángela le atraen estas películas por la factura de su imagen y porque su fotografía es en blanco y negro, y evocan no solo un mundo antiguo sino géneros como el melodrama. Las admira estéticamente, pero al mismo tiempo también cree ver en ellas la materialización de mundos paralelos, como si cada uno de esos films contuviera en sí mismo una vida propia, más agradable y bonita, que se desarrolla al margen de nuestro universo⁴²³. Se desprende así cierta nostalgia por esas imágenes que parecen remitir a una cinematografía antigua cercana al western y donde aparece una ambientación del mundo rural norteamericano. Todo esto implica, al mismo tiempo, una cierta noción de la ficción que se equipara con la vida real, que es capaz de crear otras realidades alternativas a la propia realidad. Son películas que le hacen habitar otros mundos y que por tanto le hacen olvidarse de éste durante unas horas, de nuevo esa pretensión de escapar.

Habría que comentar además, en esta conexión con el universo cinematográfico, también otros detalles que se dirigen directamente a recrear efectos en la visualidad. Es el caso, por ejemplo, de la aparición recurrente de los espejos, siempre ligada al tema de la identidad. Los personajes se miran largo rato en ellos, se observan con detenimiento, estudian sus facciones e incluso llegan a ensimismarse con el reflejo de su propia belleza como si fueran Narcisos modernos:

Se queda mucho rato delante del espejo mirándose la cara y finalmente abre el grifo y se echa dos puñados exactos de agua a la cara. Ángela se mira mucho rato en el espejo y admira su belleza. [...] Ángela pasa delante del espejo gran parte de las horas que pasa fuera de la cama. Admirando su cara. (193)

Sin duda, esa alusión frecuente al espejo se encuentra relacionada con las dudas sobre su identidad y su origen que atormentan al personaje. Ángela dejará de quedarse absorta mirando las imágenes que, con una luz especial, proyecta la televisión a convertirse, después, en espectadora de su propia imagen, de su propio reflejo. Por su parte, su madre también presenta una relación especial con estos elementos. Para reforzar el simbolismo de la madrastra malvada, siempre aparece en el relato armada con un espejo de mano⁴²⁴, quitándose los pelos de la barbilla. Pero el espejo en el que se observa posee

⁴²³ Vid. Carmen Peña, «La imagen y el imaginario filmico en la novela española contemporánea» en *Encuentros sobre Literatura y cine, cit.*, pp. 37-41

⁴²⁴ Respecto a los espejos «Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación –o de la conciencia– como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. [...] Un sentido particularizado poseen los espejos de mano, emblemas de la verdad». Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (1958), Madrid, Siruela, 1969.

unas características muy especiales, pues no sólo refleja la imagen de su rostro, sino que es capaz de descubrir la verdadera realidad que se oculta bajo su piel. Es un espejo mágico que da acceso a esa realidad –de nuevo muy misógina- en la que la madre de Ángela es una madrastra de cuento⁴²⁵:

La madre de Ángela está en la cocina. Sentada a la mesa de la cocina. Mirando su cara en un espejito de mano. Quitándose pelos del bigote y de la barbilla. [...] Su cara mira el reflejo de su cara. Hay una cara detrás de esa cara. Hay una mujer dentro de otra mujer. Hay que mirar muy fijamente para descubrirla. Las cosas no son lo que parecen. Las cosas tienden a esconderse detrás de otras cosas. Esto es una regresión. [...] La madre de Ángela es una bruja de cuento de hadas. Es una madrastra de cuento de hadas. Las cosas no son lo que parecen. Las madrastras de los cuentos de hadas son altas y esbeltas y fuman con boquilla larga. Las madrastras de cuento de hadas tienen hijas carnales que replican sus hábitos y su estructura neuronal. Hermanastras de la heroína. [...] La mujer del espejo tiene el pelo muy largo. La cara desencajada. Los ojos blancos. El pelo largo ondea furiosamente alrededor de la cara. Como si estuviera en medio de una tempestad. Su cara es pálida y desencajada y tiene dos dientes largos y ennegrecidos. Su lengua es grotescamente larga. Las luces retroceden ante la nube de humo de cigarrillos. Hay un caldero en perpetua ebullición. (pp.164-166)

A través de este personaje se pone en conexión el relato con la tradición literaria de cuentos infantiles, donde son habituales las madrastras y las hadas madrinas, como es el caso de *Cenicienta* o *Blancanieves*. Se subraya con todo ello el carácter fantástico que rodea la historia narrada por Calvo. Por otra parte, para crear una atmósfera fantástica, el narrador otorga a muchas de las escenas que describe una especial «iluminación». Así: «la calle en la que se han detenido es un callejón bañado en la luz anaranjada de las farolas» (p.184); «La cocina es pequeña y estrecha y está bañada de una luz de la misma textura que la leche» (p.186).

Tanto las referencias al universo literario de Lovecraft como al film *La semilla del diablo* o los temas de algunas canciones del grupo musical *The Cure* (en las que no nos hemos extendido aquí) conceden a la historia narrada una pátina de misterio y esoterismo que favorece una ambigua interpretación. Se sugiere la posible vinculación de Ángela con el diablo, fruto de una unión entre su madre (también revestida de un halo fantástico) y el diablo, convirtiéndose por tanto en ese bebé que Rosemary tiene en el film de Polanski. Sin

⁴²⁵ Resulta interesante destacar esta nueva conexión del relato de Javier Calvo con el de Berta Marsé, donde también aparece una referencia a la reina mala de los cuentos de hadas, en este caso de *Blancanieves*, donde el espejo mágico también es un elemento clave de la historia.

embargo, como es propio de la literatura neofantástica, en ningún momento se afirma nada con certeza y Calvo deja la puerta abierta a las distintas interpretaciones. Las incertezas del personaje y del narrador se trasladan al lectorado, que puede pensar que todas esas ideas sobre la paternidad demoníaca de Ángela no son sino lucubraciones fantasiosas de una adolescente poco equilibrada que, influida por el cine, la literatura y la música, inventa explicaciones alternativas para sobrellevar la dureza de su situación. En «Rosemary», Ángela recurre al universo de la ficción para afrontar el desmoronamiento de su propia realidad. En gran medida, nos encontramos con una idea del cine como generador de fantasías, como un motor capaz de reactivar la ilusión de sus espectadores, quienes se refugian en sus imágenes para aligerar por unas horas la crudeza de su vida cotidiana. Como dice Jeanne-Marie Clerc, «Le cinéma est le refuge contre les instants vides de l'existence, il est une parenthèse dans la vie et ne retentit guère sur elle (...) Bien plus, il se substitue à elle et sert de compensation à bas prix pour celui que la vie ne satisfait pas»⁴²⁶.

En ese sentido, el relato no deja de recordarnos a un film también de corte fantástico, estrenado un año después de la publicación de esta obra de Calvo, *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006).



Fotograma de El laberinto del Fauno

En ella la historia también presenta a una joven que decide crear todo un mundo de fantasía para poder soportar la dureza del mundo que la rodea –el conflicto de la Guerra Civil Española y el desmoronamiento de su propia vida familiar-. En este caso, la joven protagonista inventa un reino imaginario en el que ella es la reina ausente a la que, tanto

⁴²⁶ Jeanne-Marie Clerc, «La littérature comparée devant les images modernes» en Brunel, Pierre y Chevrel, Yves (dir.), *Précis de Littérature comparée*, París, Press Universitaires de France, 1989, p. 127.

tiempo, han estado esperando. Pero a diferencia de esta película, en la que finalmente los dos planos de la realidad (vida real y ensoñación) acaban confluyendo, en el texto que nos ocupa, el final se mantiene abierto, sin llegar a confirmar o negar la interpretación fantásica propuesta en torno a la protagonista.

CAPÍTULO 2

LA TELEVISIÓN TOTAL ES UNA NOVELA: *AIRE NUESTRO DE MANUEL VILAS*

Publicada en 2009, *Aire Nuestro*⁴²⁷ es una novela cuya estructura externa remite directamente al mundo de la televisión ya que una variedad de canales y programas son el andamiaje que articula la obra. Vilas ha pretendido equiparar toda la novela con la *demo* de una nueva plataforma televisiva de concepción revolucionaria y lo que en ella se ofrece no es sino la programación completa -durante un fin de semana- de los once canales que componen AENE Televisión (apócope de Aire Nuestro Televisión). Como el propio autor ha recalcado: «más que un libro que hablara sobre televisión he querido hacer una novela que fuera una televisión, conseguir un mestizaje entre el medio audiovisual moderno y la literatura»⁴²⁸, una pretensión que se reafirma en la contraportada del libro, en donde leemos: «*Aire Nuestro* es una novela, y es también la mejor cadena de la nueva televisión española independiente».

Aire Nuestro se articula, así, en dos partes de desigual extensión. La primera introduce o presenta el producto, la segunda lo desarrolla. La primera incluye tres elementos: la presentación del proyecto Aene Televisión (pp. 9-14), la guía de canales con la parrilla de la programación (pp. 15-17) –aunque sin indicación de horarios ni páginas- y, por último, lo que podemos llamar el «manual de instrucciones» para su visionado (p. 19). A partir de aquí arranca propiamente la narración/las emisiones de los 11 canales-capítulos

⁴²⁷ Manuel Vilas, *Aire Nuestro*, Madrid, Alfaguara, 2009. (A partir de ahora citaremos de esta edición). Véase la breve semblanza de publicaciones del escritor que hace José Luis Calvo Carilla en *Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2017, pp.141-146.

⁴²⁸ Marta Caballero, «Manuel Vilas: “Aire Nuestro no es una novela sobre televisión, es una televisión”», *El Cultural* (edición digital), 11.11.2009, <https://elcultural.com/Manuel-Vilas-Aire-Nuestro-no-es-una-novela-sobre-television-es-una-television> (Consultado 15.04.2018).

que ofrece Aene Televisión, dentro de los cuales se puede disfrutar de dos o tres programas de temas –y con títulos- diversos en cada caso. Un total de veintiséis capítulos (según la lógica televisiva que maneja Vilas) repartidos en once canales, en los que el autor desarrolla diferentes historias con tramas protagonizadas por toda una galería de excéntricos personajes. El lector puede saltar de un capítulo/programa a otro sin detenerse especialmente en ninguno –como si de un ejercicio de *zapping* se tratara-, y todo ello sin perder el hilo argumental, puesto que cada apartado es independiente del anterior. Vilas pretende con ello reproducir, en la medida de lo posible, la libertad de movimientos de un espectador, *armado* con el mando a distancia frente a la pantalla del televisor, pasando de un canal a otro, en un acto de «ligereza visual» en el que las escenas se suceden rápidamente. Estaríamos ante lo que el mismo autor ha denominado «zapping literario»⁴²⁹.

2.1. Fragmentarismo, humor y deconstrucción del yo

Subrayaba la crítica Teresa Gómez: «Vilas sostiene que [en su novela], el hilo conductor es el mando a distancia que el narrador, y por extensión el lector, va manejando a medida que se suceden los capítulos-canales de TV»⁴³⁰. Por ello mismo, el carácter fragmentario –incluso inconexo- de la obra será otro rasgo que, para Gómez, está presente en muchas producciones novelísticas recientes:

[...] una de las aportaciones más llamativas e interesantes de la narrativa contemporánea radica precisamente en cierta tensión latente en muchas obras entre la unidad y el fragmento. [...] subyace [...] una especie de conflicto no resuelto entre la aspiración a presentarse como novela compacta y unitaria [...] y la disolución del bloque en un conjunto aleatorio de breves fragmentos que parecen aspirar también a tener vida propia y al margen del libro del que forman parte⁴³¹.

En este sentido, ya señaló Omar Calabrese que una de las formas propias del tiempo *neobarroco* que definía el declinar del siglo XX era justamente esa tensión de

⁴²⁹ Toni Garrido, Entrevista: «Manuel Vilas nos propone otra televisión en Aire Nuestro», *Asuntos propios*, Radio Nacional de España, 16.11.2009. <http://www.rtve.es/alacarta/audios/asuntos-propios/asuntos-propios-manuel-vilas-propone-otra-television-aire-nuestro/629741/> (Consultado 23.03.2018)

⁴³⁰ Teresa Gómez Trueba, «Fragmentación extrema en la no-vela del siglo XXI: Mora, Vilas y Fernández Mallo» en Marco Kunz y Sonia Gómez (eds), *op. cit* p. 67.

⁴³¹, *Ibid.*, p.58.

fuerzas entre la parte y el todo⁴³². Para Rafael Reig, sin embargo, no es este un valor «positivo» y en la reseña de la novela de Vilas criticaba que el autor «se ha propuesto esta vez dar una puntada (literaria) sin hilo (narrativo)»⁴³³. Más descriptivo, Ricardo Senabre juzga la obra como

[...] un conglomerado narrativo de indudable originalidad, a menudo fragmentario y dislocado, como resultado de contemplar sucesivamente programas de cadenas diferentes en un zapeo continuo que va de lo trivial a lo insólito, de lo jocoso a lo terrorífico, de la vulgaridad tópica a la imaginación desbordada, de la muerte a la vida. El lector es, en efecto, un mirón aferrado compulsivamente a su mando a distancia cuyo frenético manejo acaba por proyectar la imagen de un mundo caótico y enloquecido en el que lo valioso aparece con la misma jerarquía que lo deleznable⁴³⁴.

Senabre encarece «lo jocoso», otra de las características que la crítica más ha resaltado del particular estilo de Vilas. En opinión de Pozuelo Yvancos, este escritor traslada «con lenguaje muy actual este espíritu de consagración festiva de lo carnavalesco, aunque las figuras deformadas o caricaturizadas, las situaciones invertidas y puestas al revés, no pertenecen al mundo del poder antiguo, sino al contemporáneo a los mitos televisivos, cinematográficos y de la cultura pop-rock, que son los que nutren su imaginario con la excepción de los poetas de la Generación del 27»⁴³⁵. Por su parte, Sonia Gómez vinculará el humor de Vilas nada menos que con Enrique Jardiel Poncela:

Manuel Vilas es un noble heredero de la tradición artística de Cervantes, Unamuno o Ramón Gómez de la Serna. Acercándonos a su obra, podemos apreciar “el humor y la mirada fresca y divertida” y su gusto por las experimentaciones estéticas. La integración de ilustraciones, su apego por lo español y su humor son dos elementos característicos que nos llamaron la atención por su similitud con la narrativa de Enrique Jardiel Poncela. Considerar el humor como “fundamental para la humanidad y no una fundamental” es un objetivo común que tienen los estos autores españoles⁴³⁶.

La mirada sarcástica y provocadora del escritor se orienta en primera instancia a «un cuestionamiento constante de lo que se considera como real». Para Ernesto Ayala-Dip, «Vilas juega con la idea de realidad (transgrediéndola) y se pone serio (haciéndonos reír o

⁴³² Omar Calebrese, *La era neobarroca*, *op. cit.* Véase páginas 84-105.

⁴³³ José María Pozuelo Yvancos, «Sátira y carnaval», *ABCD*, 5.12.2009, p.9.

⁴³⁴ Ricardo Senabre, «Aire Nuestro de Manuel Vilas», 15.01.2010, *El Cultural*, p.15.

⁴³⁵ José María Pozuelo Yvancos, «Sátira y carnaval», *art. cit.* p.9.

⁴³⁶ Sonia Gómez, «Refracción y transformación del humor jardieliano en la narrativa de Manuel Vilas» en Marco Kunz y Sonia Gómez (ed.), *op. cit.*, p.171.

sonrojar) con lo real»⁴³⁷, lo cual nos lleva a otro ámbito de su transgresión o deconstrucción: «el espinoso asunto de la identidad, que es seguramente el gran tema de *Aire Nuestro*. El referente más cuestionado es sin duda el propio yo, la idea de un yo unitario, que se despliega en la obra a través de la figura conocida con el nombre de Manuel Vilas, autor y personaje literario multiplicado en alteregos»⁴³⁸. Al respecto, Sonia Gómez apunta que Vilas no practica la autoficción como se entiende canónicamente, sino que crea una especie de «artefacto literario», asegurando que «Manuel Vilas sobresale en el arte y el juego de manejar los caracteres casi barrocos de la figura autorial, sugerida, dibujada, esbozada o poetizada, variaciones infinitas que se materializan gracias al ilusionismo de la ficción»⁴³⁹.

2.2. Nuestro aire-pantalla

En *Aire Nuestro*, Vilas construye una serie de escenas extravagantes donde la materia ficcional se mezcla continuamente con eventos y personajes reales, y donde se juega caprichosamente con el tiempo y el espacio. El mundo que nos muestra recuerda al de nuestra experiencia pero pronto apreciamos que existe un cierto barniz de extrañamiento que lo recubre todo y que nos impide identificarlo por completo. Eso provoca en el lector una sensación de desconcierto, pues no llega a tener nunca una certeza total sobre la verdadera naturaleza del mundo que presenta. Cruzan las páginas del libro personajes como Nina Bravo, John Polanski o Marlon Reed (supuestas deformaciones de Nino Bravo, Roman Polanski, Lou Reed y Marlon Brando), junto a otros nombres de supuestos personajes reales que no son fieles al propio personaje, como Fidel Castro, Vicente Aleixandre o Johnny Cash; personajes que recorren lugares y habitan paisajes que parecen conocidos pero que no pueden ser reconocidos en su totalidad. Mención aparte merecerían los capítulos que transcurren en un espacio tan insólito como el Purgatorio.

Si nos detenemos en el título de la novela, son muchas las referencias que parecen atravesarlo⁴⁴⁰, sin embargo no está exento de una posible interpretación metafórica en

⁴³⁷ J. Ernesto Ayala-Dip, «Aire Nuestro», *Babelia*, 30.01.2010, p. 5.

⁴³⁸ José Domingo Dueñas, «El mundo patas arriba», *Artes & Letras, Heraldo de Aragón*, 19.11.2009, p.5.

⁴³⁹ Sonia Gómez, «Refracción y transformación...», *art. cit.* p. 167.

⁴⁴⁰ En un primer momento el título, y casi de modo inevitable, nos hace pensar en Jorge Guillén - una de las voces más destacadas de la Generación del 27- y en la recopilación de su poesía completa que publicó en 1968 bajo ese mismo nombre: *Aire nuestro*, donde se reúnen sus cinco libros de poemas. Aunque también podría recordar el primer libro de poemas de Luis Cernuda - miembro de la misma generación de escritores-, *Perfil del aire*, publicado en 1927. La gran

elación con el audiovisual. En un momento del texto introductorio, se anuncia que el proyecto de esta nueva plataforma televisiva es convertir el firmamento en una pantalla gigante, un lugar donde proyectar la televisión a escala global, convirtiéndose así el cielo, el propio aire, en una pantalla total que lo invada todo: «Esos altos canales de televisión se proyectarán sobre el firmamento. Miles de cadenas de televisión emitiendo al unísono sobre el cielo terrestre. El aire convertido en una pantalla». (p.13)

admiración que Vilas siente hacia esta generación literaria puede reforzar esta interpretación. De hecho, en la novela, son numerosas las ocasiones en que aparecen distintos miembros de este grupo generacional, llegando a protagonizar más de un «programa». Por otro lado, ese «aire nuestro» también podría poseer reminiscencias orteguianas y ese «aire nuestro» podría ser una mención velada a su «aire público». Escribía Ortega y Gasset en *El espectador*: «Como la casa se ha hecho porosa, así la persona y el aire público –las ideas, propósitos, gustos- van y vienen a nuestro través y cada cual empieza a sentir que acaso él es cualquier otro» (p.158). Presentaba entonces el filósofo madrileño una realidad porosa, permeable, que permitía el traspaso e intercambio entre todos, y que quizás podría derivar en una confusión identitaria entre las personas. Ese «ser uno mismo y cualquier otro», del que habla Ortega, podría tener su reflejo en la propia novela de Vilas. A lo largo de sus páginas comprobamos que los distintos canales y programas de televisión están habitados por personajes históricos, reales, a quienes, sin embargo, se les añade una cierta dosis de extrañamiento para que sean y no sean ellos al mismo tiempo. Ahí radica, de hecho, una de las características principales del estilo de Vilas. Él mismo ha reflexionado sobre la naturaleza de estos personajes. Considera que la televisión y el cine ofrecen modelos de personajes principalmente heroicos, dentro de mundos inalcanzables para la mayoría de los espectadores, lo que genera frustraciones y ansiedad entre el gran público. Por eso él ha optado por presentar unos personajes que escapan de este modelo hegemónico. Les arrebató cualquier apariencia de grandeza y los convierte en personajes menores, prosaicos: «Yo lo intenté en mi novela *Aire Nuestro*, que era una cadena de televisión donde todos los personajes eran antagonistas de los personajes que normalmente salen en la televisión» (declaraciones aparecidas en Roberto Valencia (entrevistador), *Todos somos espectadores y público*, op.cit., p. 152). Por otro lado, el título de la obra también podría querer dirigir al lector hacia un texto bien distinto, el *Manifiesto comunista* (1848). En cierto momento de ese texto, Marx afirmaba, en un intento de describir la sociedad burguesa moderna, que «todo lo sólido se desvanece en el aire». En varias declaraciones Vilas ha subrayado su cercanía ideológica al marxismo: «Soy marxista. Siempre lo he sido. No se puede no serlo sin convertirse en un cómplice de la explotación. Puede que sea un postmarxista, más bien. Pero creo en la acción política». (declaraciones aparecidas en Roberto Valencia (entrevistador), *Todos somos espectadores y público*, op.cit., p.150). No es descabellado suponer, por tanto, que conoce bien el texto escrito por Marx. Por último, estaría la relación de ese «aire nuestro» con el Cierzo, un tipo de viento que sopla muy fuerte habitualmente en Zaragoza, ciudad natal de escritor.



Pantalla «aérea» en el film *Regreso al futuro II* (1989) de Robert Zemeckis

Así, si el aire se convierte en pantalla, el título de la novela «Aire Nuestro» equivaldría a decir «Pantalla Nuestra». Y donde ese «nuestra» no habla de algo común, público y de libre acceso para todos, sino todo lo contrario, habla de la privatización del propio aire por parte de una cadena de televisión para un uso comercial. Una concepción totalmente materialista y utilitaria de la realidad, donde algo tan etéreo y necesario como el aire, como el cielo, acaba sirviendo a los intereses particulares de una cadena privada de televisión. Nos encontraríamos ante la culminación total de ese proceso de «pantallización en la sociedad moderna»⁴⁴¹ que comenzó con el nacimiento del cine y al que se refería Román Gubern en su ensayo *Metamorfosis de la lectura*.

Pero las alusiones a ese «aire nuestro» se repetirán a lo largo de la novela. Una de ellas se da en el programa/capítulo «Zaragoza», emitido dentro del «Canal 11: Teletienda». En un futuro apocalíptico, en el que la escasez de agua ha hecho que la humanidad acabe bebiéndose el aire, leemos: «Bebemos el Aire Nuestro» (p.246). Son destacables dos momentos más en que encontramos esa referencia. La primera es al comienzo de la novela, Vilas introduce a modo de epígrafe una cita de uno de los personajes de su libro:

Me gusta el aire.

JUAN CARLOS III⁴⁴²

⁴⁴¹ Roman Gubern, *Metamorfosis de la lectura*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 94.

⁴⁴² Descubrimos aquí la autorreferencia que supone este comienzo de la obra con su novela anterior, *España* (DVD, 2008), que empieza justamente con una cita muy similar, esta vez de Juan Carlos II: «*Me gusta la gente*. Juan Carlos II» (p.13).

Se trata de las últimas palabras pronunciadas por Juan Carlos III en su lecho de muerte, justo en el programa/capítulo que cerrará el libro. Un programa titulado como el propio personaje, Juan Carlos III, en el que se retransmite sus últimos momentos de vida y que está siendo televisado por el «Canal 11: Teletienda». El rey dirá justo antes de expirar: «Me gusta el aire. El aire es nuestro» (p.259), un aire que –como se decía al principio -es una inmensa pantalla televisiva.

2.3. Presentación del proyecto televisivo

Sin embargo, a pesar de que es el motivo de la televisión un elemento esencial para dotar de homogeneidad al conjunto de la obra, el paralelismo con este medio televisivo se reduce únicamente a servir como marco externo de la narración, ya que el autor no pretende en ningún momento simular con su escritura la sintaxis y las técnicas propias de este medio. Ese andamiaje televisivo se desarrolla, como ya hemos anunciado, mediante tres textos que explican las características de la singular plataforma televisiva Aene TV. En primer lugar encontramos la presentación del proyecto Aene Televisión, a continuación se introduce la parrilla con la programación (que haría también de índice de los capítulos de la novela) y, por último, las instrucciones con los distintos tipos de visionado.

Es en este primer texto, que adopta la forma de una presentación empresarial por parte de un gran directivo a la junta de accionistas o a un consejo de administración- y que lleva por título «Aene Televisión»- donde radica el gran interés de la novela en cuanto a su vinculación con el universo televisivo. Es aquí donde el autor va desgranando las bases teóricas y filosóficas sobre las que se sustenta esta nueva televisión. El discurso de este primer apartado resulta un tanto megalómano por la profusión de información que se ofrece, la rapidez del discurso y el lenguaje a la vez metafórico y comercial, presentando una televisión que es una suerte de dios omnipotente que controla el pasado y el presente. Javier Calvo determinaba al respecto que «No llega a ser un manifiesto pero tampoco es del todo una burla del idioma de la publicidad, que es lo que el texto parece sugerir por su registro paródico de la charlatanería televisiva. Está mirando en ambas direcciones y,

según se mire, en ninguna»⁴⁴³. Se trata de un discurso que, en muchas ocasiones y debido al uso de la hipérbole y la afectación, se asemeja mucho al de un telepredicador:

Los once canales que te ofrecemos tienen un solo objetivo: son una demo. Si quieres más, tendrás más, habrá más. Tenemos más. No te puedes imaginar lo que vendrá después de esta demo. Los que hacemos Aire Nuestro no pensamos en satisfacerle a usted, sino que pensamos en satisfacer a su inteligencia. Elijanos. Elija Aire Nuestro, la mejor cadena de la nueva televisión española independiente. (p.14).

Antonio J. Rodríguez añade -acerca del estilo de esta primera sección - que se encuentra: «a medio camino entre el armazón teórico y la publicidad, mediante el cual construye un mosaico concentrado de clichés del ensayo contemporáneo»⁴⁴⁴. En algunos momentos el sujeto del discurso recuerda a Henry Gupta (interpretado por Ricky Hay), el magnate de los medios de comunicación que fabrica la noticias para luego retransmitirlas a todo el mundo, de la película *El mañana nunca muere* (*Tomorrow Never Dies* de la serie James Bond, Roger Spottishwode, 1997).

Y todo ello, según declaraciones del propio Vilas, para tratar de desenmascarar los mecanismos de control y poder que acompañan a la persuasión de los discursos publicitarios. Este apartado inicial de *Aire Nuestro* sería un buen ejemplo de ello. Intercalar imágenes que acompañan al texto verbal es otra manera que tiene el autor para hacerlo –de hecho la novela está salpicada de abundantes imágenes y fotografías–: «construyo *contrapublicidad* de la publicidad real en la que vivimos. Por eso uso las fotos en mis novelas; fotos que podrían ir en un discurso publicitario, acaban metidas en un discurso político de desenmascaramiento en donde el lector tiene que intervenir»⁴⁴⁵. Sonia Gómez apunta que las imágenes son un elemento casi consustancial a la producción y estilo de Vilas y gracias a las cuales «podemos constituir una base referencial, representativa del sedimento cultural del autor»⁴⁴⁶. Para Gómez, «las fotografías desempeñan el papel de conductor del relato acompasando el ritmo de este, ya que las ilustraciones pueden

⁴⁴³ Javier Calvo, «Primer álbum: *Aire Nuestro* de Manuel Vilas», *Quimera*, N° 313 (Dic 2009), p. 94.

⁴⁴⁴ Antonio J. Rodríguez, «Déjà vu», *Quimera*, N° 313 (Dic 2009), p. 96.

⁴⁴⁵ Robert Valencia, *Todos somos...*, *op. cit.*, p.157.

⁴⁴⁶ Sonia Gómez, «Estéticas intermediales en la narrativa española actual» en Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales...*, *op. cit.*, p. 265.

anunciar o retomar una información, acelerando o retrasando así la progresión del relato»⁴⁴⁷.

Este texto inicial sobre las peculiaridades de Aene Televisión trata por tanto de hacer reaccionar al receptor/oyente a través de un lenguaje que pretende ser persuasivo y que interpela directamente a un tú-oyente. Con ello Vilas quiere denunciar los perversos mecanismos utilizados por los mensajes publicitarios en particular y por el medio televisivo en general para dominar a los espectadores.

2.4. Una perversa televisión todopoderosa

La propuesta televisiva ideada por Vilas se encontraría, en gran medida, próxima a las actuales plataformas digitales⁴⁴⁸, en las que se ofrece una amplia oferta de canales temáticos, sin embargo, la diferencia con Aene Televisión radicaría en que ésta presenta un carácter futurista⁴⁴⁹. En ella se traspasan las posibilidades tecnológicas actuales al prometer

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 266.

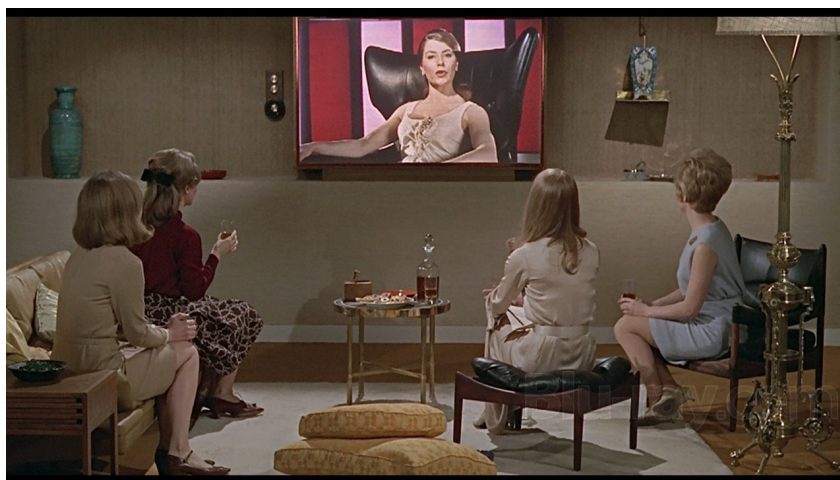
⁴⁴⁸ Hoy en día han proliferado en el panorama televisivo español diferentes plataformas de televisión que ofrecen experiencias audiovisuales mucho más completas y personalizadas. En 1993 nació Canal Satélite, una plataforma propiedad de Prisa que emitía en analógico y con un paquete de servicios totalmente de pago: una oferta mucho más amplia de canales que solían presentar una temática específica: canales de cocina, de viajes, de cine, de deportes, etc. En 1997 esta plataforma fue sustituida por una versión más avanzada, con una retransmisión ya en digital y que tomó por nombre Canal Satélite Digital. Ese mismo año, se lanza al público español, Vía Digital, una plataforma de similares características que la anterior, con una oferta de 35 canales, pero impulsada, esta vez, por Telefónica. Ambas plataformas acabarán fusionándose en 2003 dando lugar a Digital +. La oferta, sin embargo, se encuentra todavía hoy en un período de expansión, puesto que las compañías de telecomunicaciones están ofertando junto a sus servicios de telefonía y conexión a internet, el acceso a plataformas televisivas propias, donde se da la posibilidad de comprar diferentes paquetes de contenidos según los intereses de cada consumidor, acceder a videoclubs online o suscribirse –previo pago– a los últimos lanzamientos en series, a las ferias taurinas o las competiciones futbolísticas. De hecho, en 2015 la plataforma audiovisual de Movistar se fusionó con Digital+, dando lugar a lo que se conoce como Movistar +, una macro plataforma audiovisual de pago donde destaca, además de todos los productos enumerados anteriormente, la posibilidad de acceder a muchos de los contenidos desde diferentes dispositivos audiovisuales, como el teléfono móvil, el ordenador o las tabletas digitales. Pero también ofrecen todo lo contrario, acceder desde la propia pantalla del televisor a esos mismos contenidos volcados en internet. El resto de compañías de telecomunicaciones (Vodafone, Jazztel, Orange...) ofertan un modelo similar al de Movistar +, con la diferencia de que ésta última se ha lanzado a la producción de contenido propio, a través de su cadena #0 Televisión (incluyendo también series de ficción). A esto habría que añadir las plataformas online de Netflix, HBO y Amazon Prime Video, donde se ofrecen catálogos centrados especialmente en productos ficcionales (series y películas).

⁴⁴⁹ La visión que Manuel Vilas ofrece del futuro en esta novela encaja con el cronotopo apocalíptico intermedial que ha analizado María Ángeles Naval en uno de sus artículos. Tanto esta obra, como *España* (2008) y *Los inmortales* (2012) –dice– «se sirven de un marco futurista y apocalíptico y de algunos ingenios técnicos de la ciencia-ficción para facilitar la perplejidad

no sólo lo que se prometió en las primeras exhibiciones del cinematógrafo (conservar para siempre la imagen de nuestros seres queridos) sino ofrecer la simultaneidad y acceder incluso a lo que está por venir:

Puedes ver en tu pantalla a tus abuelos viendo la pantalla de televisión del siglo XX [...] Fuimos capaces de televisar al espíritu errante del Che Guevara. Fuimos capaces de televisar la agonía de Juan Carlos III [...] El futuro es algo que vale la pena tener ya, tener ahora. Lo absurdo del futuro es no poder gozar de él en este instante. (p. 12)

El exceso, en todos sus sentidos, es un elemento diferenciador de este nuevo concepto de televisión. Y es que como apunta Omar Calabrese una de las características de la postmodernidad –que él denomina *era neobarroca*- es «la de tender al límite y experimentar el exceso»⁴⁵⁰. Leemos en la novela: «Somos visión de cuanto ha sido, es y será. Dios es Aene TV» (p. 12). Conforme leemos este primer texto vamos descubriendo que estamos ante una televisión totalitaria y opresiva, por el modo en que pretende invadir la esfera pública para apropiarse de ella, y por cómo pretende *noquear* al espectador con su peculiar oferta de contenidos. Un proyecto que, en cierto sentido, se acerca mucho a los medios de comunicación empleados en otro tipo de sistemas absolutistas, como los que aparecen en los universos distópicos de Orwell y Bradbury.



Pantalla mural de *Fahrenheit 451*

paradójica y el asombro metafísico de sus narraciones», («*No future. Hacia un cronotopo apocalíptico intermedial en algunas novelas del siglo XXI*», *ALEC*, 38. 1-2 (2013), p.217).

⁴⁵⁰ Omar Calabrese, *La era neobarroca* (1987), Madrid, Cátedra, 2008, p. 67.

Las multipantallas de la novela de Georges Orwell, *1984*, que «dan al espectador un ojo sin presente, ni pasado ni futuro»⁴⁵¹ y la pantalla mural de *Fahrenheit 451*, novela de Ray Bradbury publicada en 1953 y llevada al cine por François Truffaut en 1966⁴⁵², son dos tipos de dispositivos que, sin lugar a dudas, pueden recordarnos las dimensiones que presenta Aene Televisión. Una televisión que retransmite una realidad manipulada a su voluntad, que falsea la historia y la recrea acorde con sus propios intereses. Una plataforma televisiva que también se aproxima a la que aparecía en la película de principios de los noventa *Permanezca en sintonía* (*Stay Tuned*, Peter Hyams, 1992). En esta esperpéntica comedia el protagonista compra el último modelo de un televisor de tecnología más avanzada. Lo que no sabe es que está accediendo a pagar con su alma esa nueva televisión diabólica que se revelará tiránica y perversa. La publicidad que la anunciaba, decía así:

666 canales de emocionante y alucinante entretenimiento: ¡comedia, drama, aerobic con la mayor cantidad de grasa que hayas visto jamás! Entretenimiento sin límite agarrado y enchufado en tu nuevo televisor de cuarenta y cuatro pulgadas, novecientas líneas de definición y matriz con despliegue tridimensional. Dolby estéreo, por supuesto. [...] Sabes... hay quien daría su alma por una cosa así (en sentido figurativo). Tan sólo firma aquí y trato hecho⁴⁵³.



Fotogramas de *Permanezca en sintonía*

⁴⁵¹ George Orwell, *1984* (1949), Barcelona, Destino, 2003, p.11.

⁴⁵² Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, (1953), Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

⁴⁵³ Peter Hyams, *Permanezca en sintonía*, EEUU, 1992, 12:21.

El protagonista y su mujer serán absorbidos por la antena parabólica e insertados en la propia programación de Infierno Visión, pasando de un canal a otro y debiendo superar los peligros que presenta cada programa, evitando así morir en directo. Y todo ello con el objetivo de ofrecer un espectáculo lo más sádico posible para el disfrute de su único televidente, el diablo.

Aquí, en Infierno Visión, hemos convertido el proceso de adquisición de almas en una extravagancia del espectáculo. Y todo en beneficio de un televidente muy exigente, que vive abajo, el número uno –y no me refiero a Springsteen-. Tiene un enorme apetito para las desgracias. Nuestro trabajo consiste en ofrecerle una buena oferta de diversión ligera.⁴⁵⁴

La película se estructura, igual que la novela de Vilas, a través del mecanismo del *zapping*, ese deambular errático entre canales que pasa de forma discontinua por los distintos espacios en busca del más adecuado. La programación que el rápido *zapping* nos va mostrando, al igual que el de *Aire Nuestro*, presenta altas dosis de cinismo y mordacidad. En ambos casos refleja una visión paródica y sarcástica del panorama televisivo, una crítica satírica contra los contenidos ofrecidos por este medio. Algo que también percibimos en el tono y el contenido de este capítulo introductorio de la obra de Vilas.

Con todo, no deja de resultar curioso que el autor decida escribir una novela que –según sus declaraciones- es una televisión, cuando se muestra tan crítico con este medio de comunicación: «Porque leer una novela cuesta trabajo y ver la tele no. La tele no exige ningún esfuerzo, la tele adocena. La televisión ha sido la gran máquina de alienación del capitalismo»⁴⁵⁵. Podemos pensar pues, que con la escritura de esta obra, el autor ha querido utilizar las estrategias del propio medio para presentar –a través de un estilo provocador, irreverente, paródico y corrosivo- un ataque duro y certero contra las deficiencias y peligros de la televisión actual. Por medio de la imagen satírica de una revolucionaria y excéntrica plataforma televisiva del futuro, Vilas pretende hacer reflexionar al lector sobre la idiosincrasia de la televisión actual.

Por otro lado, es importante destacar que la novela parte de una doble premisa inicial: la capacidad generadora de realidad que posee la televisión y la imposibilidad de distinguir entre la realidad y la ficción (el concepto de simulacro). Dos ideas que en el fondo no dejan

⁴⁵⁴ *Ibid.*, 32:13

⁴⁵⁵ Robert Valencia, *op. cit.*, p. 154.

de estar conectadas y que podrían ser las dos caras de una misma moneda. Si la televisión tiene la capacidad de generar una visión particular del mundo a través de la información y los contenidos que retransmite, esta visión, poco a poco, puede llegar a ser entendida por parte de los espectadores como la realidad misma en su totalidad, sin cuestionarse si en su emisión existe o no mediación, elaboración, subjetividad o intereses particulares. Y esta es una idea que seduce particularmente a los escritores. Bourdieu ya avisaba hace tiempo de ello: «Los peligros políticos inherentes a la utilización cotidiana de la televisión resultan de que la imagen posee la particularidad de producir, lo que los críticos literarios llaman el *efecto de realidad*, puede mostrar y hacer creer en lo que muestra»⁴⁵⁶.

La televisión es capaz de imponer unos principios de visión del mundo, produce efectos de realidad, pero al mismo tiempo también produce efectos *en* la realidad. Aquello que aparece en la pantalla del televisor provoca consecuencias en el mundo real. Aquello que se emite por televisión resulta pertinente, resulta importante, existe. «Vamos cada vez más hacia universos en que el mundo social está descrito-prescrito por la televisión. La televisión se convierte en el árbitro del acceso a la existencia social y política»⁴⁵⁷. Y sin duda la plataforma televisiva ideada por Vilas nos conduce directamente a esto: «Si la materia es televisable, la materia existe» (p.11), anuncia esta plataforma. Aene TV quiere erigirse como aquello que es verdadero: «Aene TV es monstruosamente auténtica» (p.11) y se ofrece pretenciosa y perversamente como la respuesta a aquellos espectadores que buscan la verdad: «Un espectador informado que huye de los tópicos y busca la verdad desnuda» (p.9).

2.5. La pantalla como (no) frontera entre la realidad y la ficción

Así pues, si los contenidos que aparecen por televisión se presentan como lo auténtico y verdadero, la entidad misma de la realidad se verá comprometida. Es ahí donde el concepto de simulacro entra en juego y se presenta como clave para llegar a comprender la obra de Manuel Vilas, quien ha manifestado: «este es uno de los temas de mi literatura: la imposibilidad ontológica de distinguir la ficción de la realidad»⁴⁵⁸. En este primer apartado introductorio descubrimos cómo Aene Televisión pretende suplantar, a través de la programación televisiva, la propia realidad. Algo de lo que ya había advertido Baudrillard:

⁴⁵⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵⁸ Roberto Valencia, *op. cit.*, p. 148.

la televisión es el mundo, dijo⁴⁵⁹. Aene Televisión únicamente lleva al extremo esa idea, pretendiendo crearlo tecnológicamente a través del aparato televisivo, construir una realidad paralela, virtual, erigiéndose como el único mundo verdadero⁴⁶⁰. «En Aene TV pensamos que el estadio humano definitivo es una infinitud de canales emitiendo al mismo tiempo, una ebriedad de imágenes ilimitadas, una fiesta de la realidad interminable» (p.13)⁴⁶¹. La plataforma televisiva idea por Vilas parece ser la realización de la predicción que en su día realizara Paul Valery:

Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. Comme nous sommes accoutumés, si ce n'est asservis, à recevoir chez vous l'énergie sous diverses espèces, ainsi trouverons-nous fort simple d'y obtenir ou d'y recevoir ces variations ou oscillations très rapides dont les organes de nos sens qui les cueillent et qui les intègrent font tout ce que nous savons. Je ne sais si jamais philosophe a rêvé *d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile*⁴⁶².

En ese intento de borrar las fronteras entre la realidad y lo televisado, se acaba afirmando que Aene TV es materia viva: «No somos una televisión inorgánica. Somos pantalla viva. Somos carne revolucionaria» (p.12). En el mundo de la cibercultura, se llega a identificar la materia inorgánica de la pantalla con la propia carne humana, como si la pantalla diera acceso a imágenes biológicamente vivas, aboliendo la oposición entre naturaleza/tecnología: «Además, si tocas la pantalla, tocas también la carne de los humanos

⁴⁵⁹ Jean Baudrillard vía David Lyon, *Postmodernidad* (1994), Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 143.

⁴⁶⁰ Juan Francisco Ferré insiste en esta idea en su ensayo *Mimesis y simulacro*: «El mundo es la televisión, o un subproducto de la televisión, la máquina doméstica y familiar por excelencia, la pantalla menor y mayoritaria [...]. La nueva realidad se presenta ahora compartimentada en una racional división de canales, cuya metonímica ley de asociación es la zapa recíproca, la contigüidad permeable y la intrusión borgiana de unos en otros [...]. Nos guste más o menos esta mutación audiovisual, no es posible entender ya la realidad sin la televisión, ni tampoco diferenciarlas fácilmente. En cierto modo, la televisión se ha convertido en el lenguaje mediatizado de la realidad, como si esta no fuera también un subproducto asociativo de la tecnología comunicativa e informativa», *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, Málaga, e.d.a. editorial, 2011, p. 237.

⁴⁶¹ Este intento de suplantación de la realidad por la representación no puede dejar de recordarnos al mapa de escala 1:1 del relato «Del rigor en la ciencia» (1946) de Jorge Luis Borges y también a la producción teatral megalómana que pretende llevar a cabo el protagonista del film *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2008).

⁴⁶² Paul Valéry, «La conquête de l'ubiquité», *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934, p.84 (El subrayado es mío).

que te hablan sólo a ti» (p.11). Una afirmación interesante, si atendemos a lo que dice Remedios Zafra: «todo es *imagen sin carne*»⁴⁶³. Se le pide al espectador que toque la pantalla, que sienta la carne, como si con ese gesto, quisiera que diluyera sus dudas acerca de la verdad de sus palabras. Y, al mismo tiempo, se encarece el valor de quienes prefieren vivir en esa realidad paralela, tecnológica, en ese simulacro de realidad que es la televisión: «Creemos en esa gente que elige estar en la pantalla antes que estar en la realidad» (p.11).

Mediante la televisión –señalaba Theodor Adorno- la industria cultural se acerca a la meta de tener todo el mundo sensorial en una copia que alcanza a todos los órganos, el sueño sin necesidad de soñar, y al mismo tiempo introduce de tapadillo en el duplicado del mundo lo que considera provechoso para el mundo real⁴⁶⁴.

Manuel Vilas ha expresado su postura –quizá algo frívola- sobre el estatuto de lo real-irreal en diversos escritos y entrevistas como la que le hizo a Roberto Valencia en 2014:

la vida de un hombre o de una mujer en este principio de siglo es irreal. [...]. Todo se desmorona y las vidas individuales valen lo mismo que la vida de un personaje de una novela. De modo que la vida real y la ficción ya son lo mismo. Es una extraña conquista del capitalismo y de la civilización. Puede que sea un acto estético inesperado. Por eso, las novelas que se escriban tienen que ser bestiales, feroces, sangrientas, pornográficas, incómodas y vulgares⁴⁶⁵.

Esa equiparación de las vidas de los personajes de ficción con la de las personas reales entroncaría a la perfección con la propuesta literaria de Carrión en su trilogía *Las huellas*. Serán numerosos los momentos a lo largo de *Aire Nuestro*, en los que se difuminan los límites entre la realidad y la ficción. Entre todos ellos, destaca el que aparece en el capítulo/programa «Carta al hijo», dentro del canal «Teletienda». En él, el difunto padre del autor, (convertido aquí, como en tantas otras ocasiones, en personaje de su propia ficción) le escribe una carta a su hijo, donde parece dar la clave de la explicación a ese borrado de fronteras entre ambos planos que es una de las máximas de su literatura:

⁴⁶³ Remedios Zafra, *op. cit.*, p. 17

⁴⁶⁴ Theodor Adorno vía Mateu Cabot, «La crítica de Adorno a la cultura de masas», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (Dic 2011), p.144.

⁴⁶⁵ Roberto Valencia, *op. cit.*, p. 135.

Sé que tras mi muerte nació en ti la idea de que la vida de tu padre fue una ficción, y en consecuencia, decidiste que el mundo entero era una ficción. De repente las identidades de las cosas se evaporaban. Lo mezclabas todo. Atribuías obras de Shakespeare a Lope de Vega y viceversa, y eso en los casos menos aparatosos. Tu propia identidad se convirtió en verdura de las eras. Sometiste tu percepción a un Big Bang que resultó ser una fiesta oscura». (p.252)

En su narrativa, el autor, juega siempre a poner en jaque los puntos de referencia sobre los que se asienta nuestro mundo. Viola algunas de las leyes naturales más básicas y sobre todo pierde el respeto a los estratos sociales y culturales que pueden regir nuestra sociedad. Durante la novela, es habitual encontrar continuas referencias a esta idea de la que parte el autor, a ese difuminado de lo real y lo ficticio. La relación entre ambos planos parece suponer todo un conflicto para Vilas, una batalla entre las fuerzas de ambos lados. Ahí está el caso del «Partido de la Ficción» (dentro de la programación del «Canal 3: Informe Semanal») que declara que la realidad no existe (pp.87-88), o la petición que el fantasma de Elvis le hace al protagonista del programa «Funny Games» («Canal 4: Teleterrorismo»): «Tenía que acabar con la realidad, tenía que destruir lo real, esto lo dijo como emocionado, extrañamente convulso» (p.101). En el programa/capítulo «Colliure» («Canal 8: Reality Shows»), se nos dice del protagonista: «Toda su vida –la vida de Vilas hijo– era un lucha a muerte contra la ficción que desde antaño doblega las entrañas de los hombres buenos» (p.194). Son muchos los momentos en que se alude a tal cuestión y sería imposible traer hasta aquí todos los ejemplos, pero no me gustaría dejar de comentar dos casos que me parecen especialmente significativos. Uno de ellos lo encontramos en el programa/capítulo «Stalin Reloaded» («Canal 4: Teleterrorismo»), donde Bogomolov, un albañil apasionado por la escritura, tiene la capacidad de matar y dar vida a través de lo que escribe⁴⁶⁶: «el creador literario, Bogomolov, que mataba a distancia con una tecla de su ordenador» (p.94). El otro ejemplo que no debemos dejar de comentar corresponde al programa/capítulo «Hércules» («Canal 10: Cine X»), donde un virus inteligente, llamado así, Hércules, ha invadido el planeta y ha conseguido «detener el pensamiento y sustituirlo por la existencia» (p.219). Este virus ama la ficción, y encontrarse con él «era un

⁴⁶⁶ ¿Es el título de este programa un guiño a la segunda parte de la trilogía de las hermanas Wachowski, *Matrix Reloaded* (2003)? Por otra parte, la referencia metafictiva que incluye el texto guarda relación con el célebre relato de Julio Cortázar, «La continuidad de los parques» (1964) y también con un film más actual, *Más extraño que la ficción* (Marc Forster, 2007), en la que el personaje principal, un aburrido inspector de Hacienda, descubre que es el protagonista de la última novela que está escribiendo una famosa autora, conocida por matar a sus personajes de las maneras más originales.

espectáculo posnuclear. Era la ficción en estado líquido y gaseoso, la ficción trinitaria» (p.221). «Hércules conoce nuestros problemas con la ficción. Fue lo que más le interesó de nosotros: nuestro antiguo y obsoleto y viejísimo cerebro, que distingue la ficción de la realidad» (p.222).

2.6. Una televisión que deconstruye el tiempo

En este ejercicio de suplantación de la realidad, esta nueva televisión también planea controlar y deconstruir el tiempo a su antojo⁴⁶⁷: «Porque nuestra pantalla nos libera del tiempo» (p.11). Se reconstruye el pasado, el presente y el futuro a gusto de los programadores televisivos, emitiendo aquello que no pudo ser emitido, o reinventándolo de un modo mejor (según sus intereses). «Ésta es la televisión del futuro que no habla del presente ni del pasado, sino del único tiempo posible: El Tiempo Sin Límites» (p.14). La Historia y la Realidad se convierten en espectáculo al servicio del televidente. Sólo aquello que aparezca en la pantalla del televisor habrá ocurrido, todo lo demás no existe. Se trata de una maniobra perfecta para apoderarse del mundo, para controlar el tiempo y, por tanto, también el espacio. Ya avisaba Bauman de este fenómeno: «Gracias a sus recientemente adquiridas flexibilidad y capacidad de expansión, el tiempo moderno se ha convertido, primordialmente, en el arma para la conquista del espacio»⁴⁶⁸.

Estamos trabajando para lograr la repetición de la Historia en altos canales de televisión. Filmaremos tu vida entera y la emitiremos eternamente. Filmaremos la vida que quisiste vivir. Televisaremos tu degradación ejemplarizante. Televisaremos a quien decidió televisarte. Televisaremos cientos de vidas que emanan de tu vida. Televisaremos tu concepción. (p. 13)

Ese deseo de querer revivir la historia, retransmitiéndola por televisión, sin embargo, no resulta tan novedosa como podría parecer. Desde que naciera este medio audiovisual se

⁴⁶⁷ Al igual que se expone en el relato corto de Javier Calvo, «Arco iris de levedad» y en la novela de Álvarez Almagro, *Supermame*, en la televisión no importa el tiempo externo a ese medio, se vive en el presente (en el no-tiempo) de la representación televisiva, en ese «río continuo de imágenes», como definieron la televisión Serroy y Lipovetsky, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (2007), Barcelona, Anagrama, 2009, p. 220.

⁴⁶⁸ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, 2012 (2000), p. 15.

ha pretendido ofrecer una «revisión fiel» del pasado⁴⁶⁹, sólo que ahora, con Aene Televisión, esos acontecimientos se recrean, se filman y -por el mero hecho de ser filmados- se hacen realidad. Todo ello dinamita, en cierto sentido, la noción de Historia como tal, puesto que ya poco importa si algo ocurrió de verdad o si se ha grabado una versión alternativa de los acontecimientos. Ambos documentos tienen en Aene TV el mismo valor. «Somos el periodismo que retransmite el pasado porque el pasado no tuvo la oportunidad televisiva que le correspondía en justicia»⁴⁷⁰. Y si se destruye la idea de Historia, se destruye cualquier certeza sobre lo que somos, sobre lo que ocurrió o no realmente, sobre lo que existió en verdad o sólo ha sido una recreación televisiva. La cadena anuncia destruir la Historia con su programación mientras, no sin una gran dosis de cinismo, afirma: «Creemos en la Historia» (p.9). Y es que la idea de la conformación de la Historia y el discurso sobre la relativización de su importancia es un tema que importa mucho a Vilas, apareciendo en muchas otras ocasiones a lo largo de la obra. En el programa/capítulo «Colliure» podemos llegar a leer: «tampoco una guerra civil es capaz de vencer a la ficción, porque la Historia es ficción» (p.191). Ahí estaría la frase popular que dice: «La historia la escriben los vencedores», en la que se hace hincapié justamente en la maleabilidad de la materia histórica, que como hemos podido comprobar, se adapta al punto de vista de quien ostenta el poder en cada momento.

2.7. Programación y modos de visionado

En esta presentación de Aene Televisión también encontramos una breve descripción de lo que será la programación de esta nueva plataforma televisiva:

Incluimos grandes reportajes y programación musical, magazines desinhibidos, telediarios con sabor a cine independiente, entrevistas con cantantes del pasado, sin olvidar el cine de Hollywood, entrevistas a los nuevos famosos en Telepurgatorio, entrevistas a hombres del futuro, documentales de carácter social, biografías de dirigentes políticos, fútbol

⁴⁶⁹ Durante los años de la dictadura franquista, se emitió un programa que pretendía, con sus recreaciones filmadas, hacer revivir los acontecimientos históricos. Se trataba del programa *Tengo un libro en las manos*, presentado por el profesor Luis de Sosa, y estuvo en antena desde 1959 hasta 1966. Con él «TVE nos ofrece, justamente con la narración histórica más depurada y científica, la versión escenificada de la misma. Que resulta algo así como decirle a la Historia: “¡Levántate y anda!”» (Luis Miguel Fernández, *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, p. 18).

⁴⁷⁰ Esta propuesta de la plataforma televisiva de Vilas entra en estrecho contacto con el fenómeno de la Recreación Histórica que propone Jorge Carrión en su trilogía *Las huellas*.

inteligente, teleseries de carácter filosófico, reposiciones de programas clásicos de la televisión de la pasada centuria, reportajes sobre el nuevo terrorismo que asola nuestras ciudades decimonónicas; todo ello sin renunciar a nuestros clásicos de programación: nuestros celebérrimos reality shows de orientación neomística o nuestra habitual sección de madrugada de cine X, música en directo en MTV, documentales sobre fenómenos paranormales y mesas redondas sobre posfeminismo y sobre nueva ciencia ficción, sin olvidar ese entretenido mundo de los objetos sofisticados (que incluye productos tanto materiales como espirituales) en el canal de Teletienda. (p.10)

Una oferta repleta de programas inéditos y únicos, anunciados con un tono provocador e irreverente, que no deja de recordarnos la propuesta de «Infierno Visión» en el film del que ya hemos hablado, *Permanezca en sintonía*. Será en el siguiente apartado de la novela, en la parrilla televisiva, donde se presenten todos y cada uno de esos canales con sus respectivos programas.

<p style="text-align: center;">CANAL 5 PRESSING CATCH</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El traje de Superman 2. Return To Sender <p style="text-align: center;">CANAL 6 FÚTBOL</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Final de la Eurocopa: 29 de junio de 2008 2. Juan Carlos I <p style="text-align: center;">CANAL 7 REPOSICIONES (CLÁSICOS DEL SIGLO XX)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La realidad y el deseo 2. Carta a Fidel <p style="text-align: center;">CANAL 8 REALITY SHOWS</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Peter Pan 2. Collioure <p style="text-align: center;">CANAL 9 MTV</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Caballos 2. Suenan ruidos contra el capitalismo 	<p style="text-align: center;">CANAL 10 CINE X</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hércules 2. Historia de Nucla <p style="text-align: center;">CANAL 11 TELETIENDA</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Zaragoza 2. Carta al hijo 3. Habla el espíritu de Teletienda 4. Juan Carlos III
--	---

Índice de *Aire nuestro* a modo de parrilla televisiva

Desde el Canal 1, con «La gran pantalla americana», hasta el Canal 11, con la «Teletienda», las propuestas de esta nueva televisión resultan en su mayor parte innovadoras. Encontramos canales que podrían parecer más clásicos, deportivos o musicales, como el de dedicado al «Fútbol» o la «MTV», o incluso el llamado «Informe Semanal» (en clara referencia al programa informativo, ya mítico en la programación de Televisión Española, en antena desde 1973), junto a otros más sorprendentes, como el denominado «Telepurgatorio» (con emisiones desde el más allá⁴⁷¹) o «Teleterrorismo» (en clara referencia a la escalada terrorista a nivel mundial desde el atentado de las Torres Gemelas, en Nueva York). En todo caso, resulta sintomático que el autor escoja la Teletienda como último canal con el que cerrar la novela: un lugar preeminente en el texto, cuya penúltima unidad («Habla el espíritu de Teletienda») sería una suerte de colofón que funcionaría en paralelo al texto introductorio, y que pretende subrayar la lógica consumista de la que participa la televisión en su conjunto, puesto que al fin y al cabo necesita de la publicidad para existir. Como cierre de la novela estaría el programa «Juan Carlos III», del que ya hemos hablado.

El tercero de los textos preliminares es un «Manual de instrucciones» para programar los diferentes modos de visionado de Aene Televisión. Se le indica al usuario qué comandos debe presionar en su mando a distancia para seleccionar uno u otro. El mando, sin duda se ha convertido en una herramienta esencial para el disfrute de la oferta televisiva –sobre todo a través del *zapping*- llegando a convertirse en un objeto cada vez más sofisticado:

el mando a distancia del aparato televisivo se hincha y se vuelve cada vez más semejante al teclado de un ordenador. (...) Y como el ordenador, la televisión se hace cada vez más interactiva, su usuario ya no es un simple espectador, sino que puede intervenir activamente, por medio de mandos a distancia, cámaras de vídeo, etc., en la elaboración de las representaciones que aparecen en su vídeo⁴⁷².

⁴⁷¹ Canal que podría remitirnos de nuevo a la película *Permanezca en sintonía*, en cuyo tráiler se decía que «el infierno es un programa televisivo tras otro», <https://www.youtube.com/watch?v=t6PQooQuVV4> (Consultado 11.06.2019)

⁴⁷² Alberto Munari, «¿De verdad o de mentira?», *Videoculturas de fin de siglo* (1989), VVAA, Madrid, Cátedra, 1990, p.11.

Presione Esc y el número del canal para activar el modo de pantalla individual

Presione Esc 11 para conectar el modo de pantalla absoluta

*Presiones Esc * para iniciar el modo de combinación aleatoria de canales*

*Presione Esc ** para el modo de combinación telepática de canales*

Para el antiguo modo de visionado lineal, también llamado visionado siglo XX (receptores y modelos anteriores a 2014), no presione Esc y presione Enter más código individual de usuario y tarjeta de identificación fiscal antigua

Observamos entonces que existe el «modo de pantalla individual», «el modo de pantalla absoluta», «el modo de combinación aleatoria de canales», la «combinación telepática de canales» y «el antiguo modo de visionado lineal». «Puedes ver los once canales a la vez por el procedimiento de inserción en pantalla absoluta. Puedes zapear con el procedimiento de pantalla telepática (la pantalla averiguará tus deseos audiovisuales aunque estés muerto y seas sólo un cadáver corrompiéndote delante de una televisión)» (p.12).



Ejemplo de lo que podría ser el modo pantalla absoluta

Llama la atención este último modo de visionado, de «pantalla telepática», puesto que da cuenta de la dimensión totalitaria que pretende tener esta televisión, llegando incluso a adivinar los gustos del televidente, adelantándose a sus deseos, leyéndole el pensamiento para así poder ofrecerle productos más ajustados a sus preferencias. Resulta

curioso cómo en 2009, Manuel Vilas supo ver una práctica que unos años más tarde, se haría realidad. Hoy en día, las nuevas tecnologías no son capaces de leer el pensamiento pero sí de predecir nuestros gustos, a través del uso de cookies en nuestras búsquedas en Internet, y sugerirnos así productos mucho más acordes con nuestros deseos personales. Se trata de una técnica de marketing que ya se estaba llevando cabo con las tarjetas de fidelidad por puntos, en los supermercados. Una estrategia de venta que –revestida de beneficios económicos para el consumidor- aumenta el control y la vigilancia sobre sus usos y costumbres.

En esa heterogénea oferta que ofrece Aene Televisión a lo largo de un fin de semana, el lector descubre la ruta en coche de Johnny Cash por España, el excéntrico viaje de un famoso poeta español a Nueva York, tres momentos acontecidos en el Purgatorio a distintas figuras de la cultura internacional, la vida de José Luis Valente como trabajador de un matadero, el asesinato de la ecologista Olimpia Reyes a manos de un cazador de focas, la entrevista a Bobby Wilaz, nuevo líder del Movimiento Obrero Norteamericano, la persecución de la CIA a Miquel Bogomolov -el último ejemplar de un antiguo experimento soviético-, la aparición del fantasma de Elvis, la compra de un disfraz de Superman que vuela de verdad, la trayectoria vital de un Seat 850 alrededor del mundo o el encargo a Felipe y Juan Carlos de conseguir que todo el mundo vea la final de la Eurocopa, la agonía de Juan Carlos I. También se narra la estrambótica historia de tres compañeros de piso y su vecino de rellano o se reproduce la carta que escribe Ernesto «Che» Guevara a Fidel Castro desde el más allá contándole cómo ha contribuido a acelerar la historia. El accidentado secuestro de John Polanski convive con un peculiar congreso literario en Coulliure, un concierto de Patti Smith en Zaragoza (que tuvo lugar realmente), la actividad de un grupo terrorista que lucha por la unificación de todos los antiguos territorios del Imperio Español, la vida en un puticlub llamado Generación del 27 y su relación con el grupo combativo Gran Equipo Bolivia, las acciones terroristas de una pareja de novios, el ambiente en las ruinas de la Expo de Zaragoza, la carta del padre fallecido al propio autor desde el más allá, y, por último, las confesiones de Juan Carlos III en su lecho de muerte.

Con todo ello, hemos podido comprobar cómo la novela de Manuel Vilas supone un ejercicio narrativo de lo más sugerente y novedoso en relación con el estudio de la transferencia de influencias desde los distintos medios audiovisuales a la narrativa actual. El autor ha tratado de construir un relato literario cuyo argumento se nutre de la naturaleza televisiva a través del diseño de la programación de una cadena de televisión que sirve de entramado estructural para el desarrollo de la obra. A través de este dispositivo, Vilas

intenta por una parte dotar de coherencia y cohesión a los distintos relatos que conforman el libro y, por otra, generar un debate y una reflexión sobre el poder de este medio de comunicación en la sociedad de nuestros días. Gubern advertía que «la televisión es un medio icónico muy especial, con mucho más poder e influencia que los medios icónicos que le precedieron»⁴⁷³, Vilas es consciente de ese poder y se sirve de la sátira y del esperpento para poner de relieve los mecanismos que posee la televisión para ejercer su hegemonía cultural e informativa.

⁴⁷³ Román Gubern, *La mirada opulenta, op. cit.*, p. 361.

CAPÍTULO 3

LA IMAGEN-EXCESO: EL ESPECTÁCULO TELEVISIVO EN LA NOVELA

En este apartado nos centraremos en dos ejemplos en los que el espectáculo en directo de televisión es la base de la narración. Javier Calvo, en su relato «Arco iris de levedad» (incluido en el volumen *Risas enlatadas*, 2001) y Pablo Álvarez Almagro, con su novela *Supermame* (2012), introducen el universo televisivo en sus obras a través de la descripción de dos programas donde la realidad es la materia prima de la que se nutren y donde se estructura todo por medio de una lógica del exceso, de la hipérbole, de la polémica y la controversia. Responden así a una de las características que Serroy y Lipovetsky han apuntado a propósito de lo que ellos denominan «hipercine»:

Este nuevo cine, en efecto, se caracteriza de manera creciente por una estética del exceso, por la extralimitación, por una especie de proliferación vertiginosa y exponencial. Si debe hablarse de hipercine es porque es el cine del nunca bastante y nunca demasiado, del siempre más de todo: ritmo, sexo, violencia, velocidad, búsqueda de todos los extremos y también multiplicación de los planos, montaje a base de cortes, prolongación de la duración, saturación de la banda sonora. Es evidente que ni la «imagen-movimiento» ni la «imagen tiempo» permiten dar cuenta de una de las grandes tendencias del cine actual. A la taxonomía de Deleuze hay que añadir una categoría tan crucial como necesaria: la *imagen-exceso*⁴⁷⁴.

En esa estética del exceso⁴⁷⁵, la violencia y el sexo ya no se representan, ya no se sugieren sino que se muestran de la manera más cruda y real, «estamos en la exposición de

⁴⁷⁴ Lipovetsky y Serroy, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁷⁵ Esta estética del exceso está íntimamente relacionada con el concepto de lo pornográfico, en el que lo obsceno no es tanto la realidad en sí, sino la mirada que proyectamos sobre ella, la forma en que nos acercamos a ella: Dice Marta Sanz al respecto: «Vivimos en una época de exhibicionismo moral, físico y sexual que les viene muy bien a las clínicas de cirugía estética y a las compañías telefónicas. [...] Son más obscenos los polígrafos de los programas del corazón que el vídeo

todo, a veces en el exhibicionismo puro»⁴⁷⁶. Los programadores de televisión saben que algunos espectadores y espectadoras no puede resistirse al morbo de lo excesivo y por eso se esfuerzan en fomentarlo: «El ojo mira y se regocija ante aquello que advierte anticipadamente que “no quiere ver” sin poder evitarlo: lo más escatológico, lo prohibido, la muerte, la crueldad, lo obsceno, convive con lo más cómico e ingenuo, lo más trascendente con lo más prosaico»⁴⁷⁷. Teniendo en cuenta estas lógicas internas del medio, conforman sus narraciones Calvo y Álvarez Almagro.

Aunque el concepto de *reality show* no se ajusta exactamente al contenido de los programas que proponen, sí que los describe muy bien la combinación de ambos términos: *reality* (realidad) y *show* (espectáculo), puesto que nos hallamos ante dos espectáculos de la realidad. Ambos textos, que participan, como indica Vicente Luis Mora, de una «irrisión o visión irónica de la televisión»⁴⁷⁸, son dos ejemplos perfectos de cómo a la narrativa contemporánea le interesa introducir, mediante la incorporación de motivos, técnicas y metáforas audiovisuales, una reflexión sustancial sobre el propio medio televisivo, que es clave en la conformación de discursos e imaginarios actuales. Una visión, insistamos en ello, muy sesgada y negativa de la televisión o, mejor, de determinados espectáculos.

Para Guy Debord, «no debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada»⁴⁷⁹. En este proceso, los modos y formas propios de la televisión han cumplido un papel importante, contagiando a otros ámbitos ajenos al medio, desarrollando la lógica de un entretenimiento infinito (una suerte de gran circo mediático a domicilio). Otros autores como Giovanni Bechelloni han subrayado, no obstante, que esta expansión del espectáculo puede llevar aparejada su propia neutralización:

[...] me parece proponible una imagen invertida: la cotidianización –la rutinización– de la espectacularidad mata a la espectacularidad misma, transformando lo que en origen se presentaba como el espectáculo –que como tal aparece todavía a los intelectuales– en vida, en «naturaleza»[...]. La mirada sociológica a la televisión –ésta es mi hipótesis– puede relevar que la televisión no es un lugar del espectáculo, no es la matriz, el lugar de

minucioso de una violación anal. Eso, a estas alturas ya lo sabe todo el mundo», «Pornopoética», *Quimera*, N° 352 (marzo 2013), p.14.

⁴⁷⁶ Remedios Zafra, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁷⁸ Vicente Luis Mora, *La luz nueva, op.cit.*, p. 47.

⁴⁷⁹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1996), Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 38.

origen, de una supuesta espectacularización de la sociedad y de la política. El espectáculo cotidiano de la televisión anula simbólicamente al espectador. Al contrario de los que generalmente se dice, no es la realidad, la política y el mundo los que se espectacularizan en la televisión sino que es el espectáculo el que se anula acercándose a la vida, tornándose en espectáculo de la vida, es decir, en no-espectáculo⁴⁸⁰.

¿Nos encontramos entonces ante una espectacularización de lo cotidiano o más bien se da el efecto contrario, una cotidianización del espectáculo? Estas son algunas de las cuestiones que plantean los relatos de Javier Calvo y Pablo Álvarez Almagro al profundizar en los límites y peligros de esta espectacularización desproporcionada.

3.1. «Arcoiris de levedad» (*Risas enlatadas*) de Javier Calvo

En 2001, Javier Calvo publica en Mondadori *Risas enlatadas*⁴⁸¹, una compilación de cinco relatos cortos donde la influencia de los medios audiovisuales tiene una gran importancia. De los cinco relatos que componen el volumen, cuatro presentan un fuerte vínculo con la imagen y el universo tanto del cine como de la televisión. En este apartado nos interesa especialmente uno de ellos, «Arco iris de levedad» (que abre la obra), por su dependencia directa del mundo de la televisión⁴⁸², aunque también nos detendremos brevemente en «Risas enlatadas» (que da título al libro).

«Arco iris de levedad» narra en secuencias discontinuas y a través de una voz en tercera persona (heterodiegética) la historia de Cooper, el protagonista. La trama va presentando retrospectivamente –mediante analepsis correlativas– dieciséis episodios relevantes de la vida personal y profesional de este personaje, hasta conformar una visión

⁴⁸⁰ Giovanni Bechelloni, “¿Televisión –Espectáculo o Televisión-Narración?” *Videoculturas de fin de siglo*, *op. cit.*, pp.59-60.

⁴⁸¹ Javier Calvo, *Risas enlatadas*, Barcelona, Mondadori, 2001. (A partir de ahora citaremos de esta edición).

⁴⁸² El título es, sin ninguna duda, un homenaje a la célebre –y controvertida– novela de Thomas Pynchon, *El arco iris de la gravedad* (1973), una obra compleja, provocadora y exigente que supone una «sátira sobre la televisión comercial» según palabras de Amélie Florenchie («El realismo Full HD de Juan Francisco Ferré», *Pasavento*, N° 2 (verano 2013), p.270). Una novela de la que Juan Francisco Ferré ha dicho que certifica «la fosilización de cualquier estética literaria que no asumiera la influencia determinante de la ciencia y la tecnología sobre la forma de contar historias en las sociedades más avanzadas de la historia» (Juan Francisco Ferré, *Mimesis y simulacro*, *op. cit.*, p. 330).

completa que ayuda a entender cómo ha llegado el protagonista hasta la situación presentada al inicio del texto. Este tipo de cronología inversa recuerda a manipulaciones temporales como las que ofreció Alejo Carpentier en *Viaje a la semilla* (1944), aunque también es una técnica que, en cierto modo y siempre salvando las distancias, podría remitirnos al film de Christopher Nolan, *Memento* (2000). Una película donde, a consecuencia de la amnesia que sufre el protagonista, el argumento también se desarrolla a través de retrocesos continuos en el tiempo. Esta técnica no resulta un capricho de Calvo, sino que responde a una problemática clave en el propio relato: la importancia del tiempo y el lugar que ocupa el pasado en la conformación del momento presente; una cuestión en la que queremos profundizar.

Cooper, el protagonista, es uno de los cuatro guionistas/presentadores de un programa de televisión llamado *Sonrisa acelerada* que causa furor en la audiencia estadounidense. Es un programa realizado en directo (todo lo que ocurre es real) y donde lo que prima es ofrecer un espectáculo violento y vejatorio ante el público -presente en el plató- enfebrecido⁴⁸³. Los espectadores se verán envueltos en una vorágine continua de golpes de efecto y trucos impactantes que pretende dejarles sin aliento y sin capacidad crítica para detenerse a pensar en lo que están viendo. Toda esta información la obtenemos porque cinco de los dieciséis fragmentos en que se subdivide *Arco iris de levedad* se presentan como una suerte de *écfrasis* del ficticio programa de televisión *Sonrisa acelerada*, del que Cooper es guionista y presentador. Cada uno de estos fragmentos tiene, por otra parte, una naturaleza distinta. El primero ofrece un perverso «homenaje» a la novela *Fahrenheit 451* (referente clave en el relato, sobre todo a través de su adaptación cinematográfica, como veremos), con la creación de una pira gigante de libros que se queman en vivo y en directo delante del público asistente y retransmitido para todos los hogares de la nación. El segundo capítulo se centra en la campaña orquestada por el propio programa para conseguir la destrucción de la casa Revere, un antiguo edificio de estilo colonial, patrimonio arquitectónico de la ciudad de Boston. El tercero de los episodios de *Sonrisa acelerada* es una representación teatral, una recreación paródica de una tragedia shakesperiana. En ella se burlan abiertamente de uno de los críticos culturales más importantes, Absalom Cohen (un más que posible trasunto de Harold Bloom). En el cuarto programa, el tema principal es el nazismo. Los presentadores aparecen vestidos con

⁴⁸³ Para Óscar Cornago, «El medio televisivo impone un ritmo violento en su precipitación que hace imposible todo ejercicio de libre reflexión, al tener que sujetarse a las estrictas condiciones de enunciación, resultado de su dinámica de producción» *op. cit.*, p. 283.

atuendos de las SS, en un intento evidente de provocar el malestar y el rechazo de las víctimas del genocidio. Dejan las líneas telefónicas abiertas y esperan impertérritos las llamadas de repulsa de los espectadores ofendidos.

A todos estos pasajes habría que añadir otra emisión televisiva más, la entrevista que hacen a Absalom Cohen –crítico cultural de gran relevancia- en el magazine cultural *Modernities* (en la NBC), aunque en este caso, no nos encontramos ante una *ékfrasis* como tal –ya que no hay apenas indicaciones sobre encuadres, movimientos, gestos u aspectos visuales o sonoros- sino más bien ante la transcripción de la propia entrevista. En ella, el crítico literario acaba atacando furiosamente al programa *Sonrisa acelerada*:

–¡Lo único que tengo que decir –empieza Cohen, con la cara roja por la excitación– es que *Sonrisa acelerada* es el ataque más dañino que se ha hecho nunca a la cultura en este país! –Paling sonrío a la cámara, nervioso–. ¡No se ría, idiota! ¡Si ese programa extiende su influencia, será el empujón final que precipite América a la ignorancia absoluta! [...] ¡La complicidad que esa escoria establece con su público...! ¡Esa complicidad basada en el odio a la cultura...! – La cara de Cohen está ahora roja de furia–. ¡Nunca antes nadie se había atrevido a adoptar esa actitud por televisión! ¡Nuestro legado cultural, por el cual han muerto miles de personas, había sido despreciado en el pasado! ¡Pero nun-ca...! ¿Me oye? ¡Nunca había sido atacado frontalmente de esa manera! (p.19)

Entre estos fragmentos televisivos se irán intercalando otros pasajes de la vida personal de Cooper. Al finalizar el relato, cuando el lector ha conseguido unir todas las piezas del puzzle «rebobinado» que nos presenta Calvo, descubre que el protagonista, quien parece un tipo desalmado y egoísta, enamorado de Halifax, su compañero de programa, -aunque no correspondido-, fue en su día un brillante estudiante de literatura que entró como becario del propio Absalom Cohen en la Universidad de Nueva York, quien según las propias palabras del personaje: «representa todo en lo que creo» (p. 46). Pero esas creencias son las que poseía cuando era más joven, puesto que en un momento dado de su vida, el conjunto de sus referencias estéticas e ideológicas se ven totalmente trastocadas. En el lapso de tiempo que cubre la historia -aproximadamente desde la adolescencia de Cooper hasta que alcanza la treintena-, vamos comprobando que el personaje ha experimentado un cambio profundo desde que vio a Halifax casualmente en televisión, mientras cambiaba los canales, y quedó prendado de él. La estructura del relato, creada a base de cortes y elipsis en la historia, obliga al lectorado a llenar los huecos de sentido y a inferir que esa visión –variante del amor a primera vista- empujó a Cooper a

trabajar en la televisión con él y a dedicarse a la escritura de guiones. Poco a poco irá dejando de lado su carrera académica y con ella su interés por la literatura y la cultura para volcar su saber en un programa como *Sonrisa acelerada*, que se dedica justamente a atacar y ridiculizar todo lo que conforma ese mundo al que antes pertenecía. Hay por tanto un giro ideológico del personaje, una transformación total condicionada en gran medida por la pasión que siente por el enigmático Halifax, con quien mantendrá una relación tormentosa. El giro será también sentimental, puesto que conforme avanza el relato descubrimos que, a pesar de que desde un principio se presenta al personaje de Cooper como homosexual, en su juventud estuvo prometido a una chica. La ruptura entonces con la academia vendrá acompañada también de una liberación sexual, al descubrir su verdadera orientación en ambos campos.

Dos temas clave recorren la historia (sin dejar de estar interrelacionados): uno es la confrontación entre la cultura recogida en los libros (y en la academia) y una manifestación particularmente baja de la cultura audiovisual (en especial, la televisiva), lo que nos lleva a un desigual enfrentamiento entre «alta» cultura y la cultura de masas. El segundo aspecto que trata el relato –y que deriva en cierta forma de lo anterior– tiene que ver con la misma concepción del tiempo humano, histórico y con el rango que ostenta el pasado en la conformación del presente.

En cuanto a la primera cuestión, la propia deriva personal y profesional de Cooper viene a ilustrar ese enfrentamiento maniqueo –pero, sobre todo, nada igualitario– entre la alta cultura y una cultura de masas representada por los productos más deleznable, estética, intelectual y moralmente. El protagonista se ha educado en el modelo de la alta cultura para volcar después sus capacidades en productos muy bajos de la cultura audiovisual de masas. De estudiante ejemplar en el departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Nueva York (becario de uno de los críticos más reputados) pasa –por amor– a guionista y presentador de un humillante programa televisivo. La polarización de ambos mundos se mantiene clara desde el principio, entendiéndose que no es posible la convivencia entre ellos, sobre todo porque, como hemos apuntado, *Sonrisa acelerada* es un espacio televisivo concebido para atacar frontalmente el modelo del que Cooper procedía. Ese programa de variedades –basado en un espectáculo cruel, violento, grosero y chabacano– no sólo no tiene nada que ver con el universo –a veces también muy cruel– de Homero o de Shakespeare. *Sonrisa acelerada* emprende una particular batalla contra la alta cultura y decide tomarse la revancha frente a ella, para lo que sus gestores recurren a toda clase de estratagemas, usan todas las herramientas que ofrece el medio y no dudan en

emplearlas para humillar los valores que se sustentan las Humanidades y las Ciencias. Esta es la batalla simbólica que el relato de Javier Calvo nos plantea.

3.1.1. El programa de TV *Sonrisas aceleradas*. Formato y contenidos

Sonrisas aceleradas es un programa de variedades retransmitido en directo de formato un tanto heterógeno -pues en cada retransmisión varía sus secciones, que incluyen llamadas en directo de los televidentes, espectáculos en vivo...- y que apuesta por explotar hasta el límite las bajas pasiones del público, y donde el sensacionalismo y la violencia lo invaden todo. En los diferentes episodios que se recrean en el relato de Calvo, la insolencia y la falta de respeto por el orden establecido, por lo políticamente correcto son la tónica general. A sus guionistas/presentadores les gusta ser descarados y cínicos y es justamente ahí donde radica el éxito de su programa. Calvo parodia en estos pasajes esa «violencia simbólica» del medio televisivo sobre los espectadores, a la que se refirió Pierre Bourdieu al hablar del «principio de selección que consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular»⁴⁸⁴. Para Bourdieu, los medios de comunicación viven de «explotar a fondo estas pasiones primarias»⁴⁸⁵ y Vicente Luis Mora añade al respecto que «la abrumadora producción televisiva se ceba mostrando las mayores bajezas, vilezas y torpezas»⁴⁸⁶. En esta línea ideológica discurre el relato de Calvo. En aras de conseguir la mayor cuota de audiencia posible, los programadores de la cadena donde trabajan Cooper y Halifax –la WRL– justifican cualquier actuación: siendo la exageración y el exceso dos de sus constantes. Apelar a esas bajas pasiones es una forma de garantizar el éxito de público, algo que la humanidad conoce bien desde hace siglos. En *Sonrisa acelerada* vemos que la fórmula se basa en dos premisas: una, la destrucción, y dos, la ridiculización de los valores e ideas características de la cultura clásica y de la sociedad biempensante. Ese afán por acabar con los testimonios de la historia y de la cultura pasadas no es sin embargo un juego vacío. El primer episodio que nos describe Calvo al comienzo del relato, titulado *Fahrenheit 451*, viene a reproducir la idea principal de la novela de Bradbury: controlar y dominar al pueblo «impidiendo» el acceso a la cultura (representada en este caso por los libros).

⁴⁸⁴ Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión*, op. cit., p. 25.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸⁶ Vicente Luis Mora, op. cit., p. 63.

En el centro de las gradas en forma de U se levanta una pirámide de unos veinte metros de diámetro y aproximadamente cinco de altura. Lo más extraordinario, sin embargo, es el material con que está hecha y que se distingue cuando una de las cámaras se acerca: libros. Miles de libros. Millones en realidad, comprados por la productora en calidad de excedentes de librerías y bibliotecas, en editoriales de todo el país y donados directamente por espectadores deseosos de participar en el episodio especial de esta noche. (p.10)

En esta distopía ideada por Bradbury (y adaptada al cine por François Truffaut en 1966 –y a la que ya nos hemos referido en el capítulo sobre *Aire Nuestro*- un plan perverso exige acabar con la existencia de todos los libros, quemándolos (como contenedores y transmisores de cultura, vehículos del espíritu crítico, el inconformismo y, por tanto, fuente de peligro para una organización social que busca totalitariamente la felicidad de los individuos).



La pira de libros que va a ser quemada nos recuerda solo parcialmente a aquella otra del capítulo seis de la primera parte de *El Quijote* –ya que en Cervantes, hay muchos libros que se salvan- o a las realizadas por los nazis en el siglo pasado; pero sin duda, las dimensiones de la pira imaginada por Calvo las supera a todas ellas, pues, como ya hemos apuntado, el exceso y la espectacularidad se imponen por encima de todo.

«–¡Dooos milloones de liiibros! –dice Halifax haciendo un gesto amplio con los brazos en dirección a la pirámide de libros–. Imaginada cuánto saber concentrado. Pero la cultura es un mundo difícil. Es un acertijo. –Las cámaras muestran distintos ángulos de la pirámide –. ¡Esta noche, queridos descerebrados, descubriremos una manera más rápida y divertida de llegar al meollo de la cultura!

Halifax apunta con su lanzallamas a la pirámide de libros y dispara.(p.12)

Comprobamos en esta cita que el discurso de Halifax, la estrella del programa, no deja de estar revestido de enormes dosis de cinismo, puesto que su objetivo no es el de acercarse a la cultura sino destruir todo ese saber concentrado en los dos millones de libros.

El segundo fragmento del programa descrito en el relato también tiene que ver con ese deseo de destrucción de la cultura, pero esta vez en la forma de una construcción histórica. La casa Revere es un ejemplar único de la arquitectura colonial, una buena muestra del patrimonio arquitectónico americano, inspirada en la verdadera casa de Paul Revere en Boston, un patriota estadounidense de la Revolución Americana.



Casa de Paul Revere (Boston)

Sin embargo, desde el programa de Cooper y Halifax se ha lanzado toda una campaña mediática, no para elevar su grado de protección, por el alto valor cultural e histórico que posee, sino todo lo contrario; una campaña mediática para su total destrucción y para construir en ese solar un enorme centro de ocio.

–¡Hola de nuevo, espectadores idiotizados! –Halifax se inclina ligeramente hacia delante y saluda a la cámara–. A los que acabéis de sintonizar *Sonrisa acelerada* os informo de que esta noche estamos recogiendo firmas para destruir la casa Howard Revere de Boston –consulta una tarjeta–, mmm, una repugnante muestra de la arquitectura colonial de Nueva Inglaterra del siglo diecisiete, cuya molesta presencia es defendida de forma obstinada por un puñado de ciudadanos paranoicos. (p.21)

Este episodio refleja el desprecio de los programadores televisivos por el pasado y la historia. «Gente a quien le interese el presente y no el pasado. No dejen que el pasado les moleste.» (p. 25). La mera presencia de ese edificio singular molesta a su lógica mercantilista, puesto que una casa que se conserva por su singularidad y estética va en contra de su desmedido afán por obtener constantes beneficios económicos. De hecho, en el solar que ocupa la casa, quiere construirse un gigantesco centro de ocio, una especie de centro comercial dedicado únicamente al entretenimiento. De nuevo, encontramos una contraposición de realidades axiológica: la cultura frente al ocio, lo antiguo frente a lo novedoso, el pasado frente al presente –un presente entendido como un «destino impuesto», como explica Ignacio Izuzquiza:

El presente es siempre mejor. Y lo mejor es siempre lo más nuevo: ¡qué maravillosa identidad! Nada de grietas, arañazos o desperfectos. Todo debe estar reluciente, recién hecho: debe oler a pintura limpia. Lo que suene a pasado debe ser eliminado: no es solamente algo caduco, despreciable e inútil, sino que es simplemente peor. El presente es el reino de la excelencia y del bien⁴⁸⁷.

Lo irónico es que, como reparación moral, la compañía constructora propone construir un simulacro, reproducir la obra arquitectónica original: «La Pfister –aventura por fin– ha hecho una propuesta al ayuntamiento para construir en el parque temático América Colonial una réplica exacta de la casa Howard Revere, incluyendo el mobiliario original. –Se vuelve a secar el sudor de la frente–. Por supuesto, la Pfister corre con los gastos» (p. 22). Esta propuesta de destruir la casa original para sustituirla por una imitación dentro de un parque de atracciones da cuenta no sólo del mayor valor que posee la copia y la falsificación, frente al original –la reproducción se valora tanto o más que el objeto original y ya nada interesa la singularidad de lo único–, sino porque es más barato quizá hacer una nueva que conservar y restaurar la original. Este episodio puede tener reminiscencias, por otro lado, de la novela *Inglaterra, Inglaterra*, que en 1998 publicó Julian Barnes⁴⁸⁸. En ella, el escritor británico cuenta la historia de un magnate que decide concentrar todas las atracciones turísticas inglesas, a escala real, dentro de un gigantesco parque de atracciones. Estas reproducciones irán poco a poco adquiriendo carta de naturaleza con respecto a los monumentos originales hasta llegar a sustituirlos por

⁴⁸⁷ Ignacio Izuzquiza, *Filosofía del presente, Una teoría de nuestro tiempo*, Madrid, Alianza Ensayo, 2003, p. 37.

⁴⁸⁸ Julian Barnes, *Inglaterra, Inglaterra* (1998), Barcelona, Anagrama, 2002.

completo, convirtiéndose así el parque de atracciones en un enorme simulacro de la propia Inglaterra.

El tercer episodio del programa televisivo *Sonrisa acelerada* que nos presenta Calvo en su relato toma la forma de una tragedia shakesperiana y se titula «La matanza de los perros sarnosos». Se trata de una parodia alegórica que habla de la profanación del lugar sagrado de la cultura por unos traidores. La cultura está representada por el personaje de Sir Righteous y su castillo de Hightower Place (nombres ambos muy alegóricos), un trasunto de Absalom Cohen, quien remite, a su vez, ya lo hemos comentado, a la figura real del gran crítico estadounidense Harold Bloom. Esta relación parece bastante obvia si atendemos a la caracterización de este personaje: «ciento veinte kilos de su cuerpo de ameba bamboleante» (p. 18), «ese hombre de cuerpo de sapo gigante y la papada inmensa» (p. 37) y al hecho de que también es judío, algo que nos indica el propio nombre. Con estos datos, podemos suponer que con mucha probabilidad Calvo pensaba en el autor de títulos tan famosos como *La ansiedad de la influencia* o de la polémica obra *El canon occidental*, a la hora de crear al personaje de Cohen⁴⁸⁹. Este capítulo de *Sonrisa acelerada* condensa el propósito principal de ese espacio televisivo: acabar con la cultura establecida para imponer un nuevo régimen cultural basado en los *mass media*. La traición de Cooper a Cohen reafirma esta idea, ya que el antes becario abandona la academia para pasarse al «bando enemigo» según el planteamiento maniqueo que despliega el argumento de este relato. En un momento dado de este episodio, los traidores que han profanado el castillo le dicen a su legítimo dueño: «-¡Nos gusta la vida, no los libros!»(p. 30) y le echan en cara: «¡Gobernaste solamente para los tuyos! –dice Halifax con la barbilla alta–. Ahora el pueblo se toma su revancha!»(p. 31). La cultura libresca de unos pocos, elitista, que exige esfuerzo y trabajo, parece oponerse –quizá de forma algo simplificada- a la oferta de la televisión, mucho más horizontal, de fácil acceso y asimilación para la mayoría de la población. No es necesario insistir demasiado en estas dicotomías frecuentemente empleadas entre alta cultura y cultura de masas (que con frecuencia, deja a un lado, por otra parte, la cultura popular, de tradición oral). Así lo recuerda Gonzalo Navajas:

La literatura ha sido el vehículo estético preferente del discurso de la cultura elevada y clásica mientras que otras formas de realización artística (no escritas, auditivas, visuales, gráficas) se han asociado con lo popular, no

⁴⁸⁹ Por otra parte, es posible encontrar también reminiscencias de *El nombre de la Rosa* (1980), de Umberto Eco, donde el ciego y venerable monje Jorge de Burgos, guardián custodio de la biblioteca, remite a Jorge Luis Borges.

clásico, efímero e intrascendente (Talens). El cine (y formas asociadas con él, como la televisión, el vídeo, la comunicación digital) es de todas las formas no canónicas convencionales la que más se ajusta a la cultura de lo transitorio, dispensable y no perteneciente al espacio privilegiado del canon académico que decide y rige los valores prevalecientes. No es sorprendente entonces que la dicotomía letra/imagen, escritura/cine se haya convertido en uno de los parámetros del debate en torno a las guerras culturales de la última década que, desde Estados Unidos a Europa, son una parte central del debate cultural (During)⁴⁹⁰.

El cuarto programa, titulado «Contar los segundos», se centra en la ridiculización de un episodio trágico de la Historia reciente de la Humanidad: el nazismo. Los presentadores aparecen ante las cámaras vestidos de oficiales de las SS y con Halifax caracterizado como Hitler. El planteamiento es sencillo: dejar las líneas telefónicas abiertas a la espera de los comentarios indignados de las víctimas del Holocausto. Este ejercicio de apología del nazismo está concebido para causar una absoluta provocación televisiva. Ridiculizar a la víctimas del Holocausto traspasa por completo los límites de la compasión humana. En cierta forma es un experimento sociológico: comprobar cómo reacciona el público ante tal afrenta. Dejan claro con todo ello que el programa de Cooper y Halifax no siente ningún tipo de respeto por nada. Por supuesto, en seguida reciben la llamada de uno de los afectados, el presidente de la sección de Nueva York de la Asociación Nacional de Supervivientes del Holocausto:

–¡Solamente una cosa! –El tipo parece muy nervioso–. ¡No os saldréis con la vuestra! ¡Sé lo que os proponéis! ¡Tenéis esa actitud de burlaros de todo, de no respetar nunca nada!¿Creéis que se puede destruir todo sin dejar nada en pie?¿Es lo que hicieron los nazis!¿Intentaron crear un mundo donde no hubiera dignidad ni respeto! –Hace una pausa para recobrar el aplomo–. ¡Queréis que esa enfermedad se propague entre los jóvenes! ¡Pues no lo conseguiréis! Ese camino lleva al caos! ¡Moriréis víctimas del cáncer que habéis creado!¡Igual que pasó en Alemania...! (p.40)

En este episodio, como podemos observar, la idea no es atacar, como ocurría en los anteriores, a la cultura, «escrita con mayúsculas» (por así decirlo), sino que en esta ocasión se trata de despreciar la importancia de la memoria colectiva de la humanidad o al menos del mundo occidental y del propio pasado compartido, en especial ante un acontecimiento tan traumático y doloroso como fue el Holocausto. De hecho, ante la llamada del

⁴⁹⁰ Gonzalo Navajas, *La narrativa española en la era global*, Barcelona, EUB, 2002, p. 167.

espectador ofendido, Halifax, lanza un discurso furibundo que nos da la clave de interpretación:

–*¡Usted!* –vocifera ante el asombro de sus compañeros y del público del plató–. ¡Usted, estúpido, usted *no entiende* la televisión! ¡A la televisión no le importa toda esa mierda! ¡La televisión *no tiene* memoria! ¡No se acuerda de nada! –Deja escapar una sonrisa feroz–. ¡Dentro de dos días habrá olvidado esta conversación! ¡Luego nos olvidará a todos los que estamos aquí! ¡La televisión vive en el presente! –Su voz se convierte en un chillido estridente–: ¡Los putos libros de historia han muerto! ¡*El holocausto ha muerto!* ¡*Fin de la conversación!* (p.41)

Esta réplica del presentador nos da la clave de interpretación del relato de Calvo. La premisa de la que parte el programa *Sonrisa acelerada* es que en la sociedad actual, la televisión exige otro tipo de dinámicas distintas a las que en principio han regido hasta el momento. Como ya hemos comentado, la lógica perversa de este medio obliga a que los tiempos sean mucho más acelerados (como bien expresa el título del programa en cuestión), a que los efectos sean más espectaculares y a que las normas se violen sin tapujos en nombre del gran dios supremo que es el *share*. La televisión se presenta como una máquina que lo devora todo, que se alimenta de la bajezas humanas. Desde este planteamiento, cualquier actuación (por arriesgada, grosera u ofensiva que sea) tiene toda su justificación en la televisión. Halifax lo sabe bien y se escuda en esa especial idiosincrasia del medio para ofrecer un espacio al margen de las buenas formas, y donde, por supuesto, no existen los remordimientos ni las reflexiones sobre la ética. Como cantaba Queen, la mítica banda de rock, «*show must go on*» y los escrúpulos no deben ser un impedimento para ello.

3.1.2. La reflexión sobre el medio televisivo

El relato de Javier Calvo se centra principalmente en la descripción de un programa de televisión excéntrico y perverso que supera todas las normas establecidas para conseguir el mayor número de espectadores. Pero la vinculación con el medio televisivo se manifiesta también en el propio ejercicio de la *ékfrasis* y en la incorporación del lenguaje característico de la televisión para subrayar que la realidad descrita está mediada por las cámaras (y no solo por las palabras). Para ello, el autor presta especial atención al uso de términos y conceptos propios del campo semántico de la televisión, describiendo

pormenorizadamente los elementos técnicos que participan en la propia emisión del programa: movimientos de cámara, planos, iluminación...

Varias torres metálicas rematadas con potentes focos se levantan majestuosamente en el exterior de los estudios de la productora de televisión WRL. Las luces barren en todas direcciones las gradas metálicas con capacidad para un millar de personas que han sido instaladas especialmente para el espectáculo de esta noche. El sistema de altavoces emite los primeros compases de la sintonía de *Sonrisa acelerada* y los espectadores que abarrotan las gradas se ponen en pie de un salto. La docena de cámaras montadas en grúas y raíles se desplazan de arriba abajo y de un lado a otro de las gradas para captar de cerca al público, que ahora canta a pleno pulmón la canción del programa. (p.9)

Reiteradamente el narrador quiere remarcar la posición de la cámara ante la escena que se está desarrollando, recordándonos con ello, que este aparato es un intermediario entre la representación que se produce en el plató y los telespectadores. Son muchos los momentos en que podemos apreciarlo pero sirvan estos ejemplos como muestra de ello: «Un tímido aplauso recorre el plató y la cámara barre a un grupo reducido de espectadores indiferentes.» (p. 45); o este otro: «Mientras va hablando, la cámara muestra a Willy Crackhead caminando sigilosamente tras su espalda con el tomahawk en la mano» (p. 25).

Por otro lado, la presencia de la televisión en el relato de Calvo traspasa los motivos temáticos y expresivos para incluir reflexiones y comentarios sobre el propio medio. En diferentes momentos del texto, el narrador emite juicios sobre la naturaleza última de la televisión, y es ahí donde entra en juego el personaje de Halifax, que se nos presenta como la encarnación misma de este medio. Se le identifica con la materia prima de la televisión, como si todo él representara en sí mismo la esencia de la televisión. Cooper lo expresa así en el momento en que lo descubre mientras hace zapping entre los canales de la televisión:

[...] se trata de un individuo pelirrojo y huesudo, con una expresión ausente que parece sugerir que nada puede descabalarlo de su olímpica indiferencia. Es esa expresión inapetente lo que le hace detenerse. Luego, a medida que el individuo continua hablando, cada vez le resulta más difícil dejar de mirarlo. Inexplicablemente, lo que en cualquier otro presentador televisivo sería inexpresividad o pura incompetencia para comunicarse con la cámara, a este individuo le confiere un aura prácticamente angélica que ni siquiera las orejas de burro pueden disipar. Así como cualquier otra cara remite a un sistema articulado de emociones, la de ese individuo no parece dibujar en la imaginación más que un punto ciego en el continuo espaciotemporal. Un vacío perfecto donde ni siquiera está representada la materialidad del color negro. Cooper no sabría decir por qué, pero si tuviera

que ponerle una cara a la televisión –no a su aparato ni a ningún otro ni a ninguna de las cadenas, emisiones o programas que haya visto nunca, sino a la mera idea de la televisión descontextualizada de cualquier elemento tecnológico o ideológico –, no cabe duda de que elegiría esa cara tan tensa como la mancha cóncava producida en la pantalla por una caída de tensión. (pp. 44-45)

Y como Halifax «es» la televisión, entiende a la perfección cómo funciona este medio. El programa que presenta se ha diseñado, por tanto, para que sea su máximo exponente, para que se aproveche de los mecanismos que la componen y obtenga el mayor de los éxitos de audiencia, aunque eso signifique abandonar toda ética y decoro. En la descripción que nos ofrece Cooper de este personaje se remarca el hecho de que su cara es como «un punto ciego en el continuo espaciotemporal». Esta negación del tiempo y el espacio es justamente una de la premisas que ha tenido presente el autor a la hora de componer el conjunto del relato. La televisión vive en el presente, en un presente continuo que se emite veinticuatro horas los siete días de la semana. Por ello, el pasado y la historia dejan de ser trascendentes. «La imagen-pantalla de la transmisión directa de televisión, que nada tiene de un recuerdo porque no tiene pasado, viaja ahora, circula, se propaga, siempre en presente, donde quiere que vaya»⁴⁹¹. En televisión, todo lo que ha ocurrido en un tiempo lejano deja de tener relevancia, sólo importa el ahora y el ya. Esta exigencia imperante de abandonar cualquier recuerdo de lo acaecido anteriormente lleva implícito obviamente una negación de la propia identidad, tanto colectiva como individual. Si no conocemos de dónde venimos, si no reflexionamos sobre nuestro propio recorrido vital e histórico, difícilmente podremos conocernos nuestro «yo» presente y nuestra sociedad actual. Esta anulación del pasado la vimos también en la novela de Manuel Vilas, donde su revolucionaria plataforma televisiva *Aene TV* también transmitía este desprecio por la historia. Un hecho éste que no es casual. Que tanto Vilas como Calvo nos ofrezcan una imagen del medio televisivo tan despectiva es un reflejo de la idea que ambos autores poseen sobre el papel de este medio de comunicación en la sociedad actual. Dedicando sendos textos al universo de la televisión, pero para ofrecer con ello una crítica brutal a todo lo que ella representa. Con sus narraciones nos enfrentamos a una imagen del medio totalmente negativa: un medio que prioriza el uso del espectáculo y el entretenimiento más chabacano frente a la cultura y la historia. Un medio que vacía de contenidos trascendentes sus espacios en aras de la diversión y el entretenimiento, privando a la audiencia, durante

⁴⁹¹ Óscar Cornago, *op. cit.*, p. 276.

esas emisiones vacuas, de la posibilidad de formarse, de conocer o de mejorar como individuos y como grupo.

Pero ese desprecio hacia el pasado, que se observa en el programa televisivo, no es únicamente una cuestión que afecta a la Historia, sino también algo que entronca de forma personal con el protagonista. El propio Cooper se desprende de todo lo que le sucedió en un tiempo anterior. Algo que él mismo expresa sin inmutarse, ante su amante, cuando éste le anuncia que le deja: «Porque no tengo pasado. En cuanto salgas por esa puerta me habré olvidado de que existes. –Se encoge de hombros y añade con tranquilidad–: No tengo memoria» (p. 15). El descubrimiento casual de Halifax durante su juventud, haciendo zapping será el detonante de este cambio. La visión azarosa de su cara en la pantalla del televisor hará que se desmoronen todos sus puntos de referencia, todos sus valores y acabe trabajando en un proyecto que supone la aniquilación de todo en lo que creía de joven. Cuando se presenta por última vez en el despacho del quien ha sido su tutor hasta ese momento, Absalom Cohen, intenta explicarle su transformación, aunque enseguida desistirá:

Mira fijamente a su antiguo tutor y trata de averiguar si realmente podría conseguir que lo entendiera. La verdad es que ni él mismo está seguro de poder definir ese impulso que ha determinado el curso de su vida. Podría llamarse perversidad en el sentido que alguien le dio, como el impulso irrefrenable de desencadenar los acontecimientos aun en el caso de que las consecuencias para uno mismo sean catastróficas. Pero que es que se trata, ante todo, de un horror abrumador hacia lo ya vivido. Todo debe ser aniquilado constantemente para ser producido de nuevo. Sea lo que sea, funciona mejor cuando no es degradado por ninguna explicación psicológica. (p. 36)

El personaje siente que «Todo debe ser aniquilado constantemente para ser producido de nuevo», es decir todo se rehace en una repetición sin memoria, se repite lo mismo porque no queda nada. Es necesario pasar un rodillo cruel e imparable que lo arrolle todo a su paso, una metáfora de la propia dinámica televisiva. De alguna manera, podemos relacionar las palabras del personaje-narrador del relato de Javier Calvo, con este pasaje del *Manifiesto Futurista* que en 1909 publicara Marinetti:

Sin embargo, para los moribundos, para los inválidos y para los prisioneros, puede ser bálsamo de sus heridas el admirable pasado, ya que el porvenir les está prohibido. ¡Pero nosotros no, no le queremos, nosotros los jóvenes, los fuertes y los vivientes futuristas! ¡Con nosotros vienen los buenos

incendiarios con los dedos carbonizados! ¡Heles aquí! ¡Heles aquí! ¡Prended fuego en las estanterías de las bibliotecas! ¡Desarraigad el curso de los canales para inundar los sótanos de los museos! ¡Oh! ¡Que naden a la deriva los cuadros gloriosos! ¡Sean nuestros los azadones y los martillos! ¡Minemos los cimientos de las ciudades venerables!...⁴⁹²

Comprobamos además que hay otros puntos del manifiesto que convergen con el discurso de *Sonrisa acelerada*. El deseo de destrucción de la cultura establecida también aparece en ese mítico texto de las vanguardias: «Lanzamos en Italia este manifiesto de heroica violencia y de incendiarios incentivos, porque queremos librarla de su gangrena de profesores, arqueólogos y cicerones. Italia ha sido durante mucho tiempo el mercado de los chalanes. Queremos librarla de los innumerables museos que la cubren de innumerables cementerios». La búsqueda de la provocación y la insolencia es también una característica que comparte la propuesta televisiva presentada por Calvo, que imita el lenguaje provocador de los manifiestos vanguardias.

Halifax, con ese conocimiento de las dinámicas y herramientas propias de la televisión, decidirá llevar su programa hasta sus últimas consecuencias. Ya que la televisión sigue sin ser aceptada como miembro legítimo del canon cultural occidental, él, como guionista de *Sonrisa acelerada*, decide reaccionar, iniciando una batalla contra él y sus agentes, y donde las reglas del juego son las que el propio medio televisivo dicta. Es por eso que la exageración se convierte en pieza clave de sus emisiones, porque este tipo de televisión lo que se busca es el efecto apoteósico, espectacular y delirante. Todo ello hace que volvamos a Bourdieu y a su ensayo sobre televisión. En ese texto, afirmaba que los programas de entretenimiento tenían, más allá de lo que podríamos pensar, un objetivo bien definido, eliminar cualquier tipo de mensaje político, de vaciar de ideología los contenidos televisivos.

Impulsadas por la competencia por las cuotas de mercado, las cadenas de televisión recurren cada vez más a los viejos trucos de los periódicos sensacionalistas [...] y tiene el efecto de crear un vacío político, de despolitizar o de reducir la vida del mundo a la anécdota o al cotilleo [...] al fijar y mantener la atención en unos acontecimientos carentes de consecuencias políticas.⁴⁹³

⁴⁹² Filippo-Tomasso Marinetti, «Futurismo» (reproducción de la traducción original de Ramón Gómez de la Serna), *El Viejo Topo*, N°257 (2009), p.35.

⁴⁹³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp.73-74.

Bajo la capa del entretenimiento superficial del programa *Sonrisa acelerada*, se esconde una voluntad de adoctrinamiento. Todos los «efectos especiales» del programa parecen querer únicamente distraer y entretener, pero es justamente en el vaciado de información, en la represión de cualquier disenso donde reside la manipulación ideológica. Halifax ofrece unos billetes al participante Digger Nigger, diciéndole: «Ten, chico [...] Por haber manifestado tu conformidad con las coordenadas ideológicas del programa, te regalamos quinientos dólares» (p. 24). En el relato de Calvo, Halifax, Cooper y el resto de guionistas son grotescamente conscientes del poder que posee la televisión para adocnar a sus telespectadores. Parecen controlar perfectamente los efectos del programa que han concebido –algo que está muy lejos de la realidad y de la tiranía de los índices de audiencia- y conocen al estereotipo del público que les sigue: gente poco instruida, con cierta tendencia a la apatía o la indiferencia, sin ningún interés por la cultura y, por todo ello, fácilmente manipulable. Así puede adoptar un tono paródicamente duro y crítico el discurso del Halifax incluyendo el insulto agresivo, que aparentemente no hará reaccionar al público interpelado:

–¡Queridos descerebrados! –La cámara muestra para todos los televisores del país su mueca de superioridad desdeñosa–. ¡Muchedumbre alienada! ¡Os habla vuestro amo! ¡Bienvenidos al especial Fahrenheit 451 de *Sonrisa acelerada*! [...] ¿Os acordáis de *Fahrenheit 451*, imbéciles? –pregunta Halifax a su público.

¡Nooo, aaamo...! –responde el público al unísono–. ¡Nos hemos olvidaaaado!

Así es como os quiero, hijos míos –Halifax asiente con gesto aprobador–: Descerebrados e ignorantes. Lo único que tenéis que saber es que esta noche vamos a quemar libros. (p.12)

Se adopta el término de «amo» para referirse al presentador del programa para dar a entender que los espectadores que asisten en directo al programa están sometidos a sus dictados. El programa recrea la relación del oficiante con los feligreses, la del actor con un público cautivo. Los espectadores presentes en el plató corean consignas y responden como sonámbulos dóciles para hipnotizar y volver más dócil a la audiencia que ve el programa en la distancia de los hogares. Con esta actitud de la estrella del programa, Calvo quiere representar el desprecio, la desconsideración y la falta de respeto hacia los telespectadores que se observa en muchos programas de este tipo que existen actualmente en el panorama televisivo.

La actuación del propio Halifax no es sino un reflejo de esas prácticas televisivas pero a través de un gran espejo de aumento. Por tanto, conscientes de este desprecio que se siente por el público, encontramos una instrumentalización abierta del propio programa televisivo para mantener a la audiencia en su ignorancia, para adocendarla y para sumirla en una suerte de estado de letargo constante. Esto lleva implícito, por tanto, un uso político del espacio, puesto que se emplea deliberadamente para mantener a los telespectadores ignorantes, es decir, más fácilmente manipulables. La batería de efectos especiales que rodean al programa no es sino un instrumento perverso para mantenerlos pegados a la pantalla y desactivar cualquier iniciativa, para tenerlos completamente desmovilizados.

3.1.3. La vida en presente continuo

Pero si hay una idea trascendental que atraviesa todo el relato y lo articula en su conjunto, es la reflexión sobre la propia conformación del presente. Ya hemos visto que el autor ha planteado cuestiones relacionadas con el devenir del tiempo, y con la importancia del pasado y de la historia, pero esta cuestión se revela capital cuando llegamos al último fragmento en que se subdivide el texto. Como ya hemos comentado, cada uno de estos fragmentos van retrocediendo cada vez más hacia atrás en la vida de Cooper, lo que nos acaba conduciendo hasta su juventud. Al mismo tiempo que se reniega del peso del pasado y de la historia, haciendo con ello una apología de la clásica *tabula rasa*, vamos apreciando, conforme avanzamos en nuestra lectura, que para el relato, la reflexión sobre el valor de las decisiones que tomamos son algo capital en la definición y conformación de nuestro «yo» presente. Somos el fruto de las elecciones que hemos realizado, de las bifurcaciones que hemos tomado en nuestra vida, como dirá el narrador del relato:

Todo camino a recorrer tiene grabado en su interior los pasos que conducen hasta él, pero si todo futuro es el resultado de una acción en el presente, entonces es el futuro lo que rige las acciones del presente. Lo que Cooper consideraba erróneamente su libre albedrío –la simple sombra proyectada hacia atrás de su futuro– no es más que el producto de una dislocación de la perspectiva. (p. 38)

Así, en una suerte de travelling panorámico que Calvo va realizando hacia atrás, hacia el pasado del protagonista, nos va mostrando las decisiones que Cooper ha ido tomando a lo largo de su vida y que le han hecho llegar hasta el momento presente, el

momento primero en el relato, en el que el personaje aparece convertido en guionista y presentador de éxito de un espectacular programa de televisión que es todo un fenómeno mediático. Con cada paso que retrocedemos en su vida, vamos descubrimiento la lógica encadenada que lo ha llevado hasta allí. «Al final de todos los caminos que recorren la historia, en el punto donde todas las tramas posibles convergen en la única conclusión inevitable, se encuentra la marquesina iluminada de un cine vetusto de una ciudad pequeña y olvidada» (p.47). El último de estos fragmentos que conforman el relato nos retrotrae hasta un momento clave en la vida de Cooper. En esa sala de cine, frente a la enorme pantalla, viendo *Fahrenheit 451*, podemos decir que implosionará toda su vida. «Lo que más le impresiona no es la brutalidad con que el extravagante cuerpo de bomberos con sus camiones anticuados se dedica a incendiar todos los libros que van incautando, sino sus caras inexpresivas y sus movimientos que parecen denotar un aburrimiento infinito».



Fotograma de la quema de libros en *Fahrenheit 451*

Este hieratismo, por otra parte, lo volverá a ver años más tarde en otro rostro, el de Halifax, quien le provocará esa misma seducción: «La cara del individuo pálido es un faro que irradia en todas las direcciones. Permanece impassible, ajena a todo cuanto le rodea, en un ámbito incondicionado que Cooper no puede dejar de contemplar con fascinación. Es una mueca familiar y a la vez radicalmente extraña»(p. 27). Durante la proyección, el joven Cooper se ve atrapado por la historia, identificándose tanto con la película que experimentará una sensación extraña, como si hubiera llegado a fundirse con el propio espacio del cine que lo acoge en esos momentos, algo que podría recordarnos en cierta forma a lo que le ocurre a Cecilia en *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985) o al pequeño protagonista de «El niño lobo del cine Mari» de José María Merino, 1982.

Coop, sin saber cómo, cobra conciencia de haberse introducido por uno de esos intersticios y de ser él mismo y el cine destartalado donde se encuentra, en virtud de algún *trompe-l'oeil*, elementos intrínsecos al extraño mundo de la película. De ahí hasta el final, Coop carece de la distancia necesaria para racionalizar lo que ocurre en la pantalla. (p.49)

Esta momentánea lucidez, provocada por la experiencia en la sala de cine, será crucial en su devenir personal y marcará el resto de su vida. El lector puede entender que asistir a la proyección de esa película provocó el desarrollo de todo lo que le ocurriría después: convertirse en estudiante aventajado de literatura inglesa, teniendo como tutor a su máximo referente, y años más tarde, a crear un programa de televisión donde reproducir la misma función del cuerpo de bomberos descritos por Bradbury: «los ojos muy abiertos, como para absorber toda la información que permanecerá varias décadas en las bóvedas de su memoria antes de resurgir en un estallido furioso» (p.47).

Resulta curioso, de todos modos, que el hilo conductor y referente clave, dentro de un relato de atmósfera tan eminentemente televisiva como éste de Calvo, sea una película, la adaptación cinematográfica que Truffaut realizó en 1966 de la obra de Bradbury. Y es que por muy vasto que sea en estos momentos el universo del audiovisual, la influencia del séptimo arte sigue siendo, a día de hoy, crucial en la conformación del imaginario tanto colectivo como particular de la mayoría de escritores actuales. Tras su visionado, Cooper sentirá que algo ha cambiado, que una transformación importante le ha ocurrido:

Mientras se levanta con movimientos automáticos y sale arrastrando los pies por el pasillo de paredes rojas en dirección al vestíbulo, cree percibir un cambio inexplicable en la disposición de las cosas que le rodean. Un instante más tarde, cuando sale a la calle azotada por una inesperada ventisca cálida, experimenta por primera vez la sensación de que el presente acaba de precipitarse con un golpe seco y metálico como la cuchilla de una guillotina y señala con su mano cadavérica el camino a seguir, que no es otro que el sendero invisible donde convergen los distintos cursos de acción procedentes del futuro. (p.49)

El visionado del film *Fahrenheit 451* supone por tanto para nuestro protagonista una experiencia reveladora, un acontecimiento que sin duda lo marcará de por vida. El propio personaje será consciente de que ese momento preciso supone un hito crucial en su propio devenir personal. Se ha producido un corte temporal respecto al pasado. Ante él, sólo está el futuro, pero un futuro que ese instante acaba de modificar para siempre. Y, de

hecho, al salir a la calle, cree ver en el firmamento nocturno una especie de arco iris blanco, una imagen que viene a significar para él: «un puente majestuoso e inquebrantable que une el presente con el futuro» (p.50). Como si el visionado de la película de Truffaut hubiera logrado crear una grieta en el continuo espacio-tiempo y a través de ella se pudiera comunicar ese presente con el futuro que leemos al inicio del relato.

3.2. Otra mirada a la tele-realidad: el relato «Risas enlatadas»

Como ya hemos comentado al comienzo de este apartado, el relato «*Arco iris de levedad*» no es el único que nos remite al mundo de la televisión dentro del volumen *Risas enlatadas* de Javier Calvo. Otro de los textos, «Risas enlatadas», centra su argumento en torno a otro programa de televisión, titulado esta vez *Franceses de colores*. Se presenta en paralelo, de forma fragmentada e intercalada –como el montaje alterno de acción paralela cinematográfico– dos historias que acaban confluyendo al final del relato: la de Lucy des Étoiles, presentadora del espacio *Franceses de colores* y la de Ranji, un hindú emigrado a París que se encuentra sumido en el sinsentido de su vida. El programa está producido por el ente público francés y «quiere divulgar la diversidad cultural de nuestro país» (p.149), acercándose a la vida de diferentes familias de emigrantes que habitan en territorio francés. Así, Lucy des Étoiles, junto a un equipo móvil de televisión, se va trasladando a diversos hogares para dar a conocer en directo y de primera mano sus costumbres y sus diferentes modos de vida: la casa de una familia de indostanos, la de unos cameruneses y, finalmente, hasta la casa de Ranji y su familia. El determinante del título del programa «Franceses de colores» alude así al componente racial de este espacio televisivo y a la *racialización* sólo de los extranjeros, frente a los franceses blancos (sin marca de color).

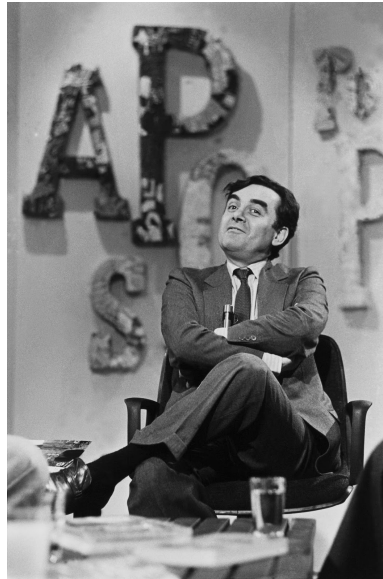
Nos encontramos, por tanto, con otro modelo distinto de «tele-realidad», otra manera de abordar el tratamiento de ese mundo real, que se entiende como sustrato necesario del que se «nutren» ciertos espacios televisivos. En esta ocasión, el formato se basa en acceder a los hogares de los entrevistados, en invadir literalmente su espacio íntimo para mostrar los detalles de su vida privada ante toda Francia. Lucy des Étoiles aprovecha la pulsión exhibicionista de la gente para alimentar el deseo voyerista del público espectador. Los invitados de cada programa aceptan las exigencias propias de la lógica interna del programa con tal de aparecer en pantalla. Y la presentadora no duda, por

su parte, en forzar las situaciones –interrumpir, manipular la conversación- para lograr efectos sorprendentes de sus personajes, tratados como cobayas⁴⁹⁴. Aunque los procedimientos de espectacularización del mundo privado o la provocación a los televidentes no es tan extrema como en el relato anterior de Calvo, sí que *Franceses de colores* comparte con *Sonrisa acelerada* esa búsqueda del morbo y del sensacionalismo.

-Ya lo han oído, señores. Esta noche, después de la pausa publicitaria, entraremos en la casa de los Kalutara y conoceremos sus secretos, sus ilusiones y la manera en que viven. Ese es el propósito de *Franceses de colores*, un programa destinado a mostrar la realidad plural de nuestro país. –Lucy pronuncia «realidad» como solo puede hacerlo un francés, separando mucho todas las sílabas e insertando un hiato descomunal entre la «e» y la «a»–. Un programa de la televisión pública comprometido con la diversidad y con la re-a-li-dad. La re-a-li-dad de los franceses.(p.153)

Y es que la aproximación a la realidad, la experiencia de vivir aquello que parece real se erige como el gran tema del relato. Por el contrario, Ranji, el protagonista de la trama que se desarrolla de forma paralela, experimenta una intensa sensación de irrealidad. Se enfrenta a su vida, incrédulo, como un espectador externo, sin comprender los mecanismos y sinergias que la rigen. A partir del contacto con otros modelos de existencia: vecinos de otras culturas, pero sobre todo, los modelos de conducta que recibe a través del televisor, llega a la conclusión, de que comparativamente, aquello que él tiene, que él siente, no puede ser llamado vida, puesto que difiere mucho de la intensidad y la alegría que se desprende de los programas televisivos. Por eso, parece que todo da un vuelco cuando es seleccionado para aparecer en el programa *Franceses de colores*. Participar directamente de una retransmisión televisiva se le antoja a este personaje como el acceso a la «auténtica realidad». Los planos de la ficción y de lo real se entremezclan para él y acabarán superponiéndose. Lucy des Étoiles, como ya hemos visto, también tiene como objetivo ofrecer una imagen «real» del país a través de su programa. Quiere, de este modo, mostrar la complejidad y diversidad de la realidad francesa, transferirla directamente a los televisores, como si no existiera intermediario en todo ello, como si esa intermediación del medio no supusiera por sí misma una intromisión en la propia realidad, una manipulación.

⁴⁹⁴ El narrador del relato indica explícitamente esta conducta intrusiva y manipuladora: «Lucy aprovecha una de las pausas de Shiva para empezar a hablar de nuevo. [...] Shiva únicamente tiene tiempo de emitir una sílaba antes de que Lucy reanude su discurso» (p. 151).



Bernard Pivot en el plató de *Apostrophes*

Así lo indica cuando, en el relato de Calvo, es entrevistada por el célebre Bernard Pivot, en su todavía más célebre *Apóstrofes*⁴⁹⁵, «Lo que propongo es simplemente mirar y escuchar la realidad. [...] Lo que pido es, simple y puramente, realismo» (p.167). Se trata de ese efecto de realidad que posee la televisión, del que ya hemos hablado al comienzo de este bloque. Tanto Lucy como Ranji pretenden, a su modo, atrapar la realidad circundante y en ese proceso, la televisión juega un papel clave. El borrado de fronteras entre lo ficticio y lo real, esa sensación de suplantación de la realidad por un simulacro tecnificado es un tema trascendental que atraviesa transversalmente muchas de las narraciones que analizamos en este trabajo.

⁴⁹⁵ *Apostrophes* (Apóstrofes, en español) era un programa literario mítico de Antenne 2 (de la televisión pública francesa). Su presentador y director fue Bernar Pivot (quien tras el gran éxito de audiencia cosechado, se convirtió en un referente clave del panorama cultural europeo). El programa se estrenó el 10 de enero de 1975 y se emitió hasta junio de 1990. Su horario era los viernes a las 21:30 de la noche (la franja de máxima audiencia). Fue modelo para otras televisiones europeas, como en el caso de *Encuentro con las letras* (1976-1981), emitido por el segundo canal de TVE.

3.3. *Supermame*, de Pablo Álvarez Almagro: la televisión como un camino hacia la autodestrucción

El escritor y guionista Pablo Álvarez Almagro publicó en 2012 *Supermame*⁴⁹⁶, su segunda novela después de debutar dos años antes con *La invasión ha terminado*, también en la editorial Pepitas de Calabaza. En *Supermame*, es el protagonista, un apático e incompetente director creativo de la ruinosa cadena de televisión *Tele 100*, el que cuenta en primera persona sus peripecias y su trabajo en un complejo mediático que describe como un «vetusto leviatán»: «desde kilómetros puede percibirse el olor putrefacto que desprende esa masa moribunda, atrofiada y anacrónica, a punto siempre de desplomarse sobre su propia inmundicia» (p.17). Él mismo es un ser sin escrúpulos, que vive envuelto en el caos y el desenfreno, solo atento a sus intereses y siempre indulgente con sus actos deleznable. La estructura del relato adopta el modelo clásico de la confesión escrita desde la cárcel por el protagonista (del que no se nos indica el nombre) que acaba de ser declarado culpable de un doble asesinato y está a la espera de un segundo juicio. Dirige el escrito a sus abogados y en él cuenta cómo ha llegado a su situación actual: cómo y por qué asesinó a su superiora, Clara Cogo (y a su hermana) y cómo y por qué creó el polémico programa de televisión *Supermame*. Dividida en dos partes o «libros», la novela narra en la primera las circunstancias que llevaron al crimen, mientras que la segunda se centra en la creación del programa de televisión y su éxito, a la vez que se va cerrando el cerco policial en torno al protagonista.

3.3.1. La confesión del protagonista: de asesino a presentador de un *talk-show*

Tras unos significativos agradecimientos⁴⁹⁷, el Libro Primero se abre con dos citas: una, de la serie de cómics del Corto Maltés «–Usted no pelea lealmente, Coto Maltés» (p.11) y

⁴⁹⁶ Pablo Álvarez Almagro, *Supermame*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012. (A partir de ahora citamos de esta edición).

⁴⁹⁷ La obra presenta un apartado de agradecimientos que da pistas sobre la historia. El primero de ellos está dedicado «Al enemigo por la inspiración», en clara referencia al medio televisivo. El autor, que parte del universo literario, considera la televisión como un adversario, pero que sin embargo le ha motivado para escribir esta novela. Este enfrentamiento literatura/televisión no nos resulta nuevo, ya hemos hablado sobre este planteamiento dicotómico, sobre esta visión negativa que se genera muchas veces desde el campo cultural hacia el medio televisivo.

El segundo de los agradecimientos se dedica «Al gran Jim Thompson, por *1280 almas*». Sin duda el protagonista de esta novela policiaca, publicada en 1964, ha servido de inspiración para definir el personaje principal de *Supermame*. Nuestro personaje principal comparte muchas similitudes con Nick Corey, el sheriff de Potts Country, inventado por Thompson. En ambos casos estamos ante

otra del boxeador estadounidense Mikel Gerard «Mike» Tyson: «Todo el mundo tiene un plan, hasta que le das la primera hostia» (p.11). Ambas hacen referencia al ámbito de la lucha, algo que está relacionado con la actitud beligerante del protagonista de *Supermame*, quien concibe la vida como una batalla constante, donde todo vale con tal de ganar. Y es que a largo de la novela podremos comprobar cómo este personaje suscribe totalmente las palabras de Maquiavelo de que el fin justifica los medios. La primera parte se subdivide en veinte capítulos que incluyen unos párrafos iniciales a modo de *captatio benevolentiae* dirigida a los receptores explícitos del reo (los abogados) y, por extensión, al lector. La peripecia del protagonista -hasta que mata a su jefa Clara Cogo- es insustancial, volcada en el consumo alcohol y otras drogas. Desempeña el cargo de director ejecutivo de Tele 100, una cadena de televisión que se encuentra sumida en una profunda crisis estructural. Por su ineptitud y falta de ética es despedido por Clara Cogo, que afronta la difícil tarea de reflotar la cadena, en quiebra prácticamente desde su nacimiento. Una leve trama policial se desarrolla a partir de este momento. En el contrato que ha firmado el protagonista hay una cláusula especial por la que sólo Triple R (el dueño de la empresa) tiene el poder de despedirle. Como el gran jefe se encuentra, en ese momento, fuera de la ciudad, intenta evitar por todos los medios que el aviso de su despido llegue a los oídos del gran jefe y se le ocurre que puede lograrlo asesinando a su superiora. A partir de ese momento se dedica a planear el crimen con todo detalle, a vigilarla y estudiar sus movimientos. El personaje describe minuciosamente este proceso de una forma que evoca el estilo seco, de frases cortas, plagado de verbos de acción que luego transforma en acciones el cine policial.

Ya sale. Estoy estacionado a unos doscientos metros de la salida del aparcamiento, pero no tengo miedo a perderla entre el denso tráfico. Por lo que sé hasta ahora es una mujer de rutinas muy estrictas. [...] Arranco y la persigo, interponiendo siempre dos o tres autos entre ambos. A las cinco en

personajes holgazanes, de aguda inteligencia y sin ningún tipo de escrúpulos, que no dudan en llevarse por delante a todo aquel que se ponga en su camino con tal de conseguir lo que se han propuesto. El tercero de los agradecimientos va «A los Ramones, por “Blitzkrieg Bop”, y tantas y tantas canciones». Esta banda americana de punk rock (convertida ya en un mito de la cultura popular universal) publicó en 1975 dicha canción, convirtiéndose en un hito del punk rock de todos los tiempos. Su título se refiere a un tipo de táctica militar (denominada «guerra relámpago») utilizada en los conflictos bélicos de principios del siglo XX y que se caracterizaba por la rapidez de movimientos y el uso del elemento sorpresa, algo que quizás tenga que ver con el propio ritmo tan característico de la banda y con la misma forma de actuar del protagonista de la novela de Álvarez Almagro.

punto, siempre sale de la oficina, baja al garaje, se mete en el coche y conduce, entre diez y trece minutos, hasta el gimnasio. (p.59)

Pero inesperadamente, salta a los medios la noticia de que Triple R sufre un cáncer muy avanzado, lo que obligará al protagonista a llevar a cabo el asesinato antes de lo previsto. Para entonces, incluso ya ha ideado una buena coartada: aprovechará una invitación a unas jornadas sobre cine en Badajoz, su ciudad natal. Tomará el tren para viajar hasta allí y trampeará las estaciones, para hacer creer que subió en una anterior a donde lo hizo realmente. Finalmente lleva a cabo su plan, tal y como había ideado, salvo por una única complicación: la hermana de su jefa se encontraba en casa en el momento del ataque, por lo que debe matarla también. Asiste al evento en Badajoz y allí, mientras deambula por un parque donde se realiza un macrobotellón, tiene una revelación de lo que puede ser el programa televisivo definitivo: *Supermame* («Y entonces, justo en este mismo momento, se me ocurre la idea para crear el programa de televisión más genial que nadie haya imaginado nunca jamás», p.95).

Mientras va dando forma al proyecto, el personaje repasa, además, su trayectoria profesional y la historia de Tele 100 mediante nuevas analepsis externas que nos retrotraen a un tiempo anterior al comienzo de su relato. La evocación de ese pasado tiene el interés de reflejar el panorama televisivo español de finales de los ochenta y principios de los noventa. Una cuestión sobre la que profundizaremos más adelante. Esta primera parte de la novela termina justo en el momento en que al protagonista le surge la idea de crear *Supermame*.

Por su parte, el Libro Segundo no se encuentra subdividido en capítulos sino que se presenta tipográficamente como un bloque continuo. El objeto del relato ahora es contar la preparación y el rodaje del nuevo programa *Supermame*, espacio desmedido y provocador, que pretende conmocionar a la opinión pública. El primer paso para su puesta en marcha es convencer a Triple R del interés de su producción y el protagonista no duda en alimentar la posible sed de venganza que alberga el gran jefe de la cadena Tele 100. De orígenes humildes e hijo de un republicano fusilado, tuvo que exiliarse a México junto a su madre tras la guerra civil. Cuando regresó, convertido ya en un exitoso hombre de negocios, el gobierno español -heredero del anterior régimen franquista- coartó todas sus pretensiones emprendedoras. Por ello escucha las promesas de su subordinado: «Yo le garantizo que mi programa conseguirá unos índices de audiencia jamás vistos en este país desde la aparición de las televisiones privadas y será algo tan brutal, tan escandaloso, tan corrosivo, tan

degradante y tan desleal, que a todos esos cabrones se les torcerá el gesto y se cortará la digestión, se lo aseguro» (p.115).

Una vez que éste ha dado luz verde al excéntrico proyecto, el narrador relata cómo va reuniendo el equipo de colaboradores. Para ello, recurrirá a diferentes personajes de la peor calaña posible:

En un panorama audiovisual como el actual, donde todas las tertulias están ya plagadas de macarras barriobajeros, fascistas disfrazados de sesudos intelectuales, divinas maricas, taimados socialdemócratas intransigentes, travestis trastornados y maestros del rebuzno amplificado, entre otros especímenes, necesito hilar muy fino si quiero que los desbarres de los tertulianos de *Supermame* estén a la altura del resto de contenidos. (p.133)

Estas referencias parecen querer remitir al elenco de colaboradores que aparecen en muchos de los programas de la televisión española actual, pero en especial en aquellos que se emiten en la cadena Telecinco, baluarte de este tipo de espectáculos sensacionalistas. *Sálvame*⁴⁹⁸, un espacio dedicado a la prensa del corazón, que se nutre del chismorreo y del escándalo, sería una de las mejores muestras de ello.



Programa *Sálvame Deluxe* (Telecinco)

Su amplia audiencia y su éxito entre el público han conseguido que la mala educación y los malos modos de sus contertulios se hayan ido normalizando de tal manera en la pequeña pantalla, que se han llegado a extender a otros géneros televisivos, como las tertulias políticas o las deportivas.

⁴⁹⁸ *Sálvame* es un programa del corazón producido por La fábrica de la Tele y emitido en Telecinco desde 2009, en horario de tarde, que está presentado por Jorge Javier Vázquez y una serie de contertulios de lo más diverso.

Finalmente los elegidos para conducir el programa en el plató son: un miembro de los Ultra Sur, ex presidiario, un supuesto cantante de rap desquiciado, una antigua amante del protagonista desequilibrada, un drogadicto ex compañero de trabajo, una actriz y productora de cine porno y un antiguo compañero de internado con graves problemas mentales. La combinación de todos estos sujetos mentalmente perturbados en un mismo espacio, debatiendo sobre temas espinosos, supone una auténtica olla a presión que parecerá estar a punto de estallar en cualquier momento. Aunque hay presiones en contra desde sectores muy diferentes, se consigue estrenar el programa, que consiste en una especie de *talk-show* con actuaciones en directo y debates sobre temas morbosos y sensacionalistas: consumo real de drogas y alcohol y práctica de sexo sin censuras en directo (primero con estrellas del porno, después con aficionados). El espacio se completará con reportajes de investigación que tratan sacar los trapos sucios de los altos cargos del gobierno y vídeos amateurs donde prima la violencia y la vejación.

Esto no es como todas las mierdas de programas pretendidamente serios que hay por ahí. No quiero sacar coños de prostitutas en el plano con la excusa de denunciar el tráfico y la explotación de mujeres del este. No quiero que se vea alucinar y vomitar a un heroinómano recién chutado en pleno trance con la cantinela de mostrarle al público la verdadera cara oculta de la terrible lacra de la droga. [...] *Supermame* no es eso. *Supermame* es sexo, es droga, *Supermame* es violencia, *Supermame* es política, y todo servido en crudo. Nada de excusas, nada de justificaciones. Todo real, sin censuras y amplificado al máximo. A toda potencia». (p.148)

El programa –que por sus contenidos recuerda el estilo periodístico que destapaba escándalos y cuerpos femeninos en las nuevas revistas de la Transición como *Interviú*- se convierte automáticamente en un gran éxito de audiencia, como automáticas son las duras críticas y el rechazo del resto de medios. Aunque se teme, desde el principio, que puedan prohibir el espacio, las amenazas nunca se cumplen y cada nuevo programa es mucho más brutal y extremo que el anterior. El número de espectadores va en aumento con cada nueva emisión, pero también las críticas, la presión de la opinión pública y las demandas judiciales. Por otra parte, el cerco policial en torno a la investigación del doble asesinato de las hermanas Cogo se va cerrando sobre nuestro protagonista. Éste, consciente de que ya no tiene salida y de que están a punto de arrestarlo definitivamente, decide preparar un final apoteósico para *Supermame*, en el que José María, su antiguo y desequilibrado compañero de internado, acaba disparando a bocajarro a otra de las contertulias, para

después suicidarse él mismo en directo. El protagonista es finalmente apresado y declarado culpable en el juicio; la narración retrospectiva se acerca al momento presente en el que escribe su historia desde la cárcel a la espera de un segundo juicio que no tiene ninguna esperanza de ganar, puesto que las pruebas en su contra parecen ser definitivas.

3.3.2. La obscena dinámica interna de la televisión

La novela –satírica- nos acerca a un directivo de la televisión privada sin escrúpulos que, para sacarla de la bancarrota y, sobre todo, para mantener su decadente y depravado estilo de vida, no duda en emplear cualquier método a su alcance. Nos habla también de los bajos fondos del mundo televisivo, de los mecanismos que lo rigen y de las sinergias que se generan; de las intrigas y la competencia entre cadenas y de las presiones por encontrar el programa perfecto que se convierta en el éxito de la temporada. Es oportuno, en este sentido, recordar las observaciones de Frédéric Martel:

Ha estallado la batalla mundial de los contenidos. Es una batalla que se libra a través de los medios por controlar la información; en las televisiones, por dominar los formatos audiovisuales de las series y los *talk shows*; en la cultura, por conquistar nuevos mercados a través del cine, la música y el libro; finalmente, es una batalla internacional por los intercambios de contenidos en Internet. Esta guerra por el *soft power* enfrenta a fuerzas muy desiguales.⁴⁹⁹

Una batalla que provoca el que se recurra a cualquier estratagema para conseguir la máxima audiencia. El programa *Supermame* se basa en una doble dinámica exhibicionista/voyeurista propia de los *talk-shows* pero llevada al exceso máximo. Es interesante la elección que hace Álvarez Almagro de este género televisivo, al que ya se refirió Bourdieu como uno de esos productos «sin refinar cuyo paradigma es el *talk-show*, retazos de vida, exhibiciones sin tapujos de experiencias vividas, a menudo extremas e ideales para satisfacer una necesidad de *voyeurismo* y de exhibicionismo»⁵⁰⁰. Pero si, en los años noventa, esos retazos de vida se relataban, a modo de confesión en directo en el plató -como ocurría por ejemplo en el longevo y paradigmático *El diario de Patricia*⁵⁰¹-,

⁴⁹⁹ Frédéric Martel, *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas* (2010), Taurus, 2011, Madrid.

⁵⁰⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁵⁰¹ *El diario de Patricia* fue un exitoso *talk-show* (programa de testimonios) que se emitió en Antena 3 diariamente, en la franja de tarde, desde 2001 a 2011.

ahora ya no interesa contarlos, sino mostrarlos, y los *reality shows* son un buen ejemplo de ello. El interés de los seres humanos por las conductas comunes a la especie –las prácticas sexuales, la violencia, la vivencia de la enfermedad, el riesgo de perder la vida, las formas del miedo, el momento de la muerte...- son explotadas por los medios con un tratamiento espectacularizado –que, no lo olvidemos, también cultivó el arte religioso, entre otros-, muchas veces irrespetuoso con la privacidad y tanto más excitante cuanto más «verdadero» en la medida en que el espectador/a lo contempla desde una posición que lo mantiene –de momento- «a salvo» en su casa. La ficción ha ofrecido tradicionalmente esa posibilidad de vivir otras vidas sin el riesgo que entraña la realidad, pero las convenciones de la ficción serán sustituidas, en estos productos y géneros, por la convención de ofrecer «realidades». Una de las máximas del programa *Supermame* es que «Todo tiene que ser absolutamente real, y [que] el programa se grabará en riguroso directo» (p. 133). Nos encontraríamos pues ante «el verdadero espectáculo de la realidad». Como si las manifestaciones más violentas y soeces de la vida se agruparan y empaquetaran en este espacio para ser exhibidas en la pantalla del televisor. Contradiendo lo que el semiótico del cine, Francesco Casetti, afirmaba allá por los años noventa, en *Supermame* lo que se busca es mostrar todo sin censuras:

Este género [el *talk-show*] explota la tensión entre dos componentes: por un lado el exhibicionismo de los participantes, dispuestos a bajar a la arena, a darlo todo de sí mismos; por el otro la existencia de un límite a su performance, o mejor aún de la necesidad de un pudor, que hay que vencer poco a poco, pero que no hay que romper del todo, so pena del paso de cuanto al huésped dice como confesión personal a la simple falta de dignidad. Por tanto la tensión entre un querer mostrar y un deber mostrar, entre una imagen integral y una imagen velada. Ahora en el *talk-show* los dos componentes no son separables: cuando una vida está sometida a un striptease integral se hace insoportable, y ni siquiera la más feroz curiosidad de la ausencia consigue hacerla aceptable.⁵⁰²

Lo obsceno parece haber invadido la televisión. La representación cruda y excesiva de la realidad convierte las imágenes de *Supermame* en pura pornografía, puesto que están concebidas para provocar la excitación máxima de la audiencia. «Ya no queremos que nos

⁵⁰² Francesco Casetti, «La imagen-valor» en VVAA, *Videoculturas*, op. cit., p. 138.

cuenten historias, más bien queremos ver algo, algo íntimo, obsceno, vergonzoso o escandaloso, una catástrofe natural o a los vecinos del quinto en pleno acto sexual»⁵⁰³.

Apreciamos en el programa del que habla la novela de Álvarez una evolución. Al principio intervienen actores profesionales y gente contratada, haciendo las demostraciones de sexo, consumiendo drogas, alcohol o ejerciendo actos de violencia; con el tiempo, los propios televidentes traspasan la frontera de la pantalla para dejar de ser únicamente espectadores y convertirse en protagonistas. Se llega a dar con una fórmula mucho más colaborativa, en la que dejan de observar desde sus hogares para producir ellos mismos sus propios contenidos en vídeo o en riguroso directo: peleas violentas, sexo real... «Todos quieren salir, como sea, en *Supermame*» (p.175). Se convierten así en lo que se ha venido en llamar, prosumidores⁵⁰⁴. Un término que ha consolidado su uso debido a la imparable expansión de Internet. Esos vídeos y escenas hechas por aficionados, por gente corriente, esconde, por su puesto, una gran pulsión exhibicionista pero también grandes dosis de vanidad y de autocomplacencia. Como ya apuntara Bourdieu hace décadas, adelantándose a todas estas manifestaciones televisivas: «la pantalla del televisor se ha convertido hoy en día en una especie de fuente para que se mire en ella Narciso, en un lugar de exhibición narcisista»⁵⁰⁵.

3.3.3. La «televisión sangrante» entre los modelos de la España democrática

El universo que describe la novela de Álvarez Almagro, a pesar de caracterizarse por una forma esperpéntica y excesiva, dialoga con el contexto histórico, con la realidad televisiva española de los años en que se publica la novela, apreciándose numerosos guiños a programas y espacios de televisión reales. Es el caso del programa de La Sexta: *El intermedio*⁵⁰⁶ y una de sus iniciativas que llevaron a cabo en 2010. Ante las declaraciones homófobas del alcalde de Badajoz, el programa presentado por El Gran Wyoming, decidió montar en la plaza Mayor de dicha ciudad una fiesta del orgullo gay, que llamaron «La

⁵⁰³ Óscar Cornago, *op. cit.*, p. 283.

⁵⁰⁴ Un término que, aunque se acuñó en los años 80 de mano de Alvin Toffler, es ahora, en pleno siglo XXI cuando ha alcanzado su plenitud de significado gracias a la evolución de las nuevas tecnologías, especialmente internet. Designa a aquellos usuarios que además de recibir de modo pasivo la información, contribuyen con sus colaboraciones a dotar de contenido a la red. Se trata de un acrónimo entre consumidor y productor.

⁵⁰⁵ Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p.17.

⁵⁰⁶ *El intermedio* es un programa sobre la actualidad política y social de tono satírico que se emite desde el 2006 todas las noches en La Sexta de 21:30 a 22:30 –producido por Atresmedia Televisión- y que está presentado por El Gran Wyoming.

caravana de palomos». La convocatoria reunió a miles de personas venidas de todas partes de España y la fiesta se emitió en el mismo programa.



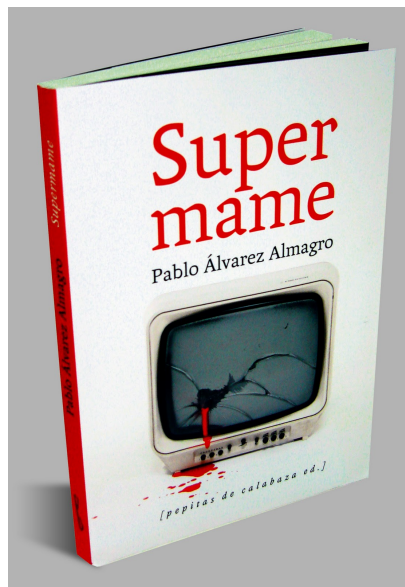
Imagen promocional del evento y Plaza Mayor de Badajoz durante la fiesta

La iniciativa altruista y el activismo bienintencionado que encabezó el multifacético actor, periodista y presentador de televisión conocido como El Gran Wyoming, lo adopta y adapta Álvarez Almagro pero degradándola. El protagonista decide montar un macrobotellón en la plaza mayor de su ciudad natal, que curiosamente también es Badajoz, en homenaje al botellón que le inspiró para crear *Supermame*; y decide retransmitirlo en directo por televisión, sin obviar ninguno de sus excesivos comportamientos. Con ello, el autor parece querer remarcar el hecho, de que aunque la novela está escrita en clave hiperbólica, sobre todo en cuanto al desarrollo del programa, su inspiración directa se encuentra en la realidad, en el propio panorama televisivo español.

Por otra parte, el desenlace final del programa que presenta el suicidio de uno de los contertulios, tras haber asesinado a otra de las colaboradoras –y todo ello en estricto directo-, no puede dejar de recordarnos a un episodio acontecido en la televisión norteamericana en 1974. Christine Chubbuck, una periodista estadounidense, que trabajaba como presentadora del *talk-show Suncoast Digest* en la cadena WXLTV-TV, se suicidó en directo ante las cámaras durante el desarrollo de su programa. Antes de apretar el gatillo, la presentadora, que sufría una grave depresión, tuvo una últimas palabras para criticar la nueva política de la cadena que trataba de dar mayor visibilidad a aquellas noticias que presentaban más violencia y sangre, es decir, aquellas que eran más efectistas y por tanto, que podían atraer a más público. Esta política de fomento del morbo encaja perfectamente con el planteamiento central de *Supermame*, el espacio ideado por nuestro protagonista, donde el sensacionalismo es el eje sobre el que pivota todo el contenido. Podríamos citar también varias películas sobre el tema: *La muerte en directo* (*La mort en direct*, Bertrand Tavernier, 1980) o *Relámpago sobre agua* (*Lightning over Water*, 1980), documental de

Wim Wenders y Nicholas Ray donde se filman los últimos días de la vida del gran director alemán del cine estadounidense Nicholas Ray.

La propia portada de la novela hace referencia a este derramamiento de sangre, con una imagen de lo más elocuente: una televisión a la que se ha disparado y de la que brota un hilo de sangre. ¿Una imagen que representa la violencia que inunda la pantalla o más bien se trata de una metáfora del «asesinato» del medio televisivo a manos de la codicia y la ambición mercantilista siempre en aras de una mayor cuota de pantalla?



Ese televisor sangrante, ese televisor herido, no puede dejar de recordarnos también, en cierto modo, a esa otra cadena de televisión revolucionaria ideada por Manuel Vilas en su novela *Aire Nuestro*. En ese texto nos enfrentábamos a una televisión orgánica, con una pantalla viva. Como si fuera un Santo Tomás que toca las llagas de Cristo, el espectador – en ese caso– podía sentir la propia vida, del mismo modo que parece sentirse aquí corriendo por el hilo de sangre que emana de la pantalla del televisor. Esa sangre no quiere ser sino la evidencia definitiva de que lo que se retransmite en televisión es la pura realidad, la misma materia de la que ésta está hecha. Vilas llegará a afirmar: «Además, si tocas la pantalla, tocas también la carne de los humanos que te hablan sólo a ti.» (p.11). De nuevo, el cuestionamiento ontológico de aquello que se retransmite por televisión vuelve a ponerse sobre la mesa.

Pero los vínculos de la novela *Supermame* con la realidad van más allá y es que en su acercamiento al mundo empresarial, financiero y creativo de la televisión, son muchos los momentos en los que el autor parece hacer referencia a la historia misma de la

televisión de nuestro país. El protagonista es un alto cargo de Tele 100 y él mismo va contando los avatares que lo han conducido hasta construir el programa definitivo –según él mismo- que es *Supermame*. Por ello, contempla su trayectoria profesional en el medio televisivo español, recordándonos con ello algunos de los espacios televisivos más importantes de las últimas década en nuestro país. El narrador –y protagonista- comenzó trabajando en Televisión Española en la sección de programación infantil, haciendo referencia –de una manera poco velada- a un programa infantil mítico de los años ochenta:



En ese momento todos en el departamento andábamos muy liados con el lanzamiento de un nuevo formato para los críos llamado *El cubo de ámbar*, un programa posmoderno y fantasmagórico repleto de monstruos y música siniestra en el que iban a partir la pana una banda de cantantes locos y drogadictos y de artistas julandrones surgidos de ese engendro al que ya por entonces la prensa había bautizado pomposamente como la movida madrileña. (p. 43)

En esta cita, la referencia al famoso programa *La bola de cristal*⁵⁰⁷ es más que evidente, no sólo por la propia descripción del contenido, sino también por el mismo título: *El cubo de ámbar*, un claro guiño al programa presentado por Alaska.

⁵⁰⁷ El programa infantil *La bola de cristal* estuvo en antena en La 1 de Televisión Española desde 1984 hasta 1988. Dirigido por Lolo Rico y Matilde Fernández Jarrí, significó toda una revolución

En esos primeros años de su carrera en televisión, nuestro protagonista frecuentaba a una prostituta que había diseñado un dibujo de un bebé rinoceronte con un solo ojo, al que había bautizado como Wabsi Babi. Haciendo gala de su falta de escrúpulos, se lo robará y lo hará pasar por suyo. En Televisión Española deciden crear una serie de dibujos animados sobre él, que se convierte en un éxito rotundo. Tras el éxito de Wabsi Babi, es contratado por Tele 100, la primera cadena privada del país (anterior incluso a la regularización estatal de la televisiones privadas en España). Un vacío legal hace que pueda emitir sin licencia vía satélite desde el extranjero. Pero el negocio de la televisión de pago no acaba de cuajar desde sus mismos inicios, a lo que se añadirá la nueva ley de televisiones privadas que ha aprobado finalmente el gobierno. Tele 100 entra en quiebra y cuando ya todo apuntaba al fin definitivo de la compañía, Triple R, un conocido hombre de negocios mejicano, la compra, encadenando desde entonces fracaso tras fracaso y unas ridículas cuotas de pantalla.

La novela repasa los distintos programas que nuestro protagonista sin nombre ideó cuando comienza a trabajar en Tele 100. Sus comienzos en el departamento de contenidos infantiles dan lugar a dos proyectos fracasados: *Las aventuras del rico pasota* (¿quizás un trasunto del personaje de Walt Disney, tío Gilito?) y *La pulpo Elena*, un programa malogrado cuyo recuerdo le carcome: «Me hierve la sangre cada vez que pienso que ahora triunfa por todas partes una esponja americana, amarilla y homosexual que no es más que una burda derivación de mi pulpo Elena», en una evidente referencia a los dibujos animados de *Bob esponja*⁵⁰⁸.

ya que bebía del mismo espíritu que había impulsado el movimiento cultural denominado como la Movida Madrileña durante los años de la Transición.

⁵⁰⁸ Bob esponja es una serie de dibujos animados estadounidense que se emitió por primera en 1999 en la cadena temática Nickelodeon. Pronto alcanzaría una gran fama y pasaría a emitirse en otros muchos países de todo el mundo. El protagonista se ha convertido en un personaje muy popular entre el público infantil.



Los personajes del Tío Gilito y Bob Esponja

Probó suerte luego en la sección de programación para adultos, aunque el resultado fue similar. *¡Gana gallina!* era una especie de concurso al estilo del *El gran juego de la oca*⁵⁰⁹ o *El gran prix*⁵¹⁰, pero que desgraciadamente tuvo que suspenderse porque una de las participantes resultó herida de gravedad en una de las pruebas.



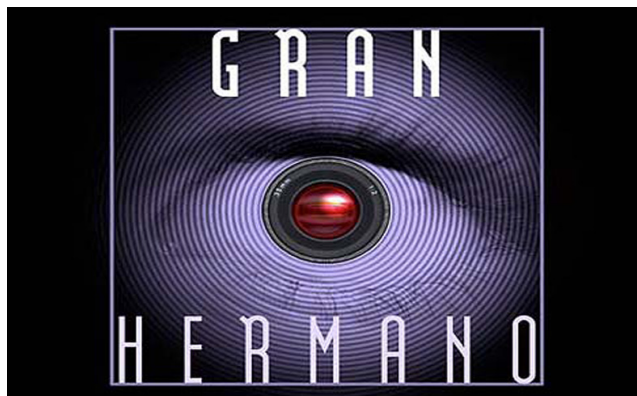
***El gran juego de la oca* (Antena 3) y *El gran prix* (TVE 1)**

Después vendrían espacios como *La fiesta de los idiotas*, «un magazín gamberro sobre cultura juvenil (cómic, cine raro, series de culto, parafernalia pop, música punk y cosas así)» (p. 55) o *Planeta prohibido*, «un formato que combinaba el pase de una película de ciencia ficción con un debate posterior de cinéfilos y personajes curiosos sobre asuntos de actualidad» (p. 55), pero ninguno de los dos llegó tampoco a funcionar entre la

⁵⁰⁹ El programa-concurso *El gran juego de la oca* fue emitido en televisión desde 1993 a 1995, en Antena 3, y de nuevo en 1998 rebautizado como *El nuevo juego de la oca* en Telecinco.

⁵¹⁰ *El Grand Prix del verano* fue emitido por La 1 de TVE entre los veranos de 1995 y 2005 y más tarde por diferentes canales autonómicos. Fue uno de los concursos más longevos de la televisión española.

audiencia. Su último proyecto propio fue *La casa de las muñecas*, que ni siquiera llegó a ver la luz. Se trataba de un *reality show*, al estilo de *Gran Hermano*⁵¹¹ pero con un cariz más siniestro, donde «un grupo de casi adolescentes imbéciles convivirían en una gran casa de muñecas de colores rosas y blancos, con ropa hecha a su medida pero con estética de bebés, con enormes cunas y gigantes sonajeros por todas partes» (p.55)⁵¹².



A través de la historia de los fracasos profesionales del protagonista, el autor consigue hacer un breve repaso a los formatos televisivos que más éxito han tenido en las últimas décadas de este medio de comunicación en España⁵¹³. Hablar de concursos-

⁵¹¹ *Gran Hermano* (GH) fue el primer concurso de telerealidad emitido en España. Su primera emisión fue en el año 2000 y desde entonces va por su edición decimoséptima, todas ellas en Telecinco, quien posee los derechos de distribución en nuestro país. Su estreno supuso todo un fenómeno mediático en el país, alcanzando elevadas cuotas de pantalla.

⁵¹² Vestirse de bebés como afición personal es una práctica que existe en la realidad y que toma el nombre de ABDL o Baby Adults, una afición a la que el programa de Cuatro, *Conexión Samanta*, le dedicó un reportaje hace un tiempo: http://www.cuatro.com/conexion-samanta/programastemporada-08/t08xc01-bebes-adultos/Usar-panales-biberones-juguetes-fantasias_0_2116275091.html.

⁵¹³ Belén Gopegui realiza, por su parte, un repaso a las dinámicas internas de RTVE durante los años de la Transición en su novela *Lo real* (2001), que, en gran parte, se desarrolla en los despachos del ente público, donde trabajan tanto el protagonista, Edmundo Gómez, como la narradora Irene Arce, durante esa época. A partir de las diferentes labores que les van asignando, el lector puede asistir a la evolución del panorama de las telecomunicaciones españolas en los años ochenta: el afianzamiento de la segunda cadena, el nombramiento de Pilar Miró como directora – apareciendo siempre de forma velada-, el nacimiento de las cadenas autonómicas y, por último, también de las privadas. Por su parte la narradora se verá relegada a labores cada vez más anodinas. Tras haber tenido un «momento de gloria» como directora de una serie documental sobre la Guerra Civil Española en 1981, es enviada a aburridas tareas de posproducción («llevaba dos años relegada a los peores programas, dos años sin ver otra cosa que planos anodinos, cuando no repugnantes, durante todo el día-. Cualquiera cosa será mejor que seguir viendo cómo se me embota la mirada y se me va muriendo», p. 243) para acabar finalmente produciendo dos programas de documentales sin importancia y realizando una colaboración mensual en un programa sobre cine llamado *La fábrica de sueños*. Por el contrario, Edmundo irá escalando posiciones dentro del ente. Pasa de dirigir una revista de sobremesa en 1986 a ser director ejecutivo de programas de magacín

espectáculo y de *reality shows* es hablar de ejemplos paradigmáticos en el entretenimiento televisivo más reciente de nuestro país.

3.3.4. *Supermame*: el programa definitivo

Será en su último proyecto televisivo –concebido después de cometer dos asesinatos- cuando nuestro protagonista decida apostar por un formato revolucionario y provocador. En *Supermame* no existe pudor ni límite alguno. El exceso es la máxima sobre la que se asienta todo su contenido («Todo [...] amplificado al máximo. A toda potencia.» p. 148). Un exceso que especula con el deseo por la pura autodestrucción.

Prepárense para verlo todo, todo lo que siempre quisieron ver en la tele, aunque todavía ni siquiera saben que quieren, es más, que necesitan imperiosamente verlo. Esto es *Supermame*, y aquí vale todo. No hay reglas, no hay límites, no hay normas. Lo que han oído, vale todo. Y nosotros se lo vamos a enseñar y ustedes lo van a poder ver. Todo. ¡Sin cortes, ni montajes, sin censura! Todo real y verdadero, en riguroso directo. Quédense con nosotros, les aseguro que no se arrepentirán.» (p.152)

Pero este espíritu del exceso –tan cercano a la televisión ideada por Manuel Vilas en *Aire Nuestro*- se aprecia no sólo en el tono y contenidos del programa sino también en el modo en que el personaje narrador se expresa y habla de sí mismo. Puesto que el lectorado conoce los acontecimientos a través de su exclusivo punto de vista, un filtro grosero y deformante. El texto parece introducirnos en la mente del protagonista/narrador, dándonos acceso a sus pensamientos y comentarios más soeces y salidos de tono. Así, son numerosas las ocasiones en las que utiliza un lenguaje malsonante y ofensivo al hablar del resto de personajes: «Clara Cogo es una zorra mal follada de culo bien gordo, con buenas tetas y una dentadura gigante» (p.23). No es fácil saber en qué medida el lectorado se identificará con ese narrador misógino que expresa abiertamente su desprecio por las mujeres .

y –tras un breve lapso fuera- ser nombrado director de producción de magazines. En 1988, llega a director de programas, «uno de los cargos –según la propia narradora- más cotizados dentro de la casa» (p.304). En ese momento, empezará también a interesarse por la inminente llegada de las cadenas privadas, llegando a trabajar en el proyecto de explotación de una de ellas, para acabar, al final de la novela, semi-retirado, asesorando «al director de programas de un canal autonómico» (p.388). En el caso de Gopegui, que la novela esté ambientada en Televisión Española, le sirve para poner de relieve las relaciones de poder, las presiones y las servidumbres que se tejen en esa entidad y por extensión en toda la sociedad española heredera del franquismo.

Todo este esfuerzo, por parte de Álvarez Almagro, por remarcar la grosería del personaje, puede ser una manera de caracterizar -de un modo totalmente esperpéntico eso sí- la supuesta creatividad de la producción televisiva y las pugnas empresariales que se ocultan tras ella. Al fin y al cabo no deja de ser este personaje quien consigue idear un programa de televisión totalmente rompedor y exitoso. Por ello, resulta interesante el diálogo interior que desarrolla nuestro protagonista y donde se retrata de una manera sórdida y despiadada el lugar de la televisión en nuestra sociedad. La siguiente cita -un tanto extensa, pero que sin embargo bien merece la pena traer hasta aquí- nos ayuda a hacernos una idea clara del discurso que atraviesa la novela respecto al valor del medio televisivo:

¿Qué es la tele? La tele es mierda. Mierda concentrada, mierda centrifugada, mierda sazónada, mierda rebuscada, mierda removida, mierda potenciada al cubo, mierda recauchutada. Mierda pringosa y maquillada que se cocina y se envasa para que no huela ni sepa a nada. Esa mierda insípida se la metemos después al telespectador directamente por los putos ojos, más efectivo aún que inyectársela en vena para que invada y abotargue sus necios sentidos. ¿Quién ve la tele? La tele la ve toda la gente normal ¿Y qué coño es eso? La gente normal es una masa obtusa y estúpida compuesta por millones de individuos gilipollas que se creen que son libres y responsables de sus tristes vidas, cuando en realidad no son más que marionetas a las que se maneja sutilmente para que vayan de aquí para allá, siempre trabajando, siempre obedeciendo, siempre estrictamente dentro de las normas. [...] El programa de televisión definitivo será aquel que les dé todo lo que verdaderamente necesitan [...] a todas y a cada una de esas personas de este puto país a las que, en realidad, aunque la mayoría no tenga huevos ni de plantárselo siquiera, no les gusta una mierda la gris vida que llevan. Es un número enorme de personas ¿Y qué es lo que de verdad le gustaría hacer a toda esa gente para sobrellevar tanto estrés, tanta insatisfacción, tanto resentimiento y aburrimiento acumulados? (pp. 96-97)

La crítica que se desprende de estas palabras es, sin lugar a dudas, implacable. Buscando una mayor audiencia y una mayor espectacularidad, parece que la mayoría de las cadenas acaban cayendo inevitablemente en el morbo y el sensacionalismo como única herramienta, ya que parece que el número de espectadores sólo crece a golpe de gritos, insultos, lágrimas y exclusivas denigrantes. Se trata de violencia real, palpable, sin tapujos ni sutilezas, nada que ver con la violencia simbólica a la que hacía referencia Bordieu. Como ya ocurría en el programa planteado por Calvo en el relato «*Sonrisa acelerada*», bajo la lógica interna impuesta por el medio televisivo, que tiene como única legitimación

alcanzar una mayor «cuota de pantalla», cualquier práctica, por extrema o inmoral que nos parezca, resulta justificable en este contexto. La denigración que se proyecta hacia los telespectadores también nos recuerda al programa ideado por Calvo en ese relato, donde el presentador no tenía problemas en insultar al público abiertamente. Para el protagonista de la novela de Álvarez Almagro, el público televisivo es chusma:

Si les gusta sobrepasar todos los límites, yo no respetaré ninguno. Más escatología, más sexo, más alcohol, más drogas, más crimen, más violencia y más delitos. Mucha más acción y emociones mucho más fuertes para sus anodinas noches de sofá y sopa de sobre, yo les enseñaré cuál es la verdadera diversión. Esa será la fórmula mágica. Sé muy bien qué es lo que de verdad le gusta a la chusma. (p. 98)

Las críticas, las denuncias, las manifestaciones en contra, etc. nada funciona para detener la emisión del programa, en un medio donde lo que verdaderamente cuenta es la rentabilidad económica. A mayor sensacionalismo, mayor audiencia; y a más audiencia, más publicidad, que es lo que en el fondo buscan los directivos de las cadenas de televisión: *sponsors* publicitarios que financien sus espacios en la pequeña pantalla. Así, es normal que ante los continuos ataques que recibe el programa de *Supermame* por parte de todos los sectores de la sociedad, su creador e ideólogo responda: «tengo lo único que me hace falta: el beneplácito del público» (p.177). Parece haber encontrado la fórmula mágica: «sexo real en vivo más drogas duras más ultraviolencia explícita» (p. 185). A esto se le añaden grandes dosis de desinformación, de calumnias y de rumores infundados y ya tenemos un programa perfecto para satisfacer los deseos más bajos del público espectador.

La fórmula para nuestros reportajes es bien sencilla: nada de periodismo de investigación, nada de contrastar las fuentes, nada de objetividad, ningún respecto a la intimidad. Aquí se trata de destruir en público a esos cabrones, y si para ello hay que inventarse los datos que damos, nos los inventamos y ya está. Cualquier tipo de rumor malintencionado es aquí bienvenido. [...] La clave está en hacer todo el daño posible y en dejar por los suelos el prestigio social de los poderosos. A la gente le gusta ver a los que mandan caídos, linchados y decapitados en la plaza pública. (p.185)

Nuestro protagonista posee, igual que le ocurría al presentador del relato de Javier Calvo, «Arco iris de levedad», un conocimiento privilegiado de los engranajes que hacen funcionar el medio, una clarividencia que hace que se permitan ciertas licencias, que hagan propuestas nunca antes vistas en televisión, por lo que tienen de escandalosas e

intolerables. Si el fin último es conseguir la mayor audiencia posible, entonces cualquier medio vale. Nuestro protagonista quiere dejar huella, «lograr lo que nunca nadie ha logrado antes en televisión» (p.192). Y de veras parece conseguirlo. Al final, a pesar de haberse suspendido la emisión del programa y de haber sido encarcelado por el asesinato de las hermanas Cogo, su discurso no puede dejar de destilar grandes dosis de triunfalismo. Sus prácticas televisivas le resultan una gran hazaña:

Soy una celebridad mundial. El primer genio loco del siglo XXI, me llamó la prensa durante el proceso. Mi foto ha salido en la portada de la revista *Times*. [...] Ya se han publicado varios libros alrededor de *Supermame* y de mi figura. [...] Y tengo pensado que después se haga una película. [...] Muchos estudios lo califican [al programa] como paradigma sociológico de los tiempos, signifique lo que signifique. (p. 202).

Su personalidad de sociópata megalómano le hace considerar todo lo acontecido como un gran éxito personal, a pesar de sus graves consecuencias, como son la muerte de dos de sus colaboradores y su propio encarcelamiento. «*Supermame* es historia de la televisión (y no esa mierda de Wabsi Babi). Yo soy el hombre que creó el formato que llevó al medio a su máxima expresión, a su cénit. Después de mí solo queda repetirse. Mi nombre está a la altura del de Orson Welles y su retransmisión radiofónica de los marcianos. Soy una leyenda icónica de mi tiempo» (p. 202).

3.3.5. La mediación técnica televisiva y otros efectos de la retórica

En la novela de Álvarez Almagro también desempeñan un papel importante las referencias a la tecnología televisiva que hace posible espectacularizar la «realidad» del plató y su retransmisión a los y las televidentes. En la segunda parte de la obra son frecuentes las referencias a un proceso que aúna casi a la vez la «filmación/registro» de la cámara y la emisión (en un montaje definitivo) de cada programa *Supermame*:

Diez segundos, comienza la cuenta atrás. Cambia el color del piloto, empieza el programa. Son las 22:00 horas del lunes 12 de mayo de 2003. El realizador jefe arranca con un paneo loco de grúa que empieza sobre las cabezas del público invitado [...] y termina con un frenético zum sobre el todavía desierto escenario. Justo entonces los técnicos meten en sobrepresión el coqueto logo de *Supermame* entre letras rojas, voluptuosas y brillantes. (p. 150)

Las continuas referencias a los movimientos de cámara y al tipo de plano ayudan a mantener la sensación de que se trata de una gran *ékfrasis* que nos describe la representación audiovisual que se ofrece en el programa, al mismo tiempo que recuerda, en cierto modo, la escritura de un guión técnico, haciendo casi creer al lector que es parte del equipo:

Salgo de detrás de la cortina roja, que tan chillonamente adorna nuestro plató, seguido a ras del suelo por otra cámara y entro en plano general corriendo, bailando y cantando [...] y según se va apagando el último acorde y arrecian los aplausos, yo ocupo mi marca, y la realización pasa a un plano americano de mi persona. (p. 151)

Pero además de toda esta parte que corresponde al desarrollo del programa de *Supermame*, a lo largo de toda la novela se ha podido ir apreciando un énfasis especial por tratar de reproducir efectos y técnicas propias del lenguaje audiovisual. En varias ocasiones, el autor describe una escena o una situación como si la estuviéramos percibiendo a través de una cámara subjetiva, narrando en cada momento aquello que ve directamente el narrador-protagonista. Esto se aprecia especialmente en aquellos momentos en que el encuadre es más extraño de lo habitual, como por ejemplo, en estos casos. Uno, en el momento del asesinato: «Entonces la veo girarse rápidamente en el suelo, tan veloz que casi no me entero, y al instante pierdo apoyo, mis pies se echan hacia delante y cuando me quiero percatar de lo que pasa estoy mirando directamente al techo falsamente abuhardillado» (p.81). El personaje ha caído al suelo y lo inferimos por la dirección de su mirada. O en este otro momento donde vemos cómo la imagen que se nos ofrece está totalmente condicionada por la propia postura del personaje, tumbado en el suelo, tras vomitar. Desde allí, se percatará de la presencia de una pareja de policías, a través de la visión de sus zapatos, que es lo que queda a la altura de sus ojos. Poco a poco se irá incorporando y con él, su propia perspectiva irá ascendiendo la vista por su cuerpos, en un efecto de movimiento de cámara ascendente *crane-up* (de abajo hacia arriba).

Entonces veo sus zapatos negros, y según levanto mi cabeza y recupero parte de la verticalidad de mi tronco mis ojos van subiendo por sus pantalones azules oscuros y por sus casacas coronadas con estrellita dorada. Cuando por fin les miro directamente a los ojos y les sonrío con mi boca llena de restos de vomitona fresca ya sé perfectamente que se trata de dos policías nacionales de servicio. (p.99)

O en el énfasis en la importancia cognitiva de la visión panorámica: «Cuando llego a la esquina me paro y escruto toda la calle con la mirada» (p.75). Álvarez Almagro también está atento a las gradaciones de la distancia perceptiva y al énfasis en el significado de la visión en «primerísimo plano» que privilegian la mirada activa masculina sobre el rostro-objetualizado femenino: «Viene distraída, relajada, y al levantar la vista se sorprende tanto o más que yo con ella de que me encuentre allí, de pie, junto a la puerta. Las pupilas de sus ojos se dilatan enormemente, y abre la boca, sin decir nada, aturrida» (p.76). También hay ciertos momentos en los que el autor potencia los efectos visuales «irrealizadores» («Me gusta el color que adoptan las cosas a través del filtro de los cristales ahumados de mis nuevas gafas» , p. 84) o en los que describe una situación teniendo en cuenta las informaciones que el personaje recibe a través de la escucha e interpretación de sonidos que se producen «fuera de campo» («Sigo esperando. Oigo primero el ruido del motor, y ya sé instintivamente que es su coche, que se acaba de detener ante la puerta del garaje, cuyos engranajes hidráulicos escucho ahora entrar lentamente en funcionamiento», p.79). La fragmentación de las secuencias narrativas y las elipsis de la historia sugieren en ocasiones procedimientos próximos a la brusca ruptura de un montaje cinematográfico: «La conversación que sigue a continuación es torpe, corta y totalmente innecesaria. Veinte minutos después estoy desnudo, tumbado sobre mi limpia, amplia y confortable cama, con Rosa, o como coño se llame de verdad, desnuda sobre mí» (p. 100).

3.3.6. La visión ideológica subyacente: la televisión como un medio poderoso abyecto

Un último aspecto importante que no debemos dejar de comentar es una posible carga política de la novela. En varios pasajes se habla del sistema político español, pero el propio autor se encarga de desactivar cualquier tipo de implicación reivindicativa. El discurso ideológico sólo se emplea como un mero instrumento para manipular el honor herido de Triple R.

España ha cambiado porque el tiempo pasa inexorablemente para todos, muchos se van muriendo y vienen otros nuevos, y eso no lo evita ni Dios. Ha habido una transición, ahora tenemos democracia, manejamos el euro, financiamos una familia real y las empresas de trabajo temporal dan ocupación a los jóvenes para que se paguen sus pastillas y sus afters del fin de semana. Pero todos esos que están ahí vienen de donde vienen porque muchas cosas quedaron atadas y muy bien atadas, como dijo aquel, y usted, precisamente usted, bien que lo sabe. (p. 114)

Este discurso que habla del continuismo político y del poder heredado de la dictadura franquista se vacía de contenido cuando más tarde leemos: «Todo ese discurso panfletario de mierda que le he soltado sobre la guerra, y los ricos, y los reyes, y su jodido barco, y su putos padres y la madre que los parió a todos ellos. Se ha creído que toda esa basura caduca y rancia a mí me importa algo, como si semejante truño le importase a alguien aparte de a él y a cuatro fósiles medio muertos con un pie en la tumba como él» (p. 119). La postura es ambigua porque se dice y se desdice, se acusa y se neutraliza. Todo apunta a una ausencia de ideales y a su absoluta falta de compromiso. Los demoleedores reportajes que más tarde se emitirán en el programa sobre las vidas escabrosas de los políticos tendrán como única misión ofrecer carnaza al público en el gran circo romano que es el plató de *Supermame*. No se pretende cuestionar el orden establecido ni que la gente se haga preguntas, simplemente «a la gente le gusta ver a los que mandan caídos, linchados y decapitados en la plaza pública» (p.185). Conocer sus intimidades, sus secretos más ocultos con el único aliciente de constatar que ellos también son débiles, que ellos también yerran.

Sin embargo, a pesar de todo lo expuesto, consideramos que sí existe un cierto discurso ideológico subterráneo, de igual forma que también existía en el relato de Javier Calvo. Considerar que el público que sigue masivamente la programación televisiva es un conjunto aborregado de gente, lleva aparejado una visión muy simplista de las audiencias y de los motivos de su alienación y adocenamiento. Como ya avisaba Bourdieu, copar el tiempo de la televisión con hechos insustanciales no supone sino una estratagema muy hábil para evitar decir las cosas que de verdad sí son importantes, para mantener al público en la ignorancia. Una sociedad atontada ante la pantalla del televisor es una sociedad mucho más fácil de convencer, de manipular y por tanto, de engañar. Así ocurre con el programa que plantea Álvarez Almagro. Tener a toda ese público pegado a la pantalla del televisor con la mayor combinación de groserías posibles es una forma de abotargar sus sentidos y anularlos para evitar que así puedan pensar por sí mismos. Hacia el final de la novela, cuando el protagonista es plenamente consciente del acoso de la investigación criminal y que está a punto de ser detenido, cambia por completo su manera de dirigirse al público: presintiendo que todo está perdido, se quita la máscara, endurece sus maneras y su puesta en escena. Se asemeja así a los presentadores del cuento «Sonrisa acelerada», llegando incluso a insultar a los telespectadores. «¡Queridos lameculos, bienvenidos al programa número veinticinco de Supermame!» (p.193) o «Despreciable y rastrero

público!» (p.194) serían dos buenos ejemplos de ello. Como decíamos en el apartado anterior, este comportamiento no es sino un cierto reflejo del desprecio que existe en torno al medio televisivo, un desprecio que estos autores parecen sentir también y quieren subrayar.

Álvarez Almagro nos ofrece en su novela *Supermame* un retrato descarnado y esperpéntico del mundo de la televisión. Movido por su ambición sin límites, su protagonista se embarcará en un viaje de excesos que le conducirá, por un lado, al asesinato y, por otro, a idear el programa de televisión definitivo. *Supermame* se nos presenta como la quintaesencia de la televisión, el espectáculo total, el espacio televisivo que ha conseguido superar todos los límites y barreras. Un espectáculo que por esa misma avidez desmedida, por su propio carácter excesivo está abocado, desde el comienzo, a la catástrofe. Parece que el programa, en un crescendo perverso, cada día que pasa, genera cierto tipo de pulsión destructiva que arrastra con ella a todo lo que se encuentra a su alrededor. Nuestro narrador y protagonista es uno de los damnificados. En su afán por triunfar, al fin, en el mundo de la televisión, acabará destruido por su propia ambición descontrolada, como si de un Ícaro contemporáneo se tratara. Ante la inminencia de su detención por el doble asesinato de las hermanas Cogo, apuesta por clausurar *Supermame*, su proyecto más personal, con un final apoteósico e irrepetible: la muerte en directo de una de las tertulianas y el posterior suicidio del asesino. Ese final lleva consigo la semilla de la autodestrucción, una autodestrucción que afecta directamente al propio creador del programa, pero también de una forma más indirecta, al público que sigue. Ante el destino irreversible de la cárcel, nuestro protagonista apuesta por terminar con todo con un espectacular golpe de efecto que será retransmitido en directo para todos los hogares del país. Consciente de que su caída está cerca, lejos de resistirse, decide disfrutar, dejándose arrollar por ella. Pero el presentador no será el único que se verá arrastrado por los acontecimientos, por su parte, el público, los propios espectadores, también se encuentran, sin saberlo dentro de esa vorágine autodestructiva que genera el programa⁵¹⁴.

⁵¹⁴ El artista interdisciplinar Bill Viola reflexionó ya en 1983 sobre la posición de los espectadores ante el televisor en su serie de fotografías titulada «Reverse television. Portraits of viewers», de la que hemos incluido unas imágenes.



Bill Viola «Reverse television. Portraits of viewers»

Como expuso Giovanni Sartori, el *homo videns* –aquel que se realiza únicamente en el acto de ver- abandona el ejercicio de la reflexión –propio del *homo sapiens*-:

Todo el saber del homo sapiens se desarrolla en la esfera de un *mundus intelligibilis* (de conceptos y concepciones mentales) [...]. Y la cuestión es ésta: la televisión invierte la evolución de lo sensible en inteligible y lo convierte en *ictu oculi*, en un regreso al puro y simple acto de ver. La televisión produce imágenes y anuda conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender [...] Y este es el proceso que se atrofia cuando el *homo sapiens* es suplantado por el *homo videns*⁵¹⁵.

El mismo visionado de un espacio televisivo como el que hemos descrito, comporta, sin saberlo, una especie de pulsión autodestructiva. Una audiencia que elige libremente ver ese espacio, que elige libremente la denigración y el sensacionalismo, está eligiendo ocupar sus vidas con contenidos insustanciales, de poca hondura y sin ninguna reflexión crítica. Con ese golpe de mando, con ese *zapping* que se detiene por propia voluntad en Tele 100, en *Supermame*, el telespectador está eligiendo no sólo un espacio de televisión con el que ocupar su tiempo de ocio, sino una manera de estar en el mundo, de enfrentarse a él. El planteamiento de Álvarez Almagro en su novela ofrece una visión esperpéntica, pero indudablemente no muy alejada de la oferta de muchos canales actuales que son seguidos por un amplio público. Los datos de medición de audiencias parecen

⁵¹⁵ Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (1997), Madrid, Taurus, 2002, p.51.

respaldar la idea de que amplios sectores de población se deleitan con contenidos de escasa altura moral, con el seguimiento de la vida privada de personas desconocidas, con lo morboso y efectista –como ha ocurrido sin duda a lo largo de la historia y como ha venido alimentando desde el siglo XIX la cultura de masas sensacionalista-. Estos temas son los que el escritor de *Supermame* ha querido, con su obra, dejar patente.

CAPÍTULO 4

CRISIS EXISTENCIAL ANTE UNA SERIE DE TELEVISIÓN «LOS PONS PONS» (2010) DE BERTA MARSÉ

En la obra *Fantasías animadas*, la recopilación de relatos que Bertá Marsé publicó en 2010⁵¹⁶, además del cuento «El bebé de rosa», que ya hemos analizado y de la interesante narración «Gran Noche de Gala» (donde se confrontan las «galas» de la vida diaria de una mujer de clase media con la gala de los Oscar retransmitida por televisión), figura otro singular relato, «Los Pons Pons», que vamos a estudiar en este capítulo. Ofrece una nueva perspectiva de los vínculos intermediales entre la literatura y la ficción audiovisual, heredera de Bioy Casares y Cortázar, que juega de nuevo con la *mise en abîme* metaficcional profundizando en el horror que causa en un personajes la convicción de que su existencia está siendo copiada para un espectáculo que además es una representación en dibujos animados.

La historia de «Los Pons Pons» es narrada por su principal protagonista, Javier Pons, durante la conferencia de clausura que pronuncia en un seminario sobre la creación de guiones cinematográficos. Ante unos oyentes que imaginamos expectantes, cuenta cuáles fueron las circunstancias que le llevaron a hacerse guionista de series cómicas de televisión. El contexto comunicativo del relato comprende, así, un narrador oral homodiegético que se dirige a un público presente en el momento de la enunciación, lo que explica las numerosas huellas de oralidad y las interpelaciones directas al público que se mantienen a lo largo del texto («me habéis invitado», p. 11; «¿Habéis sentido alguna vez...?», p. 25; «ya lo veis», p.35; «Y entonces, señoras y señores, sucedió.», p. 44).

Pero este discurso oral se presenta en su plasmación escrita estructurado en secuencias, separadas tipográficamente por un doble espacio en blanco, que narran

⁵¹⁶ Bertá Marsé, *Fantasías animadas*, Barcelona, Anagrama, 2010. (A partir de ahora citaremos de esta edición).

pequeños fragmentos de la historia de Javier Pons (centrados en la pubertad, la adolescencia y la primera madurez), la historia de la propia serie y dos secuencias que ofrecen una reproducción del guión técnico de dos capítulos de la serie televisiva *Los Pons*, una comedia de situación de dibujos animados que siguen con gran interés el protagonista y su familia.

4.1. Las dos vidas de la familia Pons

La historia de Javier Pons –después de los preliminares explicativos que dirige al público- se introduce empleando una acotación que simula la escritura de un guión técnico televisivo o cinematográfico: «*Interior/ Amanecer. Salón de mi casa*» (p.12). Es el ambiente en el que se desarrolla una primera escena familiar del pasado, cuando la madre del protagonista, Maribel, entra en crisis al descubrir que su hijo Javier ha decidido no presentarse al examen de selectividad que se celebra ese mismo día. Aunque fuerza a Joaquín, el padrastro, para que lo convenza de que haga tan importante examen, sus intentos resultarán infructuosos. A partir de ahí, Javier explica las causas de esta renuncia a continuar sus estudios haciendo partícipes a los oyentes y lectores de «la monstruosa» experiencia que vivió en un periodo de tres años, que iría de 1986 a 1989 correspondiendo a la etapa de vida que discurre entre los 16 y los 19 años⁵¹⁷. Es el tiempo que se corresponde también con la emisión de una serie televisiva titulada *Los Pons* (que termina por la muerte repentina de su guionista, el Sr. Costra), serie que lo sume en un estado depresivo por el profundo escarnio al que se siente sometido. Podríamos decir que su discurso contiene una confesión pero también una suerte de *bildungsroman*, un relato de formación, en el que el personaje principal experimenta un proceso de educación y aprendizaje hasta devenir adulto.

Al contar la historia de su vida y el nacimiento de su vocación de guionista, Javier Pons no sólo narra algunos avatares personales y de su familia («Los Pons»), compuesta por la madre Maribel, el padrastro Joaquín, el abuelo, la hermana pequeña Bibi y la huraña tía Esther; también cuenta los vínculos que todos habían establecido con los miembros de otra familia (ficcional) protagonista de una *sitcom* de animación llamada

⁵¹⁷ Utilizando la terminología de Genette, estamos ante una analepsis mixta, puesto que la amplitud de su desarrollo sobrepasará el punto de inicio del anterior fragmento, en la medida en que no se detiene en su renuncia a la selectividad sino que habla también de su primera vida laboral, *Figures III, op.cit.*, p.105.

precisamente *Los Pons*. Era una serie de gran éxito de audiencia en los años ochenta, emitida en la televisión autonómica catalana (podemos suponer que en alusión a alguna serie concreta de TV3) y escrita por un guionista misterioso escondido bajo el pseudónimo de Sr. Costra. La coincidencia en el apellido –muy característico en las zonas catalanoparlantes- subraya el *tipismo* de la familia descrita en la serie y, por extensión metaficcional, la *vulgaridad* de la familia del protagonista. De hecho, alrededor de la serie *Los Pons* gira todo el argumento de «Los Pons Pons», en la medida en que, como ya hemos indicado, sella el destino del principal protagonista en su paso de la adolescencia a la madurez. El hecho monstruoso es que, a medida que se van emitiendo los capítulos por televisión, Javier va haciéndose cada vez más consciente de las estrechas similitudes que guarda su vida y la de su familia con la de la familia de la ficción. Al principio queda sumido en un gran desconcierto, pero, al comprobar la exactitud con la que se corresponden algunos episodios vividos y luego vistos en televisión –como por ejemplo el correspondiente a la comunión de su hermana- empieza a sospechar que no es una simple casualidad, sino que alguien en su entorno, no sabe muy bien cómo, está espiándoles para luego escribir los guiones de la serie. Una revelación que decidirá mantener en secreto para proteger a su propia familia de lo que ocurre. Pero el sentimiento de ser vigilado constantemente para luego ser ridiculizado en la pequeña pantalla -en horario de máxima audiencia- lo sume en ese estado de ansiedad que le conduce a una depresión y al abandono de los estudios.

Incluso cuando se independiza y comienza a trabajar, el tormento de saberse ridiculizado cada semana en la televisión sigue condicionando su existencia, convirtiéndole en un ser retraído y hermético, lo que, por otra parte, le empuja a la creación literaria. La muerte inesperada de la tía Esther, un personaje esquivo, oscuro y un tanto asocial, llevará al desenlace y al final –relativo- del tormento. La casualidad hace que sólo Javier esté disponible ese día para reconocer el cadáver y buscar en su casa –donde nunca antes había estado- la documentación que requiere la policía. Allí descubre la inmundicia en la que vivía sumida su tía, afectada –sin que nadie de la familia lo supiera- por el síndrome de Diógenes. Ante el impacto de tal horror, Javier decide deshacerse cuanto antes de todo aquello y toma una decisión precipitada: que una cuadrilla de chatarreros vacíe el piso inmediatamente a cambio de quedarse con todo. Una idea que se revelará fatal, cuando días después se descubra al leer ante el notario el testamento de la tía Esther que ella era el misterioso guionista de la serie *Los Pons*, el Sr. Costra. Durante años estuvo escribiendo con gran secretismo los guiones y enviándolos por correo a la productora. Se basaba en las

vivencias de su propia familia, vivencias que conocía, en gran parte, a través de las largas conversaciones telefónicas que mantenía con su hermana (la madre del protagonista). La madre era co-creadora, manipuladora de un mundo real deformado que la tía transformaba en ficción para embelesar a millones de espectadores. Un mundo que la tía apenas conoce directamente le llega por la narración de su propia hermana mediatizada por el uso del teléfono: «El hilo que la unía a la familia era mi madre al teléfono, hablando por los codos, sin guardarse nada» (p.28).

El notario informa a la familia de que todos los cheques que cobró la tía Esther por su labor como guionista de la serie *Los Pons* están guardados en un cajón de un mueble de su piso, para ser entregados, tras su muerte, al resto de la familia. Es decir, que los guardó en uno de esos muebles que se habían llevado los gitanos hacía unos días. Javier, en un último intento por recuperar los cheques, acude a la policía. Al narrar lo acontecido, se va congregando un público diverso y se consolida su faceta como contador de historias, una faceta que se materializará definitivamente en su profesión de guionista, y que justificará su presencia como ponente en ese seminario de creación de guiones cinematográficos, que sirve como marco espaciotemporal para el momento de la enunciación.

4.2. Técnicas del universo televisivo en el relato

La televisión es un motivo temático central en varios sentidos: la profesión del protagonista, el marco en el que se pronuncia la conferencia y la centralidad argumental de la serie *Los Pons*. Además se emplean marcas propias de un guión televisivo, muy especialmente cuando se reproduzcan episodios de la serie («Interior/ Cocina de Los Pons - Mediodía», p.18). Pero Marsé recurre también a la *ékfrasis* simulada de lo que serían escenas de la telecomedia sin perder por completo la literariedad de su narración.

Interior / Iglesia –Día

Los Pons en pie, asistiendo en primera fila a la comunión del Niño Repelente. En un plano lateral se suceden uno tras otro: la Abuela y la Mujer de Hacer Faenas –esta vez una tonadillera en horas bajas– cogidas del brazo, luego el Sr. y la Sra. Pons endomingados, el Hijo Adolescente vestido de gótico, y por último el Paleta que Nunca Acaba las Obras con un paquete de kleenex, dando rienda suelta a su emoción. (p.23)

En otras ocasiones podemos encontrar fragmentos del relato que evocan el recurso de una «secuencia de montaje», compuesta por una rápida sucesión de breves imágenes («en *flash*») de contenido heterogéneo, pero ligadas temáticamente o porque llevan a una conclusión:

Permanecí allí hasta que mi mente conmocionada fue invadida por una serie de recuerdos e imágenes en *flash*: la tía Esther llevándose las sobras de Navidad, la mirada de desprecio del abuelo, mi madre riéndose al teléfono, la bata blanca de la tía Esther alejándose en la oscuridad de la noche, mi madre recostada en la cama, riendo y riendo al teléfono, los ojos penetrantes del abuelo, la tía Esther pasando de largo del contenedor, alejándose con la basura... (p.42)

La memoria proporciona varias estampas del pasado, acciones minúsculas que cobran sentido en su ligazón y que se plasman en el texto mediante una sucesión de oraciones yuxtapuestas, con verbos en gerundio que sugieren la captación instantánea del movimiento, de un gesto o una mirada; la suma de estos fragmentos deriva en el desvelamiento, en la resolución definitiva del enigma. En este caso, nos encontramos al final del relato, cuando la trama acaba de desenmarañarse, cumpliendo, por tanto, muy bien la función de cierre.

En otros momentos, la autora no duda en sugerir algunos de los «efectos visuales» impactantes del cine, como cuando Javier Pons transmite sus emociones apelando a una retórica visual propia del cine emocional «de atracciones»: «Y entonces la pantalla se alejó y yo me vi propulsado hacia a ella a velocidad de cohete, atornillado a la butaca, apretando los dientes y preguntándome hacia dentro: ¿Esto es en serio?» (p.31). Mucho más clásica y reposada es esta presentación que casi recuerda a la *voz en off* al comienzo de *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), donde parece que nos hallamos ante un intento de recrear un plano secuencia en el que se alternan los zooms con los planos generales: «Creo llegado el momento de contaros cómo era mi familia, así que volvamos a un viernes cualquiera y pongamos el foco en el salón de mi casa. Empecemos por el abuelo, insultando a la radio [...] Pero sigamos adelante con la panorámica hasta llegar a Joaquín en una de sus beatíficas siestas [...] y un poco más allá mi hermana Bibi [...]» (p.28). Aquí lo que nos daría la clave sería «poner el foco». Poco a poco el narrador va haciendo un repaso a todos los miembros de su familia, como si a través de una cámara fuera enfocándolos de uno en uno.

Imbuida por este afán de acercarse a la escritura de guiones y al estilo audiovisual, no resulta extraño que en ciertos pasajes la autora quiera atender de un modo especial a conceptos como la iluminación de la escena o el acto mismo de mirar (conceptos clave en la narración cinematográfica o televisiva).

Di la luz, pero apenas se prendió una débil bombilla, así que entré por primera vez en casa de mi tía Esther prácticamente a oscuras. El aire estaba viciado, tan denso que parecía amortiguar cualquier sonido, y hacía que me sintiera en estado de ingravidez. Avancé por el pasillo sorteando bultos informes y escombros, y tardé en llegar al salón lo que tardaron mis ojos en ajustarse a la penumbra. Todo estaba herméticamente cerrado, los postigos, las persianas rotas, las cortinas mugrientas, no había un solo resquicio de luz ni de aire, pero distinguí el contorno de un televisor y lo prendí. (p.40)

En este pasaje la manera en que está viendo el personaje la propia escena resulta esencial: «débil bombilla, a oscuras, penumbra, el contorno del televisor»... Parece que la autora quiere hacernos ver lo que él mismo ve, a través de esa descripción tan detallada del ambiente, de la iluminación, de la atmósfera y de las percepciones del personaje. Como si la mirada del personaje fuera el encuadre de una cámara que lo va registrando todo.

4.3. *Los Pons*: una comedia de situación de dibujos animados

Las huellas de la ficción televisiva en el relato de Marsé están presentes sobre todo en la referencia a una serie televisiva *-Los Pons-* que pertenece al popular género de la comedia de situación (*sitcom*). Rosario López Gregorio, en un interesante estudio sobre las filiaciones de este subgénero televisivo con la antigua comedia romana, ofrece la siguiente «definición imperfecta» de la *sitcom*:

una comedia con risas enlatadas (simulando público en el set de grabación), con 4 o 5 escenarios (siempre los mismos), sin exteriores (o muy pocos), con un número fijo de actores (4 o 5), autoconclusiva, con final feliz y de una duración de veinte o veinticinco minutos, una comedia de enredo. Todo ello se justifica porque, en origen, eran producciones baratas y el formato estaba condicionado al presupuesto. Por supuesto, desde sus orígenes, allá por los años 60, hasta ahora, han evolucionado.⁵¹⁸

⁵¹⁸ Rosario López Gregoris «Plauto en la tele: nuevas formas de hacer comedia o Palliata en veinte minutos», Conferencia científica incluida en el repositorio digital de la Universidad de Málaga, 4/05/2017,

La serie *Los Pons* nos presenta una familia española estereotípica, lo que la pone en relación con muchas ficciones televisivas muy célebres –como *Los Picapiedra* o *Los Simpson*- aunque también cabe relacionarla con producciones con actores de carne y hueso emitidas a partir de la década de los noventa en este país. *Pepe y Pepa*⁵¹⁹ y *Médico de familia*⁵²⁰, o ya unos años más tarde *Los Serrano*⁵²¹, y, en menor medida, *Cuéntame cómo pasó*⁵²², todavía en antena, serían buenos ejemplos de ello. Series exitosas y célebres que forman parte de las últimas décadas de la historia de la televisión de este país.



Todas ellas, aunque pertenecen a épocas y cadenas de televisión diferentes, coinciden en presentar un núcleo familiar estándar que va conformándose a través de

<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/13555/Plauto%20en%20la%20tele.pdf?sequence=1> (Consultado 5.02.2018).

⁵¹⁹ Manuel Iborra, *Pepe y Pepa*, TVE, 1995.

⁵²⁰ Daniel Écija y Jesús del Cerro, *Médico de familia*, Telecinco, 1995-1999.

⁵²¹ Daniel Écija y Álex Pina, *Los Serrano*, Telecinco, 2003-2008.

⁵²² Miguel Ángel Bernardeau, *Cuéntame cómo pasó*, TVE, 2001- —.

rarezas y excentricidades que nunca implican rupturas serias, algo que también encontramos en la serie presentada por Marsé, *Los Pons*. «Los Pons simbolizaban una familia vulgar de clase media con las vagas aspiraciones que están en la mente y en el corazón de cualquier familia; a saber, ser más alta que media, ser única, incluso extravagante, pero jamás vulgar, etc., etc.» (p.16.) López Gregoris y Luis Unceta remarcan la importancia del núcleo familiar como uno de los motivos temáticos más importantes de este tipo de programa televisivo:

Entre las situaciones a las que hace referencia el género destacan las propiciadas por las relaciones familiares, de amistad o profesionales. Con respecto a la primera, desde *La tribu de los Brady* (*The Brady Bunch*, ABC: 1969-1974), son muchas las familias que han desfilado por la pantalla [...]. En todas ellas constituye un recurso frecuente el choque generacional como motor de la acción, elemento también perceptible en la comedia romana. Siempre en aras de la comicidad, algunas de esas familias no responden al estereotipo habitual, y hay familias monstruosas, pero tradicionales, como la de los Addams (*The Addams Family*, ABC: 1964-1966, con varias reapariciones) o la *Familia Monster* (*The Munsters*, CBS: 1964-1966), y otras que parodian el tópico de la *American family*, como la disfuncional familia de *Matrimonio con hijos* (*Married with Children*, FOX: 1987-1997)²⁰. Y en fecha más reciente irrumpen con fuerza, además, nuevos modelos: *Modern Family* (ABC: 2009) constituye la primera comedia estadounidense emitida en abierto con una pareja homosexual que se estrena en la paternidad. [...] Y es que la televisión funciona hoy día como una suerte de legitimador social de situaciones poco convencionales.⁵²³

Al tratarse del género de la comedia popular, todas estas series optan por hacer uso de un humor algo exagerado y caricaturesco que lleva al límite las situaciones más cotidianas en busca del gag cómico y oscilando entre la crítica más o menos dulce, la mordacidad y el esperpento. Muchas veces se presentan situaciones del día a día que acaban por retorcerse hasta el absurdo. Pero esto no era lo habitual en la España que acababa de salir de una dictadura y el narrador deja bien claro que: «*Los Pons* marcaron la diferencia con su manera franca y directa de expresarse, su humor picado, a menudo esperpéntico, a veces cruel» (p.16). El género de la comedia de situación puede tener como función poner en cuestión, a través del humor, la propia sociedad que refleja. «Lo que les pasaba a los Pons se nos antojaba cómico en su torpeza y originalidad, cuando en realidad era un espejo de nuestra propia manera de vivir y funcionar» (p.17). El género cómico, desde sus orígenes en el teatro de la antigüedad clásica, posee unas funciones casi

⁵²³ Rosario López Gregoris y Luis Unceta Gómez, «Comedia romana y ficción televisiva: Plauto y la *sitcom*», *Secuencias*, N° 33 (2011), p.100.

catárticas que ayudan a los espectadores a reconciliarse con la realidad que les rodea, a comprenderla mejor a través del filtro del humor: «Los Pons siguieron dinamitando tópicos y tradiciones de nuestro catálogo social, a su estilo absurdo y sumamente cómico» (p.24). Nos hallamos entonces ante una especie de sátira televisada⁵²⁴. Y es que, como bien explica Pedro L. Cano, en su ensayo *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, los guionistas de cine y televisión actuales, siguen manteniendo una gran deuda con los géneros clásicos de la Antigüedad. Es el caso de la serie que aquí que nos presenta Berta Marsé, que entroncaría con la comedia de caracteres de Menandro.

El caso es que las *sitcoms* oscilan actualmente entre los caracteres –el buenazo, el pícaro, la fresca, el grosero...– y los roles, como el padre trabajador y la madre comprensiva, los hijos inquietos y los vecinos chafarderos, que combinan el carácter con una representación social, oscilan entre el modelo de Menandro y el de Plauto ⁵²⁵

Entendemos por el modelo de Menandro, la comedia de caracteres; una comedia poco comprometida, que satiriza sin tapujos asuntos generales y tipos representativos de la sociedad griega. La intriga solía desarrollarse mediante giros imprevistos y los caracteres pueden tener un punto de enloquecimiento, pero no por ello dejan de estar aceptados⁵²⁶.

Por su parte, Ramón Irigoyen indicó en 2004 que «El espíritu de Plauto circula en muchas series televisivas norteamericanas –y ahora ya también, por fortuna, españolas»⁵²⁷. Las coincidencias de las *sitcoms* con el modelo de la antigua comedia de Plauto han sido estudiadas con más detalle por Rosario López Gregoris y Luis Unceta Gómez, autores que destacan en concreto sus vínculos genéticos con la *palliata* romana, un género que Plauto practicó con gran éxito, y que se caracteriza por ser

un teatro de tipos cerrado, representativo de la sociedad, con buenos y malos según el caso, un lenguaje vivo con chistes autorreferenciales (es decir, con alusiones a la trama, a la situación o a los defectos de los personajes tipos), y situaciones cómicas banales, cuya resolución debe ocurrir siempre en cada

⁵²⁴ Luis Beltrán Almería en *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental* (Barcelona, Montesinos, 2002) hace una buena tipificación de las características de la sátira (pp. 256-270).

⁵²⁵ Pedro L. Cano, *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1999, p.81.

⁵²⁶ *Ibid.*, p.71.

⁵²⁷ Ramón Irigoyen, «Plauto viene en auto», *Blanco y Negro Cultural*, 23/10/2004, p. 19.

obra o capítulo y además ser feliz, es decir, intrascendente, por muy disparatada que haya sido la peripecia argumental.⁵²⁸

Comparten además con estas producciones de Plauto el hecho de tener el entretenimiento como objetivo principal y la atención prioritaria que se concede a las demandas del público, lo que hoy en televisión se mediría con las cifras de audiencia, las opiniones vertidas en las redes sociales y otros instrumentos de medición muy refinados que afectan a las preferencias del público por personajes concretos.

Berta Marsé conoce bien las entrañas de la producción de estos programas y da cuenta en el relato de la evolución seguida por *Los Pons* desde sus orígenes. En un primer momento sólo era «un breve espacio en medio de un interminable *magazine* de tarde» y sus personajes «empezaron siendo una especie de títeres rudimentarios» (p.15). La fama adquirida los convirtió en protagonistas de unos «*dibujos animados* en el *prime time* de los viernes» (p.16) y de ahí pasaron a conformar una serie autónoma de animación y un auténtico fenómeno de masas. Por lo datos que nos ofrece el relato de Javier Pons, se trata de una serie ubicada en el primer periodo democrático:

Los Pons causaron furor, y brillaron con la intensidad de una perla rara en la etapa preolímpica que supuso la segunda mitad de la década de los 80, cuando en el panorama televisivo abundaban los géneros faltos de ironía y de autocrítica, tan huecos que se quedaban flotando en la superficie: dramas con tendencia al muermo, comedias con tendencia a la caspa, a la cursilería o a la banalidad, magazines inflados hasta la náusea por aburrimiento. (p15)

Es posible que sea la voz de la autora la que se expresa en estos juicios sobre la televisión de los años 80 –cuando solo existían los dos canales de RTVE y los canales autonómicos-; es posible que apunte también a la falta de géneros satíricos en nuestro país –a diferencia por ejemplo de la BBC británica y, en menor medida, el desprecio intelectual que ostentaban muchos escritores todavía en los años 80, teniendo en cuenta que el personaje hablante, Javier Pons, se dedica a la escritura de guiones⁵²⁹.

Volviendo a los diferentes formatos que experimentó la serie *Los Pons* a lo largo de su trayectoria, no consideramos que resulte casual que, en sus comienzos, los personajes fueran interpretados por marionetas, algo que podría hacer referencia directa al exitoso

⁵²⁸ Rosario López Gregoris y Luis Unceta Gómez, *art. cit.*, p.96.

⁵²⁹ Manuel Palacio, «Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural» en Antonio Ansón *et alii* (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando “El Católico”, 2010, pp. 11-24.

programa infantil *Barrio Sésamo*⁵³⁰. Aunque la serie se encontraría también próxima –por su humor corrosivo y su descripción- a *Las noticias del Guiñol*, un espacio informativo de humor que se emitía dentro del magacín *Lo + Plus*⁵³¹.



En el relato de Marsé, el hecho de que sean marionetas podría ser una metáfora de la condición de peles que poseen los verdaderos miembros de la familia Pons en manos de su tía Esther, guionista secreta de la serie. El personaje protagonista hablará más adelante de su propia naturaleza de «marioneta a la que le han cortado los hilos y se ha descalabrado» (p.26). Referencia que trata de reforzar esa idea de que los personajes son tratados como monigotes a los que se puede manejar sin problemas, pero no sólo a través de los guiones del Sr. Costra, sino que es una condición que parece traspasar los límites de la ficción para asentarse también en la realidad de su propia familia.

La segunda etapa de la serie *Los Pons* convierte los muñecos en dibujos animados en clara referencia, por las historias ácidas de una familia disfuncional, a veces grotescas, pero de dimensión bastante universal a un programa real: la serie *Los Simpson*⁵³². Un programa televisivo «de culto» que después de más de veinte años en antena continúa

⁵³⁰ *Barrio Sésamo* fue un célebre programa infantil que se emitió por la Primera Cadena de TVE entre 1979 y el 2000, en distintos momentos. Combinaba partes interpretadas por actores con sketches de *The Muppets* (*Los teleñecos* en España), un programa creado por Jim Henson, que se emitió en EEUU de 1976 a 1981, cosechando un enorme éxito tanto en ese país como en otros muchos.

⁵³¹ *Las noticias del Guiñol* se emitieron por primera vez en 1995 en Canal +, como una sección dentro del magacín presentado por Fernando Schwartz y Máximo Pradera, *Lo + Plus*. Unos años más tarde tendrían un espacio propio, dejando de emitirse definitivamente en 2008.

⁵³² Matt Groening, *Los Simpson*, EEUU, Fox, 1989 - .

cosechando un éxito arrollador en todo el mundo. Sin embargo, no debemos olvidar que antes existió un antecedente muy importante: *Los Picapiedra*⁵³³, serie de dibujos, también dirigida a un público adulto, que se repuso en la parrillas televisivas de todo el mundo durante muchas décadas.



Si nos detenemos en la composición de la familia Pons apreciaremos, sin problemas, grandes semejanzas con la familia Simpson:

La célebre familia televisiva constaba de los siguientes miembros, empezando por arriba: la Abuela, una anciana divina, como extraída de una viñeta de Piolín, pero embustera y manipuladora y más mala que un dolor. El Sr. Pons, un tipo corriente, grandullón e infantiloides. La Sra. Pons, una mujer inmune al desánimo, obstinadamente alegre y comunicativa. El Hijo Adolescente y el Niño Repelente. (p.18)

No resulta difícil tras esta presentación imaginarse al abuelo Simpson, a Homer, a Marge, a Bart y a Lisa. Otro dato que también nos remite directamente a estos dibujos es la figura de la «Mujer de Hacer Faenas que nunca les duraba más de un capítulo» (p.18). Aunque en la serie de Groening no existe un personaje específico como tal, sí que existe una conexión en el hecho de que este personaje «esté reservado para homenajear o vejar a nuestras glorias nacionales, de tal modo que hubo un tiempo en que ser caricaturizado en la chacha de *Los Pons* significaba estar de moda». En *Los Simpson* suele ser habitual que aparezcan personajes famosos, a los que se trata de hacerles un homenaje público o todo lo contrario, una crítica descarnada. Esta serie de dibujos animados ha llegado a ser tan conocida a nivel mundial que pertenece, sin ninguna duda, a un imaginario colectivo fuera

⁵³³ William Hanna y Joseph Barbera, *Los Picapiedra*, EEUU, ABC, 1960-1966.

del tiempo y de las fronteras geográficas. Por eso no resulta nada raro que la autora los haya tomado como modelo para diseñar su propia serie de televisión.

Y si hablamos de dibujos animados no podemos dejar de nombrar otras referencias televisivas que Berta Marsé hace en el mismo relato a los *Looney Tunes*⁵³⁴ a través de la figura de Piolín (como acabamos de comprobar en la cita anterior) o a la célebre *El Coyote y el Correcaminos*⁵³⁵, llegando el protagonista a comparar al padre de la familia con uno de sus protagonistas en alusión a su rápida forma de moverse. «Ahí va papá otra vez, parece el Correcaminos» (p.20).



Sin embargo, no es la primera vez que los dibujos animados se cuelan en la literatura española de las últimas décadas. No habría que dejar pasar la ocasión para comentar brevemente la novela corta del escritor aragonés Félix Romeo: *Dibujos animados* (1994)⁵³⁶. Se trata de un texto de atmósfera muy visual y de carácter muy fragmentario, donde se relatan de forma sencilla y naif las vivencias de un niño durante un corto período de su infancia. Lo peculiar del texto, al igual que ocurre en «Los Pons Pons», es la presencia que tienen las series de televisión, especialmente los dibujos animados –como bien indica ya el título–, en el modo en que el protagonista percibe e interpreta la realidad circundante. En este otro texto literario, el narrador y protagonista de la novela acude en numerosas ocasiones a ejemplos extraídos de la televisión, de las series de dibujos animados, y en especial de *El Coyote y el Correcaminos* para enfrentarse a diferentes momentos de su vida, para comprenderlos y elaborarlos internamente. La ficción televisiva parece haber sustituido, en cierta forma, la influencia recibida tradicionalmente, durante la

⁵³⁴ Frederic Bean Avery, *Looney Tunes*, Warner, EEUU, 1930.

⁵³⁵ Chuck Jones, *El Coyote y el Correcaminos*, Warner Brothers, 1949.

⁵³⁶ Félix Romeo, *Dibujos animados* (1994), Barcelona, Anagrama, 2001.

infancia y juventud, desde los cuentos y películas infantiles. Por ejemplo, en este fragmento vemos cómo el protagonista de la novela de Romeo caracteriza a su amigo, que está enfermo, comparándolo con el personaje de dibujos del Coyote: «Ramón está como Coyote después de ser aplastado por un tren. Yo pienso que Ramón va a volver a perseguir a Correcaminos en cualquier momento.» (*Dibujos animados*, p.133) Encontramos también pues en la novela de *Dibujos animados* ese paralelismo ficción/realidad y esa tarea de conocimiento de uno mismo –no olvidemos que se trata de un niño en pleno proceso de crecimiento- presentados a través de la experiencia que poseen los protagonistas como espectadores de los medios audiovisuales.

4.4. Traspasando la pantalla. Connotaciones metaficcionales

Hemos podido comprobar que la televisión –en la forma concreta de una serie de ficción– se ha introducido en la trama en un plano temático, como motivo central del argumento, y también formal (tratando de reproducir mecanismos propios del lenguaje de este tipo de programa televisivo). Pero la infiltración de la televisión llega a niveles más profundos, sirviendo como detonante de toda una reflexión metaficcional acerca de las fronteras entre lo real y lo ficticio que afecta directamente a Javier Pons. El narrador-conferenciante acaba cuestionándose incluso su propia identidad. Para él especialmente, la serie *Los Pons* borra las fronteras entre la ficción y su realidad: la de su propio apellido, la que afecta a sus familiares y a episodios de su vida que creyó únicos. De la «vulgaridad» de su apellido ya es consciente Javier en un principio:

Solamente en mi instituto éramos ocho Pons, tres de ellos en mi propia clase. Coincidencia lógica, en fin, como lo habrían sido *Los Pérez* o *Los Quinteiro*, *Los Scott* o *Los Smith*, *Los Rossi* o *Los Peletti*, *Los Schneider*, *Los Milosevic*, *Los Li*, dependiendo del punto del mapa en el que colorear su hogar y de las costumbres a satirizar. (p.16)

Con ello se lleva al extremo la anonimidad, la vulgaridad representativa de los personajes tanto en la ficción televisiva como en la «realidad» del relato de Berta Marsé. El concepto del personaje *típico* labrado en el realismo del XIX y, sobre todo, el realismo marxista- se confronta con los grandes estereotipos masmediáticos. El hecho de comprarse un felpudo que publicita la serie con el lema «Todos somos Los Pons» plantea un problema identitario a la familia de Javier que ostenta denotativamente ese apellido. De ahí

que consideren oportuno denominarse «Los Pons Pons» «pues Joaquín [el padrastro] había doblado el apellido familiar» (p.16) para enfatizar la autenticidad, el hecho de que son «Los Pons de verdad». Se produce por tanto una suerte de *mise en abîme* por la que el protagonista se sienta a ver la serie ante la televisión, pero ésta a su vez no hace sino reflejarle a él mismo dentro de su universo familiar. Se convierte, por tanto, en espectador de su propia vida. La pantalla del televisor deja de emitir imágenes para pasar a reflejarlas, se convierte en espejo de sus propias vivencias. Esta situación supondrá entonces una vuelta más de tuerca a esta afirmación: «La televisión ya no es el reflejo de la realidad social, sino que somos nosotros quienes pretendemos reflejarnos en la realidad virtual que nos presenta»⁵³⁷. En este caso, el protagonista no es que quiera reflejarse en la realidad que se emite por televisión, sino que verdaderamente se siente identificado con ella, puesto que esa realidad se basa en él y en su propia familia. Al igual que ocurría con los personajes en la novela de Goytisolo, *La saga de los Marx*, se convierte «su intimidad en material televisivo»⁵³⁸.

A Berta Marsé le interesa reflexionar especialmente sobre cómo en esa realidad anodina en la que estamos inmersos en nuestro día a día se esconde la verdadera materia de inspiración para componer un relato de ficción. Investiga el modo en que lo insólito anida en los rincones de nuestra vida diaria. Ante el shock que le produce a nuestro protagonista descubrir que su serie favorita les toma como referencia directa a él y a su familia para sus ficciones, parece que una patina de extrañeza recubre su existencia. Esta extrañeza supone «una experiencia de los límites»⁵³⁹, según Todorov, un autor para el que lo extraño se engloba dentro de la categoría de lo fantástico:

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la «realidad», tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir

⁵³⁷ Isidro Moreno Herrero y José Antonio García Serrano, «Nuevas pantallas: otras formas de comunicar en el siglo XXI» *Educatio siglo XXI*, N°24 (2006), p. 126.

⁵³⁸ Juan Francisco Ferré, *Mímesis y simulacro*, op. cit., p. 306.

⁵³⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (1994), México D.F., Ediciones Coyoacán, 2005, p. 42.

nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso⁵⁴⁰.

Como el mismo personaje dice en el momento de descubrirlo todo, como si de una Alicia en el País de las Maravillas del siglo XXI se tratara: «La emisión de aquel capítulo me abrió los ojos, antes de empujarme al otro lado del espejo de una patada en el culo» (p.26). Kafka aparecerá también como referente en el momento en que Javi comprende la similitud de la serie con su propia vida: «No es una metáfora exagerada ni una paranoia surrealista. La pesadilla kafkiana es la execrable verdad. Qué cristalino, qué sutil, qué afilado. Qué duro» (p.31)⁵⁴¹. Y preparando al auditorio para que se haga cargo de lo fantástico de su propia realidad:

No penséis que es inmodestia si ahora voy y lo comparo, salvando las distancias, con Kafka y su historia del tipo aquel que una mañana despertó y descubrió con horror que se había convertido en una alimaña inmundada para su familia. Por más interpretaciones que se le quieran dar –y que se le han dado-, lo cierto es que la metáfora del checo es tan cristalina que ni la vemos, y lo que nos resulta kafkiano es en realidad lo que nos está sucediendo a cada uno de nosotros, de ahí el horror. (p.17)

Este extrañamiento del que habla el narrador no sólo alude a la revelación de que la familia televisiva es el reflejo de sus propias vidas sino que coincide además con la entrada del protagonista en la pubertad, una etapa difícil, desconcertante, en la que el individuo trata de construir su propia personalidad y tiende a sentirse vulnerable. En el caso de nuestro personaje todo este proceso biológico se ve agravado por esa conciencia aterradora de ser ridiculizado cada semana por una serie de televisión. Se subraya con ello la capacidad de la ficción televisiva para generar modelos de conducta aceptados y normalizados, y cómo afectan –sobre todo las ficciones- de un modo directo en la construcción de su propia identidad. Ciertamente el caso de Javier es «extremo», pues se

⁵⁴⁰ *Ibid*, p. 37.

⁵⁴¹ Pero no sólo Kafka es un referente clave de la literatura en reflexionar sobre las maneras en que lo extraño se introduce en lo cotidiano. También Cortázar cuenta en su trayectoria literaria con distintas obras que reflejan esta preocupación. Dos buenos ejemplos de ello podrían ser sus cuentos «Ómnibus» y «Casa Tomada». Juan Francisco Ferré en su ensayo *Mimesis y simulacro* reincide en esta idea: «como dijo alguien más autorizado en la materia, toda experiencia realista es en esencia una experiencia fantástica. [...] El argumento, como se puede ver, es fácilmente reversible. Toda experiencia fantástica resulta, en definitiva, una experiencia realista: de aproximación a lo real. El territorio más fantástico que quepa concebir: el páramo digitalizado de lo real» (Málaga, e.d.a. editorial, p.236).

convierte en un espectador de su vida más cotidiana, a la que asiste «como un convidado de piedra» (p.32) o como un «aterrado testigo» (p.29); o como si perdiera consistencia: «así cayó la Navidad en nuestro salón, a peso, como un decorado teatral» (p.32).

Sin duda, el concepto no sólo de «espectador» sino de auditorio o de público (más relacionado con el teatro) resulta clave para entender el fin último de este relato. Nos hallamos en primer término ante un guionista que diserta ante unos oyentes. Ahí está la primera presencia del público, que en este caso sería una audiencia que escucha sus palabras. En ese discurso, Javi evoca su propia experiencia como espectador –vicario- de una serie de ficción televisiva y cómo se produce un giro de 180° respecto a su posición ante ella, desde la perspectiva del que sabe cómo concluye la historia. Hacia el final, y tras un largo período de escribir y narrar en soledad, el personaje y narrador oral de esta historia, encuentra su destino, mediante otra narración oral –cuando denuncia la pérdida de los cheques de su tía Esther en la comisaría- ante un público improvisado y atento que le motiva lo suficiente como para saber que ellos, esa audiencia que le escucha contar su propia historia, es «la clave que daba sentido a todo: «[...] sus risas y aplausos cauterizaron mi herida a fuego vivo» (p.45). Nos hallamos ante un contador de historias pero también ante quien se crece en el espectáculo en vivo y la presencia del público, lo que no impide que la creación, la fábula, el relato se entiendan como terapia personal para la autosuperación y el autoconocimiento. Es pues ese encuentro con el público, esa necesidad del receptor, lo que dará forma a su identidad como narrador de historias, lo que lo conformará como creador. Al mismo tiempo, comprobamos también cómo la mirada de nuestro protagonista «como guionista de televisión» la ha ido educando durante todos esos años de su juventud, cada vez que, obsesionado con ser vigilado en secreto por el guionista de *Los Pons*, trataba de enfrentarse a sus experiencias cotidianas a través de los ojos del Sr. Costra.

Lo único que me obsesionaba en esos momentos no era la desconcertante alegría con la que mi madre contaba sus penas, sino cómo el Sr. Costra nos estaría viendo y escuchando, desde qué punto de vista escogería él narrar escenas como ésta, donde tres personajes interactúan los unos con los otros de forma tan individual desde ámbitos tan privados. (p.31)

Este comentario casi recuerda el momento en que –en la segunda parte del *Quijote*-, Sancho Panza se muestra pasmado de que el narrador de la historia que circula sobre sus

vidas conozca sucesos que su amo y él «pasaron a solas», a lo que Don Quijote responde que por eso es un sabio encantador al que nada «se le esconde».

El ejercicio que hace el protagonista del relato de salir de sí mismo, de tratar de mirar con otros ojos buscando perspectivas ajenas, perspectivas vistas y aprendidas del cine, seguramente, son ejercicios, que sin él ser consciente, le van acercado hacia la escritura de ficciones audiovisuales y a componer escenas propias de ese universo. Un procedimiento que también repite Marcelo, el protagonista de *Los huérfanos* (2014), novela de Jorge Carrión, cuando descubre que en el búnker en el que está encerrado hay cámaras de vigilancia y que Carl, uno de sus compañeros, lleva años espiándoles: «Pasear por el búnker significa buscar inconscientemente las cámaras e imaginar los planos desde la mirada de Carl, sentado en su butaca, amo y señor panóptico de nuestro aberrante encierro» (*Los huérfanos*, p. 225).

4.5. La realidad y sus ficciones deformadas y esperpénticas

Otro tema digno de interés es la manera que los personajes «creativos» de la familia Pons (la tía -guionista de la serie *Los Pons*- y su sobrino Javi -guionista de comedias televisivas-) se plantean la creación artística. Ambos afrontan la tarea de escribir desde una perspectiva similar: toman los asuntos anodinos de la vida ordinaria para plasmarlos, con intención satírica, en sus escritos potenciando lo «carnavalesco», lo bajo de los instintos, lo grosero y la bajeza moral. Javier recuerda que cuando su tía Esther (la Sr. Costra) hizo una entrevista, que finalmente no se publicó, debido a la dureza de las respuestas, «decía cosas como que escribía desde el vertedero, porque algunas latas podridas sólo se podían abrir desde dentro» (p.34). Para la tía Esther, «la porquería la llevamos todos dentro» (p.18) y, desde esta visión, toma la biografía de su familia y la convierte en material de la serie. Ese «escribir desde el vertedero» es acertada metáfora para encarecer las miserias morales de su propia familia. Más aún, tras las comidas familiares, Esther se lleva las bolsas de basura a su propia casa en lugar de tirarlas al vertedero como material nutriente de su creación. Pero hay además un sentido literal en esta conducta ya que la tía Esther padece el síndrome de Diógenes y, en la última parte del relato, se descubre que vive rodeada de trastos viejos y de desperdicios. En cierta forma, este escribir sacando los contenidos de la basura familiar, podría ponerse en relación también con la llamada «televisión basura», expresión

que se refiere a ese tipo de programas que apuestan por programas de entretenimiento donde se prima el fomento del morbo y el espectáculo.

Por su parte, Javi también escribe fijándose en los elementos más sórdidos de la realidad que le rodea: «seguir escribiendo, con vigor, con ferocidad, como si escribiera desde el centro candente de la tierra. Escribía cosas terribles, agresivas y truculentas, buscando siempre el gag más sádico para cerrar con un nudo mis historietas» (p.34). Ese querer buscar el lado más grotesco de la vida enlazaría, en su caso, con el espíritu original de una serie de dibujos como *Los Simpsons* o con muchas historias de los tebeos. Ambos escritores –tía y sobrino- utilizan la escritura como método para afrontar su soledad y su exclusión social. Los dos se vengan en sus obras de una sociedad de la que han sido apartados. En el caso de Javier, serán las coincidencias de su propia vida con la serie *Los Pons* lo que le hará aislarse voluntariamente del mundo: «En mi escafandra, por las noches, en soledad y calma tensa, empecé a escribir en secreto» (p.33). En el caso de la tía Esther, es su padre quien la condenó al ostracismo, cuando siendo más joven descubrió una especie de novela pseudo-pornográfica que ella había escrito («un libro inmundo», «algo realmente horrible y ofensivo», según la madre del protagonista y hermana pequeña de la tía Esther) que escandalizó al padre enormemente. Tras ese episodio, no llegó a perdonarla nunca, manteniéndola completamente al margen de la vida familiar: «la tía Esther era la oveja negra y sólo se la admitía en fiestas» (p.39). La escritura de los guiones para televisión se revela entonces como una válvula de escape para ella, como una especie de catarsis, y también como una suerte de venganza por la marginación a la que se había visto sometida por parte de su propia familia. Se presenta entonces la propia tarea de escritura como una vía para la redención personal, como una forma de salvación de uno mismo frente a la incomprensión del mundo: «Y bajo la costra de mierda emergió algo duro, límpido, talentoso: una escritora» (p. 44).

La confusión entre lo real y lo ficticio no se detiene en este punto. Javier Pons reconoce que recuerda mucho mejor, de una forma mucho más vívida, un capítulo de la serie *Los Pons* (que supuestamente parodia la comunión de su hermana) que el acto real de esa comunión. «Apenas recuerdo detalles de la ceremonia ni he vuelto a visionar la grabación de Joaquín. Sin embargo, recuerdo como si fuera ayer el episodio *Los Pons de comunión* que se emitió unos meses más tarde» (p.24). Las imágenes, las lecturas nos constituyen como nuestra experiencia vivida. En este caso, no es extraño que la copia audiovisual sobreviva en la memoria del personaje mucho mejor que los recuerdos directos; lo mismo ocurre con todos los acontecimientos que hemos filmado en video o las

fotografías de viajes y las de los seres queridos. La imágenes ayudan –e incluso suplantán- nuestra memoria. Se puede adoptar, sin embargo, una perspectiva crítica –como hace Vicente Luis Mora- respecto a este fenómeno y respecto al papel de los discursos ficcionales en general a la hora de conformar nuestro propio imaginario:

Pero la crisis o solución de la discontinuidad tiene lugar cuando se invierte una gran parte del día en convertir esa experiencia lejana [retransmitida en televisión] en próxima, sacrificando en la contemplación las horas libres que deja la acción; en palabras de Paul Virilio, transmutando la visión en televisión. Entonces se diluyen los márgenes, la experiencia comienza a no distinguir primero y a confundir después las imágenes vistas y contempladas, abotargándose el sentido en una especie de magma visual continuo y viscoso, que incluye, engloba o dispersa en su continuidad las particularidades de sus elementos.⁵⁴²

Los recuerdos y referencias a acontecimientos reales se mezclan inevitablemente con otros imaginados, soñados o vistos en el cine, en la televisión o leídos en una novela, por ejemplo. Nuestro imaginario particular es un continuum en el que todas esas experiencias personales están imbricadas entre ellas sin poder diferenciar, en ciertos momentos, donde acaba uno y empieza otro. La autora está queriendo reflexionar, al fin y al cabo, sobre lo que «enseña» la ficción, una cuestión que no es en absoluto intrascendente.

Esta memoria mediática, según McLuhan, se define como esa hibridación que posee nuestra memoria para asimilar y filtrar toda la información que recibimos transformándola gracias a esos impulsos informativos –que pueden ser tan valiosos como la radio, la televisión, el cine, la literatura, la ropa, la fotografía...— en recuerdos mediáticos, en extensiones de nuestro propio yo y de nuestro propio pasado, que se confunden en una amalgama de sensaciones y experiencias que son imposibles de separar y dilucidar, formando o formateando nuestra memoria hasta convertirla en mediática.⁵⁴³

Javi abandona esa posición cómoda y pasiva de espectador ante la pantalla, en la que se deja llevar por las tramas disparatadas de la serie, para pasar a ser totalmente consciente de la conexión entre su mundo real y la propia ficción. Se produce en su caso, lo que podría llamarse, un «cortocircuito», una toma de consciencia que le lleva a un estado de lucidez. A partir de ese momento, no podrá volver a sumergirse en la ficción

⁵⁴² Vicente Luis Mora, *La luz nueva*, op. cit., p. 44

⁵⁴³ Emilia Merino Claros, «*El viento de la luna* de Antonio Muñoz Molina», en Matei Chihaiia y Susanne Schlünder (eds.), op. cit., p. 212.

libremente, lo que le obligará a mantener una actitud de alerta continua ante cualquier sospecha de estar siendo vigilado en su propio entorno. No resulta extraño, sin embargo, que aparezca esta idea de la vigilancia en relación con las nuevas tecnologías (en este caso, la televisión, un medio audiovisual), puesto que esta cuestión es clave en las reflexiones de muchas novelas y relatos actuales sobre el perfeccionamiento de la tecnología y su presencia cada vez más invasiva en nuestra vida privada. La referencia al film de 1998 *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir) resulta de lo más pertinente. La película resulta ser una alegoría perfecta de esta sobrevigilancia a la que estamos expuestos hoy en día y de la espectacularización de nuestra intimidad, ya que el protagonista es acechado a cada momento y a cada paso por cámaras que registran su existencia⁵⁴⁴.



Fotograma de *El show de Truman*

Tratar de definir los límites del control y la seguridad por una parte, y los de la libertad individual, por otra, han sido un tema de encendido debate en los últimos tiempos, y que también ha encontrado su eco en la creación literaria, como podemos comprobar en este trabajo.

Así pues, en un análisis más profundo del relato de Marsé podemos apreciar cómo a partir del trauma producido por el visionado de la serie televisiva *Los Pons*, el protagonista-narrador ve condicionada su vocación, llegando a convertirse en guionista de televisión. Esta experiencia traumática puede recordarnos en última instancia a la

⁵⁴⁴ Pero *El show de Truman*, que supuso una actualización del «Gran Hermano» de George Orwell, no es el único ejemplo que puede ilustrar esta idea, otros films como *Enemigo público* dirigida por Tony Scott (*Enemy of the State*, 1998) o, ya mucho más radical en su planteamiento, *La muerte en directo* de Bernard Tavernier (*La mort en direct*, 1980) hablan también de la invasión de la privacidad por parte de las cámaras de vigilancia y los medios de comunicación.

experiencia narrada por el director de cine Víctor Erice en su obra *La morte rouge*⁵⁴⁵. En este mediodmetraje Erice presenta, a través de su propia voz en off -e imágenes y vídeos de archivo- la primera película que vio siendo niño en el ya desaparecido Gran Casino Kursaal, de San Sebastián.



El film que vio en aquella ocasión fue *La garra escarlata* (1944) de Roy William Neill, perteneciente al género de terror, y produjo un gran impacto en el pequeño Erice. Como bien apunta Peña Ardid en un artículo dedicado a analizar este mediodmetraje, «Erica medita en este breve filme sobre cuestiones tan relevantes como el aprendizaje del «pacto de ficción» o las complejas relaciones entre lo real y lo ficcional rememorando un decisivo encuentro con el cine»⁵⁴⁶. El narrador omnisciente dice, a propósito de ese momento iniciático, que «le hizo percibir la otra cara de la ficción, un agujero negro en la trama de la realidad por el que se había ido toda la inocencia del mundo»⁵⁴⁷.

El trauma que sufre el protagonista y narrador de «Los Pons Pons» se encuentra relacionado también con su descubrimiento de que la ficción se nutre de la realidad y de cómo, en la mayoría de los casos, ese mundo ficcional espectacularizado a través de los

⁵⁴⁵ Víctor Erice, *La morte rouge*, 2006.

⁵⁴⁶ Carmen Peña Ardid, «La iluminación retrospectiva del pasado en *La mort rouge*, de Víctor Erice» en Pascale Peyraga, Marion Gautreau, Carmen Peña Ardid y Kepa Sojo Gil (eds.), *La imagen traslucida en los mundos hispanos*, Orbis Tertius, Villeurbanne, 2016, p. 380.

⁵⁴⁷ Víctor Erice, *op. cit.*, 16:10.

medios audiovisuales (en este caso, el medio televisivo) resulta mucho más interesante y emocionante que la propia materia de la vida real en la que ha podido inspirarse. Javier, el protagonista, al descubrir que su serie favorita está basándose en su vida familiar, llega a situarse a los dos lados de la pantalla: se identificará como parte de la materia ficcional que aparece en el televisor, al mismo tiempo que sigue siendo espectador al otro lado. Pero ya no podrá ser nunca más un espectador pasivo e inocente, sino que con ese descubrimiento parece disolverse el juego de tensiones diferenciales que se mantiene entre la esfera de lo real y de la ficción. Cobran así sentido estas observaciones de Javier del Rey Morató:

El engaño de la industria de la cultura radica en que ella ofrece como paraíso la misma vida de la que el ciudadano quiere escapar, siendo esa evasión como una carretera por la que se vuelve al punto de partida. Y el mecanismo funciona con tal eficacia que la diversión consigue la resignación que se quisiera olvidar. Y el engaño no está en que sirve de distracción, sino en que arruina el placer al quedar asociada –por sus intereses comerciales- a los clichés de la cultura que se liquida en sí misma⁵⁴⁸.

Javier Pons se convertirá, por tanto, en una nueva Alicia que habita las dos realidades que existen a ambos lados de la pantalla, a los dos lados del espejo.

⁵⁴⁸ Javier del Rey Morató, «Adorno y la crítica de la cultura de masas», *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, N° 9 (2004), p. 60.

CAPÍTULO 5

LAS HUELLAS (2010-2015) DE JORGE CARRIÓN: REFLEXIONES SOBRE LA FUNCIÓN DE LA FICCIÓN (TELEVISIVA)

Entre 2010 y 2015 Jorge Carrión publicó las tres novelas que conformarían una trilogía titulada *Las huellas*. La primera de las obras, denominada *Los muertos* nos presenta las dos temporadas de una serie de televisión homónima junto a varios paratextos que hablan de ella. El segundo título, *Los huérfanos*, aparecido en 2014, se propone como una secuela que nos sitúa dentro de un búnker en un mundo postapocalíptico tras la Tercera Guerra Mundial. En 2015 *Los turistas*, una suerte de precuela de los dos títulos anteriores, proponía retroceder en el tiempo para conocer los inicios del proyecto que dará forma a la serie *Los muertos*.

Aunque la trama de los tres textos no es unitaria sí que existe una coherencia interna entre ellos que les da continuidad. El propio autor declaró que «En mi cabeza hace tiempo que los tres libros son una única novela»⁵⁴⁹. Podemos decir que el elemento temático que amalgama la trilogía es la serie *Los muertos*, y en especial el personaje de Mario –uno de sus creadores. En *Los huérfanos*, será el interlocutor situado al otro lado de la pantalla del ordenador con el que habla el protagonista, Marcelo, desde el bunker en el que se encuentra encerrado. Y, en *Los turistas*, Mario conocerá a George –el otro creador de la serie- surgiendo entre ellos, casi instantáneamente, una fuerte complicidad.

De forma paralela a este hilo argumental existe otro hilo de carácter reflexivo que es el que verdaderamente engarza las tres obras: los personajes irán comentando y preguntándose, continuamente, sobre la verdadera naturaleza de la ficción, sobre la importancia de lo ficticio frente a lo real –tema que también se desprende de la trama de la serie *Los muertos*. Como señala Guillermo Sánchez Ungidos:

⁵⁴⁹Alberto Gordo, «El hombre de la multitud», *El cultural*, 4.02.2015, <https://elcultural.com/Jorge-Carrion-el-hombre-de-la-multitud> (Consultado 21.03.2018).

La novela actual es, sin duda, el terreno idóneo para la reflexión en torno a los límites de la ficción, para la exploración de los problemas epistemológicos y ontológicos que plantean los relatos en la época del simulacro, una vieja discusión que, lejos de haberse agotado, se agrava por la influencia de la escena virtual en la que habitamos⁵⁵⁰.

El mismo año en que apareció la última de las novelas, 2015, Carrión añadió una cuarta publicación, *Los difuntos*, a un proyecto que parecía cerrado. Esta obra servía de colofón a la trilogía (ahora ya tetralogía), presentándose como una suerte de precuela de estética retrofuturista de la serie *Los muertos*, ya que la historia volvía sobre las mismas premisas de su trama pero ambientada ahora en las últimas décadas del siglo XIX. Se trata de una propuesta más independiente del conjunto general, razón por la cual hemos decidido no incluirla en el análisis de este proyecto literario.

Así pues, lo realmente interesante del trabajo de Carrión es haber conseguido crear todo un universo narrativo a través del conjunto de estos textos. *Las huellas* funciona entonces, en su conjunto, como un gran ejercicio de reflexión sobre el poder de la ficción –literaria y audiovisual– y sobre su capacidad para generar reconfiguraciones distintas de lo real.

5.1 *Los muertos* (2010)⁵⁵¹

La crítica supo apreciar la audacia de la propuesta narrativa de Jorge Carrión en este primer volumen de la trilogía *Las huellas*, lo que hizo que tuviera en general una recepción muy positiva –como bien reseña Marco Kunz en un artículo que escribió sobre la novela y que quizás sea el trabajo que con más profundidad ha analizado la naturaleza

⁵⁵⁰ Guillermo Sánchez Ungidos, «Episodio piloto para una ficción cuántica. Metaficción, teoría y pantalla en *Las huellas*», de Jorge Carrión» en Teresa Gómez Trueba y María Martínez Deyros, *Página y pantalla. Interferencias metaficcionales*, Asturias, Ediciones Trea, 2019, p.236.

⁵⁵¹ Jorge Carrión, *Los muertos*, Barcelona, Mondadori, 2010. (A partir de ahora citaremos de esta edición).

audiovisual de la obra⁵⁵². Su filiación con el universo televisivo es muy explícita. *Los muertos*-novela está compuesta por los dieciséis capítulos que conforman la primera y segunda temporada de una serie titulada igualmente *Los muertos*, a los que se añaden un bloque denominado «Reacciones» y un «Apéndice» que introducen dos falsos artículos –y una entrevista– sobre las peculiaridades de la serie y su recepción por parte del público. La narración de los episodios de la serie adopta en principio el estilo de la escritura de guiones: se narra de forma impersonal y en tiempo presente, con frases cortas de ritmo rápido y abundantes elipsis, y se incorporan términos propios del lenguaje del cine y la televisión (alusiones al escenario, el montaje, a la posición de las miradas de los personajes).⁵⁵³ No obstante, en otras ocasiones, parece que se están describiendo imágenes ya existentes, novelizándolas, como en el caso del *ciné-roman* que practicaron Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras, o, más bien, que se describen imágenes y sonidos creadas al mismo tiempo con la cámara y con la palabra:

En la pantalla, un cuerpo desnudo recibe agresiones conocidas, inscrito en el aura vibrátil de un charco. La ventana se cierra. Se abre otra: en medio de un solar, a lo lejos, aparece de la nada el cuerpo desnudo de un adolescente: la cámara se acerca unos pasos hacia el Nuevo que acaba de materializarse, pero enseguida surgen dos hombres de gran envergadura que se interponen, con sus bates de béisbol, entre ambos objetivos (el de la cámara y el de quienes la están utilizando); se oye «mierda», se corta la filmación (p. 15).

Como ha señalado Marco Kunz, «*Los muertos* revela ser no sólo una novela sobre una teleserie, sino también el resultado de una reflexión sobre las posibilidades y los límites de las dos artes narrativas, la novela y la teleserie»⁵⁵⁴. Teresa Gómez Trueba añade

⁵⁵² Para ese repaso a la recepción crítica de *Los muertos* en prensa y blogs véase de la página 216 a la 218 de su artículo «Novela televisiva y relato literario: *Los muertos* de Jorge Carrión» en Marco Kunz y Sonia Gómez (eds), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Editorial Linkgua, 2013.

⁵⁵³ Algunos ejemplos de ese intento de reproducir dichas técnicas: «Mira la papelera. Mira la báscula. Mira la papelera. Vuelve la mirada hacia el 79» (p.54), «Desde el punto de vista del Nuevo, en el suelo, se ve cómo trata de protegerse la cabeza con los brazos...»(p.36), o esta prolepsis (*flashforward*) creada a partir de varias elipsis que recuerda mucho a la técnica de montaje cinematográfico: «En la profundidad de sus pupilas imagina lo que va a suceder: la explosión que vuela dos paredes, los cristales que estallan, sus cuerpos destrozados, descuartizados, fragmentados, y la carne que lentamente se regenera, se une, polvo, amor, sangre, víscera, médula, castigo: quizá tendrán sentido al fin.»(p.123). Para un análisis más detallado véase el artículo ya mencionado de Marco Kunz.

⁵⁵⁴ Marco Kunz, *art. cit.* p.221.

al respecto que la peculiaridad de la novela de Carrión es incorporar el lenguaje televisivo a la urdimbre del propio texto⁵⁵⁵.

Como es de esperar, la escritura de ese falso guion remeda las técnicas propias de la narración audiovisual. La técnica literaria, una narración sumamente discontinua (escenas sueltas que se van alternando hasta construir una historia), simula los procedimientos de fragmentación y montaje propios de los medios visuales. Según el autor, se trataba de imitar los procedimientos de escritura del lenguaje teleserial, como las grandes elipsis, el contrapunto, el montaje alternante, la eliminación de la subjetividad en la observación, contando la historia como si la viéramos a través de una cámara que graba el curso de los acontecimientos⁵⁵⁶.

Sonia Gómez por su parte apunta que se da una «narrativización de la imagen»⁵⁵⁷ lo que según Marco Kunz, la acaba convirtiendo en una «novela televisiva literaria»:

pues las imágenes evocadas por las palabras deberían formarse en la imaginación de los lectores, no en la pantalla ante los ojos de los televidentes. Es literatura que nos invita a ser creadores de una especie de *televisión mental*⁵⁵⁸.

Para producir ese efecto es importante la impersonalidad de la voz narradora, hecho que ha destacado Vicente Luis Mora en *El lectoespectador*:

Nadie sostiene la narración, que encuentra su apoyo en la hábil estructura del libro. Incluso dentro de los capítulos de la serie, tampoco hay narradores, es una cámara ficticia la que va encuadrando las diversas escenas, resultando la historia de la serie un collage mental que el lector va montando en su cabeza. De ahí que en varios momentos de la trama aparezca lo que se denomina en narratología el *modo cámara*⁵⁵⁹.

⁵⁵⁵ Teresa Gómez Trueba, «El boom de las series de televisión norteamericanas en la novela española actual» en Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 287.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 288.

⁵⁵⁷ Sonia Gómez, «Estéticas intermediales en la narrativa española actual» en Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 273.

⁵⁵⁸ Marco Kunz, *art. cit.*, p. 223. En esta línea de mestizajes discursivos hay que recordar cómo Gonzalo Suárez daba también «instrucciones para su uso» al publicar *Don Juan en los infiernos* «Libro»: «Este libro no es un libro. Es una película. Esta película no es una película. Es un guión. Este guión no es un guión. Es un juego. El juego consiste en imaginar la película. la película existe. El que la vio, puede recordarla. Y su memoria, sin duda, la modificará. El que no la vio, puede inventarla», Gonzalo Suárez, *Don Juan en los infiernos*, Oviedo, Caja de ahorros de Asturias, 1991, p. 7.

⁵⁵⁹ *op. cit.*, p. 93.

Ahora bien, ese «modo cámara» que da la impresión de que la historia se cuenta por sí misma, sin mediaciones, es solamente una impresión. No es difícil registrar las huellas de un enunciadore que registra y comenta («El Nuevo asiente, tal vez porque no es capaz de realizar otro gesto», p. 14). Pero más allá de la osadía de la experimentación formal, nos interesarán también las connotaciones derivadas de la dimensión metaficcional que caracteriza todos los títulos de la trilogía y que otorga una coherencia interna al conjunto.

Los muertos-novela *simula* una serie televisiva homónima de ciencia-ficción retrofuturista que ha sido creada por Mario Alvares y George Carrington, en sus dos únicas temporadas. La primera de esas temporadas transcurre en Nueva York en 1995 y sigue la peripecia de unos seres denominados «Nuevos» que se «materializan» en diferentes puntos de la ciudad. La peculiaridad de estos seres es que provienen de ficciones anteriores en las que murieron, volviendo ahora a la vida en esta nueva realidad. La serie se sustenta, así, sobre una base de referencias intertextuales, pues todos esos personajes «Nuevos» enlazan con una pluralidad de obras de ficción anteriores de las que proceden (muchas son películas o series de televisión auténticas, lo que refuerza los vínculos de la novela con el universo audiovisual). Se requiere por ello no sólo una actitud activa del lectorado para comprender un universo que no sigue pautas realistas, próximas a su experiencia sino una competencia específica audiovisual notable para identificar las referencias intertextuales que se introducen o se insinúan y disfrutar con la propuesta narrativa que ofrece Carrión⁵⁶⁰. Así lo ha indicado también Simone Cattaneo: «El lectoespectador, una vez más, se ve espoleado a interpretar lo que está en la página a partir de su experiencia televisiva, donde las manipulaciones temporales y visuales son normalmente mucho más explícitas y abruptas que en un texto literario»⁵⁶¹.

Para esas materializaciones de los «Nuevos» existen 350 puntos por toda la ciudad de Nueva York, y uno de ellos se encuentra en el callejón de atrás de la casa de uno de los protagonistas: Roy, quien trata de ayudar a los «recién llegados» en su difícil adaptación a

⁵⁶⁰ Román Gubern explica bien esa necesaria compenetración entre emisor y receptor: «La matriz cultural de las imágenes hace que no siempre su comprensión o interpretación sea obvia. Cuando la competencia pasiva del lector de imágenes no está regida por los mismos códigos o convenciones que la competencia activa de quien las ha producido, el resultado para el primero es la confrontación con imágenes crípticas y el colapso comunicativo», *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004. p. 33.

⁵⁶¹ Simone Cattaneo, «*Los muertos* de Jorge Carrión: un bucle televisivo-literario para lectorespectadores», *La nueva literatura hispánica*, N° 20 (2016), p. 243.

ese nuevo mundo. Un planteamiento que, sin duda, tiene profundas resonancias de la crisis migratoria actual, a la que el propio Carrión ha remitido:

Pienso que en el fondo es una novela sobre viajes y migraciones, de modo que todo el tema de los refugiados, de las migraciones, del inmigrante ilegal, del sin papeles, está en la novela. *Los muertos* es una novela que plantea la existencia, en un mundo infernal, de dos castas. [...] aquí están los viejos y los nuevos ciudadanos y, evidentemente, los que tienen más privilegios no quieren compartirlos con los que llegan sin papeles, indocumentados y «se materializan» en los callejones de las ciudades de ese mundo, de modo que supongo que tiene que ver con eso, con introducir cuestiones que me preocupan por mi condición de hijo de charnego, de hijo de inmigrantes andaluces en Cataluña, y de viajero.⁵⁶²

María Ángeles Naval también ha apuntado que «El contexto de ciencia-ficción planteado en las partes narrativas de *Los muertos* (tanto en la primera como en la segunda temporada) permite hacer lecturas analógicas, o, si se quiere, alegóricas, sobre el presente»⁵⁶³.

5.1.1. Los «Nuevos» y su vinculación con la ficción (audiovisual)

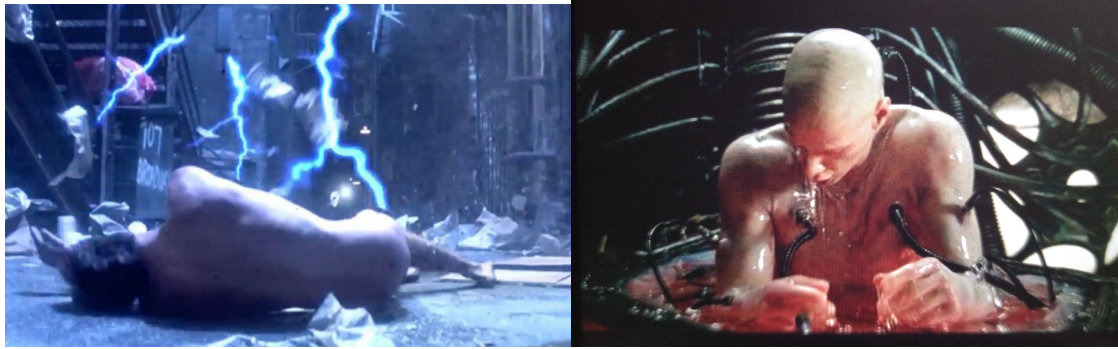
El comienzo de la serie, que remite a una de esas materializaciones en el callejón trasero de la casa de Roy, es una escena que inevitablemente nos hace pensar en otras aparecidas en el cine:

Nueva York, 1995. Un barrio en las estribaciones de la parte alta de Manhattan; ocho manzanas d edificios; cuatro, dos; una; en su lateral izquierdo: un callejón sin salida y, en él, un charco.

El Nuevo abre los ojos y siente el agua. En posición fetal, el perfil del cuerpo incrustado en el charco. Desnudo. Por la bocacalle pasa gente. Está solo, tirita. Sus retinas vibran, como si estuvieran en fase REM todavía.(p.13)

⁵⁶² Ángel L. Fernández Recuero, «Jorge Carrión: “No puede haber observación de la realidad que no sea subjetiva”», Jot Down, 1.03.2017, <https://www.jotdown.es/2017/03/jorge-carrion-no-puede-haber-observacion-la-realidad-no-sea-subjetiva/> (Consultado 9.9. 2018)

⁵⁶³ María Ángeles Naval, «No future. Hacia un cronotopo apocalíptico...», *art.cit.*, p. 231.



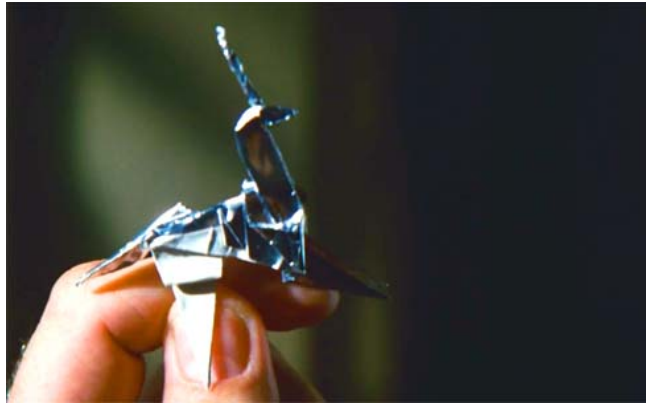
Fotogramas de *Terminator* y *Matrix*

Las reminiscencias a una de las escenas iniciales de *Terminator* (James Cameron, 1984) o a aquella otra en la que Neo «despierta» de *Matrix* a la vida real son más que evidentes, a pesar de que el propio autor no fuera consciente de dicha filiación a la hora de escribirla⁵⁶⁴. Tampoco podemos pasar por alto el tipo de descripción que nos encontramos en este pasaje y que recuerda a un zoom aéreo que se acerca desde el cielo hasta un punto concreto en un plano. Un recurso también muy cinematográfico que ayuda a situar la historia geográficamente.

Estos «Nuevos» recién materializados desconocen su anterior identidad, por ello se hace necesaria la visita a un adivino, tras lo que deberán buscar su comunidad de origen (grupo de personas que provienen de una misma obra de ficción). En esta primera temporada resulta clave la comunidad relacionada con *Blade Runner*⁵⁶⁵ (Ridley Scott, 1982), a la que pertenece Roy, y a la que cree que también pertenece el «Nuevo» recién materializado en el callejón, al dejar una figurita de papel en su casa.

⁵⁶⁴ El propio Carrión ha confesado: «No te lo creerás, pero cuando se me ocurrió que la novela comenzaría con un hombre que aparece de pronto, desnudo, en un callejón, no pensé en *Terminator*. Fueron los lectores quienes me hicieron ver el eco. Tampoco pensé en *Matrix*, pese a que —en efecto— en *Los muertos* también hay dos mundos que se retroalimentan. Pero posteriormente, en *Los turistas*, sí introduje ese tipo de referentes cinematográficos que serían tan importantes para llegar a *Los muertos* de George Carrington y Mario Alvares». Declaración sacada de la entrevista hecho por Ángel L. Fernández Recuero, *art. cit.*.

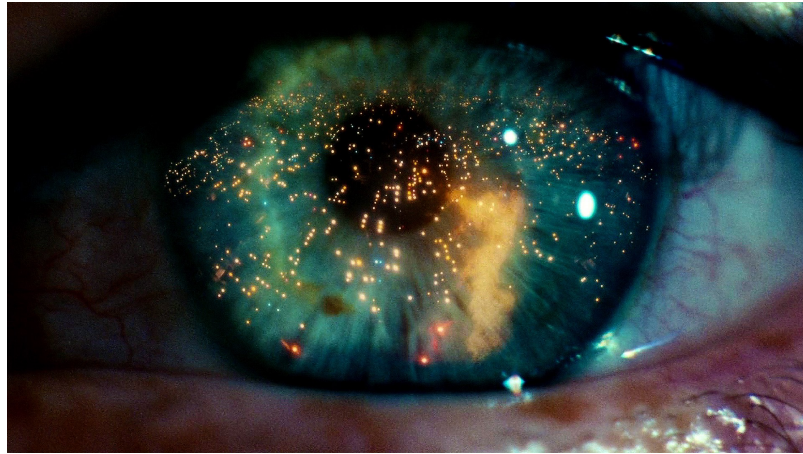
⁵⁶⁵ Este film de Ridley Scott —como veremos— será también clave en el desarrollo del discurso reflexivo sobre la ficción en la novela *Los turistas*.



Unicornio de papel en *Blade Runner*

La inclusión de esta película en la novela no resulta en absoluto baladí. Debemos ser conscientes de que esta obra está considerada según el sociólogo David Lyon «la película postmoderna por excelencia», ya que a través de la confrontación humanos/*replicantes* (robots muy sofisticados de apariencia totalmente humana) se cuestiona la misma naturaleza de lo real⁵⁶⁶. ¿Qué es en verdad la realidad? ¿Qué nos hace humanos frente a esos robots técnicamente perfeccionados? En la novela *Los muertos*, Roy, cree haber sido en la otra vida, un *replicante*, lo que unido a su condición de «Nuevo» lo expone a una doble marginación y estigmatización. Resulta además pertinente destacar que la gran atención que se otorga a los ojos y a la mirada a lo largo de la narración de Carrión está vinculada estrechamente con este film, donde el ojo es un elemento cargado de gran simbología –puesto que será el ojo el único elemento de diferenciación entre los humanos y los replicantes-. En un momento de la novela, leemos: «Se ve el ajetreo de la calle desde sus ojos» (p.37), un comentario que nos recuerda a uno de los fotogramas iniciales de *Blade Runner*, cuando reconocemos la imagen de la ciudad a través del reflejo proyectado en la pupila de uno de los personajes, todo ello mostrado a través de un primerísimo plano.

⁵⁶⁶ David Lyon, *Postmodernidad*, Alianza Editorial, 2000, p. 15.



Fotograma del comienzo de *Blade Runner*

Otros films que poseen gran peso en esta primera temporada son *La jungla de cristal* (Johan MacTiernan, 1988) o *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993). Pero la trama de la serie también incluye paralelamente una conspiración del gobierno, el BrainProject, por el que se ha estado borrando la memoria de muchos «Nuevos» para evitar así que las distintas comunidades se hicieran demasiado poderosas.

En cuanto a la segunda temporada, que se sitúa en el año 2015, gira en torno a las luchas de poder entre dos comunidades enemigas, Los Soprano versus Los Corleone. Un «Nuevo» se ha materializado, se trata de Richie Aprile, de la serie de *Los Soprano*, quien se presentará ante su comunidad haciéndoles creer que es el mismísimo Tony Soprano (jefe de la banda)⁵⁶⁷.



⁵⁶⁷ Si atendemos a lo dicho por Concepción Cascajosa sobre *Los Soprano*, la inclusión de esta serie en la novela como referente clave, resulta de lo más pertinente puesto que aporta un nuevo giro a la reflexión sobre el problema de la identidad que sufren los «Nuevos»: «Las tramas de *Los Soprano* tejen a pie de página incisivos comentarios sobre ese particular fantasma ideológico que en la actualidad recorre Norteamérica de punta a punta, la identidad». (Concepción Cascajosa, «El infierno son los otros: Dialogando sobre la identidad y la diferencia en Los Soprano», en Fernando Felipe y Concepción Cascajosa (eds.), , Barcelona, Laertes, 2007, p.154.

El conflicto entre ambos clanes se saldrá con la aniquilación de los Corleone en la boda de la hija de Michael (motivo, éste de las bodas, muy recurrente en la trilogía de Coppola) a manos de Los Soprano. Un desenlace que podría interpretarse como la sustitución de una familia mafiosa por otra, la actualización del motivo «mafia» en el siglo XXI. Todo el mundo ficcional asociado a la familia Corleone se ve reajustado ahora a través del filtro de los Soprano. Jorge Carrión decide situar en un mismo tiempo y lugar a dos de las «familias» más célebres de la *cosa nostra*: Los Soprano y Los Corleone. Un guiño a estos dos universos narrativos tan consolidados en el género negro y que no deja de traer consigo resonancias metaficcionales. Parece que Carrión quisiera poner en paralelo el concepto de la «familia» mafiosa con el de las comunidades en que integran los «Nuevos». En ambos casos se trata de un grupo social cerrado que otorga identidad a sus miembros y en el que sentirse protegido.

Al mismo tiempo se presenta otra línea argumental paralela: el avance de una pandemia a escala mundial. Cientos de miles de personas están desapareciendo sin motivo alguno, desvaneciéndose sin más. Nada ni nadie parece poder detener su propagación, ni siquiera el gobierno de los EEUU. Finalmente, ante la ineffectividad de cualquier solución, la humanidad al completo terminará por desaparecer inexplicablemente, produciéndose su extinción total. Una extinción total que paradójicamente ha sido televisada: el mayor espectáculo jamás visto, el final apoteósico que todas aquellas películas de catástrofes no pudieron grabar: «En las pantallas que estudia el Topo ya no hay presencia humana. Cada televisor etiquetado («Londres», «París», «Berlín», «Jerusalén», «Pekín», «Tokio», «Los Ángeles», «Nueva York») retransmite un fragmento de una desaparición que se sabe global, absoluta» (p.144).

Además, en esta segunda temporada, Roy descubrirá que no procede del universo ficcional de *Blade Runner*, sino que en realidad es Lenny, del film *Días extraños* (*Strange days*, Kathryn Bigelow, 1995). Este cambio en su identidad de origen seguirá aportando una complejidad añadida, pues esta referencia directa a esta otra película de ciencia-ficción conlleva también interesantes líneas interpretativas. Con este film nos situamos en un futuro distópico al filo del nuevo milenio, en el que existe una tecnología ilegal (SQUID) que permite experimentar, como propios, los recuerdos y sensaciones grabados por otros. Lenny se dedica a vender esos discos de experiencias.



Fotogramas de *Días extraños* en que el protagonista está usando SQUID

Así pues, nos encontramos de nuevo ante la dualidad realidad/ficción: sentir como nuestros, sensaciones y experiencias ajenas dentro de una realidad simulada idéntica a la de verdad, una suerte de realidad virtual. Con ello se vendrá a reafirmar la idea de que uno de los temas transversales de la novela –y como veremos, también de la trilogía en su conjunto- es el borrado de fronteras entre lo real y lo ficticio.

5.1.2. Metaficcionalidad: paratextos sobre la serie *Los muertos*

Como hemos indicado, la novela de Carrión no se reduce a las dos temporadas de la serie *Los muertos*, sino que incluye además dos ensayos que reflexionan a propósito de esta obra audiovisual y que ayudan a perfilar sus claves interpretativas. El primero, incluido en el apartado «Reacciones» se titula «Nuestro dolor. Algunas reflexiones sobre *Los muertos*», y se atribuye a –una ficticia- Marta H. de Santis y publicado en *The New Yorker*. En él se reflexiona sobre el impacto que la serie ha tenido en la audiencia: la movilización de los espectadores de todo el mundo a través de Internet, la creación paralela de productos transmedia: comentarios en blogs y foros, *merchandising*, páginas webs, videojuegos, cómics, la novela oficial... Es decir, al *fandom* que rodea a la serie⁵⁶⁸. Un fenómeno éste que interesa mucho a Jorge Carrión:

⁵⁶⁸ Término que procede de la contracción de origen inglés «Fan Kindom» («el reino de los fans») y que viene a referirse al conjunto de aficionados agrupados alrededor de un producto cultural, y a las actividades que generan en torno a él.

Lo que realmente importa es la reivindicación de una lectura intelectualmente activa. Por eso el fandom televisivo, en el cambio de siglo, ha sufrido un proceso de abstracción (o desmaterialización). Si en los casos de la ciencia ficción y la fantasía, es decir, de *Star Trek*, *Buffy Cazavampiros* o *Perdidos*, se mantiene la actividad física (*off line*), en forma de reuniones, coleccionismo, disfraces o escenografías diversas: en los casos de obras realistas, como *El ala oeste de la Casa Blanca*, *Los Soprano* o *Mad Men*, la actividad es eminentemente virtual (*on-line*) y, por tanto, privada en el momento de consumo y en red cuando se comparte y es debatida. –[...] Se trata de una corriente global que circula en paralelo a la programación de las cadenas de televisión⁵⁶⁹.

Sin duda, nos encontraríamos aquí ante lo que el mismo Carrión ha denominado «ficción cuántica»⁵⁷⁰, un tipo de ficción que «no sólo goza de una existencia múltiple, en estados paralelos y complementarios, sino que esa multiplicidad tiene como razón de ser el conocimiento. Es narrativamente compleja porque entiende que las realidades que se propone analizar también lo son»⁵⁷¹. Es decir, nos hallamos ante una manifestación de narrativas transmedia, donde la literatura se expande a través de cauces ficcionales diferentes. Se crea así, una suerte de red, de estructura conjunta: todo un complejo universo ficcional.

Pero el aspecto más relevante de este artículo aparecido en la novela lo encontramos cuando aborda el tema del duelo colectivo por los personajes de ficción, que llegarán a obtener una dimensión jurídica, legal: «Se ha empezado a discutir cuál es el valor, el estatuto, de un personaje (literario, cinematográfico, televisivo, gráfico, virtual), cuáles son sus derechos, si los tiene, y sus obligaciones, si existen» (p.76). Ya reflexionó Carrión al respecto en su ensayo *Teleshakespeare*:

Nuestra relación con los personajes ha cambiado para siempre. Cada año que pasa se bate el récord de teleadicción. El nuevo estupefaciente se llama personaje. Actúa por empatía: estimula la identificación parcial, lo sentimos cercano y lejano a un mismo tiempo; real y virtual. Nuestro y múltiple.⁵⁷²

A esta corriente de reflexión ayudó mucho –según el artículo de De Santis- el nacimiento de la página Mypain.com, una red social en la que los usuarios rendían homenaje a un personaje de ficción muerto a través de la activación de un perfil, que más

⁵⁶⁹ Jorge Carrión, *Teleshakespeare*, *op. cit.*, p.31.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p.53.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 15. Un fenómeno sobre el que bromea Mauro Entrialgo en su tira cómica para *Público* (26.05.2009).

tarde se convertiría en avatar. La página web llegaría a ser –como se dice en el texto- la «más importante de nuestro momento histórico» (p.78). Todo ello, expone De Santis, supuso «un interés renovado y reforzado por el estudio de lo ficcional» (p.81), un asunto que resulta ser la piedra angular de la novela y de la trilogía en su conjunto.



Tira cómica de Mauro Entrialgo publicada en *Público*

La propuesta literaria de Carrión bebe de experiencias teleseriales recientes, en las que la inmediatez de la recepción a escala mundial –que ha aportado Internet- consigue que tenga una repercusión más directa e intensa. Un ejemplo paradigmático de ello sería, sin duda, la serie *Perdidos*, estrenada en 2004, que fue todo un fenómeno de masas en Internet⁵⁷³.

Perdidos inauguró una nueva forma de ver series: empezamos a ser bulímicos audiovisuales, tragamos capítulos sin dejar ni un minuto entre el pantallazo a negro y el *play*, entre el abismo del final de temporada y el principio de la siguiente. [...] Fue la primera serie de la era de las redes sociales. Daba tanto placer ver un capítulo como luego irse a buscar referencias bíblicas o literarias en la *Lostpedia*, una *Wikipedia* de la serie donde uno encontraba teorías y pistas de lo más estimulantes. Uno podía ver la serie solo, pero la vivía en compañía⁵⁷⁴.

Se trata una serie que, no por casualidad, se cita directamente en el texto, en relación con la red social Mypain «Charlie, el personaje de *Perdidos*, se ha convertido en el objeto (o sujeto) de culto de una de las redes más numerosas» (p.78)⁵⁷⁵ y a la que

⁵⁷³ J.J. Abrahams, *Lost*, EEUU, ABC, 2004-2010.

⁵⁷⁴ Juan Luis Sánchez, «Vivir juntos o morir solos», *revista del eldiario.es*, Nº 10 (Verano 2015), p.8.

⁵⁷⁵ La huella de la serie *Perdidos* también puede rastrearse en otras novelas publicadas en la última década. El motivo de la isla ha sido adoptado en varias de ellas, como es el caso de la propia trilogía *Las huellas*, de Carrión. Los creadores de la serie *Los muertos*, George Carrington y Mario Alvares, tienen el proyecto de retirarse a una isla desierta (junto con todo el elenco de actores y trabajadores de la serie), un proyecto que se materializará en el volumen de *Los huérfanos*, donde

también se alude de forma más sutil a través de la página The Deadpedia, una Wikipedia específica de la serie, en clara referencia a la Lostpedia de *Perdidos*⁵⁷⁶.

En cuanto al segundo ensayo que se incluye en la novela y que reflexiona sobre la serie, se titula «*Los muertos* o la narrativa postraumática» y está escrito por Jordi Batlló y Javier Pérez⁵⁷⁷. El artículo trata de ofrecer una interpretación adecuada al desenlace de la serie *Los muertos*. Según los autores del artículo, los creadores de la serie (George Carrington y Mario Alvares) han pretendido «construir la gran narración postraumática del inicio del siglo XXI, firmada por la tercera generación, la de los nietos de los que vivieron la segunda guerra mundial» (p. 155). El objetivo final de la serie sería, según ellos, llevar a la reflexión sobre los diferentes genocidios acontecidos a lo largo de la historia del siglo XX a través de la serialidad televisiva, a través de la ficción. De ahí que se le conceda tanta importancia a la Segunda Guerra Mundial y a los crímenes del nazismo. Esta preocupación por revisar el pasado, por volver sobre los acontecimientos pasados entrará –como veremos- en estrecha relación con los otros dos volúmenes de la trilogía.

encontramos a Mario, aislado en un búnker de dicha isla, desde el que se comunica con Marcelo a través del ordenador. También se aprecia esta referencia a la serie de J. J. Abrams en *Los hemisferios* de Mario Cuenca Sandoval. Como bien ha señalado Teresa Gómez Trueba en su artículo «El boom de las series de televisión norteamericanas y la novela española actual» que «la isla en la que transcurre la segunda parte de *Los hemisferios* también se inspira en la famosa isla de *Lost*, detalle que la crítica, que yo sepa, no ha señalado hasta la fecha» (p.282). Explica Gómez Trueba que, aunque la intermedialidad no es explícita -de hecho no se nombra en ningún momento la serie y la isla se identifica con Islandia y no con una isla del Pacífico-, «es insistentemente descrita como una isla mágica, un espacio mítico». Además remarca que el final de la novela tiene ciertas reminiscencias con el polémico último capítulo de la serie.

Pero si hay una novela que mantiene un vínculo muy estrecho con *Perdidos*, esa es sin duda, *Brilla mar del Edén* (Galaxia Gutenberg, 2014), de Andrés Ibáñez. Teresa Gómez indica que «las primeras 300 páginas se ciñen explícitamente a la teleserie, a partir de ahí, la historia va alejándose progresivamente de los referentes conocidos en la ficción televisiva» (p.284). Los supervivientes de un accidente aéreo llegan a una isla en la que pronto empiezan a ocurrir hechos misteriosos. Gómez Trueba concluye que «Cuando este autor decide disfrazar su ambiciosa obra de *remake* televisivo lo hace, creo, con intenciones muy claras. En el fondo de esta estrategia se adivina una reflexión acerca de la fuerza del relato audiovisual como fuente de inspiración literaria, así como una reflexión metaliteraria que utiliza lo audiovisual como metáfora del viejo y cervantino dualismo realidad/ ficción», (p.284). Pero esa relación con *Perdidos* no sólo se da a través de referencias a la isla, también se nombran otros elementos característicos de esta ficción televisiva. En *Los huérfanos*, George, una vez recluido en la isla, y presentando ya un principio de locura, propone construir un búnker en el que «teclear siempre los mismos números» en el ordenador (p.222), además de la presencia de un oso (eso sí, hormiguero, que no polar, como en la serie) (p.224). Por su parte, en el texto *Los turistas*, la referencia a un accidente aéreo de un Boeing 767 (casi el 777 de la serie) (p. 35) también podría ser un guiño intertextual.

⁵⁷⁶ <https://lostpedia.fandom.com/es/wiki/Portada> (Consultado el 19.08.2018)

⁵⁷⁷ Nombres que no ocultan su referencia directa a Jordi Balló y Xavier Pérez, dos estudiosos del mundo audiovisual que han trabajado sobre cine y televisión. Ambos aparecen en uno de los volúmenes, ya clásicos, sobre el tema, *La Caja Lista: televisión norteamericana de culto*, (Concepción Cascajosa -ed.-, Barcelona, Laertes, 2007), habiendo escrito además una obra de referencia como es *La semilla inmortal* (Barcelona, Anagrama, 2006).

Resulta también interesante destacar de este artículo académico, el fragmento en el que se comenta la imposibilidad técnica de trasladar al lenguaje literario, la serie en sí, por la complejidad que entraña el montaje de los capítulos. Un comentario que no deja de ser curioso si tenemos en cuenta que la misma novela está narrada a través de un filtro tecnológico. Observamos el ir y venir de los personajes a través de cámaras, pantallas y demás aparatos, prescindiendo de una voz narradora omnipresente. Las dos temporadas de la serie *Los muertos* transcriben los capítulos, haciendo uso, muchas veces del «modo cámara», mostrando la acción desde fuera. «Roy amplía en la pantalla de su ordenador imágenes del callejón registradas por una cámara de seguridad hasta encontrar un buen plano de la cara del Nuevo; imprime,; sale a la calle». (p.19) Pero no sólo eso, sino que justo en el propio artículo se incluye un fragmento de una supuesta novela que se ha escrito sobre la serie, lo que vendría a contradecir la afirmación hecha por los autores.

Mucho se ha discutido sobre la imposibilidad de trasladar *Los muertos* a otro lenguaje. *Los Soprano*, tan a menudo comparado con el teatro de Shakespeare, es traducible al lenguaje dramático. [...] Ahí radica el hecho estético diferencial de *Los muertos*: su imposible traslación a otro lenguaje; su imposible conversación en novela, pese a la conocida existencia de *Los muertos. La novela oficial*, de Martha H. Santis, que trataremos más adelante. (p. 160)

Se da forma con todos estas comentarios a una enorme red de juegos metaficcionales e intertextuales.

Para cerrar la novela además, se incluirá un pequeño fragmento de una entrevista que Larry King, el famoso presentador estadounidense de *late-nights*, les hizo a los creadores de la serie, y en la que se presentan rodeados de un halo de misterio. En ella se hace referencia al proyecto de mudarse a una isla desierta, un motivo que está también presente en las otras dos novelas de la trilogía. Motivo, que como ya hemos indicado, estaría relacionado con la serie *Perdidos*.



Larry King en el plató de su *late night show*

Así pues, esta primera novela de la trilogía *La huellas* se caracteriza por una interesante yuxtaposición de niveles narrativos (las dos temporadas de la serie, la introducción de sendos artículos sobre ella...) que la dotan de un alto contenido metaartístico. Todo el discurso reflexivo que atraviesa la novela sobre naturaleza de la ficción, ayuda a acrecentar su naturaleza metafictiva, que sin duda hace de hilo conductor entre las tres novelas de la trilogía. Además, debido al propio argumento de la serie planteada por Carrión, en la que cada personaje procede de una obra de ficción anterior, la intertextualidad se erige como una de sus características principales. Ya el propio autor había señalado la importancia de esta práctica: «La intertextualidad es una obsesión de nuestro tiempo. [...] el recordatorio de que estamos ante actualizaciones de una tradición que se reencarna en nuevos contextos históricos»⁵⁷⁸. Muchas de esas referencias intertextuales remiten a obras filmicas o televisivas, lo que sumado a las dos temporadas de la serie, dota a la novela de una atmósfera muy audiovisual. No hay que olvidar tampoco la importante presencia de cámaras y pantallas en el planteamiento de la trama de la serie, dispositivos tecnológicos que focalizan la mirada de los personajes y mediatizan su acceso a la realidad. Por todo ello, la novela *Los muertos* resulta un ejemplo paradigmático de la importante huella que los medios audiovisuales poseen en la narrativa de comienzos de siglo. Como veremos, en las dos obras posteriores que conforman la trilogía la presencia del cine y la televisión sigue siendo muy relevante, aunque se da más bien en un plano temático. Teresa Gómez Trueba, hablando sobre *Los huérfanos*, apunta al respecto que «

⁵⁷⁸ Jorge Carrión, *Teleshakespeare*, op. cit., p. 45.

sin dejar de reflexionar acerca de lo televisivo, opta por reducir la relación entre ambos medios narrativos a una cuestión de intertextualidad»⁵⁷⁹.

5.2. *Los huérfanos* (2014)⁵⁸⁰

Los huérfanos es el segundo volumen de la trilogía *Las huellas* y aporta, como ya hemos anunciado antes, el desenlace de la historia. Esta novela –una «utopía regresiva», un laberinto subterráneo en el que se pierde el lector, en palabras de Juan Goytisolo⁵⁸¹– presenta un mundo post-apocalíptico, habitado por «huérfanos» y devastado por la radiación tras la Tercera Guerra Mundial⁵⁸². El texto nos sitúa ahora en el año 2048, en el interior de un búnker en el que habitan un grupo de once personas desde hace más de trece años. Entre ellos destacan Marcelo, el personaje principal, pero también Thei, la más joven del grupo, aún menor de edad, que nació justo en el mismo momento de cerrarse las puertas y cuya madre murió en el parto, dejándola sola con su padre, Chang, el líder del grupo de supervivientes. La historia es narrada por uno de los cautivos, Marcelo, que escribe un diario personal en el que va plasmando los sucesos que acaecen en ese *topos* claustrofóbico, mientras recuerda, intercaladamente, los acontecimientos que precipitaron la hecatombe.

5.2.1. Vínculo con *Los Muertos*

Se incluyen además las conversaciones que mantiene, por medio de una web que todavía funciona en un internet solidificado, con Mario, quien también se encuentra encerrado en un búnker, pero en este caso, solo en una isla desierta. Se trata, por supuesto, de Mario Alvares, uno de los dos creadores de la serie *Los muertos*, y la isla es el lugar al

⁵⁷⁹ Teresa Gómez Trueba, *art. cit.* p. 287.

⁵⁸⁰ Jorge Carrión, *Los huérfanos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. (A partir de ahora citaremos de esta edición)..

⁵⁸¹ Juan Goytisolo, «¿Y el gato hidráulico?», *El País*, 5.09.2014, https://elpais.com/cultura/2014/09/04/babelia/1409845627_779922.html (Consultado 16.10.2016)

⁵⁸² Como indica María Ángeles Naval observamos aquí también un «cierto interés novelesco por la distorsión temporal, en concreto por la ubicación de los relatos en un tiempo futuro más o menos próximo». En «No future. Hacia un cronotopo apocalíptico intermedial en algunas novelas del siglo XXI (2007-2012)», *art.cit.*, p.216

que se retiró todo el equipo de la serie tras el final de su segunda temporada, la misma a la que se refieren en el primer volumen de la trilogía, durante su entrevista con Larry King. Así pues, comprobamos que la vinculación directa con las otras dos novelas se encuentra en dicha serie, y concretamente en este personaje de Mario. En un momento dado, habla con Marcelo sobre esta ficción televisiva:

Después de casi una hora de conversación trivial, Mario me ha preguntado qué me pareció *Los muertos*. Recuerdo vagamente esa serie, de la que vi algunos capítulos aislado, pero que nunca me acabó de llamar la atención: demasiado confusa, demasiados personajes, si te despistabas veinte minutos ya era imposible recuperar el hilo. A Laura le pasó lo contrario: vio todos los capítulos y me insistió en que no podía perdermela. [...] No la vi, a Laura le encantó, pero yo no encontré tiempo para verla.

Daría cualquier cosa por tener conmigo *Los muertos*, me ha dicho, por poderla volver a ver, pero todas las copias se evaporaron con la Nube o se quedaron en el campamento.

¿Por qué?, he escrito, en inglés, en mi pantalla, [...]

Porque siento que me perdí muchos de sus significado.

¿Y tan importantes son para ti?

Sí, Marcelo, sí, en ellos están las razones por las que estoy aquí. (pp. 107-108)

Aquí Mario no llega a revelar a Marcelo que es uno de los directores de dicha serie, pero sí que le da una pista al indicarle que en esa serie de televisión está la clave para entender qué hace solo en esa isla desierta. En otro momento, en un monólogo arrebatado le explicará cómo, tras más de veinte años viviendo aislados todos juntos allí, George –el co-director de la serie– empezará a presentar síntomas de desvarío, afirmando que la culpa de la Tercera Guerra Mundial era en gran parte suya: «*Treinta años más tarde resultaba que todo era culpa nuestra. Nosotros sólo sintonizamos con el espíritu de nuestra época, le respondí. Estás equivocado, nosotros lo despertamos*» (p.223). Una idea que, a la vista de lo expuesto en los ensayos incluidos en la novela *Los muertos*, no parece tan descabellada. Martha H. de Santis en su artículo llegaba a decir :«La teleserie que más ha influido en nuestras vidas» (*Los muertos*, p.80). Y es que esta serie abrió el debate sobre la entidad de los personajes de ficción, lo que sería sólo el principio de todos los acontecimientos que se precipitarían después.

5.2.2. Resignificar la ficción: instrucciones para el fin del mundo

Antes de la guerra nuclear, Marcelo viajaba por el mundo realizando informes para la Comisión de Estrategias de Recuperación de la Memoria Histórica, en Naciones Unidas, estudiando las diferentes experiencias de «reanimación histórica» -un fenómeno clave en el devenir de la trama de la trilogía, que se estaban produciendo a nivel mundial:

La ola conocida como *la reanimación histórica* tuvo un posible origen local: Madrid, diciembre de 2014. Mariano Rajoy, entonces presidente del Gobierno de España, impulsa la Ley de la Práctica de la Memoria Histórica. [...] la ley obligaba a los ciudadanos españoles, en la medida de sus posibilidades, a mantener viva como ejercicio cotidiano la memoria histórica. (p.48)

Se pretendía con ello revivir acontecimientos pasados, ficcionalizar por tanto la Historia, puesto que toda recreación es –como bien indica su propio nombre- un «volver a crear». El fenómeno tuvo un éxito inmediato, llegando incluso a impulsarse desde la Organización de las Naciones Unidas. Pero también fue inmediata su radical politización. Diferentes asociaciones fueron surgiendo por todo el mundo en torno a los acontecimientos más señalados, del mismo modo que ocurría en la serie *Los Muertos* con la formación de comunidades en torno a la obra de ficción de procedencia de los personajes. Marcelo entrevistaba a los miembros de esas comunidades recabando testimonios para documentar los procesos de recreación.

Sin embargo, hubo otros factores que contribuyeron a llevarles hasta el búnker, como sería la red social MyPain.com o el fenómeno del *facing*.

Mario, ¿te acordás del *facing*?

[...]

A nosotros el fenómeno nos sorprendió en la isla. Lo descubrió George: un reportaje publicado en *The Guardian* sobre la clínica húngara que había comenzado a ofrecer el cambio temporal de cara...Cambios temporales de cara, lo nunca visto, veinticinco años después de la oveja Dolly...

Llegó un momento en que la tecnología, finalmente, pudo aliviar nuestra endémica sensación de estar incompletos. [...] Pero el alivio fue temporal, insatisfactorio. Cada prótesis, cada operación provocaba más deseo de prótesis y de quirófano. [...] Cuando fuimos capaces de transformar radicalmente nuestro cuerpo, quisimos cambiar también nuestra personalidad y nuestra biografía y nos multiplicamos y nos enmascaramos en la Red de Redes, infinitas crisis de la misma Crisis; pero no fue suficiente, deseábamos ser realmente otros, resucitar a los muertos en

nosotros mismos, en nuestro propio cuerpo, darles una segunda oportunidad.
(pp.77-78)

Esta cirugía facial ofrecía la posibilidad –por un tiempo limitado- de ser otro, un personaje real, vivo o muerto, pero también ficticio. No había distinciones. La cirugía estética llevada a la enésima potencia. El simulacro total encarnado en esas caras transfiguradas voluntariamente. Así pues, ante una realidad que no posee las mínimas garantías de diferenciarse frente a lo ficticio, el mundo se encontró como un Segismundo que ha aceptado la imposición del sueño frente a la realidad, dando entrada libre al simulacro.

De la red social MyPain ya se hablaba en profundidad en el primer volumen de la trilogía. En *Los huérfanos*, por su parte, Mario y Marcelo confiesan cuáles fueron los perfiles con los que participaron en ella, coincidiendo en su novela de referencia, *La montaña mágica* de Thomas Mann⁵⁸³. Mario eligió el personaje de Naphta, uno de los mentores del protagonista durante su estancia en el sanatorio de los Alpes. Parece que a través de este perfil quería reelaborar sus propios traumas vitales (orfandad prematura, desarraigo...) que le llevaron a plantearse el suicidio:

Todo ese dolor lo recuperé y lo digerí mucho después, me ha confesado, hacia 2015, un poco tarde, ya lo sé, me abrí un perfil en Mypain, le dije a George que elegía a Naphta, el personaje de la novela de Thomas Mann, porque quería investigar en primer persona cómo pensaba un reaccionario radical, recuerdo que él se indignó, recordándome que nosotros siempre habíamos cuestionado ese tipo de uso del arte, pero Mypain no era arte, era una consecuencia necesario del arte, y fue muy interesante encarnar a Naphta, mucho, pero por algo que George no supo nunca, y ahora, como siempre, es demasiado tarde...[...] Elegí a Naphta porque se suicida. [...] (p. 63)

Por su parte, Marcelo le explica a la joven Thei –durante las labores docentes que ejerce con ella- en qué consistía esta red social, mostrándole su propio perfil, para el que

⁵⁸³ «Aunque *Los huérfanos* no es un libro que avasalle al lector con referencias literarias, tengo el capricho de creer que las referencias que sí hace explícitas sirven para sintetizar sus intenciones. Así, la dedicatoria “para Juan Goytisolo” es la confesión de un linaje posnacional y de una comprensión del lenguaje como libertad, relieve anatómico, “biología”. [...] Thomas Mann aporta un marco crepuscular y dialéctico [...]», Nadal Suau, «Los huérfanos», *El Cultural*, 12.09.2014, <https://elcultural.com/Los-huerfanos> (Consultado 20.06.2017).

había elegido al protagonista de la novela de Mann, Hans Castorp, un joven burgués ávido de conocimientos:

Y le he mostrado, en la pantalla de mi ordenador, mi perfil de Mypain.com.
[...]
-Esta red es una especie de juego, un juego muy serio, cada uno de los participantes debía escoger un personaje de ficción que hubiera muerto, que hubiera sido asesinado por su creador, si se puede decir así, y tenía el deber de resucitarlo, de dignificar su memoria en nuestra vida. Yo escogí a Hans Castorp, el protagonista de una novela de Thomas Mann que se llama *La montaña mágica* [...] Siéntate en mi ordenador, Thei, navega por Mypain, lee perfiles, pasajes de novelas, comentarios: eso es lo más parecido que ahora tenemos a la Historia. (p.182)

No resulta baladí esa comparación entre Mypain y la Historia, puesto que pone de manifiesto cuál es el gran conflicto que se presenta en la trilogía: el peligro de tratar de equiparar los acontecimientos reales con la ficción. «El juego metaliterario que aquí se presenta revela cómo la pantalla, a través de la cual vemos el mundo, convierte a este en ficción. Frente al discurso histórico se impone una versión ficcional acabada que nos muestra el secreto de la historia»⁵⁸⁴.

Carrión, en esta novela de ideas, quiere evidentemente reflexionar sobre la interpretación del pasado, sobre el revisionismo histórico y, de forma más general, sobre el significado de la ficción y de la memoria, tanto individual como colectiva (haciendo corresponder ficción y memoria con historia escrita)⁵⁸⁵.

En ese clima de inestabilidad que describe Marcelo, la ficción va adquiriendo una dimensión desproporcionada: la frontera entre la invención y la realidad parece desaparecer, y tendiendo ambos planos a la equiparación. Para ello, se revelará como un elemento clave la creación en China, en el año 2031, del Ministerio de la Ficción, lo que «significó que finalmente el ser humano otorgaba a lo imaginario la relevancia política que merecía» (p.234). Hacer de la ficción un asunto de Estado implica jugar con las nociones básicas de lo real, un juego peligroso que al final, como bien se muestra en la novela,

⁵⁸⁴ Guillermo Sánchez Ungidos, *art.cit.*, p.237.

⁵⁸⁵ Ismael Belda, «Luz amarilla», *Revista de Letras*, 16.02.2015, <https://www.revistadelibros.com/resenas/resena-de-los-huerfanos-de-jorge-carrion> (Consultado 2.06.2017)

conlleve catastróficas consecuencias. Será una serie de televisión china, la que se convierta en el colofón a esta escalada de inestabilidad internacional. Marcelo ha confesado no haber seguido la retransmisión de *Los Muertos*, al contrario que su novia, aunque tiempo después sí que se convertiría en un fanático de otra ficción televisiva:

Si *Los muertos*, *Juego de Tronos* o *Eternidad*, de las que Laura era una auténtica fanática, no consiguieron atraer mi atención (lo que me separó aún más de ella), como tampoco lo hizo la Gran Novela Americana (un relato audiovisual virtualmente infinito, creado por miles de autores amateurs a partir de unas líneas maestras definidas por Jimbo Wales y su equipo de Wikipedia), en la década siguiente –en cambio- la New Chinese Fiction despertó en mí al fan que en la adolescencia había idolatrado las diversas partes de *Matrix*.

Ahora me doy cuenta de que mi adicción, compartida con millones de televidentes globales, se debía justamente al miedo, porque ése era el sentimiento que *Laberintos* y sus seis subseries trataba de conjurar, como un exorcismo en cada episodio.

Mientras proliferaban las superbombas nucleares y la Nueva Guerra Fría y la Era de la Crisis se incrustaban en lo más hondo de nuestras conciencias, el Ministerio de la Ficción de China producía la obra que arrebataría a los Estados Unidos su monopolio teleserial. (p.108)

Resulta curioso el guiño que introduce Carrión aquí, al hablar de una ficción televisiva china que ha conseguido arrebatarle a EEUU su «monopolio teleserial», como si tras la nueva Edad Dorada de las series norteamericanas viniera una de ficción china⁵⁸⁶. Una situación que no debe resultarnos tan descabellada puesto que, como advierte Carrión en su ensayo *Teleshakespeare*, la pugna entre países por poseer el liderazgo mundial –en la que también participa el país asiático- no sólo se ejerce por la fuerza:

Las series son el penúltimo intento de los Estados Unidos por seguir siendo el centro de la geopolítica mundial. Como económicamente ya no es posible, los esfuerzos se canalizan hacia la dimensión militar y hacia la dimensión simbólica del imperio en decadencia. La teleficción documenta, autocrítica, esa deriva doble: geopolítica y representacional⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ También merece un comentario aparte la referencia a la «Gran Novela Americana», que recuerda mucho a esos experimentos audiovisuales colectivos de las vanguardias históricas, que ya hemos comentado anteriormente, y también a una experiencia más cercana como es *Spain in a day*, llevada a cabo por Televisión Española y coordinada por la directora Isabelle Coixet en 2016. En ella se invitaba a los televidentes a que se grabaran durante un día para conformar con todos los vídeos recibidos un gran relato de lo que es España en su día a día.

⁵⁸⁷ Jorge Carrión. *Teleshakespeare*, *op. cit.*, p.13

Por otro lado, esa capacidad del arte para conjurar los miedos colectivos de la sociedad no es nueva, en el cine ya lo hemos observado en distintas épocas, como ocurrió en la década de los cincuenta con los films de monstruos mutantes (*El monstruo de los tiempos remotos*, 1953; *Godzilla*, 1954, *Tarántula* 1955; *El monstruo de otro planeta*, 1957; etc.) ante el peligro de la Guerra Fría y de un desastre nuclear.

Para entonces, las sesiones dobles de series ya eran habituales en los cines; era incluso común que en un multisalas sólo se proyectara un par de películas, de Hollywood o nacionales, y que el resto de la cartelera estuviera ocupada por las nuevas entregas de las series más exitosas. La primera temporada de *Laberintos* se estrenó simultáneamente en decenas de miles de cines de todo el mundo. (p.109)

La proyección de series en salas de cines es algo que ya se está dando actualmente sobre todo en festivales o maratones. Se busca con ello propiciar su visionado colectivo, compartir la experiencia con el resto de espectadores, dotando a este tipo de productos audiovisuales –al sacarlos del espacio doméstico para introducirlos en las salas de cine- de una nueva relevancia. De la serie *Laberintos* se nos dice en la novela:

Con un reparto internacional, rodada tanto en inglés como en mandarín, la ficción planteaba la existencia de un grupo de náufragos o de prisioneros o de supervivientes –nunca fue aclarado- que aparecía en el interior de una estructura conformada por túneles metálicos. [...] Los guiones comentaban, semana tras semana, en una clave que muy pronto aprendieron a descifrar los televidentes, los grandes acontecimientos de la agenda geopolítica internacional, deslizando pistas sobre las inminentes decisiones del gigante asiático, de modo que a la discusión del contenido dramático por parte de los seguidores se unió la de los mensajes ocultos que afectaban al equilibrio global. Se aunaron, por tanto, en el espacio del cine y de la pantalla privada, el consumo de evasión y el del comentario político, la telenovela y el telediario. Ningún ciudadano informado de ningún rincón del planeta podía ignorar el desarrollo semanal de la NCF, porque en él se cifraba el del mundo.» (pp.109-110)

En ese borrado de fronteras entre la ficción y la realidad que propone Carrión con su trilogía novelesca –y que posee también una gran importancia en el siguiente volumen de *Los turistas*-, asistimos a la adquisición de una nueva función por parte de esta serialidad televisiva. No sólo ha asumido ya por pleno derecho la etiqueta de cultura, sino que ha pasado –con sus tramas- a determinar la política internacional, a configurar la propia realidad, dotándola por tanto de un poder nunca visto hasta entonces. Esta

capacidad de la ficción televisiva para reflexionar sobre la sociedad, para condicionar el panorama político es una característica que ya podemos apreciar en algunas de las series estrenadas en las últimas décadas:

Parte de la épica de la nueva generación política está construida de capítulos de series que nos han descrito mejor que los discursos, mejor que los intelectuales, mejor que el periodismo. La ficción tapó el hueco de realidad que los notarios de lo cierto se resistían a firmar⁵⁸⁸.

La serie china *Laberintos* será el colofón a todo ese proceso de equiparación de la ficción con la realidad, será ella el detonante definitivo de los conflictos internaciones que den pie al comienzo de la Tercera Guerra Mundial.

5.2.3. El búnker como imperio de la vigilancia

Sin embargo, a pesar de que *Los huérfanos* mantenga la coherencia interna con los otros dos volúmenes de la trilogía, a través de la reflexión que plantea sobre los límites de lo real y lo ficticio, se introduce en esta novela otra cuestión fundamental: la vigilancia⁵⁸⁹. Marcelo va narrando la anodina vida en el búnker, hasta que en un momento dado descubre por casualidad que Carl, el encargado del centro de control, dispone de un sistema de vigilancia secreto con el que los controla a través de una pantalla. Antes de llegar a esta revelación, el texto parece ir preparando al lector, en varios momentos de la narración, en los que el protagonista muestra ciertas sospechas. Una de ellas se produce después de que Marcelo haya observado a la joven Thei en la ducha. La visión de su cuerpo desnudo despierta en él un fuerte impulso sexual.

-[...] me levanto sobresaltado. Miro en derredor: no hay nadie. La piel de la nuca: he sentido calor en ella. El punto rojo de una mira telescópica o de una cámara oculta o de la mirada de sombras mellizas, invisibles. Busco con la mirada, entre los tubos que corren paralelos al techo, el ojo electrónico que me está espionando y que ha sido testigo de mi renuncia moral; los ojos de los

⁵⁸⁸ Juan Luis Sánchez, «Vivir juntos o morir solos», *La revista de eldiario.es*, Nº 10 (verano 2015), p. 7. Un ensayo que parte de una premisa parecida sería el escrito por Dominique Moïsi, *Geopolítica de las series o el triunfo del miedo*, Madrid, errata naturae, 2017. En el plantea que las series no sólo ayudan a comprender el devenir de la geopolítica internacional sino que algunas de ellas poseen tal influencia que están contribuyendo a redibujarla.

⁵⁸⁹ La preocupación por la vigilancia -asociada al uso de los medios tecnológicos- es un tema que recorre muchos de los textos que analizamos en este trabajo y que sobre todo podremos encontrar en las novelas *La habitación oscura*, *Acceso no autorizado*, *Sonría a la cámara* y en varios relatos de Berta Marsé y Javier Calvo.

muertos que nos vigilan a través de la atmósfera yodada. Cómo decirlo: no hay cámaras en este búnker. (p.75)

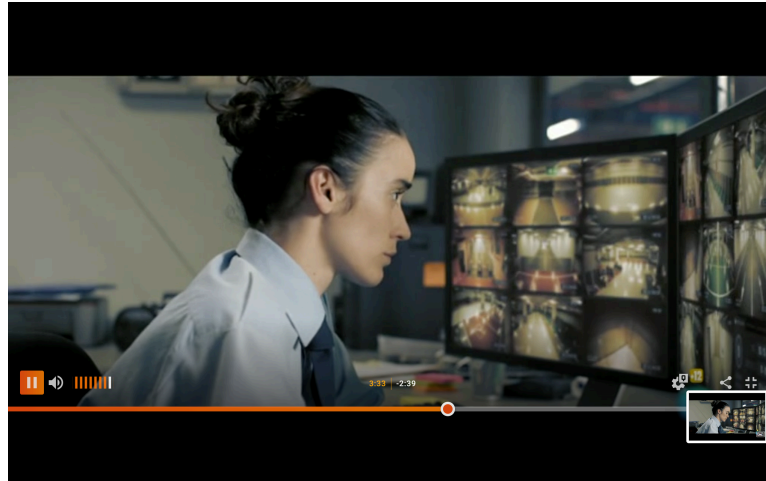
El sentimiento de culpa que le invade tras esa escena de voyeurismo inconfesable hacia la más joven de las habitantes del búnker –todavía menor de edad- le hace imaginarse que alguien le ha visto, que conoce su vergonzoso secreto, que ha contemplado la escena. Sin embargo, este miedo a que haya en el búnker cámaras ocultas es algo que ya le había atormentado antes. El estado de congoja vital en el que vive le hace soñar con ello:

Hoy he soñado, le he confesado a Mario, que nuestro encierro en el búnker era un experimento ejecutado por un científico chiflado. La radioactividad ya no era peligrosa [...] pero el científico había decidido mantenernos en la ignorancia para podernos estudiar como si fuéramos cobayas. Yo lo descubría porque descolgaba todos los espejos del búnker: había doce, en vez de los tres que hay en realidad, y detrás de cada uno me encontraba con un cristal transparente, y tras él con el punto rojo de una cámara. Cuando acercaba el ojo al objetivo, veía al científico chiflado, con un cristal transparente, y tras él con el punto rojo de una cámara.[...]

Tienes sueños muy cinematográficos, me ha escrito Mario. (p.22)

No hay que pasar por alto, en este fragmento, la referencia a los espejos, un elemento de gran carga simbólica por las vinculaciones que posee con el tema de la imagen, el reflejo y el doble, pero también por sus similitudes con la pantalla de cine o de televisor –en cuanto al encuadre de la visión-. Por otro lado, el sueño de Marcelo se acerca mucho al argumento de la novela del argentino Ariel Dorfman, *Terapia* (2001)⁵⁹⁰, en la que el doctor Carl Tolgate «monitoriza» el día a día de un futuro paciente, observándolo en secreto a través de cámaras de vigilancia ocultas, para poder estudiar así su comportamiento antes –incluso- de que entre en la clínica, donde comenzará una supuesta terapia experimental que trate su grave depresión.

⁵⁹⁰ Publicada en Seix Barral.



Fotograma del corto *Timecode*

Pero lo interesante de las sospechas de Marcelo es que acaban confirmándose. Descubre que Carl ha estado vigilándolos desde la llegada a ese búnker -hace ya más de trece años- a través de un circuito oculto de cámaras de seguridad, que él controla en secreto desde una pequeña pantalla⁵⁹¹.

En el monitor, cada cuatro segundos, se ve una dependencia del búnker. El comedor, el gimnasio, la celda, el dormitorio, el almacén, el dispensario, la sala de descanso y el incinerador. Desde diferentes perspectivas. Una docena. Hay un sistema de circuito cerrado. Hay cámaras en el búnker. Somos vigilados. Somos vigilados por Carl. Somos registrados por Carl, la mosquita muerta, el hijo de remil putas, panóptico Carl. (p.177)

Este descubrimiento supone la constatación de que la intimidad de todos los habitantes del búnker ha sido vulnerada sistemáticamente desde su entrada. Este control indiscriminado al que se ven sometidos los personajes de la novela de Carrión es el reflejo de un peligro real al que está expuesta la sociedad de este siglo XXI. Ignacio Ramonet ha reflexionado sobre ello en su ensayo *El imperio de la vigilancia*: «hay que rendirse a la evidencia: aquí y ahora vivimos bajo el control de una especie de *Imperio de la vigilancia*. Sin que nos demos cuenta, estamos cada vez más, siendo observados, espiados, vigilados, controlados, fichados. Cada día se perfeccionan nuevas tecnologías para el rastreo de

⁵⁹¹ El cortometraje español *Timecode*, dirigido por Juanjo Giménez Peña y nominado al Oscar como Mejor Cortometraje de Ficción en 2017, adopta la peculiar estética de las imágenes obtenidas por las cámaras de vigilancia -de un aparcamiento subterráneo, en este caso- para construir una historia llena de poesía entre una pareja de guardias de seguridad que trabajan en dicho parking.

nuestras huellas»⁵⁹². El artista urbano SpY ha querido denunciar también esta situación a través de diferentes intervenciones artísticas -como la que se muestra en la imagen-.

Pero sus actos no sólo han podido ser observados en secreto, sino que Marcelo descubre además que todas las imágenes han quedado registradas:

Las cámaras nos graban durante las veinticuatro horas del día y están numeradas del uno al doce. El monitor es antiguo, pero se encuentra conectado a una computadora de los años veinte, por tanto los archivos son digitales y el buscador permite acceder a ellos indicando el número de estancia, la fecha y la hora. (p. 193)



Artista urbano SpY: «Cameras»

Eso significa, como bien indica Marcelo, que está todo su «pasado televisado» (p.200), que la historia del búnker se encuentra, por entero, documentada visualmente.

⁵⁹² Ignacio Ramonet, *El imperio de la vigilancia*, Madrid, Clave Intelectual, 2016.

La sensación de sentirse observado resulta una constante en muchas de las obras que hemos leído. Los personajes sienten en ocasiones que están siendo vigilados en secreto, como un reflejo del control al que nos someten las nuevas tecnologías. Agustín Fernández Mallo escribió, en esta misma línea, un pequeño texto sobre cómo nos encontramos expuestos constantemente al control de las cámaras de seguridad: «[...] ahora mismo algo me observa en esta biblioteca del Instituto Cervantes de Nueva York, ahora que escribo esto en esta biblioteca del Instituto Cervantes de Nueva York, en la que hay una cámara de vigilancia que enfoca directamente a mi cabeza y envía mis imágenes a otro vigilante que tiene una terminal en su casa porque prefiere vigilar desde su casa. Viaja mi cuerpo por unos cables, desmenuzado en millones de electrones, a una velocidad próxima a la de la luz para hacerse luz en la pantalla de un monitor que reposa sobre la mesa del dormitorio de ese vigilante, y mi cuerpo en la pantalla ilumina al vigilante [...]». «Vigilantes» en *Blog up. Ensayos sobre cultura y sociedad*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, p.191.

5.2.4. Pulsión escópica: «llenar el ojo»

Ante esa revelación de tener al alcance de la mano las imágenes de los últimos años, Marcelo siente el impulso de rebuscar entre los vídeos, de escudriñar su contenido, de observar y de observarse: «Acelero y ralentizo la película de nuestras vidas. Busco momentos identificables» (p.195). Aunque antes de eso no deja de comprobar que en la propia sala de control no haya también alguna cámara de vigilancia: «Lo primero que he hecho ha sido constatar que aquí no hay ninguna cámara, que el controlador no es controlado» (p. 199). Como afectado por una voracidad escópica, decide buscarse a sí mismo por las distintas estancias del búnker⁵⁹³:

Lo primero que he hecho ha sido verme hace casi catorce años, el día del encierro. No me he reconocido. La pantalla es pequeña y refulge con una luz extraña, de una blancura poderosa capaz de neutralizar los efectos de la luz amarilla; pero no una cuestión tecnológica, sino existencial. No era yo.

-No: no lo era.

Durante cuatro horas y media no he hecho otra cosa que estudiarme. Viéndome a mí mismo: quieto o en acción, en participio o en gerundio. (p.193)

El personaje -«un sujeto abrumado por el ver» -como califica Remedios Zafra a los individuos que habitamos la contemporaneidad⁵⁹⁴-, se enfrenta a la imagen de sí mismo, a

⁵⁹³ Esta pulsión escópica que siente el protagonista de *Los huérfanos* es una condición que parece caracterizar a la sociedad de este siglo XXI. En la inmensa mayoría de las novelas y relatos que hemos leído, encontramos esa necesidad imperiosa de los personajes por observar, por mirar con fruición, algo que, a veces, se manifiesta casi de forma obsesiva. Sin duda nuestra mirada se ha visto modificada por todos los aparatos y tecnologías de la visión. Y es que, como advierte Remedios Zafra (*Ojos y capital*), la vista es en esta época el sentido por excelencia, un sentido que parece haber fagocitado a todos los demás. Así pues, podríamos traer hasta aquí multitud de ejemplos que den cuenta de esta característica. Uno de los casos más claros resulta la novela *El ruido de las miradas*, de Ana Criado (Madrid, Lengua de Trapo, 2001), que muestra el día a día de un patio de vecinos donde habitan múltiples Jeff –el protagonista de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954)- que se observan mutuamente y donde el cruce de miradas entre ellos, dentro de los diferentes relatos, es constante. Así pues apreciamos que los personajes miran y se sienten observados todo el tiempo: «El paseo a esas horas se veía desierto y las ventanas del edificio de enfrente estaban todas cerradas, como espejos de mano para las nubes y los cernícalos. Entonces miré arriba, al muro de la azotea, y aunque tampoco vi a nadie, pensé en algún obrero, el técnico de los ascensores, o el antenista, que me estaría espionando» (p. 54).

Este deseo obsesivo de observar la vida en el búnker -la suya y la de sus compañeros- también podría equiparse a la vigilancia que el protagonista de la película de Hitchcock somete a sus vecinos y que Jeff Deson ha representado en su instalación artística-*time lapse* panorámico titulado «Rear Window» -de la que incluimos unas imágenes-.

⁵⁹⁴ Remedios Zafra, *op.cit.*, p. 30.

su propio pasado y no se reconoce. Las duras condiciones del búnker han hecho estragos física y psicológicamente en su persona. Esa primera noche, pasará horas pegado a la pantalla del monitor, buscándose en ese continuo de imágenes mudas –pues las cámaras no registran el sonido- que suponen los últimos trece años de su vida.

Son casi las cinco cuando al fin me voy, con los ojos hinchados por la excitación y el agotamiento. [...] En mi mente sigue fluyendo la película de las últimas horas, esa película que nunca se detiene y que nadie edita, doce ríos subterráneos y simultáneos que van a dar a un mar que posiblemente nadie contemple. (p.204)

Resulta interesante cómo el impacto de lo visto permanece en su mente horas después. Ya no se encuentra frente al monitor, pero las imágenes siguen proyectándose en su cabeza, como si de un cinematógrafo mental se tratara. A partir de ese momento, Marcelo aprovechará cada momento en que Carl abandone la sala de control, para repasar obsesivamente los vídeos de los años vividos en ese encierro.



Jeff Deson, *timelapse* «Rear Window»

Su existencia pasa a girar en torno a ello, adquiriendo únicamente sentido en el puro acto de ver. Atrapado y coartado, como se encuentra, por el encierro en el búnker, parece que esa pequeña pantalla es la única puerta de salida. Una ventana por la que escapar, pero que no deja de ser engañosa, pues vuelve a dirigirle a esa misma realidad que tanto detesta, el búnker.

Los primeros siete años son idénticos. Al menos ésa es mi impresión, que construyo a partir de fragmentos: sólo veo pasajes, escenas, algunos minutos entre forward y forward, a la zaga de una anomalía que no encuentro. Durante el octavo año todo cambia. (p.210)

Ese visionado compulsivo supone un acto de revisitación de la Historia (con mayúsculas, a falta de otros documentos) de esa pequeña comunidad, de la memoria colectiva de los habitantes del búnker. En su visionado irá saltando aquí y allá, reconstruyendo su pasado a base de fragmentos recuperados y que tratan de recomponer una memoria que parece atrofiada. «La sucesión de imágenes (el tiempo) no me deja pensar ni recordar. La memoria es un montaje» (p.203). Las imágenes enseguida acaparán toda su atención, invadiendo su anodina vida y sus pensamientos: «Otro día vacío: puro esperar que llegue la noche digital. He acudido a la sala de control con la intención de ver qué cuenta la cámara del dispensario» (p.213). Tal será su obsesión que el visionado de las grabaciones condicionará su rutina diaria, en la que no puede dejar de ser consciente de que está siendo espiado a través de cámaras ocultas: «Pasear por el búnker significa buscar inconscientemente las cámaras e imaginar los planos desde la mirada de Carl, sentado en su butaca, amo y señor panóptico de nuestro aberrante encierro» (p.225). Una vez que conoce la existencia de ese sistema secreto de vigilancia, no puede dejar de conjeturar la forma en que esas escenas serán registradas por las cámaras, los encuadres y los planos desde los que se filmará todo⁵⁹⁵. Y ese vivir por y para el visionado de las imágenes, esa existencia que acaba cobrando sentido únicamente a través de la pantalla, es una preocupación que afecta no sólo a Marcelo, sino también a Mario, su interlocutor al otro lado del ordenador:

La pantalla no puede ser mi única vida, me decía, ¿me entiendes, Marcelo?

⁵⁹⁵ De igual forma le ocurría –como ya hemos señalado– al protagonista del relato «Los Pons Pons» (*Fantasías animadas*, 2010) de Berta Marsé, quien se descubría también en su día a día preguntándose por el modo en que el Sr Costra representaría esas mismas escenas en su serie de televisión.

Te entiendo, Mario, claro que te entiendo. La pantalla es bidimensional, la vida se da en todas las dimensiones.

Es cierto, Marcelo, mis personajes eran bidimensionales, aspiraban a mucho más, pero tenían sólo dos dimensiones, porque nacieron para la pantalla y habitan en ella.

¿Qué personajes, Mario?

Los que nos trajeron a la isla.

¿A qué te refieres, Mario?

Es una larga historia, no puedo contártela ahora; sólo puedo intentar resumirla. (p. 215)

El monitor del ordenador es su único medio de comunicación con la Realidad – fuera de ese búnker- y ese vivir a través de la pantalla les llena de angustia existencial. Como dice Remedios Zafra:

la gente de esta parte del mundo ya apenas se mira directamente a la cara, media casi siempre una pantalla. Y la pantalla comienza a habituarnos a todo, y suaviza la realidad visualizada, y deja atrás, como recuerdo pasado de cuando frente a los otros llevábamos puesto el cuerpo, el olor, el tacto y la certeza de realidad de las cosas que arrastran la vulnerabilidad del mundo material. Ahora aquí casi todo es *imagen sin carne*⁵⁹⁶.

Mario le confiesa a Marcelo que se encuentra solo en una isla, después de que George (el otro creador de la serie *Los Muertos*) se volviera loco y asesinara al resto de habitantes, antes de suicidarse él mismo⁵⁹⁷. Ahora su único vínculo con el resto del mundo es esa conexión esporádica con Marcelo a través del ordenador, pero no es suficiente. De hecho, más tarde, el lector intuirá que el propio Mario también ha acabado con su vida. En el caso de Marcelo, esa dependencia de la pantalla se duplica en el mismo momento en que descubre las grabaciones de las cámaras de vigilancia. Será entonces cuando asista a la conversión del pasado de su comunidad en una suerte de espectáculo.

La avidez con la que observa las grabaciones del búnker no sólo responde a una curiosidad interna por revivir aquellos años de encierro, sino que también viene a suplir el déficit de imágenes (y vídeos) que siente Marcelo en la forzada clausura en la que se encuentra, y donde la posibilidad de acceder a nuevos documentos visuales es muy limitada. Por eso, antes de descubrir los archivos audiovisuales de Carl, pasaba largos ratos

⁵⁹⁶ Remedios Zafra, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁹⁷ Este trágico acontecimiento ocurrido en la isla no puede dejar de recordarnos –por ese continuo traspaso de influjos entre la realidad y la ficción- a la matanza realizada en la isla noruega de Utøya por un simpatizante de la ultraderecha durante el verano de 2011.

frente a la pantalla del ordenador, visionando una y otra vez los únicos vídeos que había logrado encontrar accesibles en un Internet ya petrificado:

En la parte inferior de la página hay dos vídeos domésticos. La cámara del de la derecha enfoca los raíles, la estructura metálica de la montaña rusa, y la ciudad de Moscú, que desde el aire, con el puente al fondo, podría ser Dublín o Buenos Aires. La del izquierdo en cambio, enfoca sobre todo a una muchacha de larga cabellera castaña que sonríe al principio y se desternilla de risa al final, cuando aumenta la velocidad y llegan los loops y se despeina, el pelo, desordenado, invade su cara, la oculta a intervalos, pero jamás tapa su risa, despreocupada y sincera, dientes blancos como la perla que cuelga de su cuello engarzada en una cadenita de plata. No me canso de mirarla. Antes estudiaba cada una de las fotos, incluso trataba de imaginar qué podían significar aquellas palabras escritas en un alfabeto remoto; ahora sólo veo el video de la izquierda. Ella tiene la edad que tendría Gina ahora. Un minuto y veintiséis segundos. Su risa contagiosa. Y pulso play. Su risa virgen. Y pulso play. Sus dientes perfectos, su pelo sin culpa. Y pulso play. La perla que salta. (pp. 129-130)

Aquí Marcelo observa con minuciosidad a una chica que visita un parque de atracciones, detiene el vídeo para poder demorarse en los detalles. Llega a apreciarse incluso cierta veneración por esa figura desconocida, que le recuerda a su esposa desaparecida. Como indican Serroy y Lipovetsky, se trata literalmente de «llenar el ojo»⁵⁹⁸.

5.2.5. Reflexiones sobre el cine

Esa admiración por la imagen de una mujer podemos encontrarla en su máxima expresión en otro momento de la novela, pero esta vez en relación con un personaje del mundo del celuloide. Será la actriz Sharon Stone en el film *Instinto Básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) el objeto de su fervor, una película que actualizó el tópico de la *femme fatale* en el cine de finales del siglo XX⁵⁹⁹.

⁵⁹⁸ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *op. cit.*, p.80.

⁵⁹⁹ El motivo de la *femme fatale* presenta a una mujer de belleza fría y distante, que es una depredadora sexual. La actriz Greta Garbo encarnó a la perfección este tipo de papeles de seductora, llegando a inspirar a abundantes artistas. Sirva de ejemplo el caso de la Generación del 27, en la cual muchos artistas toman a esta actriz como musa. Ahí está Arconada con *Vida de Greta Garbo* (1929), Pablo Gargallo, *Greta Garbo con sombrero* o Alfonso Ponce de León, *La juventud de Greta Garbo* (ambas de 1930), véase Roman Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

A mí me ocurría lo mismo con Sharon Stone. King encontraba todas sus fotos, todos sus videos, todas sus películas, todas sus declaraciones y te armaba un cuento: su infancia, el reportaje de Playboy, las películas eróticas, sus metamorfosis de madurez, su oposición a George Bush, su retiro espiritual en el Tíbet, su polémica operación de facing para que su rostro fuera el de ella misma a los treinta...

¿No digas que te gustaba esa anciana?

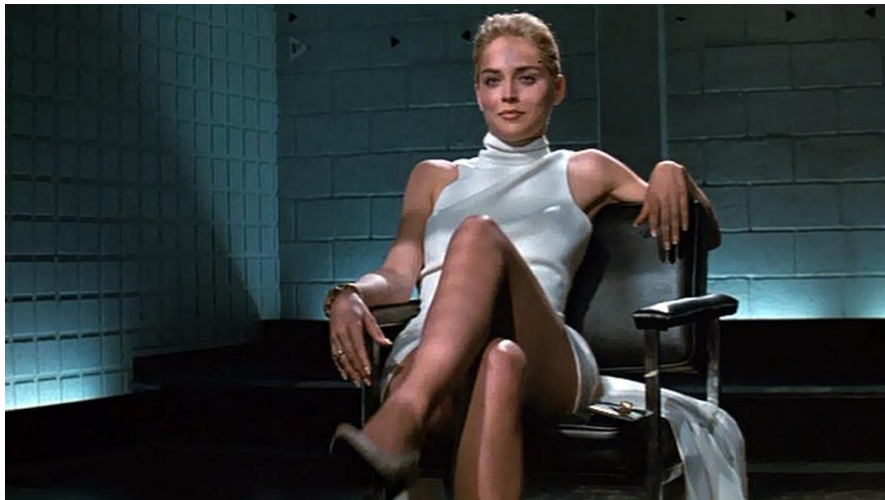
Un poco de respeto, Mario, no ha habido nadie como Sharon.

¿Sharon? ¿La tuteas? ¿Era tu amiguita?

Sharon Stone podría haber sido mi madre, pero con ella, en aquella escena del polvo... ¿El polvo? La cogida, no sé cómo decía allá en tu país, la follada, the sex scene, con Michael Douglas, se seducen en la discoteca y se van a una cama, con aquel maravilloso espejo...

Are you crazy? Are you talking about *Basic Instinct*? ¡No puedo creerlo! Es la película más tramposa del cine noir...

Yo no sé nada de cine, Mario, pero sí sé que nunca he podido ni he querido sacarme el cuerpo de Sharon de la cabeza. [...] Sharon Stone me cambió la vida, sí señor, mi primera paja. (pp.127-128)



El pasaje viene a recordarnos la vigencia del cine como un generador de deseos, capaz de conformar las fantasías personales de los espectadores: «una legibilidad rodeada de sueños, de imaginario y de hechizo»⁶⁰⁰. En este caso, el visionado de *Instinto básico* está ligado a una experiencia importante para nuestro personaje, la entrada en el universo del sexo, el descubrimiento del deseo adulto. Por eso, a pesar de lo que pueda parecer con la pujanza de las series televisivas o de los videojuegos, el cine sigue manteniendo una importante función como generadora de universos de ensueño.

⁶⁰⁰ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global*, op. cit., p. 40.

A esta alabanza que Marcelo dedica a la actriz estadounidense, Mario, responde con una reflexión muy interesante acerca del cine. Critica el film *Instinto básico* por «tramposo» y recuerda haber estado obsesionado por un cine que era todo lo contrario.

Yo creí en el cine, Marcelo, en un cine que es justamente la Némesis, el Supervillano, el opuesto perfecto de ese cine, su reverso, tal vez yo ya creyera en él antes de llegar al Mar Rojo, pero de algún modo George, a principios de 2001, antes de que cayeran las Torres, cuando el siglo XX todavía no se había terminado del todo, me hizo creer todavía más en él, hasta un nivel intolerable, la fe absoluta en el cine, en un cine extremo, en un cine más allá del cine. [...]

Un cine que estaba en todas partes: incluso en la pantalla del televisor y en la del ordenador. Incluso en los museos y en las chisteras y en las pupilas. Incluso en una isla dejada de la mano de los dioses. (p.127-128)

Ese primer encuentro con George, durante su viaje por el mar Rojo (que se narra – como veremos- en el volumen *Los turistas*), supuso un punto de inflexión, al acercarle a un cine diferente: exigente y comprometido con la propia realidad. Un cine que desborda la pantalla para invadirlo todo a su alrededor, lo que Lipovetsky y Serroy dieron en llamar el *espíritu cine*: «atraviesa, riega y nutre las demás pantallas: el cine se ha convertido en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna» (p.25). Las referencias al cine o la televisión siguen siendo importantes en la conformación de la historia de esta novela, al igual que lo es la presencia de dispositivos asociados con la visión, como son las cámaras y las pantallas, sin embargo, como apunta Teresa Gómez Trueba:

[...] en *Lo huérfanos*, y a diferencia de como ocurría en *Los muertos*, no encontramos en ningún momento el intento de remedar el lenguaje televisivo; no podría hablarse aquí [...] de intermedialidad mixta [...]. La historia está escrita de una manera mucho más convencional que en su antecesora, [...] o al menos en ella la huella de la narración audiovisual se manifiesta de manera más sutil y menos perceptible, a partir de veladas intertextualidades, quizás no reconocibles para todos los lectores.⁶⁰¹

Se invita al lector de este segundo volumen de la trilogía a que esté atento y encuentre las conexiones con la primera novela, a que ate cabos e imagine en su mente el mundo que Carrión nos describe, que proyecte en su imaginación el discurrir de esos

⁶⁰¹ Teresa Gómez Trueba, «El boom de las series», *art. cit.*, p. 292.

catastróficos acontecimientos que han llevado desde la locura desatada por una serie de televisión a la devastación del planeta.

5.3. *Los turistas* (2015)⁶⁰²

Los turistas –una precuela de los dos títulos anteriores- cuenta el largo viaje que Vincent van der Roy, un adinerado viudo inglés, hace por todo el mundo siguiendo los pasos de una enigmática anciana. El vínculo de esta novela con sus antecesoras se encuentra en el personaje de George (a quien Vincent conoce en Egipto) y en la estrecha relación que éste forja con otro viajero, Mario, con el que creará más adelante la serie *Los muertos*. Como hemos ido viendo, en este tercer volumen, también encontramos la corriente de reflexión que atraviesa los otros dos textos sobre la importancia de la ficción en nuestras vidas y la relación que mantiene con la propia realidad. En esta última novela de la trilogía la presencia de la televisión sigue siendo muy relevante pero no condiciona ya la estructura de la propia obra, como sí ocurría en *Los muertos*.

La historia de *Los turistas*, que se sitúa en torno al año 2000 (antes del 11-S), nos cuenta los avatares de Vincent Van der Roy por el mundo, a través de una voz narradora heterodiegética omnisciente, que al mismo tiempo que nos narra las acciones del protagonista, también es capaz de escudriñar sus pensamientos y sensaciones. Vincent, tras perder a su familia en un accidente de helicóptero, ha acudido cada día durante más de diez años a la cafetería del aeropuerto de Heathrow, lugar donde conoció la trágica noticia. Acodado en una de sus mesas veía pasar a la gente, observaba sus rasgos y trataba de adivinar sus vidas, hasta que un día, una anciana se cruza en su camino y no es capaz de interpretar su mirada⁶⁰³. Eso le hará dejar su puesto en el aeropuerto para seguir sus pasos por diferentes puntos del planeta.

El libro se divide en tres partes distintas. La primera titulada «La mujer de la multitud» correspondería con la persecución de esa misteriosa mujer alrededor del mundo

⁶⁰² Jorge Carrión, *Los turistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015. (A partir de ahora citaremos de esta edición).

⁶⁰³ El mismo autor ha reconocido la deuda que tiene esta parte de la novela con el texto de Edgar Allan Poe, *El hombre de la multitud*. Xavi Ayén, «La apasionante aventura del turista», *La Vanguardia*, 18.03.2015, <https://www.lavanguardia.com/libros/20150318/54428246894/la-apasionante-aventura-del-turista.html> (Consultado 19.05.2018)

(Ámsterdam, La Habana, Barcelona, Sudáfrica), la segunda parte, «Teoría general de la huella», es un largo poema, del que Carrión explica:

Se me ocurrió dar voz a un personaje que tiene mil años, que recorriera a su vez mil años de historia del viaje, la humanidad y la poesía. Es un relato alternativo que ve la historia del mundo como movimiento y migración". De hecho, esa voz empieza hablando en latín y su lengua se va vulgarizando, mientras pasan los siglos, hasta llegar a un español inteligible. Es, asimismo, "el espíritu de lo femenino, la mujer como motor de la historia, la figura de la madre."⁶⁰⁴

En la tercera parte que compone el libro, «Transjordania», la historia se centra en el viaje de Vincent por Egipto –tras finalizar su persecución de la anciana- y en el joven con el que entabla amistad: George Carrington (quien en ese momento, se hace llamar Ahmed, por una serie de conflictos familiares). Será en este tercer apartado donde las conexiones con el resto de la trilogía sean más evidentes, aunque la corriente reflexiva sobre lo ficcional inunda, como comprobaremos, toda la novela. Durante su estancia en los alrededores del Mar Rojo, aparecerá un nuevo personaje, Mario, con el que George enseguida conecta. Por supuesto, se trata de Mario Alvares, el otro co-creador de la serie.

5.3.1. George y Mario: diálogo sobre el poder de la ficción

Uno de los temas que surgirán en las primeras conversaciones entre Mario y George, al poco de conocerse, gira ya en torno a las frágiles fronteras entre la realidad y la ficción: una inquietud compartida que les va uniendo. Será gracias a una partida de ajedrez, una referencia en absoluto baladí –no olvidemos la célebre partida de *El séptimo sello* (1957) de Bergman-, que George y Mario empiecen a conocerse y a poner en común sus preocupaciones que poco tardan en confluir en un terreno común⁶⁰⁵.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ «“Escribir esta trilogía ha sido muy positivo para mí porque he podido recuperar algunas de mis pasiones de juventud, como los comics, la literatura fantástica o el ajedrez”, dijo el escritor. De hecho el ajedrez, entendido “como un duelo”, es una de las conexiones entre los tres libros», Alberto Gordo, *art. cit.*



Fotograma de *El séptimo sello*

George seguía jugando a ajedrez con su nuevo amigo, como si fuera la misma partida, una partida interminable que avanzaba con pasos diminutos, mientras esas dos inteligencias prometedoras iban haciendo encajar sus mecanismos.

O sea que dormimos para recordar... –decía George.

No exactamente, dormimos para descansar, pero soñamos para seleccionar nuestros recuerdos...–matizó su compañero mientras movía un peón-. Es una realidad biológica, neurológica: la memoria no puede vivir sin la ficción.

Hace unos meses, en Camboya, viendo una obra de títeres, [...] me di cuenta de que las memorias artificiales han convertido a los actores profesionales en el último reducto del recuerdo. [...] Era muy común, en la época del drama isabelino, que unos piratas intelectuales llamados memoriones, en cuanto abandonaban el teatro, corrieran a casa a poner por escrito la obra [...]. Su memoria era de algún modo el complemento de la memoria de los actores y, como en la de ellos, cada obra borraba parcialmente la anterior...

Entonces –terció el otro- el actor ideal sería el que interpreta el mismo papel, porque preservaría el recuerdo intacto de esa vida de ficción...

-O el que sólo interpreta un papel en su vida.

Interesante.» (p. 193-194)

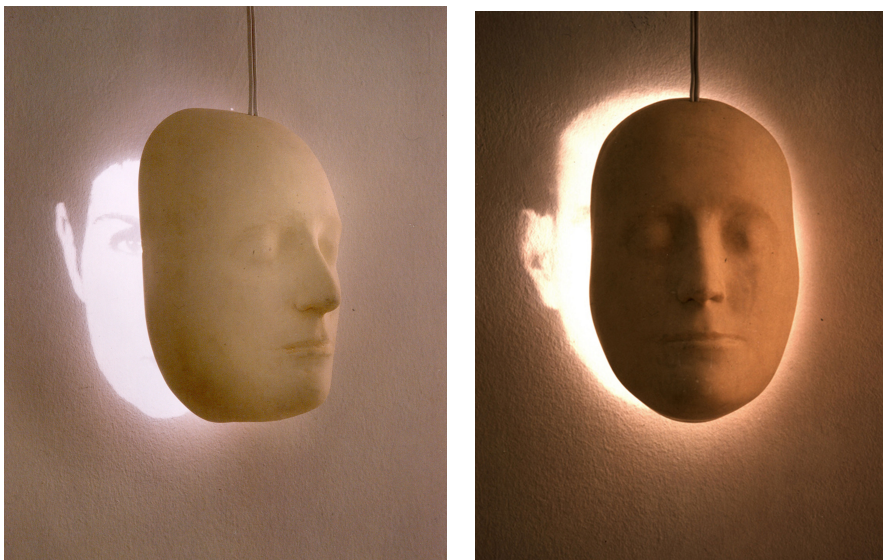
La partida de ajedrez, entendida como una lucha mental entre dos contrincantes, representa aquí esa batalla dialéctica que mantienen los dos personajes y que poco a poco, con el fluir de la conversación, va haciendo encajar las piezas que perfilan sus pensamientos. En este primer encuentro se esboza ya uno de los temas clave de lo que será su futuro proyecto televisivo *Los muertos*. Como hemos comprobado en la primera novela de la trilogía, a Mario y a George les interesa el compromiso que adquieren los actores con el personaje que interpretan en la ficción, creyendo que para ser totalmente consecuentes no deberían volver a trabajar en más proyectos, comprometiéndose por completo con ese

personaje. De ahí que tras el fin de la serie *Los muertos* acabe retirándose todo el equipo a una isla desierta, para salvaguardar con ello la memoria de esos seres de ficción que han encarnado. En ese comienzo de la relación entre Mario y George, enseguida surge el debate sobre temas relacionados con las fronteras entre la ficción y la realidad:

- El personal de un circo está conformado por personas de carne y hueso, pero los personajes de un circo son seres ficticios, eso es algo que un niño no puede comprender...
- Bien visto, en efecto, los niños viven en un mundo en que todavía no hay límites entre la imaginación y la realidad. Hacerse adulto significa desterrar de tu vida cotidiana a la imaginación, volverte meramente factual. (p. 196)
- [...]

Les interesa reflexionar sobre la vinculación entre el personaje de ficción y el actor que lo interpreta. Y pronto surge en ambos la necesidad de emprender un proyecto conjunto:

- Tú y yo tenemos que hacer algo sobre eso, sobre qué queda de la máscara del payaso, del domador, de cualquier actor después de habérsela quitado, hasta qué punto un personaje sobrevive o muere cuando deja de ser interpretado, es decir, cuando dejamos de leerlo o cuando se va borrando de la memoria del actor que lo interpretó.
- Sobre los libros abiertos y los cerrados, los vivos y los muertos.
- Sobre nuestros abuelos.
- Sobre la magia.
- Eso, joder, sobre la magia. (p.197)



Daniel Canogar: «Máscaras» (1997)

Esa máscara de la que hablan los personajes en este fragmento podría ponerse en relación con que presenta Daniel Canogar en su obra «Máscaras» -de la que hemos incluido unas imágenes- donde una máscara hierática esconde unos rostros evanescentes. Asistimos en la cita anterior al génesis de lo que será su serie *Los muertos*, apreciando cómo su propuesta artística nace justo en estos primeros momentos de su relación:

- Tenemos que escribir una novela.
- No, mejor hacemos una película.
- No, un proyecto multimedia, tenemos que hacer un proyecto multimedia, brindo por eso.
- ¿Y qué tal si hacemos una serie de televisión?
- No, eso no.
- Bueno, ya lo veremos, lo que importa es que tomemos notas...
- El concepto, lo que importa es el concepto...
- Y que ese concepto sea real...» (p. 197)

Resulta curioso observar cómo en esas primeras conversaciones en las que se va dando forma al proyecto, se barajan posibles formatos, vehículos adecuados para la ficción, como serían una novela o una película, y en las que llegan a hablar incluso de la narrativa transmedia y de la televisión –hacia la que Mario parece tener ciertos reparos. Sin embargo, el personaje de George –cuando todavía se llamaba Ahmed-, ya había mostrado anteriormente en la novela su interés por este tipo de contenido televisivo.

- Ahmed ya está manipulando el mando y ha descubierto el canal de televisión y ha seleccionado una serie, *Los Soprano*, y ha presionado el play.
- Es el capítulo piloto. ¿Lo has visto?
- Yo no veo televisión, querido.
- No me vengas con ese rollo, que es del siglo pasado, y por si no te habías dado cuenta, abuelo, ya estamos en el siglo XXI. Es buenísima. Ahora hay dos en parrilla bastante interesantes, ésta y *El Ala Oeste*, sobre el presidente los Estados, ambientada en la Casa Blanca, los guiones son una maravilla, si esto sigue así, dentro de poco la televisión será más importante que el cine...» (p.159)

En esta conversación con Vincent, quien se declara contrario a la televisión –algo nada extraño para alguien de su edad y clase social–, se nombra de nuevo la serie *Los Soprano*, uno de los hipotextos clave (siguiendo la terminología de Genette) en ese profuso juego de intertextualidades que –como hemos visto- conforman la novela *Los Muertos*. En esta cita, George lanza una profecía sobre la pujanza de la televisión, que acaba cumpliéndose –como hemos comprobado- en la historia de los anteriores volúmenes de la

trilogía, *Los huérfanos*. Sin embargo, Lipovetsky y Serroy sostienen que ante el riesgo/peligro que parece suponer el medio televisivo para la supervivencia del cine, ello no hace sino confirmar el influjo esencial de lo cinematográfico, pues la pequeña pantalla del televisor recibe una «contaminación» constante por «el espíritu de cine»⁶⁰⁶. Pero ya antes habíamos encontrado una opinión igual de esperanzadora sobre la televisión. Carrión había puesto en boca del director Ridley Scott -personaje con quien comparte asiento Vincent en un viaje de avión (durante uno de esos muchos vuelos siguiendo a la anciana misteriosa)-:

- [...] Lo cierto es que ahora ya no estoy interesado en ese tipo de cine, el futuro está en la televisión y en los videojuegos, pero siempre es agradable que alguien valore tu obra...-prosigue Ridley Scott.
- Pues entonces la decadencia es imparable. (p. 58)

En las múltiples conversaciones mantenidas entre Vincent y George, éste saca a la luz reiteradamente sus obsesiones personales por manipular los niveles de lo real y lo ficticio, confundiéndolos, reciclando ficciones preexistentes y empujando a seres reales a asumir identidades inventadas, todo ello como fuente de ganancias. De ahí, que comente un «experimento» que ya había puesto en marcha y que resulta ser el origen del posterior proyecto televisivo:

- [...] Mi película forma parte de un proyecto que he desarrollado con un amigo, “No un fantasma, sólo una concha”, para el que compramos los derechos de AnnLee, un personaje de manga, a quien le hemos devuelto esos derechos. Es decir, queremos que un personaje de ficción asuma su libertad individual, se responsabilice de su propia vida.
- Eso es una paradoja. Él no puede existir por sí mismo.
- Bravo, *mon ami*. Por eso va a desaparecer. Pero va a hacerlo en libertad. Antes de ello, queremos publicar un anuncio en el diario y animar a que alguien, una persona real, asuma esa identidad ficticia y se vaya tres meses a una isla desierta, un viaje financiado por AnnLee, porque aunque sea una ficción, lo cierto es que genera dinero, becas y subvenciones de ese sistema del arte del que hablábamos, y es legítimo que con ese dinero decida financiar su propia utopía.
- Durante tres meses se encarnará en un cuerpo, en un médium, en una verdad. Eso es genial. (p.73)

⁶⁰⁶ Véase en su obra *La pantalla global*, *op. cit.*, especialmente de la página 217 a la 229.

En ese «experimento» inicial encontramos ya elementos que se desarrollarán más profusamente en su serie *Los muertos*, como es el tema de «devolver los derechos» a un personaje de ficción o la reclusión de los actores en una isla desierta⁶⁰⁷. El propio Vincent identificará la obsesión que se refleja en la personalidad de George, y su forma de acercarse a la realidad, que parece estar siempre en deuda con la ficción, llegando a tildarlo de «yihadista»:

Le cae bien ese chico, no hay duda de que le ha tomado un gran aprecio, pero es un devoto, un ortodoxo incluso, un yihadista, ésa es la palabra, de la cultura, todo tiene que ver poemas y poetas, con novelas y novelistas, con cineastas y películas, con conceptos de arte contemporáneos y artistas o críticos o filósofos.» (p. 154)

Sin duda el asunto de cómo nos relacionamos con los personajes de ficción, sobre cómo se interrelaciona lo real y lo imaginado, abarca diferentes aspectos de la novela. No por casualidad, una chica que conocen Vincent y George durante su viaje les cuenta una experiencia personal que vuelve sobre este asunto:

-Desde que nací hasta que cumplí trece años fui, además de Jessica Winterbotton, Charlotte Degas, una niña francesa ilegítima del barón de Abbot con la institutriz de sus hijos. [...] como quien no quiere la cosa, fueron pasando los años y yo fui teniendo dos vidas, una real y la otra de ficción, pero como se emitía un capítulo cada día, al final había semanas que me pasaba más tiempo en el plató que en el colegio o en mi casa, es decir, más tiempo como Charlotte que como Jessica. No fue nada genial, la verdad. No os podéis imaginar lo raro que ha sido durante toda mi vida

⁶⁰⁷ Una reflexión muy próxima a esta que presenta Carrión en su trilogía parece desprenderse de la novela de César Aira publicada en 1998, *La mendiga* (Madrid, Mondadori, 1999). Un encuentro fortuito entre Rosa, una mujer que se ha visto abocada a la mendicidad por una serie de infortunios, y Cecilia Roth, una actriz que interpreta a una fecundóloga de una clínica privada en una telenovela de la televisión argentina, es lo que dará pie a todo el argumento. Desde ese momento el lector no dejará de preguntarse si todo lo narrado no es únicamente parte de la trama de un capítulo de la serie, que no por casualidad se titula en esa ocasión: «La mendiga». La narración juega a desdibujar los límites entre la ficción y la realidad: ¿dónde empieza la actriz y termina el personaje? ¿dónde la realidad y dónde el rodaje de la serie? El narrador reflexiona también sobre ello: «Aquí aparece una diferencia notable entre la gente de la realidad y los personajes de televisión. Los primeros, cuando vuelven a su casa después del trabajo, cuando pasan la velada en el hogar, hacen ineludiblemente una cosa: mirar la televisión. Los segundos no lo hacen nunca, o al menos no se los ve hacerlo, ni hacen ninguna alusión a que lo hagan. Es cierto que los personajes de la televisión, cuando vuelven a su casa y salen de la trama en la que están funcionando, desaparecen. Se disuelven en la materia televisada que es su razón de ser.» (p. 44) ¿Qué dirían sobre esa «disolución de los personajes en la materia televisada» George Carrington y Mario Alvares?

Nótese además el guiño del autor al introducirse en la historia a una actriz argentina llamada Cecilia Roth que en realidad no es la verdadera Cecilia Roth.

sufrir eso que yo llamo “interferencias”, falsos recuerdos, palabras que nunca dijeron de verdad, pero que yo recuerdo como si fueran ciertas, escenas eróticas que no tendría que haber visto una niña de cinco años, sueños ambientados en una mansión donde nunca viví de verdad...[...]

-¿Has visto alguna vez la serie? Quiero decir, desde que eres mayor... [...]

-Sí, sí, el verano pasado, pasé un mes en cama, por culpa de la mononucleosis, y la vi entera, algunos días me pasaba doce o trece horas enchufada al televisor, fue una experiencia muy raro, como os imaginaréis, como ver videos caseros del carnaval del colegio, no sé cómo explicarlo, es como si toda tu vida hubiera sido un carnaval, o como si tuvieras dos vidas... (pp.178-179)

El personaje de Jessica parece haber vivido durante años a caballo entre dos planos: la vida real y la ficción que interpretaba en un plató, y que muchas veces no era capaz de mantener suficientemente delimitados. Esas «interferencias» que dice experimentar, esos «falsos recuerdos» están estrechamente relacionados con aquello que sentían los «Nuevos» de la serie *Los muertos*, una vez que se volvían a materializar. Por otra parte, esta vivencia de niña actriz no puede dejar de recordarnos a la que se narra en otra novela de comienzos de siglo, *Spin off* (2001) de Salvador Gutiérrez Solís cuyo protagonista también vio condicionada su infancia por trabajar en el rodaje de una serie de televisión⁶⁰⁸.

⁶⁰⁸ Quique, el protagonista de la novela, trabajó de niño como actor en una serie televisiva española de relativo éxito a finales de los años ochenta, titulada *Tres Generaciones*. A lo largo del texto el personaje irá reflexionando sobre su vida y sobre su pasado, como en este pasaje, en el que explica lo difícil que le resultaba separar la realidad de los rodajes de la serie: «Traten de comprenderme: Javi era mi padre en la serie, y me abrazaba y me besaba como tal. Cuando grabábamos estas escenas yo no fingía, las sentía verdaderas y eso me reconfortaba. Yo era un niño, niño actor, de nueve años sin padre, o padre fugado echado, que es lo mismo. Y por unos instantes, aunque de mentira, actuando, recuperaba y me entregaba a la figura de ese padre aseado y pulcro y frío –y muy deseado. Recuerdo que, en los primeros episodios, no diferenciaba, o no quería separar la ficción de la realidad, y sufría cuando ese momentáneo padre se alejaba y se besaba entre los decorados con una mujer que no era mi madre.» Salvador Gutiérrez Solís, *Spin off*, Barcelona, DVD Ediciones, 2001, p. 40.

El borrado de los límites entre la vida real y el rodaje de una serie será uno de los motivos principales que encontramos en esta novela, donde hacia el final, el lector descubre –al mismo tiempo que uno de los personajes- que gran parte de lo narrado formaba parte del rodaje de un *spin off* de la anterior serie en la que trabajaba Quique, el protagonista:

«Virginia, de un hábil movimiento, me arrebató la pistola, y nos apuntó a los dos con un pulso nervioso y giratorio.

-Decidme lo que pasa ahora mismo u os meto un tiro...

Una grúa, escondida tras una loma, comenzó a ascender. El cámara no dejaba de rodar, y el director, el tal Gutiérrez Solís, que estaba debajo, protegido por un parasol, comenzó a gritar:

-¡Corten, corten! ¿Quién le ha dicho a esa tía que se salte el guión? Mirad la página noventa y dos.

Virginia

(Muy enfadada y apuntando a Quique)

Ven conmigo a por esa mano, o te mato» (p.141)

5.3.2. La presencia de lo filmico y televisivo en el texto

Pero al mismo tiempo que la reflexión sobre los límites entre lo ficcional y lo real va discurriendo a lo largo de la novela, cincelándola; la huella de los medios audiovisuales también va dando forma a la narración. La televisión y el cine se revelan como referentes destacados en todo el texto, condicionándolo. No resulta casualidad, de hecho, que Vincent llegue a conocer la terrible noticia de la muerte de su familia en un accidente aéreo a través del televisor de un bar:

Tras desembarcar, me atrajo un televisor mudo, junto a la barra de un pub el que luego me hice cliente habitual. Pedí una pinta, aunque fueran las diez de la mañana. Me la bebí a sorbos muy pequeños, mientras en la pantalla se sucedían aquellas imágenes captadas desde un helicóptero, fragmentos inconexos sin la voz en off que, supongo, estaba dándoles sentido: la cabina rota y huérfana, una ala hundida en la nieve, una hélice inverosímil junto a un lago azul acero. Llegué tarde, como siempre. Llegué tarde a la muerte. (p. 43)

Esa pantalla del televisor hará de entidad intermediadora entre la realidad y la propia existencia del personaje. El atroz efecto que tienen esas imágenes sobre su vida le provocan una suerte de hechizo que lo condenará a permanecer inevitablemente allí, durante más de diez años, anclado en el mismo lugar en el que todo cambió para siempre, en una dilatada postergación del duelo. El hechizo se romperá cuando se tope con la mirada inescrutable de una mujer que le impulse a seguirla en sus viajes alrededor del mundo.

La presencia de la televisión también resulta reseñable en otro pasaje de la novela, cuando el protagonista, sin poder dormir en mitad de la noche, transita uno tras otro los canales del televisor de su habitación de hotel en Ámsterdam:

Pero a las cuatro y cuarto se desvela y, sin abandonar, marsupial, el edredón, conecta el televisor de plasma y va cambiando los canales, uno por uno, sin prisa, sin detenerse en ninguno de ellos más de cien segundos, rueda de prensa de Bill Clinton, están todos los canales ingleses y norteamericanos, los mismos que tiene en casa, nuevos datos sobre el accidente del Boeing 767 de Egypty Air, Nicole Kidman con un camisón blanco sentada en el suelo, pero también están los holandeses y los belgas, eso debe de ser flamenco, hombres y mujeres encerrados e una casa con cámaras ocultas sin

No habría que pasar por alto tampoco el guiño metaficcional del fragmento, al introducir al propio escritor de la novela como director de la serie de televisión.

hacer nada más que charlar, cocinar, lavarse los dientes, terremoto en Venezuela, TVE Internacional, Rivaldo sostiene el Balón de Oro, RAI1, RAI2, qué guapa es esa presentadora, un canal alemán, algunos asiáticos y árabes, Al Jazeera, Saddam Hussein, Arte, un reportaje sobre Günter Grass, Canal +, cómo son estos franceses, obscenos por naturaleza, en una playa de arena muy blanca, se abrazan y se lamen y tiemblan y se palpan y se revuelcan y se exprimen y se montan y se penetran con los dedos y con la lengua, durante minutos, una blanca y la otra negra, hasta que esa escena culmina y comienzan los preámbulos de la siguiente y Vincent olvida el mando a distancia sobre la colcha. (pp. 35-36)

Carrión trata de reproducir, con la yuxtaposición de elementos fragmentarios, el ritmo rápido del cambio de cadenas (el *zapping*), al mismo tiempo que lo combina con los propios pensamientos del personaje. El abanico de programas televisivos que nos presenta es amplio: telediarios, una película (con Nicole Kidman en el reparto. Quizá en la película de Alejandro Amenábar, *Los otros*), un *reality-show* (*Gran Hermano*), deportes, documentales y, por último, porno. Es justo ahí, donde finalmente abandona su vagabundeo televisivo («olvidando el mando en la colcha») para detenerse en la contemplación de lo que parece ser una película pornográfica en Canal +⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹ Las películas pornográficas de esta cadena de origen francés llegaron a ser célebres a finales del siglo pasado, cuando el acceso a este tipo de contenidos no era algo tan sencillo como resulta en el comienzo del siglo XXI gracias a internet.

La presencia del porno como motivo o referencia temática es una constante en la mayoría de obras leídas. El lugar que ocupa este tipo de contenidos audiovisuales en la vida de los personajes no deja de ser un reflejo de la importancia que estas manifestaciones tienen en nuestra sociedad. Andrés Barba y Javier Montes escribían en su ensayo *La ceremonia del porno* (Anagrama, 2007) que «el porno se mantiene en un lugar absolutamente particular respecto al resto de producciones culturales: accesible de forma general y a la vez oculto de forma general. Al alcance de la mano y sin embargo a una distancia simbólica variable de la esfera pública» (p.83). De hecho en la obra de *Los huérfanos*, se cuenta cómo Marcelo descubre que Carl ha estado mostrando a Thei secretamente vídeos porno, iniciándola en el descubrimiento de la sexualidad, como una especie de rito iniciático, pero eso sí, a espaldas del resto de habitantes del búnker: «El hijo de las remil putas, la mosquita muerta de Carl ha encontrado una página porno y le ha enseñado a Thei lo que es el porno y ha creado un oasis de exceso, de voyeurismo, de libertad en su sala de control. Es probable que en términos jurídicos se trate de perversión de menores, pero desde un punto de vista estético es bello y siniestro y estremecedor» (p.168). También en las novelas de Juan Francisco Ferré, *Providence* o *El rey del juego*, aparece el visionado de pornografía, algo que podemos apreciar en estos ejemplos, donde se ve que los personajes lo ven sin mucha convicción: «Para disipar el nerviosismo veo porno amateur, colegialas, transexuales y lesbianas entre mis variedades turísticas preferidas. Me masturbo, hacía muchos años que no lo hacía y se nota. No me satisface.» (*Providence*, p.161), «estuve viendo porno hasta altas horas de la madrugada en un canal privado de televisión al que acababa de abonarme, me bebí más de media botella de Jack Daniels, me hice una paja lenta y desgana imaginando que mi ex mujer se lo montaba con uno más joven y me quedé dormido en el sofá [...]» (*El rey del juego*, p.13). Resulta también interesante comprobar cómo muchas obras reflejan la capacidad del porno para condicionar nuestro modo de acercarnos al sexo, erigiéndose como modelos de conducta. En muchas ocasiones se describen escenas de sexo ponderándolas por su parecido con las escenas de este tipo de películas. En *La habitación oscura* de Isaac Rosa —obra donde el sexo ocupa un lugar importante debido justamente a la actividad que

Sin embargo, los referentes culturales que se relacionan con el personaje de Vincent a lo largo de la novela son especialmente cinematográficos. Él mismo lo reconocerá en cierto momento: «vaya fijación que tiene [George] con la historia, pero bueno, a él le ocurre algo parecido con el cine, cada loco con su tema» (p. 138). De hecho, en las diferentes paradas que va haciendo durante su viaje, la voz narradora suele destacar aquellos lugares que tienen un interés especial para nuestro protagonista por su estrecha vinculación con el séptimo arte:

Aunque no fuera del todo consciente de ello, siempre había deseado conducir por las cinematográficas calles de San Francisco y visitar los escenarios de *Vértigo*. Si la anciana y su acompañante le hubieran dado una semana o diez días de tregua hasta el próximo vuelo, hubiera cogido la autopista hasta Los Ángeles para ver el Griffith Observatory de *Rebelde sin causa* y conocer Hollywood y quién sabe si pasar después una o dos noches en Las Vegas (p.61).

Los lugares adquieren prestigio y significación mítica por la aureola que les concede la imagen filmica (como también en otros momentos lo ha hecho la pintura o la literatura). La referencia a *Vértigo* (1958) nos remite a otras novelas como *Un buen detective no se casa jamás* (Marta Sanz, 2012) y sobre todo a *Los hemisferios* (2014) de

se da en dicha habitación, los encuentros sexuales se presentan habitualmente de este modo: «le desabrochó la bragueta y le chupó la verga con un énfasis aprendido del cine porno» (p.60). Pero sin duda existen dos novelas de este comienzo de siglo que tienen al porno como eje central. Por una parte, estaría *25 centímetros* de David Refoyo (2010), obra en la que todos los relatos que la conforman giran en torno a la industria del porno, pero no sólo en el mundo cinematográfico. Entre sus personajes aparecen prostitutas (que ejercen su trabajo de forma voluntaria o engañadas), señores de compañía, *gogós*, aspirantes a estrellas del cine porno, etc. Refoyo dibuja un retrato muy duro de la sordidez que rodea a todo este mundo. Publicado en el mismo año y siguiendo una línea muy similar, encontramos *Sonríe a la cámara* de Roberto Valencia una obra que también presenta una serie de relatos en los que el porno es el motivo principal. En este caso se concede gran atención al consumo de videos porno por internet y que, o bien son amateurs o bien han sido obtenidos de grabaciones ilegales, y cuyos protagonistas son desconocedores de su existencia. La obra va esparciendo diferentes reflexiones de lo más pertinentes acerca de esta industria a través de la voz de sus personajes: «Lidi piensa que sí, que a lo mejor eso de repetir las mismas frases rodaje tras rodaje resulta trivial, incluso ridículo, porque ni siquiera el sexo real, tan descarnado funciona así. Pero nadie ha inventado hasta la fecha una solución mejor. Que ella sepa, en las escenas las actrices repiten las mismas frases porque está demostrado que de este modo y no de otro se estimulan las fantasías masculinas» (p.166). Una de las reflexiones que se desprende de todos los relatos es la frustrante confrontación entre las imágenes que aparecen en la pantalla –modelo para sus fantasías- y la materialización de todo ello en la vida real. En ambas novelas el intento de recreación de técnicas propias del cine es una constante, estando como están –debido justamente a su propia temática- atravesadas por una atmósfera altamente visual.

Mario Cuenca Sandoval, de la que ya hemos hablado brevemente, donde el vínculo que posee con el film de Hitchcock es clave para la interpretación de la trama.

La cinefilia de Vincent parece convertirse en ciertos pasajes en mitomanía, como ocurre cuando llega al Hotel Nacional en Cuba: «Vincent sonríe ante la posibilidad de [...] conocer el célebre hotel, donde se alojaron Buster Keaton, Errol Flynn y Ava Gardner» (p.48), o el Hotel Gran Marina de Varadero, donde «[s]egún el chófer, tendrán tiempo de pasar un par de horas en la terraza donde Robert de Niro y Francis Ford Coppola tomaron rones al atardecer» (p. 49). Sus referentes cinéfilos por excelencia, al tratarse de un hombre ya maduro, remiten especialmente al cine clásico de Hollywood, y de igual forma que en una ocasión una mujer «le recordó, aunque la asociación fuera imposible, a Sophia Loren» (p.46.), más tarde, cuando se encuentre a punto de bucear por primera vez en el mar Rojo, no podrá evitar imaginarse la experiencia comparándola con un film de los años cincuenta:

Como *Veinte mil leguas bajo el mar* –dice Vincent [...] exaltado-, la de Kirk Douglas, me imagino el agua azul a nuestro alrededor y nosotros caminando por el fondo del mar, con nuestras escafandras con linterna enormes en los casos...(p.171)⁶¹⁰

La narración es una buena muestra de lo que Serroy y Lipovetsky dieron en llamar «hipercine», de la demostración de que –aunque en ningún momento los personajes se acercan a una sala de cine- recuerdan las películas que vieron en el pasado, contemplan otras en las nuevas pantallas y el universo filmico parece estar presente siempre:

tras el consumo semicolectivo de otras épocas (en salas o en familia), viene un consumo hiperindividualista, desregularizado, desincronizado, en el que cada cual ve la película que quiere, cuando quiere y donde quiere. Podemos ver una película en el dormitorio, en un lector portátil, mientras viajamos y, últimamente, en el teléfono móvil. Incluso los vuelos largos, que transformaban, con pantallas de formato discreto, la carlinga del avión en sala de cine colectivo, proponen ahora instalar pequeñas pantallas individuales en cada asiento, ofreciendo al pasajero la posibilidad de elegir idioma y película⁶¹¹.

⁶¹⁰ Obviamente el film de referencia es *20000 leguas de viaje submarino (20,000 Leagues Under the Sea, Richard Fleischer, 1954)*. En la novela no es extraño que Carrión modifique ligeramente los títulos de las películas a las que hace referencia (*Matriz, Los que caminan por el filo*, en clara alusión a *Matrix* y a *Blade Runner*, serían otros ejemplos). Pero este cambio no es un capricho, sino que entraña la traducción literal de los títulos desde su lengua originaria. Quizás quiera el autor con ello reparar tantas malas traducciones que, a lo largo de la historia, se han dado en la cartelera española.

⁶¹¹ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *op. cit.*, p.64

Será en esa pequeña pantalla individual del avión donde Vincent –en su persecución de la anciana por el mundo- vea muchas de las película –todas ellas estadounidenses- que son mencionadas en la novela: *El club de la lucha* (*Fight club*, David Fincher, 1999), *Matrix* (de nuevo) y *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Belleza americana* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999)- y *Ojos cerrados de par en par* (*Eyes wide shut*, Stanley Kubrick, 1999) (pp.. 61-63).

La erección no le abandona durante todo el vuelo, porque entre las películas de estreno se encuentran *Belleza americana* y *Ojos cerrados de par en par*, cuyos personajes femeninos lo sumergen en un vaporoso estado de deseo, como si el cubículo fuera impregnado progresivamente por los efluvios del hamán.

Mira a su alrededor, por si estuviera a bordo Nicole Kidman. No puede ser. Es imposible. Un milagro. Ahí está la actriz australiana, con sus rizos pelirrojos, sus labios coralinos, la palidez de perfil, dormida, sin más luz para identificarla que la que emana de su pequeña pantalla, por donde llueven ahora los títulos de crédito. Como un sonámbulo se baja la cremallera del pantalón de Armani, introduce su mano derecha por la ranura, encuentra enseguida su pene exaltado y se masturba lentamente, primero mirándola y después, cuando la película concluya por completo y se haga la oscuridad, recordándola, como se ha hecho desde siempre con las estrellas de Hollywood. (pp. 63-64)

Asistimos aquí a la conversión de la pantalla en un generador de apetitos. La estrella de cine Nicole Kidman es reducida a un excitante objeto de deseo por el espectador, al igual que en *Los huérfanos* ocurría con Sharon Stone. En esta ocasión, Vincent aliviará sus impulsos sexuales frente a la pantalla, pero como él mismo indica, tradicionalmente ha sido el recurso de la memoria, el recuerdo de las divas del cine, el catalizador de los deseos más íntimos de los espectadores.

Pero si hay un film que, en esos viajes de avión, supone un hito importante para el protagonista, es *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)⁶¹². Insomne, en su asiento, decide seleccionar dicha película en su dispositivo particular. Durante su visionado, la azafata le sirve otro whisky, mientras señala con complicidad hacia la izquierda, descubriendo con sorpresa que a su lado se encuentran sentados Harrison Ford y Ridley Scott.

El encuentro fortuito propicia una conversación que vuelve a ahondar en el tema que atraviesa la novela, y el conjunto de la trilogía: el cuestionamiento de la naturaleza de

⁶¹² No debemos olvidar que *Blade Runner* es un referente capital en la conformación de la ficción que narra la serie *Los Muertos*, especialmente en la primera temporada de la serie.

la ficción y sus vínculos con la realidad. En un momento dado Harrison Ford habla sobre la relación de los fans con esa ficción:



Harrison Ford y Ridley Scott en el rodaje de *Blade Runner*

-Da igual el formato. Da igual que sea tele, cómics, videojuegos. Lo que a la gente le importa son los personajes. Después de haber sido Han Solo. Indiana Jones, Rick Deckard, el Fugitivo y hasta el presidente de los Estados Unidos, os aseguro que lo peor de la mitología cinematográfica son los fans, es decir, no los personajes, sino lo que los personajes se convierten en las cabezas de los espectadores, que son capaces de cambiar radicalmente sus vidas para seguir códigos que no existen, que no pueden existir. De modo que me quedo con los personajes más grises, menos memorables, cuyos nombres ni siquiera yo recuerdo, porque éstos no arruinaron la vida de nadie. Es mejor que la fuerza no te acompañe y que no te creas esa mierda de que el mundo se divide en luz y oscuridad. (p.58)

Las palabras que se atribuyen a este Harrison Ford de ficción sin duda están estrechamente relacionadas con el fenómeno que describe el primer volumen de la trilogía, *Los muertos*, sobre la resurrección de personajes de ficción tanto en la propia serie *Los muertos* como por los propios fans en la página web Mypain.com (de la que ya hemos hablado). Quizás estas cuestiones planteadas en la narrativa de Carrión –que poseen un matiz un tanto hiperbólico- procedan de una inquietud real que el propio autor posee sobre

el peso que están adquiriendo los espectadores en el propio desarrollo de la ficción televisiva.

Lost cometió un error, que fue transferir la responsabilidad del argumento a los fans. Hay que separar a los fans de los creadores, el diálogo para mí se produce a posteriori, no antes de que el guión esté acabado. Entonces los fans creyeron que eran los autores y que se merecían un final a la altura de sus expectativas, porque sus expectativas eran creadoras, pero evidentemente eran sólo receptoras⁶¹³.

Por su parte, el personaje de George ya había expresado su admiración por el director Ridley Scott, y en especial por la particular genealogía de su ficción:

- Es un creador imprescindible de nuestro tiempo. Alien, Roy Batty, Thelma, Louise, muy pocos cineastas han creado tantos mitos. ¿Sabías que su primera película, *Los duelistas*, es una adaptación de una novela de Conrad? Me estoy planteando escribir un trabajo sobre él, defendiendo la tesis de que es el primer director de cine contemporáneo que no viene de la pintura o de la literatura o del teatro, o del propio cine, sino de la publicidad...

-Muy interesante. No hay sino diálogo bastardo... (p. 72)

Por eso, cuando Vincent le cuenta su encuentro con él y con Harrison Ford, George, se siente fascinado:

- Estupendo. ¿Y dices que Ridley habló de la inmortalidad de los personajes de ficción?

-Bien, la verdad es que no lo hizo con esas palabras, pero sí que insinuó que Harrison Ford no era capaz de asumir que los personajes que encarnó sigan siendo jóvenes, mientras que él se va haciendo viejo...

- A veces lo pienso: ¿en qué dimensión vivirán los personajes de ficción mientras nadie lee las novelas en que aparecen o ve las películas en que viven sus aventuras? Tiene que haber un limbo, un espacio habitado por esas criaturas cuando nadie las ve. No me las imagino congeladas, sino dinámicas, viviendo al margen de quienes decidieron el guión de sus existencias... (p. 156)

Este hilo de reflexión convergerá con las propias inquietudes que posee este personaje sobre la ficción, y que le llevarán a crear una serie como *Los Muertos*. Y es que a lo largo de la novela *Los turistas* vamos asistiendo a distintos hitos en la vida de George

⁶¹³ Damian Blas Vives, «Teleseries de papel. Entrevista a Jorge Carrión», *Evaristo Cultural*, 29 junio 2010, <http://evaristocultural.com.ar/2010/06/29/teleseries-de-papel-entrevista-a-jorge-carrion/> (Consultado 13.11.2016)

que determinarán lo que será ese proyecto ficcional futuro junto a Mario Alvares. Un proyecto que, como se nos dice al final de la novela, tendrá como benefactor al propio Vincent. Será la inmensa fortuna de este personaje la que permitirá que un experimento creativo tan ambicioso como el que plantean la pareja de jóvenes pueda ver la luz:

Vincent le cuenta a Sandra que ha decidido crear una fundación de ayuda a jóvenes creadores y que está decidido a aportar mucho dinero para que Los Vivos, o como se titule cualquier proyecto que salga de las mentes de Mario Alvares y de George Bush o Carrington o como decida llamarse, se haga realidad, porque ahora son solo unos críos, pero tienen un endiablado talento y es muy posible que algún día hagan algo memorable, y porque él quiere que sean libres y porque la libertad sólo te la asegura el dinero.
-Si es necesario, les compraré su isla desierta.» (p. 211)

Y será también en el final de la novela, donde podamos apreciar de nuevo, y por última vez, la honda huella del cine en el texto:

De camino hacia la salida, Vincent coloca con suavidad su chaqueta olvidada sobre los hombros de Sandra, que se estremece mientras le da las gracias. Sin prisa, como títulos de crédito, los dos descienden por las escaleras mecánicas y desaparecen finalmente, de espaldas al pasado. (p.212)

El texto finaliza entonces con una escena muy cinematográfica: una pareja abrazada alejándose lentamente llevados por unas escaleras mecánicas. La atmósfera recuerda tanto al cine que incluso se compara con los títulos de crédito, colofón lógico de toda película y que, sin duda, también encajaría en esta novela que tanto le debe al séptimo arte.

Así pues, como hemos visto, serán tanto el alto componente metafictivo, como la profunda huella de los discursos audiovisuales los dos elementos que ayuden a dar cohesión a la trilogía. El avance de las nuevas tecnologías de la comunicación y los nuevos dispositivos desarrollados en torno a ellas han dado una nueva relevancia al posible borrado de fronteras en lo real y lo ficticio, lo que explica que Jorge Carrión dedique los tres volúmenes de su trilogía a reflexionar sobre ello. Un tema sobre el que Carrión también ha reflexionado en su ensayo *Teleshakespeare*:

Esa capacidad de relación y discernimiento, constante y difícil, entre lo Real y la Ficción se ha convertido en el rasgo esencial del ser humano de nuestros días. Por eso son tan propias de nuestro tiempo ficciones como la transmediática *Matrix*, la película *Gamer* o la serie *Caprica*: en todas ellas

el ser humano entra y sale constantemente de una realidad virtual, paralela, que no es un compartimento estanco, sino un vaso comunicante con la nuestra. Del mismo modo, el ser humano entra y sale constantemente de la Pantalla, provocando mudanzas de píxeles, ampliando la anchura y la inestabilidad de la frontera⁶¹⁴.

El sentimiento de suspensión de los límites entre los planos de la Realidad y de la Ficción es algo que dicen experimentar muchos creadores contemporáneos, como bien expone, por ejemplo, la escritora Remedios Zafra: «Creo que cada vez más nos pasa, que sólo la consideración de un marco de representación que diluya límites entre lo real y lo ficticio nos permite hoy una auténtica libertad en el mundo. Quizá por ello muchas personas caigamos rendidas ante la ficción que necesitamos de manera normalizada en nuestras vidas»⁶¹⁵. Las tres novelas de Carrión no son sino un intento por abordar esta cuestión a través del propio ejercicio de la literatura, incorporando con ello un importante matiz metaficcional.

⁶¹⁴ Jorge Carrión, *Teleshakespeare*, *op.cit.*, p.57.

⁶¹⁵ Remedios Zafra, *op. cit.*, p. 66.

CAPÍTULO 6

LA CÁMARA INDISCRETA EN *LA HABITACIÓN OSCURA* DE ISAAC ROSA

En 2013, Isaac Rosa publicó la novela *La habitación oscura*⁶¹⁶, en la que un narrador de voz cambiante -que alterna la segunda persona con la primera del plural (un nosotros colectivo)- cuenta la historia de un grupo de amigos a lo largo de quince años. Es el periodo en el que dejan atrás su juventud, la confraternización, la camaradería y los ideales y que se cierra con el enfrentamiento de cada uno de ellos a la grave crisis económica iniciada en 2008, que golpea de lleno sus vidas. La narración comienza cuando todo el grupo (Sonia, Pablo, María, Sergio, Olga, Silvia, Andrés...) está reunido de nuevo a la espera de que llegue la policía para detenerlos. Se encuentran en «la habitación oscura», un espacio clave en su existencia, que un día aislaron del mundo: lo tapiaron y privaron de luz dedicándolo a sus encuentros sexuales «a ciegas» y siempre elegidos libremente. Con el paso del tiempo esta habitación secreta va adquiriendo nuevas significaciones dentro de sus vidas y del propio grupo.

Desde esta situación de espera, la historia da marcha atrás mediante una analepsis interna parcial (su alcance temporal llega hasta el presente narrativo en que comienza la novela) y a través de una peculiar voz narradora que presenta una multiplicidad de formas: «el enfoque narrativo adopta perspectivas distintas, con fragmentos del relato en segunda persona y otros en plural (para acentuar la omnipresencia del grupo, como sujeto colectivo), y los diálogos directos desaparecen en beneficio de una visión externa, cambiante y a veces insegura»⁶¹⁷. Es decir que el narrador puede hablar en nombre del grupo de amigos y al mismo tiempo hablar de cada uno de ellos (utilizando tanto marcas de tercera persona del singular como de primera persona del plural, en masculino y en

⁶¹⁶ Isaac Rosa, *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral, 2013. (A partir de ahora citaremos de esta edición).

⁶¹⁷ Ricardo Senabre, «La habitación oscura», *El Cultural*, 13.09.2013, <https://elcultural.com/La-habitacion-oscura> (Consultado 19.02.2016).

femenino). Esta elección enunciativa de Isaac Rosa resulta una estrategia muy adecuada para expresar la importancia del colectivo, de lo común, en la propia diégesis, ya que ese grupo de amigos no deja de ser un trasunto generacional de una parte importante de la sociedad española. Esa baza jugó la publicidad del libro en su lanzamiento, al calificar la obra, un tanto ambiguamente, como: «La novela de tu generación». Y Ricardo Senabre especificó que: «El retablo de personajes es también el retablo de una generación de aspirantes a un bienestar que parecía perenne y ahora se derrumba y da al traste con sus ilusiones»⁶¹⁸. Antes del derrumbamiento, el elemento singular que aglutina y diferencia a este grupo es la invención de *la habitación oscura*, un espacio ubicado en el local que servía de encuentro a los jóvenes, pero convertido en lugar secreto y habilitado para sus encuentros sexuales (supuestamente) anónimos. Es un espacio medular –cargado de simbolismo, como veremos– en torno al que se ha movido la existencia de todos ellos, buscando seguridad, afecto, acogimiento a través de las relaciones sexuales o de la simple compañía silenciosa. Como lo llama el narrador: «este agujero donde buscarse, encontrarse, perderse, aislarse, refugiarse, curarse» (p. 52).

Intercalados con los capítulos en los que se desgrana la historia del grupo de amigos y sus vínculos con la habitación oscura, Rosa introduce unos enigmáticos fragmentos narrativos –trozos de vida inconexos– que comparten el título: *REC*. En ellos se describen distintas escenas de gente anónima y acabamos descubriendo que han sido captadas por la microscópica cámara de su ordenador personal, aunque su razón de ser y función en la novela solo se desvela en los últimos capítulos. La voz narradora realiza aquí literalmente un ejercicio de *ékfrasis* de la imagen y sonidos –para nada artísticos– que ha captado una cámara limitadísima en la amplitud de espacio visual que puede captar y mostrar, pero cuya *ventaja* reside en que quienes se exponen ante ella ignoran su operatividad, creen estar mirando imágenes en el ordenador sin saber que ellos y ellas son imágenes para otros y otras. Las escenas son en su mayoría anodinas: los gestos repetitivos de un señor consultando su ordenador o los de una mujer que parece salir de la ducha cuando es captada por la pantalla del portátil, aunque también se registran y describen otras conductas privadísimas, como las del hombre que se masturba, otros que esnifan cocaína o se comen un moco. Sabremos al final que esos vídeos fueron grabados por Jesús, antiguo usuario de la habitación oscura e informático reconvertido con la crisis en *hacktivista*. Junto a Silvia –otra de las componentes del grupo– lleva a cabo una venganza política contra altos directivos de empresas que han utilizado software de vigilancia ilícitamente contra sus

⁶¹⁸ *Ibid.*

empleados. La conexión de todo ello con el resto del grupo de amigos llega cuando se descubre que han estado empleando el local común para sus actividades de espionaje. La policía irrumpirá por sorpresa – en un primer registro- en la habitación oscura y Jesús y Silvia tendrán que dar una explicación al resto de compañeros. Se introduce así uno de los temas clave de la novela: el peligro de la tecnología como herramienta de vigilancia y control del pueblo. Como advierte David Lyon:

[...] la crítica del postindustrialismo es reveladora para la posmodernidad. Aquí sobresalen dos aspectos. Uno es la profundización de las desigualdades sociales asociadas con el desarrollo de las tecnologías basadas en la electrónica y el otro es el gran potencial para el control social inherente a dichas tecnologías⁶¹⁹.

Jesús les explica que durante los años que trabajó instalando «software para gestión de recursos humanos» en diferentes empresas –que no es otra cosa que herramientas para vigilar a los trabajadores, se nos aclara– descubrió en muchas ocasiones que se vulneraba su derecho a la privacidad: «“Aquello era poder, se decía: ver sin ser visto”. En la práctica estos sistemas funcionan como un panóptico, esa cárcel donde lo importante no es que puedan verte en cualquier momento y desde cualquier ángulo, sino que tú sientas que puedes ser observado» (p. 144). De ahí que la novela comience con todos ellos esperando la llegada de la policía, sentados en la habitación oscura. Son cómplices de las acciones activistas de Jesús y Silvia y sólo es cuestión de tiempo que vayan a detenerles. En ese lapso de tiempo que dura la espera es cuando se produce la analepsis que trata de explicar cómo han llegado hasta allí.

6.1. El proyector de la memoria

Esa vuelta al pasado se produce a través de una metáfora audiovisual muy potente. Se evocará la memoria colectiva como si de una proyección cinematográfica se tratara. Peña Ardid ya apuntó a propósito de este recurso que «el ejercicio de la memoria se vinculará con frecuencia a un desfile de imágenes»⁶²⁰. El narrador se imagina y da a

⁶¹⁹ David Lyon, *Postmodernismo*, (1994), Madrid, Alianza Editorial, 2009, p.102.

⁶²⁰ Carmen Peña Ardid, « Rupturas de la mimesis: nuevas reflexiones sobre las influencias del cine en la novela», *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, N° 2 (1996), p.239. Analiza en este artículo un fragmento de *La orilla oscura* de José María Merino (1985). José Miguel

imaginar a los lectores la evocación del pasado como una proyección de imágenes de su mente-lámpara-proyector a la pared-pantalla: «en esa memoria común que ahora resplandece sobre nosotros como una imagen proyectada en la pared se nos ve felices, despreocupados o dominados por otras preocupaciones que hoy nos parecen ridículas» (p.35). La peculiaridades tan propicias de la habitación –sumida en una estricta oscuridad-ayudarán a que se transforme entonces en una sala de cine, pudiéndose equiparar la experiencia colectiva de los espectadores ante la gran pantalla cinematográfica con esa invocación conjunta del pasado compartido a través de una proyección mental de su memoria: «podemos relajar los cuerpos y que sean nuestros cerebros los que enciendan otra vez el proyector» (p.98). Así, los personajes generarán, protagonizarán y contemplarán a la vez esas imágenes. Con ello, realizan un ejercicio de distanciamiento, incluso de catarsis. Sacar fuera esos recuerdos les ayudarán a tomar distancia, a verlos con perspectiva y quizás, gracias a ello, a comprenderlos mejor. Esa identificación del ejercicio de la memoria con el funcionamiento de un cinematógrafo se ha llegado a convertir casi en un tópico literario desde que hace ya más de un siglo Manuel Machado escribiera su poema «Vagamente» (1905): «En el cinematógrafo / de mi memoria tengo [...] / cintas medio borrosas... ¿Son escenas / de verdad o de ensueño?...»⁶²¹. En el caso de Isaac Rosa, el recurso no lleva aparejado el borrado de los límites de lo real y lo soñado, sino que justamente pretende explicar con él los acontecimientos reales que les han llevado hasta ese momento.

Encontraremos también la reaparición de otras metáforas ya clásicas que, a partir de la tradición pictórica renacentista –la vieja idea del cuadro como ventana abierta al mundo- asocian las ventanas, sobre todo de un objeto móvil, a los límites de un cuadro-pantalla en el que se proyecta una realidad en continuo cambio y movimiento. Así ocurre cuando Sonia, actriz fracasada y hastiada de su trabajo como azafata del AVE, acompase el fluir de su conciencia con el rápido pasar del paisaje a través de la ventanilla del tren y se desprenda de las imágenes externas que le llegan de la realidad para usar su mente como proyector en la ventana de su propia película, la de su memoria y de su vida:

Fernández se detendrá en esta «metáfora polisémica de la memoria como máquina de proyección y como pantalla» al analizar *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares (1994), p. 302.

⁶²¹ Manuel Machado, *Alma. Caprichos. El mal poema* (Rafael Alarcón Sierra, ed.), Madrid, Castalia, 2000. En la novela de Carmen Matín Gaité, *El cuarto de atrás* (1978) el empleo de esta metáfora es una constante.

Hasta que se aislaba fijando la vista en el enorme ventanal que recorría el vagón cafetería de un extremo a otro: a la velocidad del tren veía pasar campos y pueblos, naves abandonadas, cortijos, rebaños, cerros, nubes, encinares, carreteras paralelas, sembrados, que se sucedían en la misma secuencia de ida y luego a la inversa de vuelta, sin permanecer en *la pantalla acristalada* más de un segundo. Y si algún viajero no la rescataba de su ensoñación pidiéndole un refresco, era fácil que su cerebro se excitase por el paso rápido de imágenes y acabase *proyectando en el ventanal* otras a la misma velocidad: desaparecían los paisajes junto a la vía para dar paso a la *película de su vida*, igual de acelerada, la secuencia de decisiones que la habían conducido hasta aquí, puestas en orden a la ida y luego remontadas a la vuelta hasta llegar al momento original en que todo se torció, nítido ante sus ojos, tanto que pareciera que estaba también a la vista de todos los pasajeros, que podrían comentarlo mientras bebían sus ginebras, acodados en el mostrador y vueltos hacia el ventanal, hacia la pantalla: mira, ahí es cuando la pobre dejó la carrera, ahí es cuando se empeñó en ser actriz [...]. (pp.120-121. Las cursivas son mías)⁶²²

A la metáfora de equipar la ventanilla del tren con la pantalla cinematográfica -por esa suerte de travelling continuo que parece representarse en esa superficie enmarcada- se le añade la proyección de la propia conciencia del personaje, lo que densifica la significación metafórica del fragmento. Y el recurso permite además la presentación rápida y sucesiva de breves escenas, episodios o estampas que se disuelven unas en otras, ya que lo que importa no es crear episodios representativos sino poner el acento en el cambio, en la evolución y, sobre todo, en la degradación de los valores del grupo protagonista⁶²³.

⁶²² Vid. el poema de Lucía Sánchez Saornil «Cines» (1921): «la ventana pantalla cinemática/reproduce su película inmortal/ en los espejos./ La cinta se fragmenta a cada paso/ y se barajan los episodios[...] Tú y yo actores anónimos / un día pasaremos ante el objetivo...», en José María Conget, ed. *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid, Hiperión, 2002, p. 39.

⁶²³ La equiparación de la ventana con una suerte de pantalla en la que enmarcar la realidad o donde proyectar la propia conciencia de los personajes es un recurso muy prolijo en la literatura. Resulta interesante traer hasta aquí uno de los relatos de Miguel Carcasona, «Durante la lluvia», publicado en el volumen *Un ojo siempre parpadea* (Tropo Editores, 2015), en el que encontramos un uso similar al que presenta Rosa en su novela. «Esa gota que se escurre por el cristal; esa gota de lluvia, que tanto se parece a una lágrima, no le moja porque la ventana le resguarda de la incertidumbre. Sin embargo, algo le impide apartar los ojos del vidrio, de pronto opaco; un hechizo la cautiva ante esa pantalla por la que las imágenes del pasado desfilan como los rehenes seguían a la muerte en *El séptimo sello*, tras perder la partida de ajedrez. Un pasado que sitúa a cien kilómetros de su barrio y que, esa tarde, se manifiesta con el olor inconfundible del chubasquero mojado, mientras sorteaba los charcos camino del cine de su pueblo»(p.135). El relato utiliza la misma estrategia que Rosa en su novela, a través de la metáfora cinematográfica de la memoria se proyecta el pasado en una analepsis que abarca todo el relato y en el que se narra la experiencia espectral del protagonista en el cine de su pueblo cuando era joven. «Sobra también el vano esfuerzo de eliminar las escenas rechazadas, porque uno es el guionista, nunca el director de la película de su memoria, y no puede evitar la intrusión del secundario que eclipsa a la estrella. Las cejas alborotadas de Paco se cuelan sin permiso, obligándole a abrir el plano [...]» (p. 136). Todo el relato de Carcasona está

6.2. La moviola cinematográfica como recurso narrativo

Pero si volvemos a la proyección mental de ese pasado colectivo en la pared de la habitación oscura, habría que remarcar que el flujo de los recuerdos no surgirán de modo natural, atendiendo a la forma en que ocurrieron, sino que la voz narradora hará uso de otro recurso propio del universo del cine para presentarlos: la moviola⁶²⁴. «Tendríamos que hacer girar otra vez la moviola hacia atrás, desandar el tiempo para restaurar lo perdido y vernos como éramos. Haz la prueba, gira la manivela con fuerza y verás cómo la vida se revierte y según retroceden los años nos vamos quitando todo lo que hoy nos pesa; vemos cómo la piel se estira, borra sus manchas y recupera brillo, la carne aflojada se endurece [...]» (p. 15). Este «ingenuo» recurso rejuvenecedor es familiar al cine en las películas científicas o en las del género fantástico y recuerda especialmente a las varias versiones de la novela de HG Wells *La máquina del tiempo* (1895), entre ellas el filme titulado *El tiempo en sus manos* (*The Time Machine*, George Pal, 1960). En la novela de Rosa, se presenta el pasado común simulando que se está rebobinando la película de sus vidas y que estamos asistiendo a esa reversión de los acontecimientos.

Y entonces apagamos la luz, una luz que no ha vuelto a encenderse desde entonces y que hoy esperamos como si en cualquier momento fuese a alumbrarnos para cerrar el círculo, doblar el folio, plegar el tiempo, completar la simetría que debería llevarnos como en una moviola invertida, a ponernos ahora de pie, abrir la cortina y la puerta, instalar de nuevo el fluorescente en el techo, desclavar las alfombras, sacar los sofás y colchones, arrancar las planchas de espuma que aíslan las paredes, despegar la cinta de las rendijas, liberar el ventanuco, desatornillar la barra de la cortina, sacar todos los materiales y volver a meter en la habitación las sillas viejas y los trastos polvorientos que un día almacenó, antes de salir al pasillo y cerrar tras nosotros la puerta que aquel día abrimos. (p. 13)

En este pasaje se detiene en el momento crucial de la vida de los personajes en que decidieron crear la habitación oscura. De ahí que se describan los acontecimientos como si se estuvieran deshaciendo, en un intento vago de volver al pasado y de cambiar su historia. Max Hidalgo ha apuntado acertadamente que la temporalidad del relato se va desarrollando

construido en torno al universo fílmico, no solamente por la metáfora inicial o por todas las referencias cinematográficas que lo van preñando, sino sobre todo por que la historia gira en torno a las visitas semanales de un niño a la sala de cine de su pueblo, auspiciado por el propio taquillero de la sala -como si del Toto de *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) se tratara-

⁶²⁴ La RAE define «moviola» como «Máquina de montaje cinematográfico que permite hacer retroceder la película, cortarla o intercalar escenas en ella, además de sincronizar su banda sonora».

a través de estas técnicas adaptadas del séptimo arte, un referente que reconoceremos imprescindible en toda la novela.

[...] en la narración no sólo cumplen una función fundamental las cámaras, sino que la temporalidad que propician se transmite a la propia narración, que funciona como una bobina que avanza y retrocede, y en la que la aceleración y ralentización del movimiento se transmiten a las vidas de los personajes en una especie de presente continuo. [...] Estamos ante un dispositivo de escritura audiovisual que, de hecho, sirve de patrón a la escritura del libro. [...] Los efectos de aceleración y ralentización, así como los avances y retrocesos –que no dejan de construir, a través de la discontinuidad de los fotogramas, un presente continuo– son también tematizados como efectos audiovisuales⁶²⁵.

El narrador acelera o ralentiza la velocidad de su relato como si estuviera manipulando la película de sus vidas en un proyector: «Así fue durante varias temporadas que podemos volver a acelerar, movemos la manivela para que de nuevo el cielo gire veloz y la habitación oscura sea ese hormiguero del que entramos y salimos sin parar, [...] si ralentizamos un poco la película [...]» (pp. 68-69). Más difícil es empujar el relato hacia delante, tratando de desvelar lo que traerá el futuro para el grupo de amigos («Por última vez movemos la manivela, sin fuerzas ya, sin ganas. Sin tiempo. Esta vez no hacemos retroceder la película sino que giramos hacia delante, en un último impulso: el futuro. Qué futuro. [...] abrimos el plano» , p. 237). Un futuro incierto que se encuentra todavía por escribir y no puede llegar a materializarse: «figuras avanzando por un enorme espacio en blanco, como un croma sobre el que insertar el futuro [...] Pero la imagen se deforma, tiene interferencias de otro futuro que acaba imponiéndose en la pantalla como una niebla chisporroteante, de canal perdido» (p.238)⁶²⁶.

⁶²⁵ Max Hidalgo, «Dispositivos de enunciación y poéticas de lo tecnológico en J. Mayorga e I. Rosa» en Amélie Florenchie y Dominique Breton (ed.), *op. cit*, p.147

⁶²⁶ En esa atención que muestra Isaac Rosa por crear efectos visuales en su escritura, también encontramos en ocasiones intentos por recrear un *time lapse* (una técnica de cámara rápida que registra un acontecimiento que ocurre muy lentamente y que se consigue reproducir a una velocidad mucho mayor): «El resultado era ya conocido: una película de cinco minutos en *time-lapse* que resumía dos años de tránsitos por un mismo espacio. Todos vimos el vídeo, su recuerdo es el que hoy nos invita a acelerar nuestra propia memoria para observarla también con ese trepidar de cielo inestable y figuras fugaces que a su paso dejan un rastro luminoso. [...] vemos la plaza sometida a cambios de luz según la estación, momentos en que la lluvia desenfoca los edificios y deja gotas en el visor, [...] árboles que pierden y recuperan su ropaje, bombillas navideñas que parpadean, mobiliario urbano que cambia de sitio o de pronto desaparece, coches y autobuses cruzando a saltos, comercios que suben y bajan persianas, balcones que se abren y se cierran, encienden y apagan lámparas, asoman cuerpos un instante»(pp.219).

La mente narradora no alcanza a dibujar aquello que está por llegar, y sus pensamientos se ven interrumpidos por otros posibles futuros sin definir, como la nieve de los canales televisivos mal sintonizados. El miedo y la incertidumbre que siente el grupo ante la inminente llegada de la policía les hace querer echar atrás la película de sus vidas, pidiendo una segunda oportunidad para enmendar las cosas, pero ante esa imposibilidad se conforman con detener el flujo de las imágenes y habitar eternamente ese momento previo al desenlace final: «Queríamos detener el proyector, revertir su marcha, regresarlo hacia atrás, a un momento anterior que todavía late cercano [...] Y si no hay retorno, queríamos al menos congelarlo, fijar este instante y habitarlo para siempre» (p.239). Habitar así en un limbo, en un cronotopo abolido en el que se ha detenido el tiempo y donde el espacio se ha negado a través de la oscuridad total de la habitación.

6.3. Formatos televisivos que sirven como modelos

Pero la imbricación de la novela con el universo audiovisual incluye más elementos que los cinematográficos, apelando a otros medios de captura de la realidad o de ficciones que la simulan. Los años felices del grupo son recordados por el narrador en un escenario amable de comedia juvenil de situación en su formato televisivo:

En efecto, la memoria de aquellos años tiene un fondo sonoro de risas, como si la habitación oscura fuese el decorado principal de una sitcom: la telecomedia en que se convirtieron nuestras vidas al acercarnos a la treintena. La serie, que tuvo varias temporadas exitosas, alternaba escenarios: pisos compartidos, apartamentos minúsculos, algún dormitorio juvenil todavía en el hogar familiar, varios centros de trabajo, unos cuantos bares, exteriores de barrio, un vagón de metro, imágenes en el extranjero con aire de tarjeta postal. (p. 43)

Isaac Rosa remite evidentemente a teleseries que disfrutó su generación como *Friends*, una sitcom de gran éxito internacional que estuvo en antena desde 1994 hasta el 2004, y que mostraba la vida de seis amigos veinteañeros que vivían en la ciudad de Nueva York⁶²⁷. El paralelismo entre estos personajes de la serie y los de la novela parece evidente.

⁶²⁷ *Friends*, 1994-2004, Marta Kaufmann y David Crane, EEUU.



Es interesante observar las diferencias de forma y tono que existen entre los programas que sirven de referente a Isaac Rosa y el universo grotesco de dibujos animados al que pertenece la familia «Los Pons Pons», de Berta Marsé. El narrador de Isaac Rosa evoca casi con benevolencia esas situaciones –estereotipadas- de comedia coral televisiva que daban cabida a las singularidades de cada miembro y a un repertorio de escenas memorables; todas ellas con el fondo sonoro de las «risas enlatadas»:

cada uno elegirá un momento en que detenerse, un capítulo, una secuencia de la que fue protagonista, cuando entró en el decorado y dijo su parte del guión y compuso una escena que la memoria proyecta hoy con iluminación y encuadres de comedia televisiva, esas habitaciones en las que falta una pared porque a este lado están el equipo técnico y el público que con sus risas subraya las aventuras y desventuras de un grupo de jóvenes en tránsito hacia la madurez. Una de esas comedias con clichés habituales: pisos compartidos, cambios de pareja, encuentros y desencuentros, alegrías y tristezas, sin perder nunca del todo la sonrisa. Si hoy pensamos en aquel tiempo nos parece oír todavía risas enlatadas en los momentos más afortunados, [...] celebrando los gags que todavía hoy nos contamos, los grandes éxitos que la memoria ha seleccionado: aquel fin de año en que vino la policía (risas), aquella borrachera en la cena de empresa (risas), aquella noche en que te liaste con tu ex (risas), aquella vez en que tu novia curioseó en tu móvil y lo descubrió todo (risas), [...]. Cada uno aceptó el personaje que le había tocado en el reparto, como toda buena comedia de situación en la nuestra no faltaba nadie: el gracioso, la intelectual, el guaperas, la tontita,

el mentiroso compulsivo, el inocente, la víbora, el seductor, el raro, la enamoradiza, el cabrón [...]. (pp. 50.51)

Como elemento singular y diferenciador de los modelos de vida juvenil que ofrecían las *sitcom*, estaba, por supuesto, la «habitación oscura»:

Y en el centro de aquella comedia, en un centro inamovible aunque cada vez menos absorbente, estaba la habitación oscura. El verdadero gancho de esta comedia, lo que la distinguía de las series que protagonizaban otros actores de nuestra generación en cuyas vidas también había alegrías y tristezas en justa proporción y canciones de estribillos emocionantes y risas enlatadas, pero no tenían este agujero donde buscarse, encontrarse, perderse, aislarse, refugiarse, curarse» (p. 52).

En el repaso que hace el narrador a los últimos quince años del grupo de amigos, poco a poco esa aparente felicidad inicial desaparece y todo comienza a degradarse, desde la perspectiva crítica del narrador que actúa no solo como memoria sino como conciencia moral del grupo. Por eso, el modelo televisivo de la *sitcom* –de tono despreocupado y alegre- ya no sirve para describir las nuevas etapas y es necesario seleccionar otro modelo más apropiado: la publicidad. El narrador pasa a describir sus vidas a través de una extensa comparación con anuncios televisivos, una comparación a la que ya hemos aludido anteriormente⁶²⁸.

Sin consideración fuimos despedidos de nuestra propia telecomedia, sustituidos de mala manera por otros actores más jóvenes [...]. Ya no era una telecomedia, no, pero tampoco un melodrama, quedaban aún muchos buenos momentos. Si hoy alguno alzase la voz y preguntase: a qué se parecía nuestra vida de aquellos años de salida de juventud y primeros pasos en la madurez, seguramente coincidiríamos; se parecía a la publicidad que nos acompañaba. Si antes fuimos una *sitcom*, ahora seríamos un largo anuncio, un intermedio sin fin donde se encadenaban espacios comerciales de los que éramos protagonistas. Proyectada en esta cámara oscura donde hoy volvemos a estar todos, recordamos nuestra vida como una secuencia de escenas luminosas y musicales [...]. Sí, es una imagen falseada de nuevo, la memoria parece aturdida en esta última reunión y hacemos caricatura de nosotros mismos, pero cuando salgamos de la habitación oscura, si conseguimos salir hoy, llegaremos a nuestras casas y algunos comprobaremos cómo nuestros salones y dormitorios y baños y terrazas y

⁶²⁸ Las referencias a la publicidad y al consumismo imperante en nuestra sociedad son dos aspectos también muy presentes en la novela *La vida en las ventanas* (2002) de Andrés Neuman. El protagonista frecuentemente vincula sus recuerdos con anuncios comerciales y, en ocasiones, percibe la realidad a través de un filtro proveniente de este tipo de productos audiovisuales.

cocinas, aunque ya deteriorados, conservan todavía el aire de fotografía de revista dominical que en su día nos inspiró [...]» (p.76-77)

La lógica consumista no solo es modelo de conducta sino una seña de identidad. «Somos lo que compramos», parece querer decir este fragmento. Comparar sus vidas con anuncios televisivos es una forma degradada de existencia artificial falsamente feliz. El narrador –como conciencia moral del grupo de personajes- se apoya en el lenguaje publicitario para cuestionar la deriva ideológica de los jóvenes otrora idealistas y generosos. Aunque también reconoce el engaño al que les somete su propia memoria: «Sí, es una imagen falseada de nuevo, la memoria parece aturdida [...] y hacemos caricatura de nosotros mismos» (p.77). La memoria trampea su propio pasado, lo edulcora y para ello recurre a experiencias pertenecientes al universo audiovisual, borrando así las fronteras entre aquello que vivieron y aquello que únicamente vieron en las pantallas⁶²⁹.

La prosperidad inestable que habían alcanzado a los personajes se tambalea profundamente con la crisis económica, aunque algunos de ellos la contemplan en un primer momento con actitud distanciada:

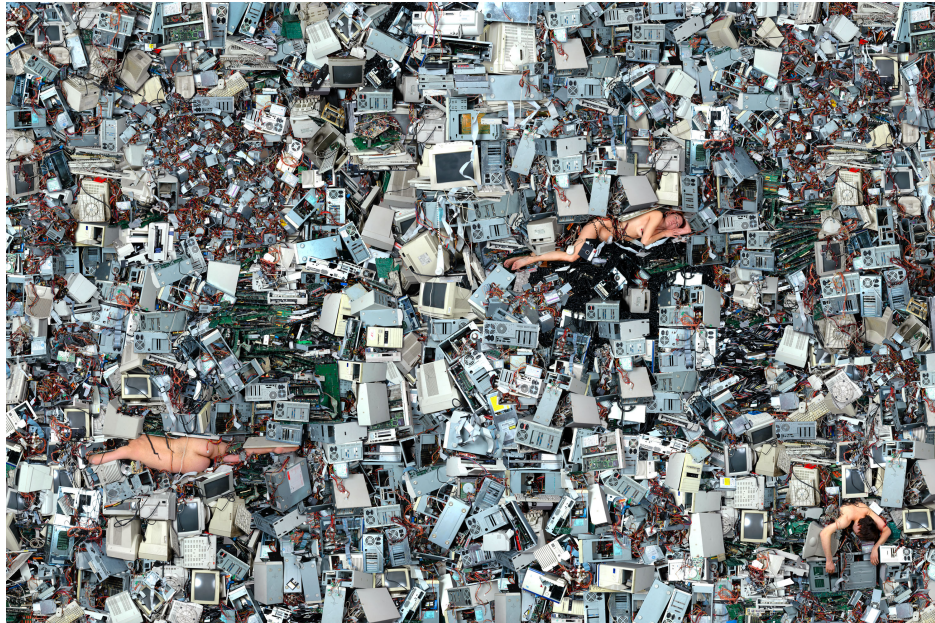
Esos éramos nosotros en aquellos primeros momentos de turbulencia: espectadores del hundimiento, un público cautivado por el espectáculo del apocalipsis. [...] como esas películas en que la Estatua de la Libertad es engullida por un maremoto, los rascacielos se viene abajo, las sedes del poder se vienen abajo (pp.100-101)

Pero se reducen los ingresos y lo adquirido para alcanzar las promesas publicitarias, ese estatus que daría la felicidad, se ha convertido en un cúmulo de desechos, residuos de la inoperante lógica consumista.

Si pensamos hoy aquel tiempo lo veremos como un enorme desguace, un vertedero por cuya ladera rodó todo lo acumulado, todo lo adquirido y luego desechado, sustituido por nuevas adquisiciones que no tardarían en rodar ladera abajo: ahí en la fosa, está el amasijo de hierros del viejo utilitario de

⁶²⁹ También Carmen Martín Gaité, en el desarrollo de su discurso literario, atendió de una forma recurrente a este asunto, reflexionando, a través de la voz de sus personajes, sobre la presencia del cine en la propia memoria individual, sobre cómo las experiencias cinematográficas pueden entremezclarse con las propias experiencias vividas, y sobre la subjetividad de la propia memoria que puede modificar los recuerdos del pasado a su gusto: «Los recuerdos cultivados a solas forman una madeja embarullada por dentro, enganchada entre pinchos, llegas a no diferenciar lo que te pasó de otros jirones descabalados procedentes de escenas callejeras o del cine.» *Nubosidad variable* (1992), Barcelona, Anagrama, 2006, p.149

los primeros sueldos reemplazado por un deportivo o un monovolumen a plazos; ahí también, despanzurrados, los muebles de aglomerado y automontaje que cumplían su ciclo y dejaban sitio a nuevos muebles que a menudo seguían siendo de aglomerado y automontaje pero más caros; ahí electrodomésticos, ordenadores, teléfonos condenados a la obsolescencia programada [...]. (pp.74-75)



Daniel Canogar: «Otras geologías»

La existencia de la mayoría de los personajes que han desfilado por la novela va degradándose por momentos, viéndose reducida a los desechos que han ido dejando a su paso, a la basura que han generado tras años y años de compras. Las señas de identidad han cambiado: «Somos lo que tiramos». Un tema sobre el que también ha reflexionado el artista Daniel Canogar con su serie de fotografías «Otras genealogías» -de la que hemos querido incluir una imagen-. Apoyando los valores de la mayor rentabilidad, la especulación y el crecimiento continuo, el narrador recuerda sus convicciones: «nos sentíamos piezas de una máquina que no debía detenerse: había que mantener su rodar cada vez más rápido pues sería la única manera de avanzar y llegar a donde no podíamos faltar, la acumulación nunca terminaría, ese era el pacto, esa era la ley» (p.78). Piezas de una máquina mucho más limpia pero igualmente despiadada que la atrapa a Charlot en uno de los films más célebres de Charles Chaplin, *Tiempos Modernos* (1936)⁶³⁰.

⁶³⁰ *Tiempos modernos* (*Modern Times*), 1936, dir. Charles Chaplin, EEUU.



Fotograma de *Tiempos modernos*

Si el protagonista del film acaba engullido por el propio mecanismo de la fábrica en la que trabaja, pasando a ser, literalmente, una pieza más de su engranaje (metáfora visual de la explotación de los trabajadores), en la novela de Rosa, los personajes se representan como una pieza más de la maquinaria consumista que alienta el sistema neocapitalista en el que su única función es la de comprar. Pero hay desajustes como los que vive Sonia, otro de los personajes protagonistas, cuando cree encontrarse en una suerte de simulacro televisivo ante la visión del lujo y la ostentación en un barrio rico: «Sonia miraba como si fuesen decorados con los que alguien estuviese gastándoles una broma, uno de esos programas televisivos donde se burlan de los inocentes: no podían ser reales aquellas escenas que entrevía tras los sets [...] le parecía todo una farsa, un montaje, un parque temático de la alta burguesía» (p.119).

6.4. La cámara-espía

Hemos visto como la moviola del cine estructura los avances y retrocesos temporales del relato, así como el ritmo y la duración que se conceden a los distintos episodios narrados; también que el decorado que más conviene a los jóvenes personajes de la generación -a la que apela Isaac Rosa- es el de las tramas y situaciones de las comedias televisivas. Pero también tiene un uso muy original la incorporación de la cámara-espía del ordenador como instrumento para describir otras realidades y sobre todo con otros recursos. Como hemos apuntado antes, dos personajes episódicos de la novela, Jesús y Silvia, deciden contrarrestar las violaciones del derecho a la intimidad de los trabajadores -

que han cometido altos ejecutivos de grandes corporaciones- pagándoles con la misma moneda⁶³¹. En los vídeos que Jesús ha grabado ilícitamente desde la webcam de sus propios ordenadores, podemos apreciar un intento de «remediación» de las técnicas audiovisuales, del lenguaje de la cámara, puesto que se atiende con detalle al encuadre de la imagen, a los efectos ópticos, al tipo de plano –casi siempre el mismo o muy parecido, con pocas variables de angulación dependiendo de dónde se ubique el ordenador portátil en relación al sujeto que lo está usando:

El encuadre muestra el busto, lo que los fotógrafos llaman un plano medio corto, algo más abierto que un primer plano: el límite inferior del rectángulo corta el pecho, el rostro queda en el centro de la pantalla, y por encima aire. (p. 39),

Suena su teléfono y atiende la llamada desde fuera de plano (p.72)

el plano se acorta [...], el plano no cambia durante minutos [...] abre el campo [...], sale del alcance de la cámara (p.95),

contrapicado, primerísimo plano [...] un fundido en blanco imperfecto [...], con movimientos acelerados del cine mudo (pp.131-133) .

Con el uso de este tipo de lenguaje Rosa recrea la visión de una cámara de un tipo específico, tratando de ofrecer una descripción «objetiva» de lo grabado. Esta cámara es lo contrario al cine-ojo de Dziga Vertov (*El hombre de la cámara* 1929), objeto mágico, móvil que todo lo ve, todo lo registra, desde todas las distancias y perspectivas. Esta es una cámara «atrapada» en la limitación de su capacidad de ver. Pero es una cámara «grande» en otro sentido: porque se inmiscuye en el mundo privado como registradora espía de la cotidianidad generalmente más banal. Los pasajes de la novela que llevan el título *REC* presuponen la competencia del lectorado –que ha visto este tipo de imágenes obtenidas por ordenador en películas y en series de televisión, especialmente policíacas, que han

⁶³¹ En la novela de Belén Gopegui, *Acceso no autorizado* (Mondadori, 2011) nos encontramos también con un *hacker* que se introduce clandestinamente en el ordenador privado de otra persona, en este caso, la vicepresidenta del gobierno. Ella pronto descubre que un extraño está controlando remotamente su ordenador, y desde ese momento comienzan a mantener una comunicación fluida a través de la pantalla. La obra pone de relieve cómo las nuevas tecnologías han venido a consolidar el control y el poder ejercido desde arriba: «Antes, ya sabes, era distinto. Internet empezaba. Era una red de caminos y los caminos son libres. Ahora las empresas y los Estados quieren controlar no sólo adónde vas sino por dónde pasas y en qué medio de transporte,»(p.61). Y por supuesto también encontramos, al igual que la obra de Rosa, un uso fraudulento de la *webcam*. En esos pasajes podemos apreciar cómo la descripción de la escena se ajusta al encuadre limitado de dicha cámara, como ocurre en éste: «Después activó la cámara y el micrófono: el rostro de ella apareció en una ventana más pequeña. Te estoy mirando. [...] Soy tu centinela, dijo en voz alta mirando el rostro intrigado de la vicepresidenta, que ahora cerraba ventanas y se iba fuera de foco. Vio un fragmento de su cabeza apoyada en el respaldo de la silla, los ojos dirigidos a la pantalla.» (pp.123-124).

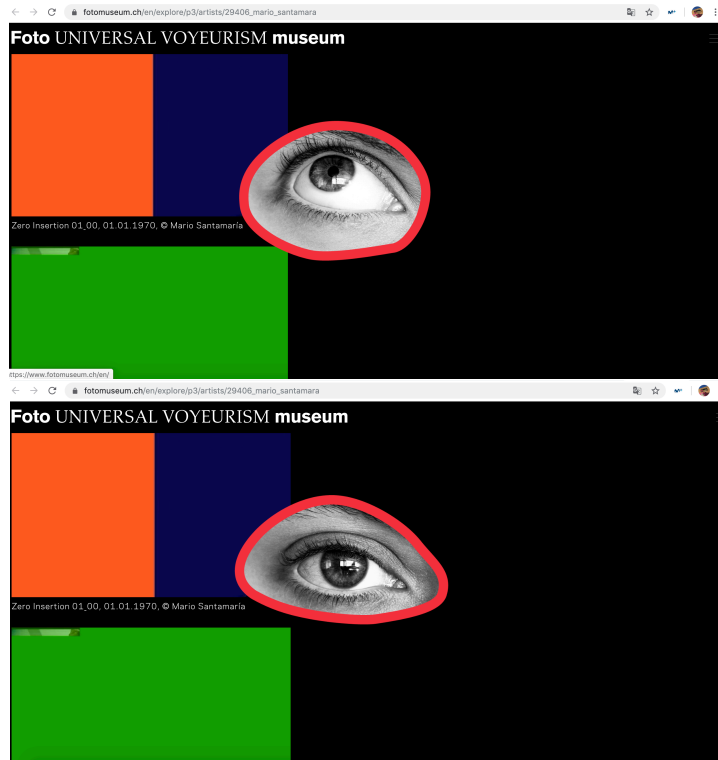
explotado la posibilidad de que una de esas cámaras grabe justo el momento en que se comete -por ejemplo- un asesinato. Al escritor Isaac Rosa le interesa, sin embargo, «el tema de las relaciones de poder ligadas a la visibilidad y a los dispositivos de escritura audiovisual»⁶³². Jesús no será en la novela el único que utilice su ordenador para espiar. También Pablo, que trabaja en una oficina bancaria, viola la intimidad de sus clientes para curiosear en secreto sus cuentas, fantaseando así, sobre sus vidas: «Se aficionó a reconstruir vidas ajenas a partir de los movimientos de sus cuentas, le fascinaba cómo cada decisión deja un rastro numérico. [...] También le gustaba asomarse a otras cuentas, las de aquellos clientes especiales que nunca se sentaban en su mesa, que pasaban al despacho del director sin pedir permiso»(p.110). El tema del derecho a la intimidad se erige como otra de las grandes propuestas reflexivas de Rosa.

En Internet nadie se resiste a mirar cuando hay un agujero. Y no sólo las agencias de espionaje que leen nuestros correos y escuchan nuestras llamadas. Lo hacemos todos, reconoced que vosotros mismos lo habéis hecho, tal vez con vuestra pareja, habéis entrado en su sesión, obtenido sus contraseñas y leído su correo, o le revisáis los mensajes del móvil cuando duerme. (p. 211)

Se apela a la existencia de una suerte de pulsión escópica que nos impulsa irremediamente a echar un vistazo por el agujero de la cerradura (virtual). Vivimos, como dice Remedios Zafra en un sistema «oculocentrista», en el que «se ha primado la mirada como manera hegemónica de acceso al poder y al conocimiento»⁶³³. Las grandes corporaciones e incluso los gobiernos acceden a través de la red a nuestra vida privada sin impedimentos y sin remordimientos, Rosa nos pregunta entonces: ¿por qué no emplear esa misma vía de acceso pero en sentido contrario?: «la mayoría pensaba que la intimidad era una línea roja, ella también lo creía. Pero hacía tiempo que el otro bando no respetaba ninguna línea roja» (p.177). A través de los personajes de Jesús y Silvia, el autor presenta la reivindicación del derecho a la privacidad mediante la imagen de la lucha de clases: los poderosos y ricos frente al pueblo. Silvia esgrime al respecto: «La propia intimidad, nos dijo, es hoy un lujo, otra forma de poder adquisitivo, privilegio de unos pocos que pueden mantenerla a salvo mientras la mayoría quedamos expuestos a formas de control cada vez más invasivas por parte de los gobiernos y empresas» (p.178).

⁶³² Max Hidalgo, *art. cit.*, p.144.

⁶³³ Remedios Zafra, *Ojos y capital*, Bilbao, Consonni, 2015, p. 38.



Mario Santamaría: «Zero insertation»

Esa suerte de pequeño ojo cíclope que corona nuestras pantallas –esa cámara integrada que, en principio debería ser una herramienta útil para nuestra comunicación con el mundo- se ha tornado en un perverso instrumento de vigilancia y opresión. El artista «posdigital» Mario Santamaría denuncia todo ello, aludiendo a ese ojo –físico- que nos espía desde la pantalla, en su propuesta «Zero insertation».

Incluso aunque no estéis usando el ordenador, las muchas veces en que lo dejáis sobre una mesa y vivís frente a él, todo lo que exponéis a un posible mirón, todo lo que se os puede escapar por esa fisura que no esperáis. La tentación es muy grande, todos sucumben a ese poder. (p. 217)

Pero resulta interesante también destacar que este uso ilícito que Jesús hace de la cámara del ordenador no sólo se emplea como herramienta para una supuesta revolución. En otra ocasión, se nos cuenta cómo este personaje decide vengarse de quien le ha robado su portátil, *hackeando* la cámara del aparato. Comienza a vigilarlo –del mismo modo que había hecho con los ejecutivos- para después hacer públicos los vídeos y ridiculizarlo ante su círculo social.

Descubrió quién era: el camarero del bar. Lo vio frente a él, en la pantalla, lo reconoció y sintió tanto desprecio que prefirió algo mejor que denunciarlo: castigarlo. Se dedicó a conectar la cámara durante días. A través de la grieta entraba a su habitación, lo observaba mientras navegaba, cuando se cambiaba de ropa, hablaba por teléfono o meneaba la cabeza a ritmo de una música. (p. 216)

Resulta destacable de esta cita que se compare la webcam con una grieta secreta por la que colarse en la vida de los demás. Una pequeña fisura que rompe el muro de nuestra intimidad. Con el tiempo, sin embargo, Jesús pudo descubrir al ladrón manteniendo relaciones sexuales con su pareja, masturbándose o comiéndose un moco. Esos son los vídeos comprometedores que enviará a todos sus contactos. El problema es que en esta ocasión no calcula bien las consecuencias reales de sus actos: ante la presión del escarnio público, el acosado decide quitarse la vida.

6.5. El lugar de la pornografía en la novela

Pero entre los métodos delictivos que utiliza Jesús para sus venganzas personales, no sólo está el pirateo del sistema de vídeo de los ordenadores sino la fabricación de pruebas falsas, la infiltración de archivos que el usuario nunca empleó. Para vengar el abuso sexual que sufre María, una de las integrantes del grupo de amigos, introduce una serie de vídeos ilegales de carácter pornográfico en el ordenador del agresor y lo denuncia a la policía.

Una vez dentro [de su ordenador] el plan de Jesús era tan simple como contundente: meterle mierda, mucha mierda, de lo peor, enterrarlo en mierda; llenar su disco duro de basura, archivos sucios descargados de los sitios más infames: fotos y vídeos de menores violados, palizas a prostitutas grabadas por los agresores, niñas asiáticas obligadas a tocarse unas otras vestidas de putas, bebés penetrados [...] (p.208).

El fragmento se demora en enumerar escabrosas prácticas sexuales de tono muy duro y que remiten a una realidad en crecimiento que las nuevas tecnologías han potenciado, tanto en su producción como en su relativamente fácil consumo. El personaje al que van a acusar, se nos dice, ya presentaba un perfil de consumidor de porno muy extremo.

Mientras entraba y salía de su ordenador nos contó que el tipo era escoria, que su disco duro apestaba ya antes de tocarlo, que tenía bastante mierda por sí mismo., tal vez no delictiva pero sí lo suficientemente repulsiva como para hacer verosímil la presencia de esos otros archivos, era un consumidor de porno extremo y cada vez necesitaba experiencias más fuertes, su disco duro y su historial de navegación remitían a decenas de contenidos donde se escenificaban prácticas parafilicas de todo tipo. (p.209)

En amplios círculos sociales las fronteras entre lo lícito e ilícito en el terreno de las prácticas sexuales son muy difusas. El problema surge cuando –en las relaciones no pactadas- se crea una relación de poder con víctimas y verdugos. En la esfera de lo «lícito», recuerdan Andrés Neuman y Javier Montes en su ensayo *La ceremonia del porno* que -en la consideración con que recibimos las imágenes sexuales y pornográficas- todo depende de los gustos sexuales y pornográficos de cada uno: «hay en el mercado una enorme cantidad de productos que pretenden conseguir la excitación sexual de sus consumidores. Y que no lo consiguen. Es muy posible la contemplación de esos materiales con total indiferencia. En realidad, eso nos sucede a todos con una amplia mayoría del porno disponible»⁶³⁴.

Volviendo a la novela de Isaac Rosa, lo interesante es que esos vídeos obscenos que se describen y que han sido introducidos subrepticamente en el ordenador del agresor, están siendo vistos por el resto del grupo de amigos. Jesús les hace partícipes de la acción ilegal, les muestra el proceso y con ello, los convierte de nuevo en cómplices del delito. En esa escena, todos ellos serán espectadores de esa amalgama de imágenes escabrosas, consumidores -durante unos minutos al menos- de este tipo de material: «Jesús nos asomó a aberraciones que hacían que algunos volviésemos la cabeza, no él, que usando la wifi de

⁶³⁴ Andrés Neuman y Javier Montes, *op. cit.* p. 32.

En esta ocasión, la acción llevada a cabo por Jesús puede recordarnos mucho al relato «¿Ya lo has hecho?» de Roberto Valencia (recogido en su libro *Sonría a la cámara*). En él se nos presenta a un chaval de trece años que le cuenta a su escandalizado tío una serie de historias pornográficas vistas en internet, a la vez que le explica cuáles son sus filias personales en lo relativo al sexo: «Este le explicó que en su disco duro aprovisionaba no sólo vídeos de mujeronas sino también otro material más especializado, como fotos de fetichismo del pie y escenas colectivas en jardines municipales de Madrid». (p. 115). El relato no deja de poner en evidencia la excesiva sexualización a la que estamos sometidos, lo que resulta todavía más lacerante aplicado a la infancia. En la misma obra de Roberto Valencia, encontramos otro relato que remite a esa exposición incontrolada de los niños y niñas al sexo, es el titulado «El problema de la familia Polo», y en el que –entre otros problemas que presenta la familia protagonista- el hijo pequeño es invitado a un programa de televisión [de nuevo la presencia de este medio en la conformación de las narrativas contemporáneas] para hablar de su colección de vídeos pornográficos: «Jonathan, el hijo pequeño de la familia Polo, tiene un problema: a sus diez años profesa una terrible adicción a la pornografía electrónica».

un vecino fue abriendo enlaces, páginas, descargas de archivos [...]». De nuevo la pantalla se convierte en una suerte de ventana –una grieta en el muro- por la que echar un vistazo a otra parcela de la realidad bien distinta a la que conocían.

Por su parte, Jesús se exculpa de alguna manera, asegurando que «No, nunca le había hecho algo así a nadie. Jesús nos juró que era la primera vez que metía mierda en un ordenador ajeno: lo hacía por nosotros, por María, y porque aquel malnacido lo merecía» (p.211). Sin embargo, la falta de escrúpulos que ha demostrado este personaje a lo largo de la novela hace que al menos, los recelos sobre su sinceridad no abandonen del todo al lector.

6.6. El control de la tecnología como imagen de la lucha de clases

La habitación oscura no se limita en consecuencia a narrar la deriva personalizada de un grupo generacional. La crisis económica que despierta a los dormidos sobre la lucha de clases y el desarrollo tecnológico que transforma el campo de juego en el que se dirimen las batallas económicas, sociales, culturales y afectivas son aspectos que preocupan al autor de la novela y que se abordan como temas nucleares. Algunos personajes han compartido el ideario pequeño burgués del ascenso social, creyendo poder integrarse en las capas altas del sistema y poseer ese mismo poder de control sobre los demás:

Tú el observado, tú el grabado, tú el odiado, porque hubo un tiempo en que creíste que la vida era una escalera mecánica ascendente que un día te llevaría al otro lado del espejo, y serían otros los que te odiarían a ti y querrían observarte por el agujero [...]. (p.231)

La pantalla del ordenador –como si fuera el espejo que atravesó Alicia para acceder a otro mundo- se erige en la novela de Isaac Rosa como metáfora de la división clara –quizá algo simplista- entre esos dos «bandos» o dos clases sociales. Los que poseen las herramientas tanto financieras como tecnológicas observan, vigilan y controlan a los que permanecen del otro lado (poco definido por el autor). En los tiempos de bonanza económica los protagonistas de la novela creyeron que podrían ascender socialmente, estar al otro lado de la pantalla, con los que ostentan el poder y pueden ejercerlo a su antojo. Creían que atravesar la pantalla no tendría consecuencias, que respondía a una dinámica natural ascendente, pero utilizar las herramientas «del enemigo», aquellas que se

encuentran del otro lado, tiene un precio. Y están a punto de pagarlo, allí, todos sentados, esperando la llegada de la policía en la habitación oscura. Por eso, Jesús y Silvia, con un compromiso de cambio real, no pretenden únicamente apropiarse de las herramientas del enemigo. Su lucha quiere ingenuamente acabar con ellas, que «los de arriba» no puedan aprovechar su posición de privilegio para controlar y oprimir a «los de abajo», y eso, como Rosa dice en la novela supone romper la pantalla que los separa. «Silvia, Jesús, ellos sí querrían reventar la pantalla, encontrar la pared al otro lado del cristal y golpearla también [...]» (p.239). Una imagen de lo más metafórica para ilustrar esa lucha entre clases: romper la frontera –representada por la pantalla- que los divide.

En esa batalla es necesario tomar precauciones. Cuando Silvia y Jesús desvelan al resto del grupo sus actividades de contraespionaje, los hacen cómplices de sus acciones y, para asegurar su lealtad, dan una nueva vuelta de tuerca al juego de poder basado en la vigilancia audiovisual, y los grabarán mientras miran los videos robados.

Y ahora pensamos que, de la misma forma que aquella tarde fuimos grabados por el ordenador mientras Silvia nos enseñaba los vídeos en la habitación oscura, quién sabe si también nos grabó anteayer, mientras Jesús nos mostraba ese mismo vídeo, como en un bucle infinito, una sucesión de espejos que se reflejan a sí mismos: grabarnos mientras vemos el vídeo en el que descubrimos que nos estaba grabando mientras veíamos un vídeo. En su disco duro encontrarán todavía otro más, del que también somos protagonistas y que también nos enseñó Jesús en el último encuentro, para blindar sin fisuras nuestra lealtad. (p.246)

De nuevo una *mise en abîme*: ellos son grabados en secreto viendo unos videos que muestran a gente que a su vez también ha sido grabada en secreto. Parece un juego de espejos infinitos potenciados por un uso bastante real –que aquí parece patológico- de las cámaras y las pantallas.

Significativamente, la explicación de sus acciones que tienen que dar al grupo Jesús y Silvia se lleva a cabo en la habitación oscura, que ahora se ilumina y sirve realmente como sala de cine o video en la que proyectan los vídeos obtenidos por las webcams: «De repente la habitación oscura se encendió, esta vez sin linternas cegadoras: era una luz azulada, suficiente para hacernos visibles a nosotros y al rincón que ocupábamos, todos sentados en el suelo pero en círculo como ahora, sino en varias filas, orientados hacia la fuente de luz, como en un cine, pues de eso se trataba: una pantalla que irradió la habitación y nos atrapó en su fosforescencia suave» (p.174).

En ese momento los destinos de la habitación oscura y la pantalla acaban confluyendo. Al igual que la habitación oscura ha ido adquiriendo diferentes significados para sus usuarios a lo largo de la novela (vértice, escondite, refugio, -real y metafórico-, pozo ciego, agujero, etc.), hasta llegar a ser un callejón sin salida; la pantalla revelará abiertamente su perversidad convirtiéndose también ella en una trampa, vendiéndolos a sus enemigos. La pantalla del ordenador -que con Internet parecía ser la ventana que se abría a un mundo lleno de oportunidades- al igual que la habitación por un momento pareció hacerles más libres, se acaba convirtiendo en un mecanismo de opresión, de control. De ahí la perversidad que entraña la novela, representado en ese cambio de perspectiva. Como indica Max Hidalgo al respecto:

El verdadero sujeto de la novela –si por sujeto entendemos el principio de acción- es un dispositivo de control infinitamente reversible. El controlador está controlado: el que ve es visto. No en el mismo instante ni en el mismo acto [...] sino en un movimiento diferido que hace de todos examinadores y examinados, y que los expone al control a pesar de que crean estar protegidos por la oscuridad de la habitación oscura o por la privacidad de sus hogares y despachos⁶³⁵.

6.7. Una escritura comprometida

La posición ideológica de Isaac Rosa es combativa, comprometida y pretende – como ha señalado en diversas ocasiones- conseguir que los lectores «no suspendan la duda»⁶³⁶, que le hagan plantearse su realidad. Por ello, la narrativa de Rosa necesita de la colaboración de un lector activo y exigente, que rechace «acoplarse al usual paternalismo de la escritura autoritaria»⁶³⁷. Su literatura crítica ha sido comparada con la de Juan Goytisolo, puesto que en ambos casos se aprecia la misma exigencia literaria e intelectual y porque su «compromiso crítico responsabiliza el lenguaje literario y la lectura para que la literatura sea todavía capaz de penetrar y cuestionar el pasado, el presente y el intuido futuro de la cultura, la sociedad y la humanidad redefiniendo sin cesar su relación con el tiempo histórico»⁶³⁸. Lo interesante de este posicionamiento ideológico es cómo Rosa es

⁶³⁵ Max Hidalgo, *art. cit.*, p.148

⁶³⁶ Mélanie Valle Detry, «Isaac Rosa y los lectores: narrar y leer el pasado con responsabilidad», *Études romanes de Brno*, N° 33, 2 (2012), p. 29.

⁶³⁷ *Ibid.*, p.29.

⁶³⁸ Yannick Llored, «Literatura y crítica más allá de las generaciones: Juan Goytisolo e Isaac Rosa» en Marco Kunz y Sonia Gómez (ed.), *op. cit.*, p.308.

capaz de conjugarlo mediante la remediación tecnológica. Aunque como advierte Amélie Florenchie

calificar una narrativa de “intermedial” no tiene interés sino a partir del momento en que se define como una narrativa que cuestiona específicamente el sentido de los medios y sus relaciones con el individuo y también con el grupo. [...] Las novelas que he ido mencionando proponen una crítica constructiva de las tecnologías de la información y la comunicación, a favor de la elaboración de un “pro común” [...] Es en esta dimensión metamediática específica donde la novela revela su originalidad⁶³⁹.

La reflexión que propone Rosa sobre el uso de las tecnologías como herramientas de sometimiento y sobre el funcionamiento de los discursos audiovisuales que saturan nuestro imaginario y conforman nuestra conciencia, es lo que realmente dota de profundidad a su texto. Mientras las pantallas imaginarias –las de una memoria (cinematográfica) son útiles de la mente que vuelve al pasado- otras pantallas aparecen como medios perversos de dominación. La postura crítica respecto a los usos de los medios, a la vez que el interés por los mecanismos creativos de las nuevas imágenes se puede apreciar en muchos pasajes de la novela en los que intuimos referencias al séptimo arte:

[...] de repente el destello cegador de una linterna, dos linternas, por primera vez la habitación oscura desvelada por cañones de luz que se agitaban recorriendo todo el interior: repartidos por los colchones, sofás y alfombras, a medio desnudar, varios todavía enzarzados sin tiempo para separarse, todos incapaces de abrir los ojos a aquella luz que en la oscuridad reconcentrada era un cuchillo que te vaciaba la retina (p.172).

Ese «vaciar la retina con un cuchillo» tiene una gran similitud con la navaja que atraviesa el ojo en el célebre *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel.

⁶³⁹ Amélie Florenchie, «Narrativa intermedial y poética de la mediación» en Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *op. cit.*, p.67.



Célebre fotograma de *Un perro andaluz*

El fuerte impacto de esta violenta imagen del filme de Buñuel -que remeda la imagen anterior de la nube que corta la luna-, se ha interpretado como una agresión al espectador para que se aproxime al cine surrealista con ojos nuevos, Rosa parece querer desgarrar la utopía encapsulada en la habitación oscura con esas luces de las linternas que hieren como cuchillos, que profanan la oscuridad de ese lugar semi-sagrado y obligan a enfrentarse a la nueva realidad.

En último término queda otro lugar de espionaje inventado mucho más fructífero: «la mirilla del tiempo»: metáfora literaria (al menos desde el anteojo de Azorín en «Una ciudad y un balcón») y cinematográfica que explica continuidades e hipocresías humanas como las que afronta el narrador de *La habitación oscura* como observador y observado cuando mira al coro de personajes (del que forma parte): «pero si nos observase por la mirilla del tiempo, si nos viese en cualquier sábado de aquellos en que discutíamos excitados, el observador notaría que la imagen y el sonido no encajan, desacoplados como si fuesen pistas superpuestas pero pertenecientes a distintos momentos, no coincide la dureza del discurso con la sonrisa en el rostro»(p. 102).

CAPÍTULO 7

VIDEOJUEGOS LITERARIOS: *PROVIDENCE* (2009) DE JUAN FRANCISCO FERRÉY *ÁTICO* (2004) DE GABI MARTÍNEZ

Hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo que el lugar hegemónico que hasta ahora ocupaba el cine como medio de expresión artística dentro del panorama audiovisual está siendo no ya usurpado pero sí compartido con otros medios audiovisuales más jóvenes como son la televisión (desde hace ya algunas décadas), las creaciones ligadas a internet, pero también los videojuegos. ¿Qué se entiende, en líneas generales, por videojuego?

Todo juego electrónico con objetivos esencialmente lúdicos, que se sirve de la tecnología informática y permite la interacción a tiempo real del jugador con la máquina y en el que la acción se desarrolla fundamentalmente sobre un soporte visual (que puede ser la pantalla de una consola, de un ordenador personal, de un televisor o cualquier otro soporte semejante).⁶⁴⁰

Un campo creativo nuevo que para muchos significa la revolución tecnológica al servicio del entretenimiento más importante del siglo XX⁶⁴¹, siendo en la actualidad la actividad que más recursos económicos mueve en este campo por delante del cine, la música, la televisión y el deporte⁶⁴². Como dice Domingo Sánchez-Mesa «los videojuegos, a pesar de toda reticencia y de las limitaciones creativas que impone la industria, se han convertido en un objeto cultural de primer orden, siendo sus posibilidades de desarrollo, a

⁶⁴⁰ *Íbid.*, p.26

⁶⁴¹ David Martínez, *De Super Mario a Lara Croft. La historia oculta de los videojuegos*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2003, p.10

⁶⁴² Ricardo Tejeiro Salguero, y Manuel Pelegrina del Río, *La psicología de los videojuegos. Un modelo de investigación*, Málaga, Ediciones Aljibe, 2008, p.19.

día de hoy, extraordinarias»⁶⁴³. Para Dominique Breton y Sabine Tinchant-Benrahho, la idea de «juego» supone un verdadero modelo paradigmático muy relacionado con la noción de intermedialidad, que ha «colonizado» muchas de las esferas del mundo actual y también el sector de la creación artística.

El fenómeno lúdico va más allá de la progresión espectacular de la industria de los videojuegos que tiene un éxito exponencial y exportan cada día más sus códigos y su «cultura» hacia otros medios y discursos, incluso en nuestras prácticas sociales cotidianas. El universo del juego con sus reglas y sus valores se convierte en un verdadero modelo de pensamiento y es objeto también de estudio de investigación universitaria (en inglés se llama de *gamification*). [...] muchas de las características de los nuevos dispositivos enunciativos digitales (la promoción de la interacción emisor/receptor, la inmersión sensorial del receptor de transformar el mensaje convirtiéndose en cocreador, etc...) tienen mucho que ver con lo que Sébastien Genvo llama nuestra «actitud lúdica» y transforman al receptor de la obra de arte en «jugador»⁶⁴⁴.

Por tanto, al tratarse de un producto tan poderoso y tan presente en la sociedad actual no resulta extraño que su influjo haya traspasado sus propias fronteras creativas para llegar incluso a introducirse en el mundo literario. Cada vez resulta más habitual encontrar alusiones intertextuales a videojuegos, personajes, sagas, etc., como ocurre en *Efectos secundarios* (2000) de Germán Sierra⁶⁴⁵, donde se habla de la adicción a los videojuegos que padece la hija del protagonista o en *standars* (2013)⁶⁴⁶, también del mismo autor, que presenta varios textos insertos hablando de los orígenes de este dominio audiovisual –en especial del juego *Tennis for two* (p. 87). En la novela *Cut and roll* (2008) de Óscar Gual⁶⁴⁷, no sólo encontramos referencias temáticas a los videojuegos sino que en algunos momentos se describen los acontecimientos como si se describiera el desarrollo de una partida (pp.208-213).

⁶⁴³ Domingo Sánchez-Mesa, «Videojuegos, cine y literatura: especificidad vs. Remediación» en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Antropos, 2008, pp.302-303.

⁶⁴⁴ Dominique Breton y Sabine Tinchant-Benrahho, «La intermedialidad en el siglo XXI: ¿hacia un nuevo receptor?» en Gabriel Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *op.cit.*, p. 27.

⁶⁴⁵ Germán Sierra, *Efectos secundarios*, Barcelona Círculo de lectores, 2000.

⁶⁴⁶ Germán Sierra, *standars*, Málaga, Pálido fuego, 2013.

⁶⁴⁷ Óscar Gual, *Cut and roll*, Barcelona, DVD ediciones, 2008.

Las novelas que me dispongo a analizar se presentan como ejemplos singulares de todo ello. *Providence* de Juan Francisco Ferré⁶⁴⁸, incorpora motivos y adapta técnicas procedentes del cine y la televisión pero da un paso más allá reflejando en la estructura narrativa –y en la trama- de su novela un fuerte influjo del mundo de los videojuegos, lo que es una verdadera novedad en el panorama literario español contemporáneo. Por su parte, *Ático* de Gabi Martínez⁶⁴⁹ ofrece una perspectiva diferente, al incorporar, por un lado, la experiencia de un creador de videojuegos y, por otro, la del jugador que se enfrenta a él. Ambos autores se acercan, por otra parte, a este nuevo medio sin desconectarse del todo del mundo literario, ya que los videojuegos de los que se habla poseen una deuda muy profunda con la literatura, de ahí que hayamos titulado este capítulo «Videojuegos literarios».

7.1. *Providence* de Juan Francisco Ferré: un videojuego de terror lovecraftiano

En 2009 publicaba Juan Francisco Ferré *Providence*, «una novela [según palabras de Juan Goytisolo] del siglo XXI destinada a lectoras y lectores capaces de imaginar el acceso al ámbito literario como una aguijadora incursión por parajes fuera de lo común»⁶⁵⁰. Apunta en su reseña que «gracias a la síntesis de planos diversos –literario, cinematográfico, televisivo, musical, ciberespacial–, *Providence* recrea su genealogía de raíces múltiples, heterogéneas, mezcladas». Esta novela de Ferré se muestra como un artefacto literario complejo, «excesivo» -según Amélie Florenchie-⁶⁵¹, preñado de múltiples planos de significación, entre los que hemos querido destacar su filiación con el universo audiovisual -que la conforma desde el inicio- y especialmente su vínculo con la estética, estructura y motivos propios de los videojuegos, por lo que de innovador e insólito tiene este vínculo dentro del panorama literario español. El propio autor ha situado su texto dentro de la categoría de tecno-narrativa («tecnovela», según Teresa Gómez Trueba⁶⁵²) que

⁶⁴⁸ Juan Francisco Ferré, *Providence*, Barcelona, Anagrama, 2009. (A partir de ahora citaré de esta edición).

⁶⁴⁹ Gabi Martínez, *Ático*, Barcelona, Destino, 2004.

⁶⁵⁰ Juan Goytisolo. «Literatura en el ciberespacio», *Babelia*, 2.01.2010, p.9.

⁶⁵¹ Amélie Florenchie, «El realismo “FULL HD de Juan Francisco Ferré», *Pasavento*, Vol. 1 N° 2 (verano 2003), p.430

⁶⁵² Teresa Gómez Trueba, «La tecnovela del siglo XXI», *art. cit.*

podría definirse «como esa ficción o “hiperficción” [...] que realiza un careo estético con los medios tecnológicos y sus ubicuos simulacros virtuales (audiovisuales cibernéticos) y, en ese sentido, supera de una vez por todas los dilemas de representación en que sumía al discurso literario la ya desfasada metaficción»⁶⁵³.

¿Cuáles son los significados a los que remite la palabra *Providence*⁶⁵⁴? En primer lugar es el título de la novela de 587 páginas de Juan Francisco Ferré, que narra las peripecias de Álex Franco, un director de cine mediocre que, tras aceptar la oferta presentada por dos misteriosos personajes que se cruzan en su camino (Al-Razed Mohamed Abdulah y Delphine) acaba trasladándose a la ciudad de Providence –otro nivel de significado- para dar clases en la universidad sobre Estética e Historia del Cine, mientras reescribe, por encargo, el guión de una película. Este guión también se llama «Providence» y Álex debe rehacerlo a partir de la versión escrita por una joven pareja de rusos que se han inspirado en la novela *Cristal líquido* escrita por un tal Rubliov. Pero «Providence» es igualmente el nombre con el que se conoce un videojuego experimental, un «pasatiempo electrónico de alta gama» (p.82) que resulta ser el formato que configura la historia narrada en la novela

Ahora Álex –se afirma al principio del nivel 3- cree conocer todas las versiones disponibles de la metafórica realidad de Providence, una monstruosa página web, un videojuego maléfico, una conspiración ocultista y, cree saber que todas ellas son metáforas para una realidad innombrable y atroz. (p. 413)

Es justamente esta última significación de «Providence» la que más interés tiene para nuestro trabajo, ya que la novela aparece finalmente como la plasmación de un simulacro tecnológico basado en el formato de dicho videojuego. La historia Álex Franco se desarrolla dentro de ese videojuego experimental, sin que él mismo sea consciente de su papel de jugador⁶⁵⁵.

⁶⁵³ Juan Francisco Ferré, «Zona Cero: Pautas para una concepción tecnológica de la narrativa» en Marco Kunz y Sonia Gómez, *Nueva narrativa española*, Barcelona, Linkgua, p. 244.

⁶⁵⁴ No habría que pasar por alto la coincidencia del título de la novela de Ferré con la película homónima de Alan Resnais (1978), que nos presenta a un escritor que está concibiendo una novela que tiene por protagonista a su propia familia.

⁶⁵⁵ Este planteamiento argumental en el que un videojuego tiene lugar en la propia realidad, lo encontramos también en la novela juvenil de David Gonzalo Garvala, *Donde surgen las sombras (Boadilla del monte, Ediciones SM, 2006)*. En ella Alex, un joven apasionado de los videojuegos, desaparece misteriosamente de su casa una noche. Su grupo de amigos no se creen la versión oficial de que se ha marchado sin dar explicaciones, así que se ponen a investigar por su cuenta,

Juan Francisco Ferré traslada al universo literario las posibilidades narrativas y lúdicas del formato del videojuego, que considera:

la forma paradigmática de nuestro tiempo, más que el hipertexto, y el formato tecnológico del que cabe esperar más interacción con la literatura. La «ludología» es, en este sentido, una especialidad que no hará sino desarrollarse todo lo largo del siglo como gran modelo narrativo para todas las otras artes y como gran modelo teórico para entender cómo funcionan las narrativas⁶⁵⁶.

7.1.1. Argumento, estructura y voz narradora

La trama de suspense y futurista -que podría recordar en cierto sentido a la del filme *The Game* (David Fincher, 1997), protagonizada por Michael Douglas- abarca el periodo de un año (desde finales de 2005 a 2006) en el que tienen lugar inicialmente varios encuentros misteriosos de Álex, primero con Al-Razed en Marrakech, luego con Delphine en Cannes, con la que firma una especie de pacto satánico por medio del sexo, y más tarde en Madrid, donde recibe la visita de dos extraños detectives que le hablan por vez primera de los efectos malignos del videojuego *Providence*, un producto altamente adictivo que provoca graves trastornos psicológicos en aquellos que se atreven a utilizarlo. Álex Franco no da crédito a estas advertencias, ignorando que lo experimentará más adelante en carne propia: «¿Es que alguien con un mínimo de conocimiento de causa puede creerse a estas alturas de la película que nuestro cerebro se trastorna así como así por unas horas de más frente a la pantalla de un ordenador absorbido en los lances triviales de un videojuego para tarados mentales?» (p.93). Cuando se instala en la ciudad estadounidense de Providence para impartir clases en la universidad, el simulacro virtual empieza a imponerse sobre su «auténtica» vida. Una atmósfera enigmática envuelve el anodino discurrir diario como si bajo la apacible capa de la vida ciudadana latiera una corriente de secretos inexplicable. El personaje se enfrenta a situaciones extraordinarias, como los encuentros sexuales que tiene con mujeres desconocidas de todo tipo o los emails misteriosos que recibe de un confidente

con el apoyo del inspector Garcés. Finalmente se descubrirá que un maligno empresario había montado una suerte de videojuego maléfico a escala humana en la antigua red de aguas de la ciudad de Zaragoza. Además, la novela mantiene otra conexión con la obra de Ferré, el vínculo que tienen ambas con el universo de Lovecraft. El Nick de Alex, el chico desaparecido, es Necromicón, referencia directa a Lovecraft y *Los mitos de Cthulhu*.

⁶⁵⁶ Carlos A. Scolari, «Entrevista a Juan Francisco Ferré, medios, literatura y tecnología», *Hipermediaciones*, 23.06.2014 <https://hipermediaciones.com/2014/06/23/entrevista-a-juan-francisco-ferre-medios-literatura-y-tecnologia/> (Consultado el 27.09.2018)

llamado Jack Daniels, se ve envuelto en peleas, la violación que sufre... Un caos absurdo en que se ve envuelta su vida y que bien resume Cristina Mondragón en un artículo que escribe sobre la novela:

[...] intenta sin lograrlo completar el guión que le pide Delphine, se aficiona al *Blue Moon*, droga que una mano invisible suministra en la casa que le ha rentado la Universidad, fracasa como profesor ante el estudiantado norteamericano, se enreda en varias relaciones erótico-afectivas, en especial con la joven Eva Dalgren, se encuentra con el fantasma de Lovecraft, entra en confrontación directa con el estudiante modelo del Campus, el albino gigante Andy Ross y, como si fuera poco, termina envuelto en una conspiración organizada para liberar al mundo del Mal representado por las grandes corporaciones⁶⁵⁷.

Efectivamente, su situación se enreda hasta el punto de verse envuelto en una conspiración con el encargo de incendiar el gran rascacielos que corona la ciudad y que simboliza el poder de uno de los dos grandes grupos económicos que existen en Providence. Es entonces cuando se descubre que la verdadera naturaleza de la realidad que ha estado viviendo durante ese tiempo es un juego. La vida de Alex Franco no ha sido sino una partida del juego experimental *Providence* y él mismo acaba conectado a un gran ordenador donde han descargado el contenido de su cerebro.

Esta trama algo enredada se presenta en la novela subdividida en tres niveles, de acuerdo con las estrategias de funcionamiento características de los videojuegos:

PROVIDENCE NIVEL 1: EL PRINCIPIO DELPHINE (mayo-septiembre)

PROVIDENCE NIVEL 2: EL MOVIMIENTO BROWNIANO (septiembre-noviembre)

PROVIDENCE NIVEL 3: LA CORPORACIÓN CTHULHU (noviembre-diciembre).

Tres niveles que Álex deberá ir superando y tras los cuales llega a ese último estadio denominado PROVIDENCE AÑO UNO, que representa la vuelta al inicio, al origen, como si todo, incluso la mente de Álex, se hubiera «reseteado», «como si hubiera regresado [...] a la casilla inicial del juego de la vida y aún más atrás si fuera posible»

⁶⁵⁷ Cristina Mondragón, «Yo soy Lovecraft: Providence y el horror cósmico» en Marco Kunz y Sonia Gómez (ed.), *op. cit.*, p.267.

(p.560) . El propio Ferré ha remarcado esta estructura circular del texto, que se conforma como un bucle ficticio:

se concibe como un viaje al comienzo de la novela, a la génesis de sí misma, ese punto cero en que se produce el volcado de la memoria del cineasta narrador y protagonista en un ordenador, constituyendo una memoria artificial que es la base sobre la que la novela construye su discurso»⁶⁵⁸.

Esta estructura circular respondería a la lógica interna de la diégesis. Si toda la novela viene a ser un videojuego en el que el protagonista ha estado jugando sin saberlo, la información que obtienen de su cerebro al final de la historia es la que –volviendo al principio- permitirá diseñar el planteamiento de dicho videojuego atendiendo a los parámetros de sus propios recuerdos. Nos hallaríamos por tanto ante un círculo vicioso en el que tiempo se repite eternamente.

En cuanto a la voz narradora, se va alternando un narrador autodiegético en primera persona con el empleo de una tercera persona omnisciente, que se irá imponiendo conforme avance la trama: «La suplantación progresiva de la primera persona por la tercera ilustra perfectamente la sumisión de Álex al mundo virtual. El “yo” lleva cada vez menos la voz cantante, a favor de un “él” anónimo y todopoderoso»⁶⁵⁹. Esto nos indica entonces –en términos *videolúdicos*- que nos hallamos ante un jugador en primera persona que irá cambiando a una visión en tercera hacia el final del juego.

Resulta interesante destacar que, dentro del universo de los videojuegos, en esa opción en primera persona, el jugador «se convierte en personaje dentro de un espacio vivido desde el interior de la ficción» y por tanto posee una visión limitada del mundo, reducida a sus propias capacidades⁶⁶⁰. Una característica que apreciaremos en la propia experiencia del protagonista.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.256.

⁶⁵⁹ Amélie Florenchie, «El realismo “FULL HD”...», p. 278. Esta autora ha estudiado con más profundidad el cambio de perspectiva en la narración de primera a tercera persona en dicho artículo, p. 277, 278.

⁶⁶⁰ Mar Marcos Molano, y Paz Martínez Loné, «La dimensión simbólica del jugador de videojuegos (A propósito del punto de vista subjetivo de los juegos en primera persona)», *Icono 14*, Madrid, N°8 (2006), p.6. www.icono14.net/revista, (Consultado 13-04-2019).

En esta modalidad de juego, no se puede ver al personaje, puesto que nos identificamos con él en la visión que posee del mundo. La única opción de conocer su físico será a través de su reflejo en el espejo, un elemento que tiene una gran significación en la novela, puesto que remiten a la figura del *Doppeltgänger*, del otro “yo” maléfico, que aparece en ese reverso de la realidad en que se ha convertido la ciudad de Providence: «veo mi cara iluminarse con un gesto luciferino. No soporto esa mirada mucho tiempo. No sé si me pertenece. Me da miedo. Esto no puede sino acabar mal» (p.145) «Veo un rostro en el espejo que me aterroriza. No es el mío [...]» (p.157).



Call of Cthulhu: Dark Corners of Earth –visión en primera persona-



Pantalla del videojuego *Sinking City* –visión en tercera persona-

7.1.2. (Con)fusiones entre lo real y lo ficticio

Desde el comienzo de la historia en el que le aconsejan al protagonista: «Desconfía siempre, desconfía por sistema» (p.43), hasta casi el final, cuando le repiten: «No crea todo lo que ve. Todo es posible...» (p.545), el personaje va enfrentándose al mundo que le rodea con desconfianza: las categorías de lo real y lo ficticio parecen confundirse e intercambiarse continuamente, mientras su vida va siendo suplantada por un perverso videojuego. El eslogan publicitario que anuncia *Providence* no deja lugar a dudas: «*Esto no es un juego. Esto es la realidad*» (p.82), un eslogan que por -otra parte- nos recuerda a

ese otro de la cadena de televisión por cable americana que decía: «No es televisión, es HBO». Es en ese lema donde se encuentra la clave para comprender la novela. Todo lo que se presenta ante el personaje y todo lo que por consiguiente se ofrece al lector está constantemente sometido a una relativización, puesto en duda. Ferré dice al respecto que «el lector de la novela ingresa de pleno en el abstracto dominio de la “simulación” [...] y se enfrenta en la ficción, precisamente, a una situación de “crisis de lo real” más allá del “principio de realidad”»⁶⁶¹. Se invita al lectorado a dudar del estatuto ficcional de lo que lee acompañando al personaje en su continuo desconcierto sobre la veracidad de los acontecimientos que ocurren. Así, múltiples comentarios van salpicando la obra de esa pátina de desconfianza hacia lo real, como en este caso: «me parecieron pajarracos mecánicos, criaturas artificiales colocadas ahí por alguna mente manipuladora para camuflar con su presencia engañosa el increíble efecto de irrealidad del entorno, un decorado abandonado» (p.374).

El narrador pone en suspenso desde el principio la veracidad –ya no la verosimilitud- de la historia narrada que no es sino «una historia de falsedades» (p. 13) e introduce un concepto clave para la comprensión del texto -el de «simulacro»- al referirse a la muñeca idéntica a Delphine, que ésta mete en la cama cuando está manteniendo relaciones sexuales con Alex. Delphine es la figura mefistofélica con la que el protagonista firma un pacto que lo convierte en un títere manejado por los hilos invisibles del sistema lúdico-experimental que convierte su vida en un infierno. Aunque apenas vislumbra su situación durante mucho tiempo, ya en su casa de la ciudad de Providence, el protagonista es capaz de exclamar: «Empieza el espectáculo» (p.141), anunciando con ello, inconscientemente, el comienzo de la partida⁶⁶².

Pero el personaje Álex Franco vive en el umbral entre la realidad y la ficción, percibe la ficcionalización de su mundo, deseando, por ejemplo, «que esta realidad se abra a una palabra mía [...] como la gruta de las maravillas del cuento de hadas» (p.151). Demanda con ello, el acceso a un espacio fantástico, sin ser consciente de que ya está dentro de él. El tema de la imposición de una copia virtual a la propia realidad remite en gran medida al argumento de la película *Matrix* (Lana Wachowski y Lilly Wachowski, 1999). De hecho, Amélie Florenchie ha dedicado un artículo a analizar las vinculaciones

⁶⁶¹ Juan Francisco Ferré, «Zona Cero...», *art. cit.*, p.246.

⁶⁶² También en una de las novelas posteriores de Ferré, *El rey del juego* (Barcelona, Anagrama, 2015), uno de los personajes exclama: «¡Que empiece el espectáculo!», dando el disparo de salida a un viaje lleno de situaciones aberrantes y que también posee fuertes conexiones con el mundo de los videojuegos.

de la novela de Ferré con el cine (a su juicio, «la percepción visual de la realidad por Álex es influenciada por el cine ya que lo ve todo bajo un ángulo cinematográfico»⁶⁶³), y, en especial, la deuda que tiene con la célebre obra de las hermanas Wachowski: «Álex, como Neo, descubre que existen dos realidades paralelas: la realidad “real”, que abandonó al venir a Providence, y la realidad artificial, virtual, en que se encuentra a pesar suyo, a partir del momento en que pisa el suelo de Providence»⁶⁶⁴, llegando a afirmar que el texto de Ferré «es claramente una parodia cómica de la película *Matrix*»⁶⁶⁵. Algo que viene a confirmar el desenlace de la obra:

una conspiración a escala global, más o menos paródica, para imponer el mundo virtual al mundo real. El desenlace de esta conspiración se percibe desde el comienzo por la imposibilidad de distinguir entre lo que, en la ficción de la novela, pertenecería al orden de lo real, esto es, realmente acontecido dentro del mundo en que se mueven los personajes de la trama, o bien al orden de lo virtual o lo irreal, esto es, limitado al régimen de la fantasía subjetiva o a la ficción derivada de algún medio, ya sea el cine, los videojuegos o la televisión. [...] la incertidumbre narrativa que se instala como régimen de lectura, trata de proyectar cada una de esas categorías señaladas (fantasía, film, videojuego) en el formato mediatizado por la tecnología más avanzada-. [...] Una realidad producida por la fusión de lo real y lo virtual en el mismo plano de la realidad. A este proceso muchos teóricos lo han catalogado como “digitalización de la realidad”: conversión de la realidad cotidiana en realidad numérica, en simulacro computerizado.⁶⁶⁶

7.1.3. Novela-videojuego-laberinto

La elección del formato de videojuego sirve entonces al autor para explorar de una forma más profunda esa idea del simulacro. «Ferré elige un soporte “ilegítimo” desde el punto de vista de la cultura dominante, y a la vez muy representativo de la (sub) cultura de masas y por ende, del sistema capitalista de la cultura que la sostiene. [...] También lo

⁶⁶³ Amélie Florenchie, «El cine: ¿nueva *matrix* de la narrativa española contemporánea? Providence de Juan Francisco Ferré» en Brice Castanon-Akrami *et alli* (comp.) *Litterature et cinéma. Allers-retours*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2014, p. 428. Isabelle Touton ha incidido también en este «filtro cinematográfico» del protagonista a través del cual aprehende el mundo. «Simulacre de simulacre? Le bais de l’artefact visual et de la culture de l’écran dans la prose narrative actuelle», *Bulletin Hispanique*, 116, 2 (2014), p. 708.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 424.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 425.

⁶⁶⁶ Juan Francisco Ferré, «Zona Cero...», *art. cit.*, p.255.

elige por su carácter eminentemente simulacral»⁶⁶⁷. Ferré defiende por su parte, su elección porque

los videojuegos, la forma cultural emergente de nuestro tiempo según no pocos teóricos, constituyen una alegoría del mundo, ya que los conceptos, las relaciones de poder, los afectos y la ideología que ponen en juego sus algoritmos proceden de la misma estructura de la sociedad de control, el complejo militar tecnológico unido al entretenimiento sin límites. [...] la cibercultura de los videojuegos es la síntesis y el paroxismo de todos los conceptos en juego en la actual sociedad tecnocrática⁶⁶⁸.

Además de la división por niveles que presenta la novela y que nos remite lógicamente a la progresión interna característica de los videojuegos, hay otras marcas y comentarios en el texto que son indicadores de esa naturaleza videolúdica de la realidad. Ese es el caso de la advertencia que encontramos al final del nivel 2 (p.409):

¿QUIERES QUE TE DÉ LA VIDA ETERNA?

EN CASO AFIRMATIVO, CLICA SOBRE EL ICONO

«CTHULHU»

EN CASO NEGATIVO, PULSA LA TECLA «P»

Si no pasas de pantalla, reinstala el programa original.

Un texto que reproduce lo que sería una pantalla para pasar de nivel. Álex, como jugador accidental del videojuego –y el lector con él-, debe actuar y elegir una de ambas opciones. Los videojuegos exigen del jugador la participación en la historia, una intervención –como la que realiza Don Quijote al querer salvar a la princesa en el episodio del «Retablo de las maravillas», irrumpiendo con su espada y destruyendo los muñecos- que rompe precisamente el pacto de la ficción basado en la no intervención en la historia⁶⁶⁹. Una historia que se desarrolla en un mundo muy determinado, muy convencional y delimitado -un mundo virtual- con unas leyes-reglas «naturales» propias.

⁶⁶⁷ Amélie Florenchie, «El realismo “FULL HD”...», p. 268.

⁶⁶⁸ Juan Francisco Ferré, «Zona Cero...», *art. cit.*, pp.245-246.

⁶⁶⁹ Joaquín Antonio Siabra Fraile, «Los videojuegos como géneros de mundos virtuales», *Eikasa. Revista de filosofía*, Nº 24 (abril 2009), p.1.

La ciudad de Providence es presentada como un microcosmos cerrado donde dos fuerzas opuestas se disputan el control de la sociedad.

Providence es así un producto del sistema capitalista: es un juego de estrategia que consiste en eliminar la secta rival de la Hermandad de los Amigos del Crimen Perfecto, la Iglesia Escarlata, para apoderarse del control de la ciudad. Ahora bien, la secta de la Hermandad tiene como dios al Mercado⁶⁷⁰.

Diversas indicaciones –a veces contradictorias- alertan al lectorado de las normas narrativas que rigen la novela. Así, el subtítulo: «Toma 10: LA VIDA (NO) ES UN VIDEOJUEGO» (p. 82), o en este otro lema: «La vida es el videojuego más excitante» (p.105). También se explica la intencionalidad del nuevo producto llamado *Providence* en su estrecha vinculación con la vida, con las reglas competitivas de la existencia en el mundo neocapitalista:

un videojuego experimental concebido con la finalidad de poner a prueba la adaptación de los seres humanos a las reglas cada vez más competitivas del sistema económico :incluye programas que registran las reacciones fisiológicas y emocionales del jugador, mide las actitudes y respuestas del mismo durante el desarrollo del juego y extrae conclusiones pertinentes de todas ellas de cara a completar la información solicitada por el ejército, la policía, las corporaciones y otras agencias privadas de empleo. (p.107)

El formato de la narración implica sucesivos tránsitos, como ya hemos indicado, del yo-jugador en primera persona al él-jugador, objeto del discurso de un narrador. También una superación de niveles, común a este tipo de narraciones digitales. Por otra parte, la estructura de la historia podría parecerse a una aventura gráfica: «un juego informático, basado en los gráficos, que consiste en avanzar a través de una historia prefijada anteriormente y con un final cerrado (o varios) gracias a la resolución de diferentes rompecabezas y puzles»⁶⁷¹. En este género las etapas narrativas tienen gran relevancia y el jugador, que adopta una identidad específica, tiene una misión clara que cumplir, para lo que interaccionará con objetos y personas (amigos o no).

A fin de cuentas no se diferencia mucho la trama de la narrativa heroica de aventuras con un héroe que debe acometer una misión difícil –en este caso, «liberar al

⁶⁷⁰ Amélie Florenchie, «El realismo “FULL HD”...», p. 269.

⁶⁷¹ Marina Montes Pérez, «Narrativa en las aventuras gráficas», *FRAME*, N° 6 (Feb. 2010), p. 248.

mundo del Mal representado por las grandes corporaciones»⁶⁷² destruyendo para ello el rascacielos que corona la ciudad como símbolo de la neutralización de la batalla entre ambos bandos, aunque en esta ocasión fracase en su intento. Aunque Álex no lo sepa, tiene una misión y tiene «ayudantes» falsos: personajes que le van ofreciendo la información necesaria para avanzar en los diferentes niveles del juego. En primer lugar, Al-Razed, «misterioso agente del destino» (p.69), a quien conoce en su viaje a Marrakech, aunque las condiciones de su encuentro se presenten como irreales pues Alex no recuerda si vivió sucesos reales o soñados:

Realmente no sé si yo también me quedé dormido entonces, sin darme cuenta, y todo lo que sucedió después es producto de un sueño acunado por el ruido de los motores de la piscina, o si mis recuerdos corresponden o no con exactitud a mis vivencias, o han sido fantaseadas por el olvido y la imaginación.(p.55)

Al-Razed es el primer personaje que «tienta» al protagonista; es un genio que interpreta los deseos del protagonista y le ofrece la posibilidad de obtener lo que más quiere: el éxito profesional. Otro falso ayudante –por cuanto lo conduce a perder el control de su vida- es Delphine, la misteriosa joven francesa, productora de cine, que le induce a sellar definitivamente el trato –la adaptación de un guión escrito por una pareja rusa. A este personaje se le caracteriza también con adjetivos negativos o que remiten a fuerzas ocultas y esotéricas (como si de una especie de maga se tratara): «la astuta y sibilina Delphine» (p.27), «me sonreía ahora de ese modo diabólico» (p.27), «mefistofélica agente de la voluntad» (p.105).

No es casualidad que justo antes de la aparición de ambos personajes: Delphine y Al-Razed, el lugar en el que se encuentra el personaje se convierta en una suerte de laberinto donde toda orientación resulta imposible. Como si al entrar en contacto con ellos las coordenadas espaciales se diluyeran al haber accedido a un espacio dotado de características especiales: «el complejo hotelero Zagora Golf, un laberinto arábigo concebido por un arquitecto demente en las inmediaciones del desierto para extraviar a los turistas incrédulos y confundir a los viajeros de buena fe como nosotros» (p.39), «mientras avanzaba a su lado por el largo pasillo, mucho más largo y enredado de lo que recordaba y, giramos por un recodo que desconocía hasta enfilar otro pasillo y otro más a la izquierda, ya había perdido toda capacidad de orientación [...]» (p.16). A través de esos laberínticos,

⁶⁷² Cristina Mondragón, *art. cit.*, p.297.

parece que son ellos quienes propician la entrada de Álex en el videojuego, actuando pues como guardianes de la puerta que da acceso a *Providence*.

Entre los personajes que ayudan al protagonista a continuar en su avance dentro de su aventura gráfica, se encuentra también Jack Daniels (como el whisky) que se comunica con él vía email para guiarle por la geografía, tanto real como metafórica, de la ciudad de Providence. Él le desvela la existencia de dos comunidades enfrentadas en la ciudad: la «Hermandad de amigos del crimen organizado» -que tiene como Dios supremo al Mercado- frente a la «Iglesia Escarlata»: «La historia secreta de esta ciudad se constituye por la pervivencia de un conflicto permanente entre las diversas sectas y organizaciones que representaron las fuerzas naturales y sobrenaturales, históricas y mesiánicas, en disputa desde sus orígenes» (p.198).

Los emails de Jack Daniels alertan y advierten al personaje-jugador que «su único objetivo es sobrevivir. Superar las pruebas que le van imponiendo, sin llamar la atención: «Terminar su guión, completar la reproducción y largarse de aquí lo antes posible a terminar su película» (p.179). Y es también él que da las últimas instrucciones necesarias para emprender la misión definitiva que todo videojuego tiene: la batalla final, la gran lucha contra el mal supremo que finalice la historia, el tercer acto contra el monstruo o «jefe»⁶⁷³-. En este caso, el combate final se materializa con el incendio del rascacielos más importante de Providence (que representa esa maldad imperante en la ciudad): «Ha llegado el momento de actuar y sostengo un documento comprometedor entre las manos [...] es un plano detallado de esa sección del edificio impreso hace unas horas en casa de los Klingon [...] una especie de mapa del tesoro para adultos» (p.473).

⁶⁷³ Jim Thompson, Barnaby Berbank-Green y Nic Cusworth, *Videojuegos. Manual para diseñadores gráficos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 2008, p. 59.



Mapa del mundo en un juego de plataformas

Ese plano del rascacielos es un «objeto encontrado» que al personaje-jugador le ayuda a progresar en el juego. La misma función tiene un artículo que descarga de internet sobre la ciudad, y que -tal y como él mismo dice- es empleado «como guía de mis primeras incursiones en PVD» (p.157). E igualmente cumple ese cometido la droga de «alta definición» *Blue Moon* que funciona como «revitalizador» de sus energías, de la «vida» - usando un término propio de los videojuegos- cuando parece que están empezando a disminuir. Curiosa actualización de las pócimas mágicas de los libros caballerescos (o del bálsamo de Fierabrás).

Un nuevo personaje que contribuye al avance del jugador por este videojuego maléfico es Mike Ryans, estudiante universitario de Providence que le envía un paquete con una serie de relatos cortos escritos por él mismo, titulado ZODIACO. Un paquete que Álex recoge en su deseo de saber y entender y a partir del cual podrá continuar superando «pantallas». Ryans le ofrece pistas importantes sobre lo que puede esconderse tras la apariencia de la inocente ciudad de Providence:

Providence podría ser una simulación tecnológica creada por un superpoder militar con el fin de controlar el país y dirimir en este escenario particular todos sus conflictos globales [...] y cada uno de nosotros cumple su papel asignado desde hace siglos [...]. Quizás por ello, la llegada de un extranjero

como usted sea considerada por muchos una oportunidad excitante de renovar las posibilidades del juego o acabar con él de una vez. (p.414)

Pistas que le llevarán a un lugar simbólico, al que conduce a Álex: el cementerio de la ciudad, para, a través de la tumba de Lovecraft, escritor oriundo de la ciudad –y referente clave en toda la obra-, visitar sus túneles subterráneos. En este pasaje, el lector, poniendo en relación todos los elementos de que dispone hasta el momento, no puede evitar imaginar la escena bajo el prisma de un género muy específico de este universo audiovisual, los llamados «juegos de plataforma» donde el personaje debe ir superando diferentes pruebas físicas para pasar de pantalla:

no se habría imaginado, a su edad y con su impecable atuendo, saltando sin esfuerzo una valla de madera y adentrándose luego en una espesa arboleda [...]. Otro obstáculo en forma de macizo de muro de piedra se interpuso en su camino [...] Ryan le mostró dónde colocar los pies durante su escalada para no resbalar y caerse al suelo de tan alto. Al otro lado, sólo con deslizarse por la pared, les aguardaba una hondonada húmeda y profunda, cubierta de espesa maleza y hierbas altas...(p.419)



Gráfico de «videojuego de plataforma»

Aunque hay otros momentos a lo largo de la novela, en los que las analogías con la estructura y planteamientos de un videojuego resultan más evidentes para el lector. Ese es el caso del final del primer nivel, que lleva por título «TERMINAL 3» (pp. 129-136), en el

que el protagonista se enfrenta a una de las pruebas más duras. Tras superarla pasará al segundo nivel. La prueba se produce a su llegada a EEUU justo en el control de seguridad del aeropuerto, donde es detenido. En las dependencias privadas de la policía será sometido a maltrato físico y psicológico, sobre todo cuando se ve obligado a disparar a bocajarro a otro hombre maniatado a cambio de salvar su propia vida. Rendido ante la gran presión de la policía, dispara, comprobando justo en ese momento que el arma no tenía balas. Tras esa especie de prueba de fe, será dejado en libertad, pasando directamente al segundo nivel de dificultad del videojuego. A pesar de que el personaje no es realmente consciente del nuevo contexto en el que se mueve⁶⁷⁴, justo antes de partir hacia Providence tendrá una reflexión muy certera respecto a lo que le espera: «Subió al avión [...] sin saber si volverá, o si a su regreso la realidad conocida permanecería como la recordaba o habría mutado también y cambiado de nivel, como un videojuego» (p.126).

Otro momento de la novela que evidencia esa pátina propia de los videojuegos se localiza en la «pantalla» correspondiente a la aventura en el rascacielos, clave para la resolución de la novela-videojuego. Aquí, encontramos un esfuerzo extra por introducir en el texto un léxico propio del universo lúdico: «Yo sólo soy un peón de esta jugada crucial de la que depende, al parecer, el resultado de toda la partida» (p.473) o en este otro pasaje:

Por una vez, soy obediente y sigo las instrucciones sin ponerlas en cuestión. Voy disfrazado de bombero americano y bastante colocado para la ocasión. *Blue Moon* es la marca de mi disfraz interior. Una pantalla de cristal hipersensible que me distancia del mundo y me obliga a instalarme en la realidad, con todas las consecuencias psíquicas y sensoriales, como frente a un monitor, dispuesto a jugar al límite. (p.464).

Sin duda la descripción que se hace de las sensaciones del personaje, bajo los efectos de la droga, lo sitúan en la posición de un *gamer* frente a la pantalla a punto de comenzar la partida en el último nivel del juego, toda una metáfora cargada de tintes metaficticiales, pues Álex Franco ya es un jugador disputando una partida de un videojuego.

⁶⁷⁴ Explica Florenchie que «Para Álex, la dificultad estriba en que desde el principio no es capaz de entender que ha entrado en el videojuego y que lo virtual se está imponiendo a lo real.» en «El realismo “FULL HD”...», *art. cit.*, p.271.

7.1.4. Videojuegos de género: terror (*lovecraftiano*)

Sin embargo, para poder llegar a entender en toda su dimensión qué tipo de videojuego nos presenta Ferré en su novela, no podemos dejar de destacar uno de los referentes clave sobre el que está conformado el texto, y que se encuentra ya en la misma portada del libro: Howard P. Lovecraft. Cristina Mondragón advierte de que, aparte de la inmensa cantidad de referentes intertextuales que plagan la novela, la figura de Lovecraft resulta esencial para su completa y adecuada interpretación. De hecho ella propone considerar *Providence* como una novela lovecraftiana, entendiendo «la novela de Ferré como una reelaboración de la obra lovecraftiana. No porque se integre en la escuela que formaron los seguidores de HPL con los Mitos de Cthulu, ni como imitación de un estilo, sino como una novedosa manera de crear horror, mediante el discurso fantástico, para una posmodernidad descreída e hiper-tecnologizada»⁶⁷⁵. De ello, la filiación con el mundo de este escritor no se limita únicamente a que la novela se desarrolle en Providence –ciudad natal de Lovecraft- o a que el título de los emails de Jack Daniels hagan referencia a obras de este autor e incluso el protagonista llegue a visitar su tumba. Para Mondragón, el acierto de Ferré en este homenaje novelístico –que no parodia, como ella misma aclara- es haber sabido recrear una ambientación deudora del universo lovecraftiano.

La verdadera prueba está en el la atmósfera y en las sensaciones que el relato pueda despertar en el lector [...] *Providence* cumple con esto: busca constantemente generar una atmósfera inquietante, de profunda desazón; a lo largo del relato aparecen conjuras con seres de ámbitos desconocidos y poderes ocultos que confunden la mimesis realista con fuerzas extrañas que superan los límites de la realidad representada.

Partiendo de esta tesis defendida por Cristina Mondragón, queremos, por nuestra parte, dar un paso más, señalando que, a nuestro juicio, no estamos técnicamente ante una novela lovecraftiana, sino que el texto «juega» –un verbo muy pertinente en el contexto que nos ocupa- a ser un videojuego lovecraftiano. El lectorado, siguiendo los pasos de Álex Franco por el «universo ficcional» que supone Providence, está incorporado activamente a la partida que, sin saberlo, juega el protagonista en ese videojuego lovecraftiano en el que se ha convertido su existencia.

Se insertaría así pues la novela de Ferré en una tradición -con bastante éxito comercial- de videojuegos que en las últimas décadas han tratado de llevar a las pantallas

⁶⁷⁵ Cristina Mondragón, *art. cit.*, p. 262.

de los ordenadores y de las consolas el universo ficcional de Lovecraft. La industria del videojuego ha sabido reconocer en la mitología de horror cósmico creada por este escritor una fuente muy rica de inspiración⁶⁷⁶. Algunas de sus obras y personajes, además de las atmósferas que recreaba en sus narraciones han dado lugar a múltiples juegos digitales del género del terror.

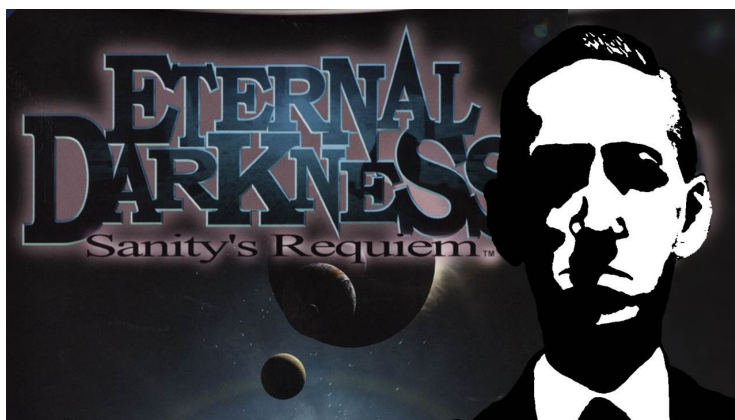
Ese sería el caso del juego *Alone in the dark*, aparecido en 1992, que inaugura el género del *survival horror* - traducido al español como «horror de supervivencia»- y desarrolla unas historias en las que el jugador debe sobrevivir a los múltiples ataques inesperados de monstruos y demás seres fantásticos, inmerso en una atmósfera terrorífica⁶⁷⁷. Todo el ambiente de este juego está repleto de temas y personajes propios tanto de la obra de Lovecraft como de Edgar Allan Poe. Un año más tarde, en 1993, el videojuego *Shadow of the Comet* se inspiró en el ciclo de los mitos de Cthulhu y utilizaba

⁶⁷⁶ Desde el origen de los videojuegos, allá por los años ochenta, los creadores de videojuegos han recurrido a las historias contadas por la literatura para dar forma a sus productos audiovisuales. «El de las aventuras gráficas ha sido uno de los géneros privilegiados para las adaptaciones de obras clásicas. Primero como aventuras conversacionales, con mucho texto y poca imagen. [...] En este modelo encontramos juegos inspirados en *El Hobbit*, *La isla del tesoro*, *La guía del Autoestopista Galáctico*, *Fahrenheit 451* o *El Quijote*»⁶⁷⁶ (Alejandro Gamero, «Videojuegos basados en novelas», *La piedra de Sisifo. Gabinete de curiosidades*, 29.04.2013, <http://lapiedradesisifo.com/2013/04/29/videojuegos-basados-en-novelas/> (15.10.2015)). Podríamos añadir también a estas referencias, la del videojuego *Las aventuras de Tom Sawyer*, de 1989, basado en la novela homónima que Mark Twain escribió en 1876. Hoy en día, por otra parte, comprobamos que se sigue explotando esta práctica adaptativa pero con unas características técnicas más elaboradas (gráficos mucho más realistas, mayor jugabilidad...); ahí está el caso de *Assasin's Creed* (2007), una serie de videojuegos de ficción histórica, basada en la novela *Alamut*, escrita por el esloveno Vladimir Bartol en 1938; *American McGee's Alice* (2000) y *Alice: Madness Returns* (2011), dos videojuegos que reinterpretan las novelas originales sobre Alicia de Lewis Carroll; *Dante's inferno* (2010) basado en la *Divina Comedia* de Dante o el videojuego de 2010 *El Gran Gatsby* que adapta la conocida novela de Scott Fitzgerald. Todos ellos son sólo una pequeña muestra, pero bastante representativa, de la nutrida oferta de adaptaciones de novelas que presenta el mundo del videojuego. Si bien es cierto, en las últimas décadas se ha apostado mucho –en gran parte debido a las prácticas de marketing y concentración de este mercado- por adaptar textos literarios a un formato de videojuego que ya hayan sido refrendadas, en un paso intermedio, por el éxito en taquilla de la adaptación cinematográfica de esa misma novela. Ese es el caso, por ejemplo de las trilogías de *El Padrino* y *El señor de los anillos* o la serie de novelas de Harry Potter. Otra vía de conexión de ambos mundos creativos ha sido la apropiación de ciertos personajes literarios, para, a partir de ellos, construir historias diferentes, alejadas de sus universos ficcionales originales. Alicia de Lewis Carroll, Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle o Drácula de Bran Stoker serían buenos ejemplos de ello, puesto que han servido de punto de partida a numerosos videojuegos. Otra práctica que apreciamos en las relaciones entre estos dos campos es crear juegos inspirados, de una forma más difusa, en el universo literario de algún escritor en concreto, algo que ha ocurrido, en más de una ocasión, con Lovecraft –como veremos- y Poe y sus particulares mundos ficcionales repletos de misterio y terror.

⁶⁷⁷ Uno de los máximos exponentes de este género será *Resident Evil* (1996) que ha dado lugar a toda una exitosa serie de videojuegos y posteriormente de adaptaciones cinematográficas entre 2002 y 2016, en las que Milla Jovovich era la protagonista.

elementos procedentes, en gran medida, de los relatos de este escritor, para conformar la narrativa y ambientación de este producto. En 1995, aparecía una secuela –no directa– de éste, titulada *Prisoner of Ice* que se basa en la novela de Lovecraft, *En las montañas de la locura* (1931).

Ya en el siglo XXI, nuevos juegos adaptan con gran fidelidad temas y motivos del mundo lovecraftiano. En 2002, salió al mercado *Eternal Darkness: Sanity's Requiem*, un juego en el que ya se tomaba el horror cósmico de Lovecraft como motivo central de la aventura gráfica: «el terror se producía al presenciar la inmensidad de poderes desconocidos que se ocultan más allá de nuestra percepción, encarnados en seres tan antiguos y terribles que resultan imposibles de abarcar con nuestra conciencia»⁶⁷⁸. Aunque es en 2006 cuando aparece el que está considerado como uno de los mejores videojuegos de terror de todos los tiempos, *Call of the Cthulhu: Dark Cornes of the Earth* (2006)⁶⁷⁹. La referencia a la obra de Lovecraft es evidente ya en su propio título. Se trata de un juego inmersivo que combina acción, aventura, juego de disparos en primera persona y ciertos elementos de un juego de misterio.

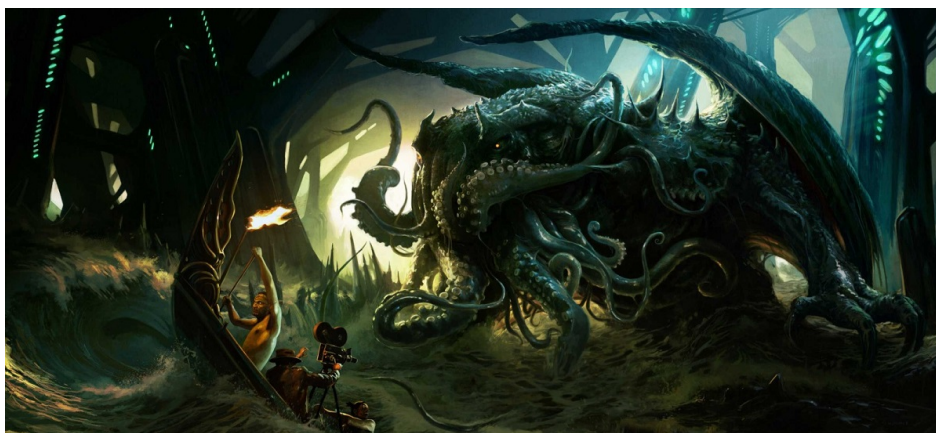


Por su parte, en una línea semejante al anterior, *Call of the Cthulhu: the official videogame* (2018), presenta una aventura en primera persona, con características de RPG (*role-playing game*, es decir un juego de interpretación de roles) y en el que la exploración de los escenarios y las deducciones correctas hacen avanzar el juego. Por tanto no se da tanto el enfrentamiento directo con los adversarios a través del uso de armas, sino que más bien funciona mediante la investigación y la resolución de «puzles». Una aventura gráfica

⁶⁷⁸ Gallego, «Por qué Eternal Darkness fue uno de los mejores juegos de terror y debe volver», *Vida extra*, 27.05.2015, <https://www.vidaextra.com/aventura-plataformas/por-que-eternal-darkness-fue-uno-de-los-mejores-juegos-de-y-debe-volver> (Consultado 30.05.2019).

⁶⁷⁹ Información consultada en wikipedia

que, mediante la adaptación de motivos y recursos propios del universo lovecraftiano, tratará de poner a prueba la cordura de los jugadores⁶⁸⁰.



Escena cinemática del juego *Call of the Cthulhu: the official videogame*

El último de los videojuegos, por el momento, en adaptar el universo de Lovecraft ha sido *The sinking city*, que salió en junio de 2019. En la investigación que debe llevar a cabo el personaje protagonista en la ciudad inventada de Oakmont, la atmósfera general y las distintas criaturas que van apareciendo son deudoras directas del escritor de Providence. Se trata de un juego en tercera persona que mezcla elementos de *survival horror* con otros de investigación⁶⁸¹.

Teniendo en cuenta las características de los videojuegos mencionados y del género en que se insertan, reconocemos mejor las semejanzas con la historia que le acontece al protagonista de la novela y del videojuego *Providence*. Consideramos, por ello, que la novela de Ferré se presenta como una suerte de videojuego de terror lovecraftiano, como si prolongara o trasladara a la literatura la corriente temática de los juegos que acabamos de repasar y que lo toman a este escritor como referente directo.

El hecho de que Álex Franco no sea consciente de su papel de jugador dentro del videojuego *simulacral* que es *Providence*, aparte de recordar al personaje interpretado por Michael Douglas en *The Game*, ponen a prueba su mente sometida a continuos «cortocircuitos» que quiebran las diferencias entre el plano de la realidad y el de la ficción

⁶⁸⁰ Daniel Acal, «Avance del juego oficial de *Call of Cthulhu* para PS4, One y PC», *Hobbyconsolas*, 8.02.2017, <https://www.hobbyconsolas.com/reportajes/avance-juego-oficial-call-cthulhu-ps4-one-pc-89172> (Consultado 19.05.2019).

⁶⁸¹ Alae Oundir, «The Sinking city: el videojuego de terror lovecraftiano que estábamos esperando», *Hablamos de gamers*, 4.08.2018, <https://hablamosdegamers.com/videojuego/the-sinking-city-trailer/> (Consultado 28.07.2019).

sumiéndolo en la incertidumbre permanente y llevando al límite su conciencia, una de las características que suele apreciarse en la literatura de Lovecraft y también en algunos de los videojuegos que acabamos de nombrar.

Por otra parte, el texto de Ferré parece reproducir también ciertos elementos del género del *survival horror*, pues nos encontramos, dentro de una atmósfera enigmática, con un personaje que debe enfrentarse a una serie de desafíos externos y fuerzas ocultas que en muchas ocasiones ponen en peligro su vida y que escapan por completo a su entendimiento. Como ocurre en el videojuego de *Call of the Cthulhu: the official videogame*, en *Providence* el protagonista también debe ir explorando el escenario para descubrir la verdadera naturaleza de la realidad que habita. Para ello, como ya hemos visto, necesitará resolver acertijos y puzles, y recibirá la ayuda de personajes que contribuirán a su paso entre pantallas. Pero si algo lo identifica directamente con el grupo de videojuegos que hemos visto es la recreación en la novela/videojuego de la atmósfera del universo lovecraftiano y su horror cósmico.

Sin embargo, no deberíamos dejar de apuntar aunque se adscriba al género de terror (lovecraftiano) el videojuego *Providence* también posee grandes dosis de sexo, lo que lo vincularía con el género porno-erótico⁶⁸². La gran cantidad de encuentros sexuales que mantiene nuestro protagonista a lo largo de la novela pueden interpretarse también como pruebas que aparecen en su camino y que debe superarse para ir avanzando en la historia.

7.1.5. El simulacro tecnológico como crítica contra el sistema neocapitalista

Al final de la novela conocemos que la experiencia vivida por el protagonista es un simulacro virtual («Lo que está en curso es una conspiración para imponer el mundo virtual al mundo real...» -p.562), una situación, como apunta Ricardo Tejeiro, en la que «Todo el cuerpo del usuario [a través de los sentidos] se convertirá en un puerto de entrada de información, al mismo tiempo que todos los movimientos conscientes e inconscientes del cuerpo se convierten en *inputs* para el ordenador»⁶⁸³. Así acaba Álex Franco, conectado completamente a una máquina a la que le han traspasado toda la información de su cerebro. El objetivo final -maligno- de esa plataforma digital no era sino suplantar la realidad por

⁶⁸² Hemos seguido la clasificación genérica de Levis recogida en el artículo ya citado de Marina Montes, p. 245.

⁶⁸³ Ricardo Tejeiro Salguero, *op. cit.*, p.43. Para saber más de la realidad virtual vid. Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996.

una réplica virtual para conseguir con ello un control total del mundo. Y la ciudad de Providence era un simple puerto de conexión con la plataforma virtual:

-América ya no es el borde del mundo. Por si no se había dado cuenta aún, América es sólo una plataforma espectral. Un mundo degradado y desfasado. Y Providence (...) no es sino la denominación fortuita de uno de sus portales más transitados. Hay otros en otras partes del territorio, mucho mejor equipados, sin duda, pero Providence, a pesar de sus constantes fallos de funcionamiento y sus problemas de presupuesto, continúa siendo el acceso más demandado. (p.563)

El videojuego de *Providence* se presenta pues como una alegoría digital del sistema neocapitalista y de sus mecanismos de opresión y control. Un capitalismo, convertido según Ferré en «ludocapitalismo»⁶⁸⁴. El mismo autor ha reconocido que

el videojuego como forma narrativa sería la metáfora perfecta para describir los procesos que están reconfigurando la vida de los humanos en el siglo XXI. Procesos que afectan a la economía y la política, sin duda, pero también a las relaciones personales, la sexualidad, los afectos, las emociones, y a todo el bagaje sentimental de lo que tradicionalmente se venía entendiendo como experiencias de la subjetividad⁶⁸⁵.

Y es que la novela desprende una fuerte crítica ideológica, Santos Sanz Villanueva viene a decir que supone «un modo renovado de literatura comprometida hecha con ambición y exigencia grandes»⁶⁸⁶. Y como hemos podido comprobar los ataques al proceso de mercantilización y consumo recorren todo el texto: «el hotel era inmenso, uno de esos contenedores para masas de consumidores infatigables» (p.17), «El poder actual sólo está interesado en los terrores que puede explotar en su beneficio»(p.37), «estos tiempos de consumo voraz» (p.63).

Álex Franco no ha logrado completar correctamente su misión y tampoco ha acabado viviendo feliz dentro del mundo virtual de Providence, sino que finalmente el cerebro de nuestro protagonista ha acabado «transferido por entero a un dispositivo cibernético de alta volatilidad» (p.572), es decir, depositado en la memoria de un ordenador. Una imagen de los más elocuente pues funciona como una metáfora de la esclavitud a la que está sometido el ser humano por el progreso tecnológico.

⁶⁸⁴ Juan Francisco Ferré, «Zona cero...», *art. cit.*, p. 487.

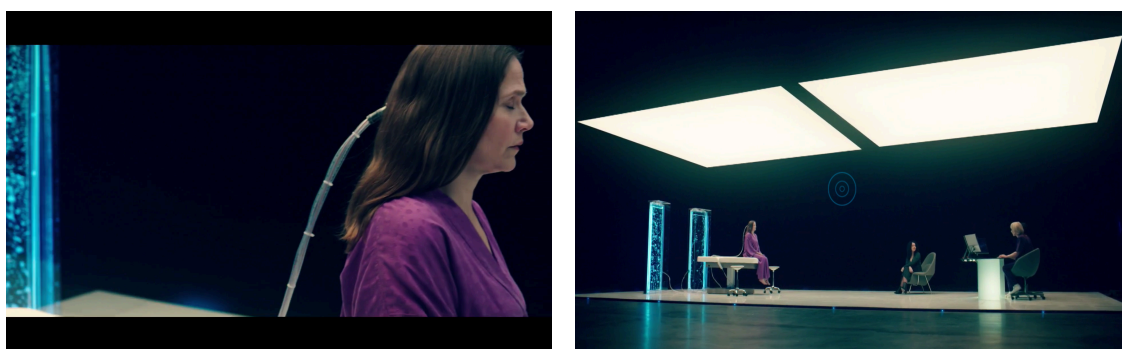
⁶⁸⁵ *Ibid.*, pp.250-251.

⁶⁸⁶ Santos Sanz Villanueva, «Providence», *El Cultural*, 8.01.2010, p.15.

La vida eterna por la que se nos preguntaba al final del nivel 1, justo antes de pasar de pantalla no es otra cosa que esto, permanecer conectado a una red neuronal artificial durante el resto de nuestros días.

- ¿Y en el futuro todo el mundo pasará por ahí?
- Eso al menos dicen los postulados de la doctora Magnolia y de sus seguidores.
- ¿Y pagará por ello una fortuna?
- Es previsible.
- ¿Pero será una forma de inmortalidad garantizada? ¿Mejor incluso que la clonación?
- Hasta cierto punto. Y también de comunión y comunicación con otros en el mismo estado.(p.573)

La serie de televisión *Years and years*, estrenada en este 2019, vendría a mostrar una tecnología similar a la que propone Ferré al final de su novela. Esta mini serie de producción británica narra de forma acelerada los inquietantes acontecimientos que irán sucediendo a escala mundial en los próximos años, vistos a través de una familia británica estándar. Uno de sus miembros, la hija adolescente, les confiesa a sus padres que se siente «transhumana», es decir, que quiere abandonar su cuerpo para convertirse en un ente digital. Les explica que existen clínicas donde «te cogen el cerebro y lo descargan en la nube», pudiendo de esa forma vivir para siempre, convertida en un conjunto de datos, de información⁶⁸⁷.



Escena de la serie en el momento de «transhumanización»

Sin embargo no será ella, sino su tía –fallecida prematuramente por radiación– quien al final de la serie se someterá de forma experimental a este proceso, pudiendo, de

⁶⁸⁷ Rushell T Davis, *Years and years*, Reino Unido, BBC One, 2019. Esta confesión se produce en el primer capítulo de la serie (minuto 25).

este modo, burlar a la muerte. La escena –de la que hemos incluido dos fotogramas- podría ser muy similar a la que describe Ferré sobre lo que hacen con Álex Franco, de quien se nos dice que es un «ciudadano acoplado a la gran matriz computerizada de la realidad»⁶⁸⁸.

Ya en 1962, McLuhan –adelantándose en gran parte a su época- avisaba de los riesgos de la aceleración de los avances tecnológicos y de

la membrana cósmica con que la dilatación eléctrica de nuestros sentidos ha envuelto de pronto nuestro planeta. Este mayor alcance externo de nuestros sentidos crea lo que Chardin llama la “noosfera” o cerebro tecnológico del mundo. En lugar de evolucionar hacia una enorme biblioteca de Alejandría, el mundo se ha convertido en un ordenador, un cerebro electrónico, exactamente como en un relato de ciencia-ficción para niños. Y a medida que nuestros sentidos han salido de nosotros, el GRAN HERMANO ha entrado en nuestro interior. Y así, a menos que tomemos conciencia de esta dinámica, entraremos en seguida en una fase de terror pánico [...] en una fase de total interdependencia y de co-existencia impuesta desde arriba.⁶⁸⁹

Así pues, como ya expone Amélie Florenchie «la escritura de Ferré se adapta primero perfectamente al molde de la estética actualmente dominante en el mundo de la imagen, una estética que se vale de la tecnología digital para promover el simulacro, para luego dinamitarla»⁶⁹⁰. La arriesgada propuesta de Ferré en esta novela, en la que ha desarrollado a través de múltiples planos y significantes un videojuego de terror lovecraftiano, responde a una necesidad de corresponder por medio de la literatura a los desafíos de la sociedad contemporánea, sometida como se encuentra a los avances tecnológicos y la detonación del principio de lo real, que ha sido sustituido por un simulacro virtual.

Cuando se ha consumado la digitalización de la realidad, es decir, el proceso de desrealización por el que la realidad se sitúa por entero bajo el signo y el imperio de lo virtual, ¿qué otra opción le queda a la narrativa, en este contexto de máxima inestabilidad de los referentes, excepto la de hacerse tan mediática y tecnológica como la realidad? Así, y sólo así, podría hablarse de una realidad de alta definición, esto es, un realismo que tome plena conciencia, para bien y para mal, del creciente dominio de lo artificial sobre todos los ámbitos de la realidad⁶⁹¹.

⁶⁸⁸ Juan Francisco Ferré, *Mutantes*, *op. cit.*, p.17.

⁶⁸⁹ Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg*, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁹⁰ Amélie Florenchie, «El realismo “FULL HD”...», *art.cit.*, p. 425.

⁶⁹¹ Juan Francisco Ferré, «Zona cero...», *art. cit.*, p.241.

Denuncia con todo ello cómo el capitalismo más voraz ha sabido apropiarse de esos avances tecnológicos más avanzados, y consolidar con ello una alianza perversa que promulga un mayor control y vigilancia de la sociedad. Coincidimos con Amélie Florenchie en que Ferré denuncia «la imagen espectacular en el sentido de Debord o de Jameson, es decir, como modo de promoción de la Mercancía y, por tanto, factor de reproducción del sistema de la sociedad de consumo»⁶⁹².

7.1.6. *El Rey del Juego*: otra novela-videojuego de J.F. Ferré

Nos gustaría cerrar este apartado sobre *Providence*, tratando sucintamente otra novela escrita por Juan Francisco Ferré que también posee una fuerte conexión con el mundo de los videojuegos: *El rey del juego*, publicada en 2014⁶⁹³. Esta novela, aunque no presenta una estética tan ligada al lenguaje y tecnología de estos medios como en *Providence*, no abandona el espíritu lúdico que impregna esta obra. En el disparatado recorrido que hace el escritor Axel Bocanegra a lo largo de un día, por un mundo extraño acompañado de una extravagante pareja de supuestos admiradores –Willy y Danny-, este personaje también se convierte en una marioneta arrastrada a un viaje por un plano distinto de la realidad. A él accede, no a través de un pacto fáustico, como Álex Franco en *Providence*, sino a través de la confusión de sus sentidos causada por el consumo constante de una sustancia estupefaciente –suministrada por sus propios acompañantes-. Con cada nueva pastilla que ingiere, el protagonista parece saltar de nivel, enfrentándose a situaciones, pruebas y acertijos cada vez más insólitas. En un momento dado llegarán a advertirle que «la pastilla te hace ver viejos molinos donde solo hay gigantes agazapados» (p.150), aludiendo al poder de esa droga para falsear la apariencia de la realidad. La sensación de irrealidad se impondrá por tanto también durante toda la narración. Como ocurre en *Providence*, será al final de la novela cuando Ferré vuelva a incidir en la idea de la imposición del simulacro sobre lo real, el «grosero complot de la realidad» (p.263) como lo denomina el protagonista cuando cree que ya ha conseguido escapar del bucle siniestro en ha pasado las últimas horas. En su despedida de uno de los personajes que ha conocido durante ese tiempo, se le advierte: «Cuando salga al mercado el videojuego ESPAÑA PROFUNDA II, no seas tiquismiquis, anda, cómpralo enseguida, antes de que se agote. Estoy seguro de que te dará nuevas ideas para escribir» (p.263). Y tras quedarse al final a

⁶⁹² Amélie Florenchie, «El realismo “FULL HD”...», *art.cit.*, p. 425.

⁶⁹³ Juan Francisco Ferré, *El Rey del Juego*, Barcelona, Anagrama, 2014.

solas y respirar aliviado, se pregunta si «¿Es este el final del viaje?» (p.264). De nuevo, descubrimos que todo lo vivido en esa jornada desquiciada junto a sus extraños «amigos» ha sido la demo de un videojuego. Axel Bocanegra recibe en su casa un paquete misterioso con una nota que dice «Amigo Axel: Lo prometido es deuda. Gracias por tu colaboración. Es sólo un Prototipo experimental. Disfrútalo a solas o con toda la familia. Contamos contigo como guionista para la Tercer Entrega de la Serie». Se trata del videojuego del que anteriormente le habían hablado.

La novela concluye con el protagonista conectando «el dispositivo de la PS4 al monitor panorámico de la televisión LED de sesenta pulgadas y ahí estaban ya, invadiendo el campo de juego con su imagen estrafalaria y sus maneras desaforadas, los estandarizados protagonistas de la segunda versión del videojuego ESPAÑA PROFUNDA (EP II), Danny y Willy, Willy y Danny» (p.274), vemos pues que los avatares del juego digital son sus antiguos compañeros de aventuras, personajes que dentro del propio videojuego se presentan como

WILLY H.: Soldado #1 en el Gran Frente de la Realidad

DANNY S. : Soldado #2 en el Gran Frente de la Realidad (p.275)

Apreciamos pues con este referencia al «frente de la realidad» que para Ferré la realidad vuelve a presentarse como un campo de batalla frente a la imposición de lo falso. Axel Bocanegra describe el videojuego diciendo que «se limitaba a explotar hasta el agotamiento y el tedio, atravesando numerosos niveles y pantallas intermedias, múltiples episodios de acción enredados en bucle y giros imprevistos de la trama derivados de la identidad poliédrica de los avatares principales [...] (p.274). Como si con esa descripción estuviera recordando las peripecias que le acontecieron a él y a sus peculiares compañeros durante la jornada que pasaron juntos. El videojuego lanza, justo antes de empezar la partida, un aviso siniestro al jugador: «*Vives inmerso en un espacio de juego que está en todas partes y en ninguna, con lo que ni siquiera cuando dejas de jugar puedes estar seguro de no estar jugando aún, con mayor intensidad si cabe*» (p.276). Un aviso que no deja de subrayar la idea de ese simulacro virtual impuesto a la realidad, que también veíamos en *Providence*.

7.2. *Ático*: dos perspectivas sobre un videojuego

La novela *Ático*, publicada en 2004, está escrita por el escritor, guionista y periodista especializado en literatura de viajes, Gabi Martínez⁶⁹⁴. En ella se cuenta, de forma alternada, por una parte el proceso de creación de un videojuego llamado *Ático* durante los tres meses en que su programador se encierra en un ático y, por otra, la partida con ese mismo videojuego que un jugador está reproduciendo delante de un grupo de aficionados. La historia comienza nueve días después del ataque a las Torres Gemelas de Nueva York el 20 de septiembre de 2001. La mención a ese acontecimiento pretende sin duda ligar la historia a un episodio clave al que se ha ligado más de una vez el comienzo el siglo XXI. En palabras de Jorge Carrión:

¿cuándo comenzó el siglo XXI? Si seguimos el patrón del siglo XX, la respuesta es sencilla: el 11 de septiembre de 2001, cuando se produjo un evento mundial capaz de generar cambios drásticos, simbólicamente parecidos al magnicidio de Sarajevo en 1914. Pero, si buscamos nuevos patrones para los nuevos tiempos, la respuesta deja de ser automática. El 11-S no hubiera ostentado el significado que ostenta sin la creación previa de un sistema de representación que tiene en 1999 su gran fecha simbólica: el año del estreno de *Gran hermano*, *Los Soprano* y *Matrix* (que es por cierto el año en que Kevin Ashton propuso en el Auto-ID Center del MIT el concepto «internet de las cosas»)⁶⁹⁵.

⁶⁹⁴Gabi Martínez, *Ático*, Barcelona, Destino, 2004 (A partir de ahora las páginas citadas serán de esta edición).

Este autor ha coguionizado dos películas documentales. Una de ellas, *Ordinary boys* (2008), se trata de un documental de ficción sobre el barrio de Tetuán y la otra, *Angels & Dusts* (2013), es un documental sobre el DJ barcelonés Angel Dust, encarcelado en Panamá. Además participó en la escritura de uno de los guiones de la serie de Televisió de Catalunya, *Pagats per riure* en 2001.

⁶⁹⁵ Jorge Carrión, «¿Pero cuándo comenzó el siglo XXI?», *CCCB Lab*, 5.07.2017, <http://lab.cccb.org/es/pero-cuando-comenzo-el-siglo-xxi/> (Consultado 19.09.2018). Joan Fontcuberta toma esta fecha clave en la historia reciente para crear una de sus imágenes dentro del proyecto «Googlegramas» en el que crea mosaicos a partir de fotos encontradas a través del buscador de Google.



Joan Fontcuberta: «Googlegramas»

La novela nos presenta a Eduard Montes, un joven informático al que acaban de despedir, que decide aprovechar esa coyuntura para llevar a cabo un proyecto personal muchas veces postergado: la creación de un videojuego que haga historia: «Un día programaré un juego al que todos querrán jugar» (p.10). Para ello, se plantea el reto de encerrarse en un ático (un lugar alegórico, por su lejanía respecto de la calle) con sus máquinas, durante tres meses, aislado físicamente del mundo⁶⁹⁶. Su única conexión con la realidad será a través de internet, las escasas llamadas telefónicas a su familia y la presencia constante de la televisión (hasta que en un ataque de frustración, la acabe rompiendo); además de la relación que entabla con los vecinos de enfrente, un anciano en silla de ruedas y su nieta –ambos de origen marroquí-. Así pues, junto a la ventana arquitectónica que posee el ático y que da a una terraza- desde la que habla con los vecinos-, también posee dos ventanas metafóricas por las que asomarse al mundo: las pantallas del ordenador y de la televisión. El televisor cumple esa función de acompañamiento de la que ya hemos hablado en apartados anteriores. El telediario retransmite constantemente imágenes de las tensiones internacionales y de la guerra de Afganistán, dando cuenta con ello de las consecuencias que trajo consigo el 11-S. El autor consigue, a través de una serie de *flashes* informativos -que se van intercalando en el texto-, presentar el avance de los conflictos bélicos del mundo (ejércitos movilizados, amenazas

⁶⁹⁶ El 10 de septiembre de 2011 –víspera del atentado a las Torres Gemelas-, el periodista Iñaki de la Torre entraba en un piso vacío vestido con su ropa interior y portando únicamente un ordenador con conexión a internet y una tarjeta de crédito. El proyecto se llamó Robinson Quo y pretendía evaluar el estado del comercio digital en nuestro país. El experimento, llevado a cabo por la revista *Quo*, fue el primero que se hacía de este tipo en España, aunque ya se habían producido experiencias semejantes en otros países del mundo.

de ataques químicos, etc.), un mundo al borde del caos que sirve de contrapunto al retiro tranquilo del protagonista. Gabi Martínez expresó al respecto: «Este acontecimiento [el ataque a las Torres Gemelas] sirve para contextualizar la historia pero no influye en la decisión de Eduard [de aislarse]. De todos modos, es un momento simbólico: por primera vez, de manera indudable, fui consciente de formar parte de la Historia [...]»⁶⁹⁷.

La historia es narrada por una voz externa -heterodiegética y omnisciente- a la que se le añade en ciertos momentos la voz de Faridza, la vecina marroquí, a través de los emails que le envía al protagonista y en los que le va relatando la vida de diferentes escritores propensos, como él, a la soledad (Pessoa, Nietzsche, Thoreau, Rushdie, Mernissi, Pla y Pavese). No obstante, la narración de todos estos hechos se intercala con la sesión de visionado público de la partida que está jugando Kazuo Tanaka -uno de los únicos cinco jugadores que han logrado llegar hasta la última pantalla- con el juego *Ático*. Se han creado así dos tiempos -y espacios- narrativos distintos, el que corresponde al aislamiento de Eduard Montes durante la creación del juego, y otro posterior que corresponde a esa proyección grupal en la que se comenta con el público las claves de la partida del jugador japonés. En esta segunda historia encontramos en ciertos momentos, el uso de la prolepsis, pues se adelanta información sobre el futuro del protagonista. La narración introduce además una serie de apuntes de corte más informativo sobre la industria del videojuego que vendrán a complementar el marco en que se desarrolla la historia.

El aislamiento de Eduard Montes -quien ha escogido voluntariamente recluírse para dar forma a un videojuego único- no es completo y el elemento humano tendrá un papel importante en su vida y su trabajo. En la terraza de enfrente descubrirá a la misteriosa Faridza, la nieta del anciano en silla de ruedas, que le cautiva desde el principio. Debido a la dificultad de hablar entre ellos libremente de terraza a terraza, comienzan una conversación vía email en la que la literatura y la soledad serán los grandes temas. Ante el regreso inminente de ella a Marruecos, Eduard se apresura a concluir el diseño del videojuego, y aunque lo consigue antes de tiempo, cuando cruza la calle y va a buscarla al piso de enfrente, ella ya se ha marchado.

⁶⁹⁷ El 3 de diciembre de 2004, el autor mantuvo un encuentro digital con sus lectores a través de la web del periódico *El Mundo*: <https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2004/12/1353/> (Consultado 23.12.2018)

7.2.1. Peculiaridades del videojuego *Ático*

Pero, volviendo a la singularidad del videojuego *Ático* ¿cuál es realmente su planteamiento? Como el mismo texto explica,

Ático se compone de cinco pantallas y posee versiones masculina y femenina. Sitúa a un jugador atrapado en una red de áticos de la que sólo podrá escapar obteniendo una solución que se encuentra en la quinta pantalla. Para cumplir su objetivo el participante dispone de 36 horas. Cada pantalla presenta un ático habitado por individuos que plantean dudas y exigen respuestas consecuentes, no necesariamente perfectas. Las respuestas erróneas se penalizan mermando las aptitudes físicas del jugador. En caso de respuesta descabellada, el jugador puede ser eliminado. Cada jugador tiene derecho a participar siete veces a lo largo de su vida, por lo que antes de cada partida debe facilitar su número de identificación personal. (p.26)

Ático no es un videojuego más. La intención de Eduard Montes («creador» del producto, -que no «diseñador», como se aclara en la novela-, p.40) «era encontrar un juego que reuniera en sí mismo a los demás, lo que en el argot de aficionados y especialistas más proclives a quimeras se terminó por denominar *El Juego Global*» (p.21). Con el ímpetu ambicioso de la juventud, Eduard busca un producto totalizador, que englobe todo lo realizado hasta el momento. No obstante, la inspiración durante el proceso de diseño proviene de una figura aparentemente humilde, de las esporádicas conversaciones mantenidas con Faridza de terraza a terraza, mientras ella riega sus plantas, y también de los emails literarios que ésta le envía.

-Tú me has dado el quid del juego que preparo.
Faridza levantó la cabeza, tenía despegados los párpados.
-Miles de diálogos literarios conformarán la memoria. Y todo transcurrirá en un ático.
-Pensaba que habías empezado a programar.
-Estoy con el esqueleto general. Hasta ahora he planteado situaciones pero no sabía qué iban a decir los actores.
Faridza se peinó el pelo, sonrió.
-Vaya juego más difícil será ése. (pp. 122-123)

Según lo que podemos leer sí será un juego difícil. Y su complejidad es tal que nadie consigue llegar hasta el final: «es un desafío virtual al ser humano»⁶⁹⁸ (p.25).

⁶⁹⁸ Un desafío informático prácticamente irresoluble como el lanzado por el multimillonario Jehová Lesmer en la novela *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora y al que se enfrenta su protagonista.

Resulta interesante destacar en este punto las conexiones que este producto audiovisual posee con el universo literario:

El programa posee una memoria que contiene los argumentos y diálogos de cuarenta mil títulos de la historia de la literatura, entre ellos todos los denominados “clásicos universales”. De este modo, las criaturas ficticias disponen de los mejores recursos, de las frases más adecuadas para responder a cualquier situación, adaptadas, por supuesto, al vocabulario y la jerga contemporáneos. (p. 25)

Ático es, en última instancia, un homenaje a la historia de la literatura, gran nutriente de ficciones del que quiere alimentarse este nuevo videojuego, de una forma similar al modo en que la serie *Los muertos* ideada en la novela de Jorge Carrión se nutría del resto de ficciones anteriores para construir a sus personajes. Lo que, en el marco de la estética posmoderna, confirman las palabras de Vicente Sánchez-Biosca: «resulta indudable que nuestra época vive con una desesperación sin precedentes la permeabilidad del texto a la voz de otros, es decir la ubicuidad de la cita, con independencia de la conciencia de ser cita»⁶⁹⁹. Ya hemos visto que no es extraño encontrar videojuegos que adaptan tramas y personajes de la historia de la literatura, e incluso el propio Martínez ha reconocido que somos «influencia + influencia + influencia»⁷⁰⁰, pero lo que *Ático* hace es introducir directamente esos diálogos originarios de la ficción literaria para conformar una base de datos interna que dota al juego de una inteligencia artificial extraordinaria, lo que posibilita unas interacciones de los personajes con el avatar del jugador mucho más ricas y complejas. Es por tanto un videojuego eminentemente literario que, a pesar de su formato audiovisual, hunde sus raíces en la tradición libresca, convirtiéndolo en un juego exigente: «los jugadores deben resultar completos en el sentido griego de la palabra, ¿comprendes? *Mens sana* y tal, sí, y el *corpore*» (p.25). Aunque en ese deseo de totalidad, el juego también remite al mundo del arte y del cine. Por un lado, el artista Eugène Delacroix se revelará como una pieza clave de la obra, y por otro, los comentarios sobre películas son abundantes en el desarrollo del juego. *Blade Runner* –como no- y *Los inmortales* (*Highlander*, Rusell Mulcahy, 1986), que es emitida por televisión dentro de uno de los niveles del propio juego, son algunos ejemplos de ello⁷⁰¹.

⁶⁹⁹ Vicente Sánchez Biosca, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y en la televisión*, Valencia, Ediciones Filmoteca de la Generalitat de Valencia, 1995, p. 19.

⁷⁰⁰ Encuentro digital con lectores en el mundo.es, *cit.*

⁷⁰¹ El cine se presenta como una referencia importante en la novela a través del personaje de Faridza, quien le cuenta a Eduard, el protagonista, sus visitas a la sala de cine. Entre las películas

7.2.2. La partida de Kazuo Tanaka

Como hemos comentado, la novela intercala los avances en el proceso creador de Eduard Montes con «la grabación del concurso de Tanaka, que él mismo comenta junto a un grupo de aspirantes» (p.26). Esta sección de la novela –que contiene la partida- sería, para Antonio J. Gil, uno de los «casos que podríamos considerar como remediaciones desde el relato literario de estos medios emergentes, como el videojuego o la internet»⁷⁰². Reproducimos aquí el comienzo de la primera pantalla.

PANTALLA 1

Desde la terraza se tiende a un puente hacia un ático frondoso, poblado de plantas exuberantes, incluso hay una palmera. Kazuo aparta un par de hojas grandiosas. En un jergón entre los matorrales, un hombre folla con una mujer colcada a gatas.

–Oh, disculpad –dice Kazuo.

–¿Eres un fisgón?– pregunta él. (p.27)

Se alude al «concurso de Tanaka» porque la distribuidora del videojuego ha anunciado que premiará con un ático en cualquier ciudad de España a aquel que consiga finalizar el juego. En esa proyección de la partida del jugador japonés, se describen las cinco pantallas que consigue pasar –salvo la última, puesto que nadie ha superado definitivamente el juego-, junto con las conversaciones que se generan entre el público asistente. *Ático* es un tipo de videojuego de acción-aventura, pero también de investigación, en el que se deben resolver una serie de puzles y acertijos. De ahí que los diálogos -y las respuestas adecuadas- con los diferentes personajes se revelen cruciales para progresar.

La primera pantalla presenta un ático en el que se encuentra una pareja desnuda manteniendo relaciones sexuales. Tras conversar largamente con ellos y rechazar una proposición sexual por parte de la mujer, le entregan un coral rosado que le hace superar la

que va a ver están *Moulin Rouge* -Baz Luhrmann, 2001-(según el narrador «un mosaico audiovisual de sello impresionista», p. 117) y *Amélie* –Jean-Pierre Jeunet, 2001-(«una película bastante mágica y encantadora», p. 219), pero también *En construcción* –José Luis Guerin, 2001-(«una especie de documental en el que hablaba, cómo decirlo, la calle», p.190). La asiduidad a la sala de cine de este personaje resulta reseñable por ser una práctica que ya apenas tienen en consideración los escritores estudiados en sus obras –lo que suponemos que es un reflejo de sus propios hábitos como espectadores-.

⁷⁰² Antonio Jesús Gil González, «Posnovelas versus la vieja historia de la nueva narrativa», *Quimera*, N°313 (2009), p. 33.

pantalla. En el segundo ático está el señor Diego, un hombre huraño que entorpece el avance de la historia y que obliga al jugador a construir un muro de ladrillo para poder pagar el teleférico que le conducirá al siguiente ático. La tercera pantalla le conduce hasta un joven que espera desesperado la llegada de su pareja, un famoso pintor -que más tarde descubriremos es Eugène Delacroix-. Tras una larga charla le entregará uno de sus cuadros que le dará acceso al siguiente nivel. La cuarta pantalla está habitada por una atractiva mujer que confunde al avatar de Kazuo Tanaka-el jugador- con el propio creador del videojuego, Eduard Montes (por lo que la metaficción también está presente aquí). Tras una batalla dialéctica entre ambos, acaban acostándose, lo que le dará acceso a la quinta y última pantalla. En ese ático sólo hay un niño viendo la televisión. Éste le somete a un cuestionario sobre las experiencias vividas durante el juego, y aunque falla una, le entrega un paracaídas para que pueda abandonar el ático, que se encuentra en llamas tras saltar un chispazo de una lámpara. El jugador, a punto de saltar, decide volver para salvar al niño y es ahí cuando: «En la pantalla se superponen dos grandes palabras: Game Over» (p.235).

7.2.3. La industria del videojuego

Paralelamente al avance del videojuego y al relato sobre el encierro de Eduard Montes, se va intercalando información sobre el impacto del propio juego *Ático* en el público y sobre la industria del videojuego, como si el narrador –desconfiando de los conocimientos de sus lectores- añadiera pequeñas píldoras informativas sobre asuntos relacionados con el sector para ofrecer una mejor contextualización y dotar de más verosimilitud a la historia. Así pues, se habla de la lista de los juegos más populares del año 2001 (con *Mario BROS* y *Los Sims* a la cabeza) e incluso de la recaudación del sector el año anterior: «la industria de los videojuegos recaudó 11000 millones de euros. Se insiste en como el vertiginoso aumento de beneficios pronto permitió superar los ingresos de la industria cinematográfica y no tardó demasiadas temporadas en alcanzar los 80000 millones de euros» (p. 112).



Pantallas de *Mario BROS* y *Los Sims*

El escritor parece sentir la necesidad de subrayar la relevancia que este sector del audiovisual está alcanzando en la industria del ocio y del entretenimiento. Además, en esos comentarios intercalados también se atiende a los elementos que definen la calidad de un buen videojuego:

- Gráficos
- Música-Efectos Especiales
- Jugabilidad
- Duración

Para los fabricantes, la combinación óptima de estos factores debe «enganchar» de manera inapelable al comprador. La mayoría de jugadores mide el interés de un juego por lo enganchados que están al mismo. En el mercado la adicción es un valor. El valor. (p.147)

Estos mismos datos se aportan –ficticiamente- respecto al juego creado por Montes, datos estadísticos de sus usuarios, apuntando que el perfil medio de jugador de *Ático* es: «varón asiático de 32 años deportista con estudios secundarios conocedor de al menos tres idiomas de clase media-alta que haya sido despedido al menos de un empleo soltero» (p.88). Un perfil algo sorprendente si consideramos su vinculación con la literatura y la mayor afición femenina a la lectura, según todas las estadísticas. Quiere ser, no obstante, un producto especializado que no va dirigido para un público mayoritario sino que su exigencia formal y temática obliga a enfocarse hacia un usuario más instruido. También se atiende a los efectos negativos derivados del complejo juego de *Ático*. Sus usuarios pueden sufrir síntomas de agotamiento nervioso, estrés, falta de líquidos, paranoia y depresión (p.202). Las opiniones negativas y los prejuicios hacia los videojuegos siguen siendo una constante actualmente. Se les acusa de causar adicción, de ser malos modelos de conducta para los más jóvenes y de conducir hacia el aislamiento social. El caso de *Ático* es un buen

ejemplo de ello, como leemos en la novela, el juego no ha dejado de recibir críticas desde distintos sectores de la sociedad

Los defensores del menor, la Iglesia y los telediarios polemizaron durante meses a propósito de determinadas secuencia de *Ático*. [...] Los detractores más furibundos, no demasiados, intentaron asociar a *Ático* con juegos de violencia explícita fundados en combates sanguinolentos [...], que habían llegado a causar convulsiones y ataques epilépticos en personas sin antecedentes hospitalarios. Desde luego que *Ático* no se podía equipara a ese tipo de cartuchos, pero sí dio lugar a derrumbes físicos y mentales. Por este motivo, los envases del juego incorporan una etiqueta que en letra algo más diminuta contraindica su uso a individuos propensos a ciertos desequilibrios. (p.124)

Por último, se habla de las bandas sonoras de este tipo de productos audiovisuales, un elementos que a priori puede pasar desapercibido pero que tiene una gran importancia a la hora de crear la atmósfera adecuada: «Hay melodías que han perdurado. La de *Ático* es una candidata a larga vida. La ideó un egipcio residente en Alemania en colaboración con cuatro músicos que descubrió en el metro de Nueva York durante uno de sus viajes. Es una música difícil de definir. Los atrevidos dicen que es una música para el amor y la fantasía, y con eso no dicen nada, o quizá lo digan todo. Así son en verdad las músicas imborrables» (p.196). Todas estas especificaciones sobre la creación y la recepción de *Ático* nos dan cuenta de la cantidad de elementos que participan en su proceso de creación y de la trascendencia que llegará a conseguir este producto audiovisual.

La novela *Nefando*, escrita por la ecuatoriana Mónica Ojeda y publicada en 2016, presenta un planteamiento temático que conecta en varios puntos con la de Gabi Martínez. La historia también gira en torno a la creación y diseño de un videojuego, titulado, como la novela, *Nefando*. Con el enfoque publicitario que acompaña siempre a estas producciones, se trata de un producto innovador y controvertido, que pone a prueba la pericia de los jugadores⁷⁰³. En este caso deben enfrentarse al misterio de una habitación cerrada en la que

⁷⁰³ También la novela de Carlos Labbé, *Piezas secretas contra el mundo*, (Cáceres, Periférica, 2014) presenta a una creadora de un videojuego, a la que han acusado de provocar un incendio en una biblioteca de una universidad noruega. Un inspector tratará de averiguar las interpretaciones ocultas de las diferentes pantallas de un videojuego en el que estaba trabajando. Un videojuego que denunciaba, en cierta forma, la destrucción medioambiental del planeta.

Por su parte, ya Douglas Coupland en 2006 publicó una novela, *JPod*, donde toda la narración gira en torno a un grupo de programadores de videojuegos que trabajaban en una sección marginal de una empresa de videojuegos. Ante el anodino encargo de introducir el personaje de una tortuga en un juego de monopatín que ya está realizado, deciden mostrarse más creativos, añadiendo

parece no ocurrir nada: «Hay una habitación azul y una mujer que duerme. [...] Las paredes no tienen ventanas. Es una habitación como cualquier otra, aunque demasiado ordenada y vacía. [...] Sólo hay una puerta, un armario y un escritorio con una computadora y un cuaderno»⁷⁰⁴.

A través de las declaraciones que los excompañeros de piso de los creadores del videojuego –los hermanos Terán- hacen a la policía, vamos descubriendo las características que lo convierten en especial. Se incluyen también los comentarios realizados en foros y comunidades de *gamers* de aquellos que pudieron acceder a *Nefando* antes de que fuera eliminado de Internet. Por tanto tenemos esa perspectiva de los receptores que también aparece en *Ático*. El juego acabará revelándose como un artefacto con el que sus creadores han afrontado el trauma de sufrir abusos sexuales durante su infancia a manos de su padre. En el computador de la habitación en que transcurre el juego, irán apareciendo vídeos reales de esos abusos, además de otros de similares características –el mismo tipo de vídeos que se nombra en la novela de Isaac Rosa, *La habitación oscura*-. Uno de los excompañeros de piso, el Cuco, fue el encargado del diseño del videojuego, por lo que en muchas ocasiones se hace referencia a su labor como programador, usando un lenguaje técnico o incluyendo lenguaje de código, algo que apenas encontramos en la novela de Martínez, que prefiere mantener la literariedad.

7.2.4. Público espectador

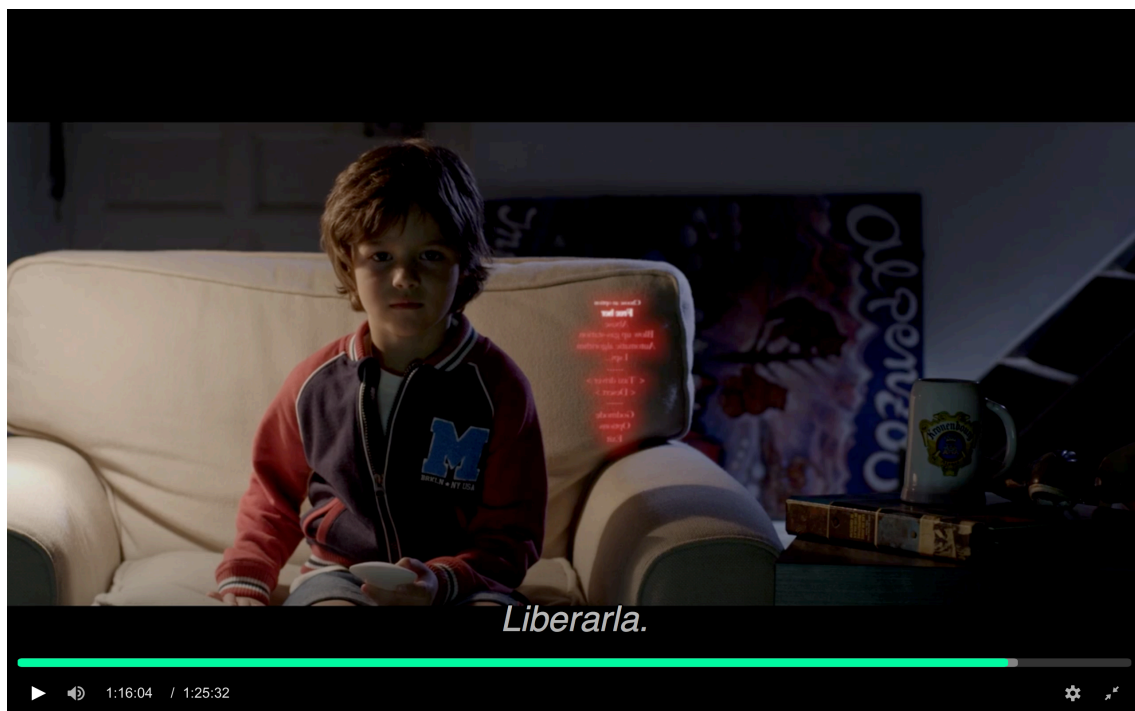
Resulta especialmente interesante en *Ático* el hecho de que, a la perspectiva de Eduard Montes, como creador del videojuego, se añada la visión del público, tanto de los jugadores –encarnados en la figura de Tanaka- como de los espectadores que asisten a la proyección pública de su partida –aspirantes todos ellos a terminar el desafío digital no resuelto por nadie-⁷⁰⁵. Esta perspectiva múltiple se asemeja a la que se encuentra también en un film español muy interesante sobre el mundo de los videojuegos, *DHOGS*, dirigida

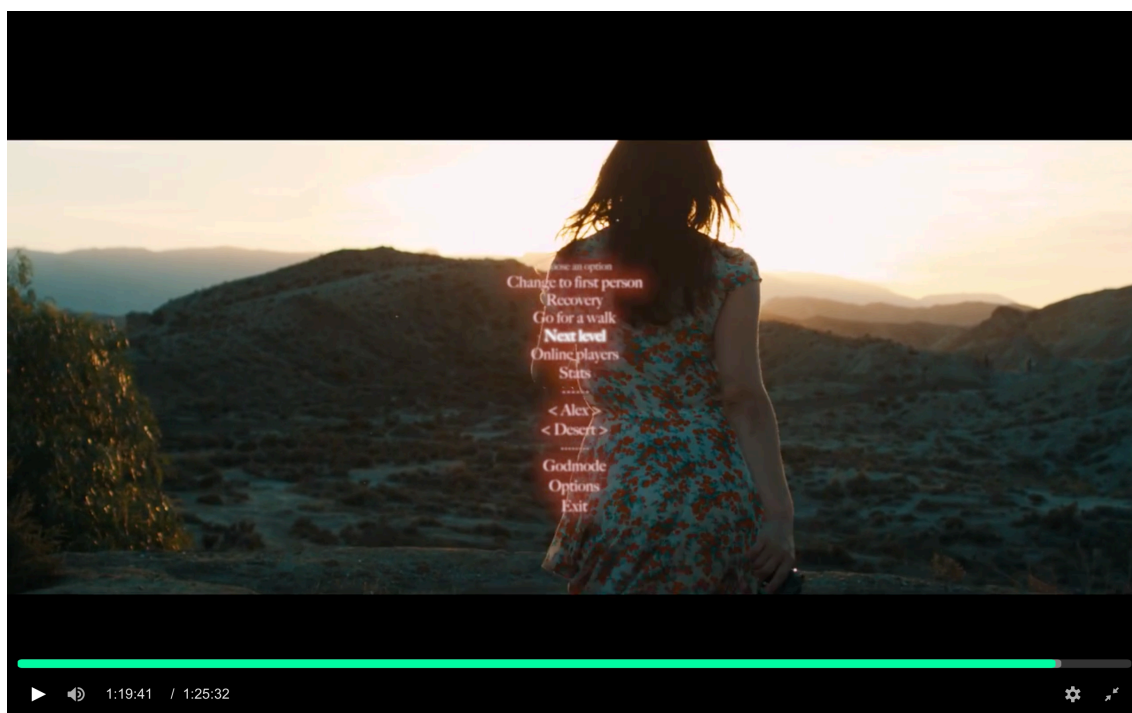
secretamente un personaje aterrador que cambie la noción general de la obra. En los comentarios del narrador –la voz de Ethan, el protagonista- y en las conversaciones entre los personajes, se desprende todo un mundo de referencias al universo de los videojuegos: personajes, obras, sagas, efectos, estrategias de juego...

⁷⁰⁴ Mónica Ojeda, *Nefando*, Barcelona, Candaya, 2016, p.144.

⁷⁰⁵ Ver a otros *gamers* mientras juegan a videojuegos online parece ser una práctica que se ha extendido en los últimos años, algo que puede apreciarse en la multiplicación de plataformas y aplicaciones creadas para tal fin. Durante la partida, los espectadores pueden comentar en directo estrategias o consejos, de igual modo que en la novela *Ático*, el público asistente a la proyección de la partida de Kazuo expresa su opinión en voz alta.

por Andrés Goteira y estrenada en 2017. En ella, conforme avanza la trama, se descubre que los horribles hechos que le ocurren a los personajes son fruto de las decisiones que un hombre y, más tarde, su hijo pequeño están tomando desde el mando a distancia de su consola, interviniendo en sus vidas como si de un sádico demiurgo se tratara. El menú interactivo se despliega sobreimpresionado a las imágenes del film, y el jugador de turno elige entre la opción que prefiere, en un plano muy interesante desde dentro de la propia pantalla, como si nosotros también fuéramos parte de ese videojuego.





Además de esta suerte de videojuego, cada cierto tiempo se intercalan las imágenes de un patio de butacas, lleno de asistentes impertérritos ante la representación de lo que podría ser ese mismo juego que acabamos de contemplar, pero cuyas escenas se representan esta vez encima de las tablas. Nos encontramos por tanto con la perspectiva de los espectadores, de igual modo que Gabi Martínez la incluye en su novela, a través del grupo que asiste a la proyección de la partida de Kazuo. Y es que el propio escritor ha confesado su gusto por esta práctica: «Con mi hermana (23 años) de vez en cuando [jugamos a videojuegos] pero soy más bien espectador. Disfruto viendo jugar. En este campo, soy un mirón»⁷⁰⁶. Hoy en día convertirse en espectador de las partidas de otros jugadores es algo ya normalizado, sobre todo a través de las competiciones de deportes digitales (*e-Sports*) que incluso se retransmiten ya a través de los canales –en abierto– de la televisión.

7.2.5. Metaficcionalidad

En el film *DHOGS* se da voz también a los guardas de seguridad que custodian la puerta del teatro (donde se representa el espectáculo de la vida de los personajes –

⁷⁰⁶ Encuentro digital con lectores en el mundo.es, *cit.*

doblemente ficcionales al ser parte al mismo tiempo de un videojuego). Uno de ellos, reflexiona sobre la importancia del juego para él.

–Es que yo soy muy fan de los juegos, sí. Hay mucho conocimiento en ellos. Por ejemplo, el “Veo, veo” habla de la percepción de la realidad física. Porque sabes que todo es una construcción del cerebro, que no vemos lo que hay ahí. Por ejemplo, si tú fueras una...no sé...una...No sé...un bicho...Un gusano... Verías el mundo de otro modo. No podríamos jugar.⁷⁰⁷

El componente metaficcional está presente del mismo modo en la novela de Gabi Martínez. El personaje de Faridza, la vecina marroquí, reflexiona en uno de sus emails literarios sobre la importancia del juego en la vida de Fatima Mernissi, ayudando así a fijar las coordenadas sobre las que se asienta el conjunto de la novela: «la madre de Fatima la había incitado ya de muy niña a “jugar como una forma de defensa, porque incluso jugar, le dijo su madre, es una especie de guerra”» (p.164). Pero lo realmente interesante es comprobar cómo los propios personajes del videojuego son conscientes de su propia naturaleza ficcional. En la segunda pantalla, por ejemplo, el hombre que habita ese nuevo ático, le dice al jugador:

–Oye, mira –dice el hombre desde la tiniebla- esta situación es estúpida. ¿No ves que no es más que un juego idiota? ¿Para qué seguir? ¿No me irás a decir que no tienes nada mejor que hacer?
Kazuo se frota el lóbulo de la oreja.
–Es una farsa, sí, una puñetera mentira. Ahí es donde estás.
–Estoy aquí para jugar. (p. 53)

Y más tarde a través de su avatar, Kazuo le habla sobre la vida del creador del juego:

Kazuo cuenta un episodio decisivo en la biografía de Eduard Montes, el programador informático que creó al señor Diego, entre otros, durante su legendario período de clausura. [...]
–Porque todo afecta a todo, de esto te das cuenta al final.
Kazuo explica cómo Eduard absorbió aquella experiencia para, con la ayuda logística de Rashid Rasanghani Diblú, crear Ático, el mundo al que el señor Diego y su colada pertenecen.
–O sea que para usted él es Dios –termina Kazuo.
–¿De quién estás hablando?
–Se lo diré de otra forma: de su padre.

⁷⁰⁷ Andrés Goteira, *DHOGS*, España, 2017, 01:57.

-¿De quién?

-Del creador omnipotente que nos ha puesto en esta tesitura. (p.57)

Todo ello rompe el pacto de ficción otorgándole una profundidad mayor al planteamiento del propio juego. Por otra parte, el mismo Kazuo admite haber sentido durante el transcurso de su partida, el borrado de los límites entre lo real y lo ficticio, llegando incluso a no poder diferenciar la realidad del propio juego (ahí tenemos una de las contraindicaciones del juego): «Había jugado tanto tiempo, tan intenso, que a esas altura me costaba ver la diferencia entre el juego y yo» (p.203). Durante la partida de este jugador, son muchos los momentos en que cree tener sensaciones reales respecto a algo que ocurre en la pantalla: «La luz extrema me agobió en seguida, aquello era insoportable. Parece mentira que un juego te pueda dar calor pero yo sudaba, joder si sudaba. Sólo con la luz.» (p.50). O en este otro momento: «Sentí una punzada en el ojo que era casi dolor [...] La impresión es tan fuerte que se parece al dolor» (p.61). Los sentidos parecen traicionarle, proporcionándole impresiones de realidad: «Supongo que quería creer que había café y por eso inclinaba el vaso cada vez más. Pero cuando acabo el trago comprendo que es que ahí no hay nada... ¡porque nada huele! ¿Entendéis? El olor es lo más real...»(p.129). Parece que el videojuego, al igual que ocurría en la novela de Juan Francisco Ferré, quiere imponerse a lo real como una suerte de simulacro digital.

7.2.6. La soledad, el gran tema de la novela

Como advertía la madre de Fatima Mernissi, la novela entiende la naturaleza del juego como si de una guerra se tratara y éste es el planteamiento con el que se presenta también el asunto amoroso. Eduard y Faridza libran una batalla, y el único desenlace posible es que los dos pierdan la partida de su «guerra», de igual modo que en el videojuego de *Ático* nadie ha conseguido superar todas las pantallas. Se contradice así el refrán popular que dice «Afortunado en el juego, desafortunado en amores». El desafío del amor y el del juego no contemplan otro desenlace que la derrota. El mensaje final, como se viene repitiendo a lo largo del texto, empuja a la melancolía, a la desesperanza y por tanto a la soledad, al fin y al cabo el gran tema sobre el que gira la novela. En este sentido el motivo del ático es muy simbólico. Refleja el sentimiento de reclusión y soledad en el que se encuentra el protagonista, quien a penas mantiene contacto con su familia (aparte de unas pocas llamadas a su hermana y sus padres) y quien - se nos dice- no es capaz de mantener un compromiso sentimental con ninguna chica: «Cuando en cualquier tesitura se

hablaba de amor solía mostrarse bromista pero ante la mención de la soledad cambiaba el semblante, que iba tornando mustio hasta esbozar remilgos de genuina melancolía». (p. 13)

Por otra parte, el hecho de que el propio videojuego –como reflejo de la experiencia personal de su creador- acabe teniendo lugar únicamente en áticos, viene a reflejar también ese aislamiento en que se encuentran los individuos de la sociedad actual, reclusos -en sus atalayas tecnológicas, simbolizados aquí por los áticos- de los problemas que ocurren en el mundo real (representados por el la calle, el suelo)⁷⁰⁸. Sin embargo, será esa soledad –relativa- la que le permita al protagonista afrontar una tarea tan complicada como la que se ha asignado. El proceso de creación y diseño del videojuego –encerrado en ese ático y con la atención puesta en el piso de enfrente, en Faridza-, sirve a Eduard de detonante interior que pone en marcha todo un proceso de creación y autoconocimiento. Por eso cuando leemos «se sentó de cara a la pantalla que, como se había desconectado de forma automática, reflejó su barba, que empezaba a ser espesa» (p.144), no tardamos en entender el cariz metafórico de esa pantalla del ordenador que se convierte en espejo. Le ofrece su propio reflejo, puesto que es ahí, frente a esa superficie donde el protagonista ha conseguido por fin encontrarse a sí mismo.

⁷⁰⁸ En la novela de Andrés Neuman, *La vida en las ventanas*, encontramos también este tema del aislamiento del individuo actual relacionado con el uso de las tecnologías. Su protagonista arrastra durante toda la narración una actitud derrotista y un tanto asocial; de ahí que el título sirva de metáfora perfecta sobre el discurrir de su vida. La ventana que supone la pantalla de su ordenador y la ventana –real- de su habitación por la que le gusta observar a sus vecinos (de nuevo, se manifiesta esa pulsión escópica), serán los medios principales por los que se comunique con el mundo. Una novela muy interesante que se encuentra también atravesada por el universo de internet –se introducen directamente en el texto los emails que le dirige a su exnovia- , las referencias al cine y a la televisión.

CONCLUSIONES

Afirmaba Germán Gullón en 2005 que «la novela, si bien género cambiante, tiene una misión o cometido primordial: reflejar la vida del entorno humano, los modos peculiares de existir en sociedad, del momento histórico en que vivimos»⁷⁰⁹. El corpus que hemos analizado en nuestra tesis es buena prueba de que ese género literario –al igual que el cuento y el relato breve- ayuda a forjar una imagen precisa del tiempo en que se produce. Aunque pueda resultar un poco «antiguo» hablar de la *Zeigeist* de su época, las obras aquí estudiadas confirman la idea de Vicente Luis Mora de que no es posible escribir en el siglo XXI sin tener presentes los avances tecnológicos ni los medios audiovisuales que inundan (y condicionan) nuestra sociedad⁷¹⁰. Muchos escritores y escritoras son conscientes de ello y ésta es una de las razones por las que se enfrentan a la tarea de representar esa presencia en sus relatos y novelas. Pero la revolución digital -con el afianzamiento de internet, la amplia difusión audiovisual en las plataformas de series y películas en línea, así como la consolidación de la industria de los videojuegos- no sólo no ha debilitado el género de la novela, sino que le ha ofrecido nuevas posibilidades de expresión, ampliando el rango de interferencias.

Comenzábamos este trabajo explorando justamente esa expansión, hablando de cómo la novela ha ido ampliando sus fronteras en las últimas décadas. Ante el miedo que ha manifestado una parte de la crítica por una posible desaparición de la novela, «amenazada» por las narrativas audiovisuales, podríamos argumentar que este género literario sigue mostrando una gran capacidad de adaptación y de asimilación tanto de novedades que provienen de los cambios sociales como de las transformaciones que se producen en el sistema de la cultura.

A la hora de concretar el tipo de vinculación que la literatura establece con los distintos medios estudiados, advertimos cómo el séptimo arte sigue siendo una fuente

⁷⁰⁹ Germán Gullón, *En cuarentena*, *op. cit.*, p. 21.

⁷¹⁰ Vicente Luis Mora, *La luz nueva*, *op. cit.*, p.70.

primordial de inspiración para los escritores contemporáneos ya que permanece fuertemente afianzado en su imaginario. Poseen –y, en ocasiones, exhiben- una notable «competencia cinematográfica», aunque, salvo en los casos de Juan Francisco Ferré, Manuel Vilas o Marta Sanz, este saber se asienta sobre todo en el cine-comercial del presente y el cine-espectáculo, mucho más que en el «viejo» cine clásico de Hollywood o el cine «de autor» (que formaba parte del bagaje de escritores mayores como Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Rosa Montero, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina, José María Conget, Belén Gopegui, Elvira Lindo o Almudena Grandes). La ficción cinematográfica –apoyada, o no, en textos literarios precedentes- aparece en los textos analizados (y en otros concomitantes) como una fuente argumental muy notable en el caso de géneros como el cine de gánsteres, la ciencia ficción, el terror psicológico y en cuantas tramas incorporan la ficción dentro de la ficción, mediante los nuevos recursos que ofrecen las tecnologías de duplicación de lo real. Junto a *El Padrino* o *Rosemary's baby*, películas de éxito y de «culto» como *Vértigo*, *Blade Runner*, *Matrix*, *Terminator*, *The Game*, *The Truman Show*, *Strange Days* –o incluso *Providence*, de Alain Resnais- son títulos que están en el trasfondo de varios relatos centrados en el tema de la identidad, (como los de Berta Marsé y Javier Calvo), el doble (*Las huellas*, de Jorge Carrión) o las mimetizaciones de mundos (*Providence*, *Ático*).

Los nuevos escritores se mueven en lo que Juan Francisco Ferré ha considerado una «esquizofrenia estética» (*Así en el cine como en la vida*) que combina el aprecio por algunos filmes canónicos y por obras minoritarias del cine independiente con el gusto por los títulos no sólo de un «cine comercial» sino del nuevo cine espectacular «de atracción». Podemos pensar que esta «esquizofrenia» es resultando fundamentalmente de la heterogeneidad de las fuentes en las que se han formado (la literatura, cine, cómics, publicidad, videoclips, televisión, juegos de videoconsola) que difuminan casi por completo las antiguas fronteras entre la cultura popular y la alta cultura.

Sin embargo, el medio que ocupa el centro de nuestro estudio y cuya presencia en la literatura ofrece mayores novedades es sin duda la Televisión. Como hemos visto no ha alcanzado nunca el prestigio del cine, en buena medida porque hubo de atender necesidades informativas y comunicativas muy plurales –lo que lo convirtió en un instrumento cuyo control fue pronto apetecido por el poder. Se instaló además –como un electrodoméstico- en el seno del hogar familiar, siendo el alimento nutricio de las primeras miradas infantiles, pero con una gran falta de *glamour* y de mitificación, difícil de asociar al sofá del cuarto de estar de una vivienda de clase media. Esta condición determinada de

la televisión se encuentra en la narrativa contemporánea, que tiende a reflejar el acompañamiento que ejerce este aparato tecnológico en el devenir del día a día de muchos de sus personajes, bien como «decorado» sonoro-visual, bien como interferencia en su comunicación con otros personajes, bien como un habitáculo que permite la manifestación de las pasiones más sórdidas y menos cultivadas de los seres humanos.

La televisión quizá ha sido el medio tecnológico (audio)visual –a diferencia de la linterna mágica, la fantasmagoría, el panorama, el diorama, la fotografía, el cine o el vídeo– ante el que la literatura se ha mostrado más crítica y ante el que ha subrayado más abiertamente su heterogeneidad. Hemos comprobado que, a diferencia de lo que ocurriera con el cine, son los aspectos más ajenos al universo literario los que interesan con frecuencia a los escritores y les sirven –en gran medida– de inspiración. La televisión-espectáculo, exhibicionista, la que muestra a un público acrítico aplaudiendo mecánicamente en el plató y aborda los temas más morbosos se convierte en estímulo de la creación literaria. Lo novedoso, en este sentido, es cómo el universo poliédrico televisivo – que engloba informativos, dramáticos, ficciones, espectáculos de variedades, *reality shows*, publicidad...– ofrece alternativas inspiradoras a la narración literaria para elaborar historias donde se «explotan» los límites de la tele-realidad, historias donde sus personajes pueden verse doblados en seres que forman parte del espectáculo televisivo o que sienten la exposición pública de su privacidad en el simulacro que «enlata» las risas de los espectadores. Muchas de las narraciones analizadas ahondan en la perversidad inherente a la lógica interna de ciertos programas-espectáculo (como en la novela *Supermame* o en el relato «Arco iris de levedad») o incluso en las tensiones que rigen el conjunto del medio, como en *Aire Nuestro*.

Mención aparte merece la ficción televisiva que, como hemos podido comprobar, tiene un tratamiento distinto en la literatura. Las series «de marca» producidas por algunas cadenas y plataformas llevan el sello de la *autoría* que las sitúa en una posición elevada dentro de la cultura popular y en el mercado de los productos audiovisuales. La sofisticación técnica, el trabajo sobre los guiones y el tratamiento de todo tipo de temas en profundidad han revalorizado estas películas seriadas de ficción televisiva convertidas en objeto de estudio académico desde finales de los años 80 y en motivo de reflexión para los escritores y escritoras. Ello no impide que se cuestione la enorme –e incluso peligrosa– capacidad generadora de modelos de conducta de este tipo de ficción audiovisual («Los Pons Pons» y *La habitación oscura*) o se indague en el complejo diálogo que establece con la propia realidad (*Las huellas*).

La reflexión sobre el medio televisivo tarde o temprano gira en torno a los límites del poder que ejerce en los espectadores. Los textos que sitúan la televisión en el centro de sus historias lo hacen para poner en evidencia los mecanismos de poder que la condicionan pero también para remarcar el imperio cultural que impone sobre el resto de la sociedad. Apenas se habla de las informaciones que transmite, del estimulante y sano entretenimiento de un determinado programa concurso ni siquiera –apenas– de las buenas películas (o series) que pueden pasar por la pequeña pantalla. La hipérbole, lo grotesco, lo deforme delimitan el marco imaginario de la mayoría de las referencias a un tipo de televisión que parece avasallar al televidente, que le impone cierto tipo de conductas, que pretende controlar sus pensamientos y quiere moldear sus deseos. Una televisión, en muchos casos, excesiva, obscena, incluso monstruosa, en cuanto al poder que parece ejercer en su audiencia. Una televisión que presenta una capacidad omnívora respecto a la realidad, de la que se nutre, y a la que, en última instancia, también pretende sustituir. Los autores y autoras estudiados han declarado ser habituales espectadores de televisión, pero no por ello dejan de mantener una distancia irónica respecto al medio, lo que se traduce en unos textos atravesados por una fuerte desconfianza.

Esa desconfianza caracteriza también la distopía creada por Juan Francisco Ferré en torno al universo de los videojuegos en su novela *Providence*, aunque, a diferencia de lo que ocurre con la televisión, no parte el autor de una visión negativa sobre este nuevo medio –el propio Ferré no ha dejado de ponderar las enormes posibilidades que ofrece–, sino que se limita al deseo de aprovechar sus singularidades estéticas y técnicas para hablar sobre la imposición de simulacros virtuales.

La voluntad de asemejar la narrativa literaria al universo de los videojuegos es todavía algo incipiente, aunque hemos profundizado en dos casos que son un buen ejemplo del interés que existe por este campo, al que los escritores que hemos estudiado se aproximan ya en la madurez y con una voluntad de investigar las posibles conexiones que existen entre estas ficcionales interactivas y la literatura. La capacidad de creación de nuevos mundos virtuales es empleada por Juan Francisco Ferré para construir un entramado narrativo de naturaleza metaficcional en el que el protagonista de la novela desempeña –sin saberlo– el papel de jugador de una perversa aventura gráfica de última generación. La inmersión activa en el juego es también uno de los elementos específicos que Gabi Martínez ha querido resaltar en su novela *Ático*. Al adoptar la perspectiva de un jugador, subraya las concomitancias entre el mundo virtual y el mundo real. Pero, al mismo tiempo, incorpora la visión del creador de estos productos para dar también entrada

en el texto a una perspectiva metafictiva que involucra no sólo al ser creado y manipulado sino al hacedor-manipulador. Ambas novelas se esfuerzan en conformar el relato emulando las estructuras de los videojuegos tecnológicos, que ofrecen una progresión de la trama por pantallas y en la que la solución de pruebas y acertijos son clave para el avance de los personajes.

Aunque, como hemos señalado, la influencia de los videojuegos está todavía poco extendida –al menos en la creación novelística que hemos revisado-, poco a poco los motivos temáticos procedentes de este universo ficcional van «salpicando» muchas narraciones, reflejo todo ello de la importancia que están adquiriendo en el panorama cultural y de la propia voluntad de los autores por evidenciarla.

Si consideramos globalmente el sentido y función que adquieren las referencias al universo cinematográfico, a la televisión o los videojuegos en la narrativa literaria actual que hemos analizado, advertimos una serie de constantes que, más allá de las peculiaridades temáticas o de estilo de cada obra, deben ser subrayadas. Diríamos que las propuestas creativas apuntan hacia una serie de preocupaciones compartidas por todos ellos y a una corriente reflexiva que no es sino el reflejo de que participan de una misma *Weltanschauung*. Ese ejercicio de reflexión lo hemos visto orientarse en dos direcciones distintas pero complementarias. Por un lado, la inclusión de otros mundos ficcionales provenientes en gran medida del universo audiovisual dentro de la ficción literaria conduce en muchos casos a preguntarse por la naturaleza misma de la ficción y sus vínculos con la realidad, siendo la trilogía *Las huellas* de Jorge Carrión un ejemplo paradigmático en este sentido. La evocación de las técnicas propias de otros medios añade dimensiones metafóricas nuevas (relacionándose por ejemplo, como hemos visto, con la representación del fluir temporal o el transcurrir de la memoria). Estos mundos ficcionales extraliterarios ayudan, en fin, a desdibujar los límites entre lo real y lo imaginario; entre la vida, la escritura y la ficción; entre el mundo imaginado de los personajes y su mundo real. Su papel es clave en el desarrollo de juegos metafictivos, por cuanto sirven de espejo o de contrafigura que completa o amplía los significados de las obras en las que se incluyen. Reaparecen los temas neobarrocos que muestran la vida como una mera representación – parecen volver muy actuales *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo...*-, como un mero escenario, como un universo ficticio heredero de aquello que han visto en las pantallas o

como el reparto de roles que corresponden a los que participan en el «juego de la vida». De ahí que los personajes sientan en muchas ocasiones que han perdido su autonomía, las riendas de su propia vida y que habitan una realidad impostada.

Pero por otro lado, la reflexión que propician los mundos tan realistas creados por los medios audiovisuales también se enfoca en otra dirección menos lúdica y más inquietante. Apreciamos una serie de constantes en esta narrativa que vendrían a expresar una preocupación compartida, lo que hemos dado en llamar los «discursos de la aflicción», pues a través de ellos están reflejando cierta angustia moral. Entre esas preocupaciones encontramos temas de larga tradición (los límites del libre albedrío, los modelos que condicionan la construcción del «yo», el deseo de la prolongación de la vida humana...). Otros son más característicos de nuestra contemporaneidad: el aislamiento y la (auto)exclusión social que pueden ir aparejadas al uso de la tecnología, el alcance del control y la vigilancia de las cámaras, la radicalización de la pulsión escópica, la espectacularización de la vida privada, la omnipresencia de la imagen pornográfica o la imposición normalizada de los simulacros tecnológicos (es decir la progresiva sustitución de la realidad por sus representaciones tecnológicas). Podríamos decir que, junto al sarcasmo y la ironía con la que abordan los escritores estas temáticas, también se desprende cierto miedo a la deshumanización tecnológica, al modo en que puede transformar la sociedad y las relaciones humanas. No es casual que muchos empleen modelos cercanos al género de la ciencia-ficción, deudores del relato distópico, lo que contribuye a crear este tipo de interpretaciones tan pesimistas.

Hace tiempo que Román Gubern habló de la «pantallización» de la sociedad, un término que sigue vigente como nunca antes. Las pantallas tecnológicas domésticas atraviesan todas las narraciones que hemos estudiado: la del televisor, la del ordenador, la del videojuego. En ningún caso la de la sala de cine (salvo, significativamente, el personaje de una mujer marroquí en la novela *Ático*), que los escritores estudiados ya no parecen utilizar como lugar de profundas experiencias. Sí que encontramos la gran pantalla de cine, aunque de una manera metafórica, en «la pared» de *La habitación oscura* sobre las que la mente del narrador proyecta en distintas direcciones imágenes del pasado y del futuro de un grupo generacional.

Las nuevas –y pequeñas– pantallas todavía parecen ser «ventanas abiertas al mundo», pero están muy lejos de abrirse a los ámbitos de contemplación humanista (occidental) que ofrecen a la mirada un mundo racional, ordenado y comprensible. Estas pantallas parecen abrirse más bien a las incertidumbres cognitivas y a los horrores que el mundo esconde.

Son pantallas que emiten mensajes alienantes, que comunican pero que también aíslan, pantallas que -desde mundos ficticios- interpelan directamente a los receptores, pantallas totalitarias que quieren dominarlos, pantallas que vigilan, pantallas que excitan.

El análisis de las obras objeto de estudio nos lleva a prestar atención, por otra parte, al hecho de que las proliferantes pantallas se convierten en lugares privilegiados para la proyección de la pornografía. Entendemos el término en un doble sentido. Por una parte, habla de las imágenes manifiestamente sexuales, que como hemos podido comprobar inundan la mayoría de obras estudiadas. El visionado de escenas sexuales es una constante de esta narrativa, los personajes son habituales consumidores de porno. Los autores se hacen eco con ello de la expansión de las vías de creación y distribución que -sobre todo desde la aparición de Internet- ha experimentado la pornografía en nuestra sociedad. Pero por otra parte, este concepto de la imagen pornográfica quiere remitir a otro tipo de imágenes que aunque no sean de contenido sexual, sí resultan obscenas. Los escritores estudiados idean en sus tramas unos productos audiovisuales (una plataforma televisiva, un videojuego perverso, programas aberrantes...) que tienden a ofrecer escenas excesivas, explícitas y crudas en su representación de la realidad, con el objetivo de producir una suerte de excitación en el público, una reacción afectiva que les seduzca.

El control y la vigilancia de los usuarios es otra característica de la omnivigencia de unas cámaras que envían sin cesar sus señales pixeladas a los receptores que manejan los personajes de muchas de las novelas. Ese control puede manifestarse de una manera sutil, a través del aislamiento e incomunicación -por paradójico que parezca- que implica un excesivo uso de las pantallas (de televisión o del ordenador), o a través de la elaboración de discursos que -por una mayor capacidad de penetración- contribuyen a conformar la identidad y el imaginario personal de quien las utiliza. Por otro lado, está el control como vigilancia directa. La proliferación de las pantallas de la que hablaba Gubern se ha producido en paralelo al aumento de las cámaras de vigilancia - también llamadas eufemísticamente «de seguridad»-. En las narraciones que componen nuestro corpus, encontramos constantemente este tipo de artefactos tecnológicos, asociados a la propia pantalla del ordenador (webcam) o a todas las cámaras que parecen inundar las ciudades, como medios que ayudan al desarrollo de la trama. Son cámaras-espía que observan en cualquier circunstancia. Los personajes de las novelas y relatos, no sólo son vigilados, sino que, guiados por esa inercia de vigilancia generalizada en la que viven, también vigilan a los demás, en un bucle perverso de control infinito. Subrayar y denunciar ese «imperio de

la vigilancia» en el que parece se ha convertido nuestro mundo sería uno de los objetivos que motiva a nuestros autores.

Pero la sensación de control se ha impuesto de tal modo que, en muchos momentos, encontramos personajes que creen estar siendo vigilados, aún cuando no lo están. Tienen tan interiorizado ese estado de vigilancia perpetua, que no pueden dejar de experimentarlo, como si el panóptico perfecto hubiera llegado a instalarse en sus vidas. Se desprende con todo ello también una suerte de «obsesión escópica» que pone al ojo en el centro de las narraciones: hay que mirarlo todo, observar y ser observado. Si el mundo se desarrolla a través de las pantallas, estos personajes muchas veces parecen devorar con la mirada – ansiosa y anhelante- las imágenes que éstas proyectan. Su aprehensión del mundo pasa por ese sentido, que se encuentra hoy en día sobre-estimulado.

No es de extrañar entonces que los autores pongan una especial atención en mostrar el modo en que los personajes miran: movimiento de ojos, perspectivas, angulaciones insólitas, efectos ópticos... Esa sobre-exposición a las miradas y a las cámaras contribuyen a espectacularizar su vida cotidiana. Una espectacularización que muchas veces se siente como un destino impuesto, al percibir involuntariamente ciertos personajes que su vida forma parte de una ficción audiovisual; pero que otras veces, es elegida como una opción consciente de vender su propia intimidad a la industria del entretenimiento, ejemplificando con ello la doble pulsión voyerista-exhibicionista que parece haber generado la expansión de internet -y ciertos espacios televisivos-.

Como ya hemos comentado, el borrado de las fronteras entre la realidad y la ficción es uno de los temas que más interesa a estos escritores, y no dudan en volver a él constantemente. Con el perfeccionamiento de las tecnologías, el miedo a que la ficción se imponga definitivamente a la propia realidad se ha revelado como una cuestión clave en su obra. La sofisticación de los avances técnicos propicia no ya una reproducción perfecta de la realidad sino que trae consigo la amenaza de suplantarla. El tema del simulacro atraviesa por tanto –en mayor o menor medida- todas las obras analizadas, pero también, como muchos críticos han sabido ver, gran parte de la narrativa contemporánea española. Denuncian con ello los peligros de vivir en una sociedad falsificada que no es sino una copia virtual del original, al cual ya no podemos acceder y subrayan, al mismo tiempo, la impotencia experimentada ante un horizonte impuesto que escapa a nuestro control. La ausencia de certezas sobre la naturaleza intrínseca del mundo que habitan afecta directamente a la construcción del «yo» de los personajes. Unos personajes que se encuentran a merced de unos referentes externos –emanados en gran parte de las pantallas-

que les hacen poner en duda la definición de su propia identidad (la idea del doble, la anulación, control y manipulación de su existencia, el desamparo vital...), lo que suele traducirse en una profunda crisis existencial.

Por último, debemos destacar la exigencia implícita –y a veces explícita- de una lectura *activa* de las obras seleccionadas. Las referencias a otros textos literarios, artísticos y audiovisuales, el despliegue metaficcional de las historias y los asuntos que los narradores y personajes convierten en motivo de reflexión casi ensayística..., todo ello requiere un lectorado atento que sepa interpretar los planteamientos que se le proponen –en especial, la ruptura con la narración realista- y acepte seguirlos. La competencia lectorial – hemos insistido reiteradamente en ello- es clave para comprender los diversos planos significativos que encierran las novelas estudiadas. Nos enfrentamos a obras con una gran carga de referencias intertextuales, por lo que la participación del lector deviene imprescindible. Como ha indicado Jorge Marí respecto a las influencias cinematográficas, la complicidad con los lectores es básica ya que «se les invita a descubrir referencias y a establecer conexiones, a captar guiños, a desplegar expectativas. Con todo ello consiguen otorgarle plena significación a su lectura del texto»⁷¹¹; una lectura, por lo tanto que no puede ser pasiva. Los lectores están concebidos como lectoespectadores –en el sentido en que utiliza el término Vicente Luis Mora-, deben involucrarse y entrar a formar parte del juego que los escritores les proponen, para lo que necesitarán un grado de competencia audiovisual similar al poseído por ellos, unos conocimientos compartidos de la cultura popular. Sin ese lector cómplice, los comentarios y procedimientos tomados del cine, la televisión o los videojuegos no tendrán un valor real en la obra, no alcanzarán su pleno potencial.

Hemos empleado la expresión «discursos de la aflicción» para caracterizar el modo en que las obras estudiadas afrontan la realidad contemporánea con ayuda de los medios que mayor implantación e influencia tienen en la vida social. ¿Podríamos deducir entonces que estos autores adolecen de una cierta tecnofobia? ¿Perciben realmente los avances tecnológicos como un peligro? ¿O más bien emplean algunos de los recursos más insólitos, lo que más se alejan de la ficción literaria justamente como acicate creativo y reflexivo en sus textos? Los autores analizados no consideran los avances tecnológicos –y los discursos que se desprenden de ellos- de perniciosos en sí mismos, pero les preocupa el poder desmedido que parecen estar adquiriendo. Las propuestas narrativas analizadas en este trabajo no ofrecen respuestas a cómo afrontar los desafíos arriba descritos, pero

⁷¹¹ Jorge Marí, *op. cit.*, p. 155.

contribuyen a señalar una serie de cuestiones clave para una mejor comprensión de la sociedad de este siglo XXI. Como hemos dicho al comienzo de este apartado, la novela es un vehículo capaz de acoger este tipo de reflexiones. Manuel Vilas, Berta Marsé, Pablo Álvarez Almagro, Jorge Carrión, Javier Calvo, Juan Francisco Ferré, Isaac Rosa y Gabi Martínez –pero también el resto de autores y autoras referidos en este trabajo- demuestran conocer los desafíos del momento histórico que viven y sus narraciones no hacen sino poner el foco en aquellas problemáticas que les parecen más urgentes.

Con la incorporación de motivos temáticos y recursos propios del cine, la televisión o los videojuegos se reafirma la versatilidad del género novelesco que siempre ha estado abierto a los discursos menos convencionales y más rompedores en el «registro de lo real» (desde el artículo de costumbres o el «método experimental» de Zola al nuevo lenguaje de la crónica y el reportaje periodístico), incluyendo en el «realismo subjetivo» la literaturización del «discurso/monólogo interior» (con las aportaciones del psicoanálisis). El desafío que plantean los autores estudiados –y otros que no hemos podido abordar en esta tesis- tiene que ver con la existencia de nuevos referentes «para-realistas» y con unas nuevas formas de comprensión y «consumo» de lo real que no se agotan en las estrategias de la prensa escrita o en el diván del psicoanálisis. Estos autores y autoras interactúan con nuevos modelos comunicativos cuyo desarrollo es impredecible e invitan a reflexionar sobre las distintas opciones que se abren a la creación literaria.

Por tanto, no sólo creemos que las relaciones con otros medios sean el presente de la novela, sino que nos atrevemos a aventurar que marcarán también su futuro. Estos autores muestran lo que es una magnífica radiografía del impacto que los medios audiovisuales y las tecnologías de la comunicación ejercen hoy en día en nuestra sociedad, pero no podemos dejar de preguntarnos qué ocurrirá de aquí en adelante con la creación literaria, cuando las nuevas generaciones que han nacido (y crecido) rodeadas literalmente por los discursos audiovisuales emanados de las pantallas omnipresentes, cuando aquellos niños y niñas, que no han conocido un mundo sin internet ni teléfono móvil, se enfrenten a la tarea de escribir.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS LITERARIAS

1.1. Novelas y relatos de estudio

ÁLVAREZ ALMAGRO, Pablo, *Supermame*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012.

CALVO, Javier, *Risas enlatadas*, Barcelona, Mondadori, 2001.

_____, *Los ríos perdidos de Londres* (2005), Barcelona, DeBols!llo, 2007.

CARRIÓN, Jorge, *Los muertos*, Barcelona, Mondadori, 2010.

_____, *Los huérfanos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

_____, *Los turistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

FERRÉ, Juan Francisco, *Providence*, Barcelona, Anagrama, 2009.

_____, *El rey del juego*, Barcelona, Anagrama, 2015.

MARSÉ, Berta, *Fantasías animadas*, Barcelona, Anagrama, 2010.

ROSA, Isaac, *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral, 2013.

VILAS, Manuel, *Aire nuestro*, Madrid, Alfaguara, 2009.

MARTÍNEZ, Gabi, *Ático*, Barcelona, Destino, 2004.

1.2. Otras obras literarias citadas

AIBAR, Óscar, *Making of*, Barcelona, Mondadori, 2008.

AMAT, Kiko, *Cosas que hacen BUM*, Barcelona, Anagrama, 2007.

AIRA, César, *La mendiga*, Madrid, Mondadori, 1998.

- BARNES, Julian, *Inglaterra, Inglaterra* (1998), Barcelona, Anagrama, 2002.
- BIOY CASARES, Adolfo (1940), *La invención de Morel*, Madrid, Alianza, 2003.
- BORGES, Jorge Luis, «Del rigor en la ciencia» (1946) *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1961.
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451* (1953), Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- CALVO, Javier, *El dios reflectante*, Barcelona, Mondadori, 2013.
- CARCASONA, Miguel, *Un ojo siempre parpadea*, Huesca, Tropo Editores, 2015,
- CARRIÓN, Jorge, *Australia: un viaje*, Córdoba, Berenice, 2008.
- _____, *Crónica de viaje*, Badajoz, Aristas Martínez Ediciones, 2009.
- CEBRIÁN, Mercedes, *La nueva taxidermia*, Barcelona, Mondadori, 2011.
- CORTÁZAR, Julio, «La continuidad de los parques» en *Final de Juego. Cuentos completos*, vol. 1, México DF, Alfaguara, 1994, 291-292.
- COUPLAND, Douglas, *Generation X: tales for an accelerated culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1991.
- _____, *Jpod*, Barcelona, EL Aleph, 2006.
- CRIADO, Ana, *El ruido de las miradas*, Madrid, Lengua de Trapo, 2001.
- CUENCA SANDOVAL, Mario, *El ladrón de morfina*, Zaragoza, 451 Editores, 2010.
- _____, *Los hemisferios*, Barcelona, Seix Barral, 2014.
- DORFMAN, Ariel, *Terapia*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
- ESCALONILLA, Benjamín, *Generación Tch!*, Barcelona, Planeta, 2011.
- ESPINOSA, Albert, *Si tú me dices ven lo dejo todo...Pero dime ven*, Barcelona, Grijalbo, 2011.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla dream*, Barcelona, Candaya, 2008.

- FERRERO, Jesús, *Belver Yin*, Barcelona, RBA, 1981.
- FUGUET, Alberto, *Las películas de mi vida*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2003.
- GARCÍA LLOVET, Esther, *Submáquina*, Madrid, Salto de Página, 2009.
- GOPEGUI, Belén, *Deseo de ser punk*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- _____, *Acceso no autorizado*, Barcelona, Mondadori, 2011.
- _____, *Lo real* (2001), Barcelona, DeBolsillo, 2013
- GOYTISOLO, Juan, *La saga de los Marx*, (1993), Barcelona, El Aleph, 2005.
- GRASA, Ismael, *Trescientos días de sol*, Zaragoza, Xordica, 2007.
- GUAL, Óscar, *Cut and roll*, Barcelona, DVD Editores, 2008.
- GUELBENZU, José María, *La mirada*, Madrid, Alianza Tres, 1987.
- GUILLÉN, Jorge, *Aire Nuestro I*, Cántico; II, Clamor; III, Homenaje; IV, Y otros poemas; V, Final, edición de Claudio Guillén y Antonio Piedra, Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1987.
- GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador, *Spin off*, Barcelona, DVD Ediciones, 2001.
- IBÁÑEZ, Andrés, *Brilla mar del Edén*, 2014.
- JUAN-CANTAVELLA, Robert, *El dorado*, Barcelona, Mondadori, 2008.
- KEHLMANN, Daniel, *Fama*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- LABBÉ, Carlos, *Piezas secretas contra el mundo*, Cáceres, Periférica, 2014
- LAGO, Eduardo, *Llámame Brooklyn*, Barcelona, Destino, 2006.
- LAHOZ, Use (2013), *El año en que me enamoré de todas*, Barcelona, Booket, 2014.
- LLAMAZARES, Julio, *Escenas del cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- LOVECRAFT, H.P., *En la cripta* (1963), Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- _____, *Bestiario*, Madrid, Libros del Zorro Rojo, 2008.

- _____, *El Necronomicón*, Madrid, La Factoría de Ideas, 2009.
- LOZANO GARBALA, David, *Donde surgen las sombras*, Boadilla del Monte, Ediciones SM, 2006.
- MACHADO, Manuel *Alma. Caprichos. El mal poema* (Rafael Alarcón Sierra, ed.), Madrid, Castalia, 2000.
- MAÑAS, José Ángel, *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino, 1994
- MARÍAS, Fernando, *Los Fabulosos Hombres Película*, Madrid, Anaya, 1998.
- MARÍAS, Javier, *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- MARSÉ, Berta, *En jaque*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978.
- Nubosidad variable* (1992), Barcelona, Anagrama, 2006.
- MARTÍN GIRÁLDEZ, Rubén, *Menos joven*, Zaragoza, Jekyll & Jill, 2012.
- MOIX, Terenci (1969), *El día que murió Marilyn*, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- MORA, Vicente Luis, *Alba Cromm*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- MORENO, Javier, *Click*, Barcelona, Candaya, 2008.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *El viento de la luna*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- MUÑOZ MOLINA, Lucía, *2013*, Barcelona, Honolulu Books, 2012.
- NEUMAN, Andrés, *La vida en las ventanas*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- _____, (ed.), *Pequeñas resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.
- OJEDA, Mónica, *Nefando*, Barcelona, Candaya, 2016.
- ORDÓÑEZ, Marcos, *Tarzán en Acapulco*, Barcelona, Novoprint, 2006.
- ORWELL, George, *1984* (1949), Barcelona, Destino, 2003.

- OTERO, Miqui, *Hilo musical*, Barcelona, Alpha Decay, 2010.
- _____, *La cápsula del tiempo*, Barcelona, Blackie Books, 2015.
- PEREC, George, *Las cosas: una historia de los años sesenta (1965)*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- POPELKA, Roxana, *Todo es mentira en las películas*, Tenerife, Editorial Baile del Sol, 2009.
- PRADO, Benjamín, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, Barcelona, Plaza & Jarnés, 1996.
- RAMIS, Lluçia, *Coses que et passen a Barcelona quan tens 30 anys*, 2008.
- REFOYO, David, *25 centímetros*, Barcelona, DVD Ediciones, 2010.
- ROMEO, Félix, *Dibujos animados*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- ROSA, Isaac (2004), *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2008.
- SANZ, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- _____, *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona, Anagrama, 2013.
- SIERRA, Germán, *Efectos secundarios*, Círculo de lectores, Barcelona, 2000.
- _____, *Alto Voltaje* (2004), Madrid, DeBolsillo, 2006
- _____, *standars*, Málaga, Pálido fuego, 2013.
- SUAREZ, Gonzalo, , *Don Juan en los infiernos*, Oviedo, Caja de ahorros de Asturias, 1991.
- SUEIRO, Daniel, *Los conspiradores [1959]*, Palencia, Menoscuarto, 2005.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La televisión*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- TRUEBA, David, *Saber perder*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2008.
- URIBE, Kirmen, *Bilbao-New York-Bilbao*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- USÓN, Clara, *El asesino tímido*, Barcelona. Seix Barral, 2018.

VALENCIA, Roberto, *Sonrí a la cámara*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010.

VELASCO RENGEL, Carmen (coord.), *Watchwomen. Narradoras del siglo 21*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2011.

VILA-MATAS, Enrique, *Nunca voy al cine*, Barcelona, Laertes, 1982.

VILAS, Manuel, *España*, Barcelona, DVD Ediciones, 2008.

2. ESTUDIOS SOBRE NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

AGUADO, Txetxu, *La tarea política. Narrativa y ética en la España posmoderna*, Madrid, El viejo Topo, 2004.

ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo: 1975-2001*, Madrid, Marenostum, 2003.

ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar y DORCA, Toni (coords.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana, 2011.

AMELL, Samuel (ed.), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Cátedra, 1992.

AMORES, José Luis, «Aspirando “Aire Nuestro, de Manuel Vilas”», *Revista de Letras*, 1.11.2010, <https://revistadeletras.net/aspirando-aire-nuestro-de-manuel-vilas/>

ANDRESCO, Víctor, «Decodificador de miradas», *Babelia*, 6.10.2001, p. 8.

ARJONA, Daniel. Entrevista: «Isaac Rosa: “Muchas novelas retratan una realidad de telecomedia”», *El Cultural*, 18.09.2008. <https://www.elcultural.com/revista/letras/Isaac-Rosa/23876>

AYALA-DIP, J. Ernesto, «Lúcida inmadurez», *Babelia*, 29.06.2002, p. 7.

_____, «Aire Nuestro», *Babelia*, 30.01.2010, p. 10

AYÉN, Xavi, «La apasionante aventura del turista», *La Vanguardia*, 18.03.2015, <https://www.lavanguardia.com/libros/20150318/54428246894/la-apasionante-aventura-del-turista.html>. (Consultado 19.05.2018)

AZANCOT, Nuria, «Belén Gopegui: “Carmen Martín Gaité me enseñó a decir que no”», *El Cultural*, 21.03.2001, p.26.

- _____, «Entrevista a Belén Gopegui: “Me gustaría parecerme a un Dostovievsky de este siglo, con su misma fiebre, pero menos desesperación”» *El Cultural de El Mundo*, 13.9.2007, p. 10-12.
- _____, «La generación nocilla y el after piden paso», *El Cultural*, 19/07/2007, <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso/21006> (Consultado 15/01/2016).
- AZPEITIA, Javier, «Tradición y vanguardia en la literatura» en Orejudo, Antonio (coord.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 101-103.
- BECCARIA, Lola, «El hombre que no hacía dos veces el mismo camino» en OREJUDO, Antonio (coord.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 105-109.
- BECERRA, David, «Daniela Astor y la caja negra de Marta Sanz», *La Marea*, 19.05.2013, <https://www.lamarea.com/2013/05/19/daniela-astor-y-la-caja-negra-de-marta-sanz/>
- BELDA, Ismael, «Luz amarilla», *Revista de Libros*, 16.02.2015, <https://www.revistadelibros.com/resenas/resena-de-los-huerfanos-de-george-carrion> (Consultado 18.05.2018).
- BELTRÁN ALMERÍA, «La risa y los cuarenta millones», *Ínsula*, 748, abril 2009, p.34.
- BERASATEGUI, Blanca, «Belén Gopegui: Todos mis libros son radicales, pero éste entra más en el túnel», *El Cultural de El Mundo*, 20.5.2011, pp. 8-10.
- BLAS VIVES, Damian, , «Teleseries de papel. Entrevista a Jorge Carrión», *Evaristo Cultural*, 29 junio 2010, <http://evaristocultural.com.ar/2010/06/29/teleseries-de-papel-entrevista-a-george-carrion/> (Consultado 13.11.2016)
- BONILLA, Juan, «El desasosiego de un mundo real», *El Mundo*, 6.09.2001, <https://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/09/06/anticuario/999712824.html>
- BONGERS, Wolfgang, «¿Registro de lo banal? La televisión en *El porqué de las cosas* y *El mejor de los mundos*, de Quim Monzó» en Matei Chihai y Susanne Schlünder (eds.) *Extensiones del ser humano: funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, Iberoamericana Vervuert, 2014.
- BOSCH, Lolita, «*Fantasías animadas*», *Babelia*, 13.03.2010, p. 11.
- BOU, Enric, «(En)claves de literatura y arte», *Ínsula*, 733-734 (enero-febrero 2008), pp. 34-36.
- BUENO, Felipe Tomás, «Acerca de la supuesta crisis de la novela. Muerte y resurrección. El arte de fabular o la necesidad de los lectores» en *La resistencia de la novela. Actas del XVI Simposio Internacional sobre narrativas hispánicas contemporáneas (Puerto*

- de Santa María, 22, 23 y 24 de noviembre 2006*), Puerto de Santa María, Fundación Goytisolo, 2007.
- CABALLERO, Marta, Entrevista «Manuel Vilas: “Aire Nuestro no es una novela sobre televisión, es una televisión”», *El Cultural* (edición digital), 11.11.2009, <https://elcultural.com/Manuel-Vilas-Aire-Nuestro-no-es-una-novela-sobre-television-es-una-television> (Consultado 15.04.2018).
- CABELLO-GARCÍA, Ana, «La semiótica del erotismo: cine y narrativa en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes» en Macciuci, Raquel (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, (Anexo ARBOR, Vol. CLXXXVI, anexo 2/ enero-junio 2010), Madrid, Maia Ediciones, 2010, pp. 381-406.
- CALLES, Jara, Tesis doctoral *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.
- _____, «A invención de códigos [hacking + bioarte + literatura = enseñaría social] powered by Século21», *Boletín Galelo de Literatura*, 46 (2011), pp.63-76.
- _____, «Interferencias entre *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino y la novela *Cut and Roll* de Óscar Gual: La disolución como operación creativa y medio de representación de la representación filmica» en Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribá, , *Género negro para el siglo XXI*, Barcelona, Laertes, 2011, pp.211-218.
- CARRIÓN, Jorge (ed.), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- CASAS, Ana (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, ARCO/Libros, 2012.
- CALVO CARILLA, José Luis, «Contextos discursivos audiovisuales de la novela española de la Transición» en Anson, Antonio *et alii* (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando “El Católico”, 2010, pp. 205-230.
- _____, «La novela: lecturas de 2004», *Siglo XXI*, nº 3 (Dic 2005), pp. 67-103.
- _____, *Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2017.
- CANAL-L.COM, «Entrevista a Manuel Vilas “Aire nuestro”». 10.11.2009 <https://www.youtube.com/watch?v=fH2GFUsZGk8> (Consultado el 19.10.2014).
- CALVO, Javier «Primer álbum: *Aire Nuestro* de Manuel Vilas», *Quimera*, Nº 313 (diciembre 2009), pp.93-97.

- _____, «La historia de la nocilla», *Cultura/s*, 12/09/2007 <http://www.lavanguardia.com/cultura/20070912/53397180493/la-historia-de-la-nocilla.html> (Consultado 15/01/2016).
- CALVO CARILLA, José Luis y CARABANTES DE LAS HERAS, Isabel (coords.), *Estéticas de la crisis. De la caída del muro de Berlín al 11-S*, Zaragoza, Institución “Fernando El Católico”, 2011.
- CANDÓN RÍOS, Fernando, «La literatura posmoderna española: entre el fin de la dictadura y el auge de los mass media», *Verba Hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, XXIII (2015), pp.181-192.
- CARO MARTÍN, Adelaida, «Acerca de la internacionalidad en *La pistola de mi hermano* (1997) de Ray Loriga y su modelo literario *Caidos del cielo*» en Pohl, Burkhard y Türschmann, Jörg (eds.), *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2007, 269-281.
- _____, «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual» en Casas, Ana (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, ARCO/Libros, 2012, pp.9-44.
- CASTRO, Pilar «*Making of*», *El Cultural*, 17.07.2008, pp. 16-17.
- _____, «25 centímetros», *El Cultural*, 5.11.2010, p. 12.
- _____, «*Sonría a la cámara*», *El Cultural*, 18.2.2011, p. 12.
- CATTANEO, Simone, «*Los muertos* de Jorge Carrión: un bucle televisivo-literario para lectorespectadores», *La nueva literatura hispánica*, N° 20 (2016), p. 243.
- CHAPARRO, Élver y GUERRERO NIETO, Yulieth, «Cultura y estética popular: Lo híbrido, el gusto y la experiencia», *Revista Calle 14*, Vol 7, N° 10 (enero-junio 2013), pp.64-81.
- CHICO, Álex, «Jorge Carrión: En esta época de globalización de pronto puedes encontrar un modo de leer el mundo desde tu barrio», *Quimera*, N° 406 (oct 2017), <https://www.revistaquimera.com/2018/05/14/entrevista-jorge-carrion-alex-chico/> (Consultado 19.05.2018).
- CHIHAI, Matei y SCHLÜNDER, Susanne (eds.), *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014.
- CLERC, Jeanne-Marie, «La littérature comparée devant les images modernes» en Brunel, Pierre y Chevrel, Yves (dir.), *Précis de Littérature comparée*, Paris, Press Universitaires de France, 1989.
- CORDONE, Gabriela y BÉGUELIN-ARGIMÓN, Victoria (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2016.

- CORNAGO, Óscar, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- DEMA, Verónica, Entrevista a Andrés Neuman: «Escribo para no estar huérfano», *La Nación*, 13.07.2009, <http://www.lanacion.com.ar/1148777-escribo-para-no-estar-huerfano>
- DÍEZ, Luis Mateo, «Ficciones y emociones», *Ínsula*, 634 (1999), p.24.
- DOMINGO DUEÑAS, José, «El mundo patas arriba», *Artes & Letras, Herald de Aragón*, 19.11.2009, p.5.
- DORCA, Toni, «Joven narrativa en la España de los noventa: la generación X», *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XXXI, N° 28 (Mayo 1997), pp.307-324.
- DUSI, Nicola, «Cine, bricolaje, cine remix», *Revista de Estudios Orteguianos*, N° 23, 2011, pp. 12-18.
- ECHEVERRÍA, Ignacio, «Crisis de la novela y muerte de la narración», *Ínsula*, 634 (1999), p.9.
- ESCUADERO, Javier, «Antonio Muñoz Molina, de *Beatus Ille* a *Los misterios de Madrid* (entrevista)», *Letras Peninsulares*, Vol. 7.1. (Spring 1994), pp. 277-292.
- ESPAI DE LLIBRES, Entrevista a Javier Calvo, 21.06.2011, <https://espaidellibres.wordpress.com/2011/06/21/entrevista-a-javier-calvo/> (Consultado el 13.09.2015).
- ESQUINCA, Bernardo, «La vanguardia narrativa: la fogata y el televisor», *Letras Libres*, N° 97 (Octubre 2009), pp. 30-32.
- FABBRI, Paolo, «La era remix», *Revista de Estudios Orteguianos*, N° 23, 2011, pp.5-11.
- FELTEN, Hans, «Juegos de la intermedialidad en la narrativa española actual» en Dadson, Trevor J. (ed.), *AIH.Actas del XII Congreso Internacional de Hispanistas*, Birmingham, University of Birmingham, 1995, pp. 98-102.
- FERNÁNDEZ HALL, Lilian, Entrevista a Andrés Neuman: «Leo a García Márquez como si estuviera muerto», *letralia.com*, año XIII (n°187) <https://letralia.com/187/entrevistas01.htm>
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Blog up. Ensayos sobre cultura y sociedad*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice, 2007.
- _____, *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008.

- FERNÁNDEZ RECUERO, Ángel L. «Jorge Carrión: “No puede haber observación de la realidad que no sea subjetiva”», Jot Down, 1.03.2017, <https://www.jotdown.es/2017/03/jorge-carrion-no-puede-haber-observacion-la-realidad-no-sea-subjetiva/> (Consultado 9.9. 2018).
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, «La transgresión del canon en la narrativa española contemporánea. El simulacro filmico en Marsé y Llamazares», *Moenia*, N° 2 (1996), pp. 293-307.
- FERRÉ, Juan Francisco, «El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante», *Quimera*, N° 237, Dic 2003, pp. 29-34.
- _____, «Zona cero. El simulacro virtual como sucedáneo metaliterario en la narrativa contemporánea», *ANTHROPOS*, 208 (2005), pp. 92-110.
- _____, «Taxonomías transatlánticas, lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI (fragmento)», *Letral*, N° 11 (2013), pp. 206-213.
- _____, «Zona Cero: Pautas para una concepción tecnológica de la narrativa» en Kunz, Marco y Gómez, Sonia, *Nueva narrativa española*, Barcelona, Linkgua, 2013, pp.239-260.
- _____, «El gran mercado del mundo: valor de cambio y cambio de valor de la literatura», *Ínsula*, 814 (Oct 2014), p.11-13.
- FLORENCHIE, Amélie, «El realismo “FULL HD de Juan Francisco Ferré», *Pasavento*, Vol. 1 N° 2 (verano 2003), p.465-281.
- _____, «El cine: ¿nueva *matrix* de la narrativa española contemporánea? Providence de Juan Francisco Ferré» en Brice Castanon-Akrami *et alli* (comp.) *Litterature et cinéma. Allers-retours*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2014, pp. 421-436.
- _____, «Narrativa intermedial y poética de la mediación» en Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2016, pp.55-70.
- FURIÓ, María José, «Nuevas formas narrativas», *Turia*, oct 2010 (n° 95), p. 426-428.
- FUENTES, Víctor, «Los nuevos novísimos narradores de la Generación X», *Claves de la Razón Práctica*, N° 76 (Octubre 1997), pp.65-70.
- GARCÍA GALIANO, Ángel, «Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozos de poética en la narrativa de mi generación» en Orejudo, Antonio (coord.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 39-64.
- GARRIDO, Toni, Entrevista: «Manuel Vilas nos propone otra televisión en Aire Nuestro», *Asuntos propios*, Radio Nacional de España, 16.11.2009.

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/asuntos-propios/asuntos-propios-manuel-vilas-propone-otra-television-aire-nuestro/629741/> (Consultado 23.03.2018).

GIL GONZÁLEZ, Antonio J., «¿Hacia una narrativa del siglo XXI? El mutante relato del 2007», *Siglo XXI*, N° 6 (2008), pp. 79-97.

_____, «Posnovelas *versus* la vieja historia de la nueva narrativa», *Quimera*, N°313 (2009), p. 31-34.

_____, «Narrativa aumentada», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, N° 5, 2015, pp. 45-74.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-DEPEDRO, Susana, «Literatura y cine: el caso de Julio Llamazares» en BALCELLS, José María (coord.), *Literatura actual en Castilla y León (Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea)*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2005, pp. 157-163.

GINER, Javier, «Un puñado de razones para leer a Javier Calvo», Jot Down, mayo 2012, <https://www.jotdown.es/2012/05/javier-giner-un-punado-de-razones-para-leer-a-javier-calvo/>.

GIRALT TORRENTE, Marcos, «Dos ideas y un colofón» en Orejudo, Antonio (coord.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 113-115.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, «La península ingrávida: sobre la novela española contemporánea», *Anales de literatura española contemporánea*, 32.1 (2007), pp. 37-93.

_____, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa, «Que esto sea real. El mundo como simulacro en la narrative norteamericana contemporánea», *Quimera*, N° 274 (septiembre 2006), pp.53-59.

_____, «El mundo hecho pedazos: multiplicidad en la novela y el cine contemporáneos», *Anales de literatura española contemporánea*, 31.1 (2006), pp. 93-117.

_____, «Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” contemporánea», *Ínsula*, 754 (octubre 2009), pp. 2-5.

_____, «Narrativa española del 2008: Explorando “nuevos» caminos para la ficción”, *Siglo XXI*, n° 7 (Dic. 2009), pp. 77-97.

_____, «La tecnovela del siglo XXI: Internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa» en Montesa, Salvador (ed.), *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 67-100.

- _____, «Fragmentación extrema en la novela del siglo XXI: Mora, Vilas y Fernández Mallo» en Kunz, Marco y Gómez, Sonia (eds), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Linkgua, 2014, pp.57-78.
- _____, «El boom de las series de televisión norteamericanas y la novela española actual» en Cordone, Gabriela y Béguelin-Argimón, Victoria (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2016, pp. 279-294.
- _____ y MARTÍNEZ DEYROS, María, *Página y pantalla. Interferencias metaficcionales*, Asturias, Ediciones Trea, 2019.
- GÓMEZ, Sonia, «Estéticas intermediales en la narrativa española actual» en Cordone, Gabriela y Béguelin-Argimón, Victoria (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2016, pp. 263-278.
- _____, «La pantalla como metáfora» en Kunz, Marco y Gómez, Sonia (ed.), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Editorial Linkgua, 2013, pp. 171-194.
- _____, «Refracción y transformación del humor jardeliano en la narrativa de Manuel Vilas» en Kunz, Marco y Gómez, Sonia (ed.), *Nueva Narrativa Española*, Barcelona, Linkgua, 2014, pp.171-194.
- GOPEGUI, Belén, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Editorial Complutense, Madrid, 2008.
- _____, «Todos mis libros son radicales, pero éste entra más en el túnel» (entrevista por Blanca Berasategui), *El Cultural de El Mundo*, 20.5.2011, pp. 8-10.
- _____, «Lenguaje y poder. El agente de nuestro descontento», *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 20, 2012, pp. 27-33.
- _____, «La dificultad de afirmar un antagonismo victorioso» (entrevista por Jaume Peris Blanes), *Kamchatka*, 2 (diciembre 2013), pp. 341-347.
- GORDO, Alberto, «Jorge Carrión, el hombre de la multitud», *El Cultural*, 4.02.2015, <https://elcultural.com/Jorge-Carrion-el-hombre-de-la-multitud> (19.05.2018).
- GOYTISOLO, Juan, «Literatura en el ciberespacio», *Babelia*, 2.01.2010, p.9.
- _____, «¿Y el gato hidráulico?», *El País*, 5.09.2014, https://elpais.com/cultura/2014/09/04/babelia/1409845627_779922.html (Consultado 16.10.2016)
- GRACIA, Ángel, «Vilas, “sólo puede quedar uno”», *Artes & Letras*, 2.02.2012, p. 2.
- GRACIA, Jordi (coord.), *Historia y crítica de la literatura española, 9.1: Los nuevos nombres: 1975-2000*, Primer Suplemento, Barcelona, Crítica, 2000.

- GRACIA, Jordi, «Balance repentino», *Quimera*, 313 (2009), p. 37.
- _____, «Novelar sin red» en Rico, Francisco, Gracia, Jordi y Bonet, Antonio (eds.), *Literatura y Bellas Artes.España Siglo XXI. Volumen 5*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp.85-108.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (coords.), *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011.
- _____, (eds.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2009.
- GRACIA, Jordi y CARRIÓN, Jorge, «La ficción narrativa en castellano en las últimas décadas» en Valencia, Roberto (ed.), *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2014, pp. 239-265.
- GRACIA MOSTEO, José Luis, «Pura magia negra», *Turia*, Nº 75 (octubre 2005), pp. 415-418.
- GULLÓN, Germán, «La novela en España: 2004. Un espacio para el encuentro», *Ínsula*, 688 (Abril 2004), p. 2-4.
- _____, «La novela española: 1980-2003» en Orejudo, Antonio (coord.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 15-38.
- _____, «Panorama general de la novela española entre 1950 y 2003» en Balcells, José María (coord.), *Literatura actual en Castilla y León (Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea)*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2005, pp. 69-80.
- HAFTER, Evelyn, «Estertores de una época ¿el fin de una narrativa cinematográfica?» en Macciuci, Raquel (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, (Anexo ARBOR, Vol. CLXXXVI, anexo 2/ enero-junio 2010), Madrid, Maia Ediciones, 2010, pp. 365-380.
- HEVIA, Elena, «Autores del siglo XXI. Relevo en la literatura española. Fernández Mallo y Menéndez Salmón se convierten en los grandes autores emergentes de la cita Atlas Literario Español», *El Periódico*, 29/06/2007 <http://generacionnocilla.blogspot.com/2007/07/la-primera-vez-que-alguien-dijo.html> (Consultado 15/01/2016).
- _____, «Nocilla Lab, consolida el rápido ascenso de una nueva generación», *El Periódico*, 3/01/2010, <http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/nocilla-lab-consolida-rapido-ascenso-una-nueva-generacion-96466> (Consultado 15/01/2015).

- HIDALGO, Max «Dispositivos de enunciación y poéticas de lo tecnológico en J. Mayorga e I. Rosa» en Florenchie, Amélie y Breton, Dominique (ed.), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, pp.123-152.
- IBÁÑEZ, Andrés, «Del Correcaminos a los Teletubbies: cambios en el paradigma narrativo», en Orejudo, Antonio (coord.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 125-149.
- JIMÉNEZ HEFFERMAN, Julián, «Novela Española (1939-2000)» en Erika Wischer (ed.), *Historia de la literatura. Literatura y sociedad en el mundo occidental, Vol. 6. El mundo moderno. De 1919 hasta nuestros días*, Barcelona, AKAL, 2004.
- GUELBENZU, José María, «La crítica y la creación en el mundo actual», *Quimera*, N° 268 (marzo 2006), p. 75.
- KUNZ, Marco, «Una década de novelas españolas: 2000-2009», *Quimera*, 313 (Diciembre 2009), p.46.
- _____, «Novela televisiva y relato literario: *Los Muertos* de Jorge Carrión», en Kunz, Marco y Gómez, Sonia (eds), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Linkgua, 2014, pp.195-226.
- KUNZ, Marco y GÓMEZ, Sonia (eds), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Linkgua, 2014.
- KWANG-HEE, Kin, *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006
- LANDAETA, Juan Luis, Entrevista: «Manuel Vilas: “Al final un escritor es lo que ha vivido», *Viceversa Magazine*, 26.04.2015, <https://www.viceversa-mag.com/manuel-vilas-escritor-entrevista/>
- LANGA PIZARRO, M. Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)*, Murcia, Publicaciones Universidad de Murcia, 2000.
- LLORED, Yannick, «Literatura y crítica más allá de las generaciones: Juan Goytisolo e Isaac Rosa» en KUNZ, Marco y GÓMEZ, Sonia (ed.), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Editorial Linkgua, 2013, pp.287-309.
- LÓPEZ-VEGA, Martín, Entrevista a Andrés Neuman: «El escritor es al mismo tiempo voyeur y exhibicionista», *El Cultural*, 14.11.2001, p. 26
- MACCIUCI, Raquel, (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, (Anexo ARBOR, Vol. CLXXXVI, anexo 2/ enero-junio 2010), Madrid, Maia Ediciones, 2010.
- _____, «Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes» en Macciuci,

- MAINER, José Carlos, «1985-1990. Cinco años más» en Amell, Samuel (ed.), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Cátedra. 1992, p.15-50.
- _____, *Tramas. Libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- _____, (coord.), *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Madrid, Crítica, 2010.
- MANRIQUE, Winston y RODRÍGUEZ, Javier, «Narradores sin límites», *Babelia*, 30.1.2010, pp. 3-5.
- MÁRQUEZ FERNÁNDEZ, Gemma y SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, «Balance incompleto de la novela española de 2005», *Siglo XXI*, N° 4 (Dic 2006) pp. 105-123.
- MARTÍN, Rebeca, «De ventanas y hombres», *Quimera*, Enero 2003 (224-225), pp.101-102.
- MARTÍN GAITE, Carmen, «Reflexiones en blanco y negro», *Academia*, N°12 (octubre 1995), pp.54-57.
- MARTÍNEZ. Gabi, «La tele no lee», *Qué leer*, 56, 2001.
- _____, «Aviadores descubren enorme manada (literaria)», *Babelia*, 22/12/2007, http://elpais.com/diario/2007/12/22/babelia/1198284632_850215.html (Consultado 22.08.2009).
- MATEO DÍEZ, Luis, «Conversación con Belén Gopegui: “Sigo una línea de pensamiento, de acción”», *El Cultural de El Mundo*, 1.6.2006, pp. 12-13.
- MASOLIVER RÓDENAS, Antonio, «Puertas abiertas en la narrativa en lengua española», *Ínsula*, 747 (2009), pp. 2-6.
- MECHTHILD, Albert, «La reflexión mediática en *Ventanas de Manhattan*, de Antonio Muñoz Molina», en Matei Chihai y Susanne Schlünder (eds.), *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- MERINO CLAROS, Emilia, «*El viento de la luna*, de Antonio Muñoz Molina, o la posibilidad de volver al pasado a través de la memoria mediática», en Chihai, Matei y Schlünder, Susanne (eds.) *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014.
- MIÑAMBRES, Nicolás, «La narrativa en 2009», *Siglo XXI*, N° 8 (Dic 2010), pp. 55-77.
- MONDRAGÓN, Cristina «Yo soy Lovecraft: Providence y el horror cósmico» en Kunz, Marco y Gómez, Sonia (eds.), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Linkgua, 2014, pp. 261-286.

- MONSERRAT, Daniel, Entrevista a Manuel Vilas, «Cuando seamos inmortales, no tendrá sentido la política», *El Periódico*, 19.01.2012, p. 46.
- MONTERO, Isaac, «Morir de éxito», *Ínsula*, 634 (1999), p. 19.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús, «Subjetividades posthumanas y arqueologías del presente en la última narrativa en español» en Francisca Noguerol, M. Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (coord.) *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*, Kassel, Reichenberger, 2015, pp. 119-133.
- MORA, Vicente Luis, *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby Editores, 2006.
- _____, *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba, Berenice, 2007.
- _____, «Panorámica 16:9», *Quimera*, oct 2008 (Nº 299), pp.78-79.
- _____, «Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas cross media» en Rico, Francisco, Gracia, Jordi y Bonet, Antonio (ed.), *España Siglo XXI. Volumen 5. Literatura y Bellas Artes*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 313-353.
- _____, «Narrativa *glocal* en castellano. Los escritores antaño conocidos como españoles», *Quimera*, 313 (2009), p. 41
- _____, *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
- _____, «Entrevista reseña a Andrés Ibáñez», *Diario de lecturas*, 31.08.2014, <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2014/08/entrevista-resena-andres-ibanez.html> (Consultado 16.09.2016).
- _____, «El arte conceptual en la narrativa española contemporánea» en Francisca Noguerol, M. Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (coord.), *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*, Kassel, Reichenberger, 2015.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, «Fanfiction y novela actual (notas para meterse en un jardín con Ortega al fondo)» en Gabriela Cordone y Victoria Beguélin-Argimón (eds.) *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor, 2016.
- MOREIRAS MENOR, Cristina, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002.
- MUÑOZ, José A., «"Fantasías animadas" de Berta Marsé», *Revista de Letras*, 24.04.2010 <https://revistadeletras.net/fantasias-animadas-de-bertha-marse/>
- NADAL SUAÚ, Josep María, «Un mapa de la novela española en el siglo XXI», *Avispero*, Nº 11, Oct 2016, <http://avispero.com.mx/blog/articulo/un-mapa-de-la-novela->

- espanola-en-el-siglo-xxi (Consultado 30.10.2017).
- NAVAJAS, Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.
- _____, *La narrativa española en la era global*, Barcelona, EUB, 2002.
- _____, «La cultura del entretenimiento y la novela española del siglo XXI», *Siglo XXI*, N° 002 (2004), pp.65-81.
- NAVAL, Mª Ángeles, «No future. Hacia un *cronotopo* apocalíptico intermedial en algunas novelas del siglo XXI», *ALEC*, 38. 1-2 (2013), pp. 215-237.
- _____, «Memoria de la Transición en la novela española de los 2000» en Carmen Peña Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, La Catarata, Madrid, 2019, pp. 98-117.
- _____, y CARANDELL, Zoraida (ed), *La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor Libros, 2016.
- NOGUEROL, Francisca, «Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos». *Atenea. Revista de ciencias, artes y letras*, n° 514 (2016), p. 170.
- NOTODO.COM, Entrevista a Javier Calvo
- http://www.notodo.com/cgi/php/inicio.php?apartado=recomendacion&id_top=387&seccion=libros (Consultado el 13. 09.2015)
- OBIOLS, Isabel, «Javier Calvo fabula acerca de la “personalidad artística” en su primera novela», *El País*, 24.06.2003,
- https://elpais.com/diario/2003/06/24/cultura/1056405607_850215.html.
- ORTEGA, Julio y FERRÉ, Juan Francisco (coord.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007.
- PANTEL, Alice, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Tesis Doctoral. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012,
- https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/824207/filename/2012_pantel_diff.pdf (Consultado 25.06.2017).
- _____, «La literatura espectacular de Agustín Fernández Mallo» en Gabriela Cordone y Victoria Beguélin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor, 2016,
- PEÑA ARDID, Carmen, «La influencia del cine en la novela española del medio siglo. Una revisión crítica», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XVII (1991), pp.169-

191.

_____, «Rupturas de la mimesis: nuevas reflexiones sobre las influencias del cine en la novela» *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, N° 2, 1996 , pp. 225-242.

_____, «Intertextualidad e intermedialidad. Pensar el cine desde la novela», *Cuadernos de la Academia*, 11/12 (2002), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* (coord. Carlos F. Heredero), pp. 447-470.

_____, «Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine», *ARBOR*, Vol. 187, N° 748 (2011), pp. 345-370.

_____, «Cinefilias al margen de la sala de cine: huellas del cine y la televisión en la novela española del siglo XXI», *Tropelías*, N° extra 2 (2017), pp. 437-450.

PERIS BLANES, Jaume, «La dificultad de afirmar un antagonismo victorioso. Entrevista a Belén Gopegui» *Kamchatka*, 2 (diciembre 2013), pp. 341-347..

POZUELO YVANCOS, José María, «Última narrativa española (2001-2002)», *Siglo XXI*, N° 1 (Nov 2003), pp. 83-102.

_____, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.

_____, «Novelas sin etiquetas», *Quimera*, 313 (2009), p. 28-31.

_____, «Sátira y carnaval», *ABCD*, 5.12.2009, p.9.

_____, *100 narradores españoles de hoy*, Palencia, Menos Cuarto, 2010.

REIG, Rafael, «El collar de perlas», *ABCD*, 13.02.2010, p. 9.

RICO, Francisco, GRACIA, Jordi y BONET, Antonio (ed.), *España Siglo XXI. Literatura y Bellas Artes*, Volumen 5, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.

RICO, Manuel, «La novela, en el siglo XXI, goza de buena salud», *Babelia*, 8/3/2008, http://elpais.com/diario/2008/03/08/babelia/1204937421_850215.html (Consultado 23.5.2011).

RÓDENAS, Domingo (ed.), *La crítica literaria en la prensa*, Marenostum, Madrid, 2003.

_____, «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas» en Casas, Ana (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, ARCO/Libros, 2012, 305-328.

RODRÍGUEZ, Antonio J., «Déjà vu», *Quimera*, N° 313 (Dic 2009), p. 96.

- RODRÍGUEZ, E. J., «Javier Calvo: “Pensar en Saramago me provoca desórdenes intestinales”» *JOT DOWN*, junio 2011, <https://www.jotdown.es/2011/07/javier-calvo-pensar-en-saramago-me-provoca-desordenes-intestinales/>
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, «Panorama de la narrativa española del 2006», *Siglo XXI*, Nº 5 (Dic 2007), pp. 81-102.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, «Belén Gopegui: Todas las novelas manifiestan una preocupación ideológica», *Babelia*, 18.9.2004, pp. 2-3.
- _____, «Rosa y negro», *El País*, 8.06.2013, https://elpais.com/cultura/2013/06/06/actualidad/1370517976_178688.html.
- RODRÍGUEZ, Jaime, «Ellos, nosotros (y la tele)», *Quimera*, 332 (Julio-Agosto 2011),
- ROMEO, Félix, «La X de la Generación X», *Siglo XXI: literatura y cultura españolas*, Nº 802 (Noviembre 2004), pp. 29-41.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, «Del yo al nosotros: de lo transliterario a lo hipertextual», *Ínsula*, Nº 733-734 (enero-febrero 2008), pp. 29-32.
- ROSA, Isaac, Conferencia dentro del ciclo «Presencias literarias», Universidad de Cádiz, 18. 12. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=eHNa0HM3SNI> (consultado 3.2.2017)
- SALAZAR, Diego, «Javier Calvo. Lejos del fin», *Club Cultura*, marzo-abril 2006, pp.16-19.
- _____, «Hay un hombre en España que lo hace todo», *Letras Libres*, Nº 80 (mayo 2008), p.81.
- SÁNCHEZ UNGIDOS, Guillermo, «Episodio piloto para una ficción cuántica. Metaficción, teoría y pantalla en *Las huellas*, de Jorge Carrión» en Gómez Trueba, Teresa y Martínez Deyros, María, *Página y pantalla. Interferencias metaficcionales*, Asturias, Ediciones Trea, 2019, pp.225-244.
- SANTOS, Care, «Risas enlatadas», *El Cultural*, 17.10.2001, <https://elcultural.com/Risas-enlatadas>
- _____, «En jaque», *El Cultural*, 16.03.2006, p. 16.
- _____, «Cut and roll», *El Cultural*, 31.07.2008, p. 20.
- _____, «Cosecha de 2011. Los diez mejores debutantes de la espléndida generación de la crisis», *El Cultural*, 10.06.2011, pp.8-11.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. 8/1. Época contemporánea: 1930-1975*. Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 1999.
- _____, «Tarzán en Acapulco», *El Cultural*, 5.12.2001, p. 15.

- _____, «Renovación o muerte», *El Cultural*, 31/12/2008, <http://www.elcultural.com/revista/letras/Renovacion-o-muerte/24520>. (Consultado el 13.05.2014).
- _____, «Providence», *El Cultural*, 8.01.2010, p.15.
- _____, «Fantasías animadas», *El Cultural*, 29.1.2010, p.14
- _____, «Crisis y encrucijada de la novela actual», *La Página*, Nº 93-94 (2011), pp. 145-166.
- _____, «Los inmortales», *El Cultural*, 20.01.2012, p. 17.
- _____, «Responso español», *Mercurio*, Diciembre 2015, p. 16.
- SANZ, Marta, «Escribir tiene que ver con cómo se miran las cosas», (entrevista por Tino Pertierra), *El Extramundo y los papeles de Iria Flavia*, Año XIV, Núm. LV (Otoño 2008), pp.- 99-101.
- _____, «Esa pesadilla en la que salimos desnudos a la intemperie», *El Extramundo y los papeles de Iria Flavia*, Año XIV, Núm. LV (Otoño 2008), pp.- 97-98.
- _____, «No me gusta la literatura que trata al lector como a un cliente», *El Cultural de El Mundo*, 10.2.2012, p. 50.
- _____, «Pornopoética», *Quimera*, 352, marzo 2013, pp. 13-15.
- _____, «Lecciones de claridad», *Quimera*, 366 (Mayo 2014), pp. 16-17.
- _____, «Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 772 (Oct 2014), pp. 58-73.
- _____, *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica, 2014.
- _____, «Siete apuntes sobre literatura y compromiso», *Mercurio*, 175 (noviembre 2015).
- SATORRAS, Lluís, «Brindis por Jane y Tarzán», *Babelia*, 9.02, 2002, p. 8.
- SAUM-PASCUAL, Alexandra, *Mutatis Mutandi: Spanish Literature of the New 21st Century*, Tesis doctoral University of California, 2012. <http://escholarship.org/uc/item/7sp5h42q> (Consultado 13.10.2017).
- SCHLÜNDER, Susanne, «Filtros de percepción : el juego de los dispositivos mediáticos en *Saber perder*, de David Trueba» en Matei Chihaiia y Susanne Schlünder (eds.) *Extensiones del ser humano: funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014.
- SCOLARI, Carlos A., «Entrevista a Juan Francisco Ferré, medios, literatura y tecnología», *Hipermediaciones*, 23.06.2014 <https://hipermediaciones.com/2014/06/23/entrevista-a-juan-francisco-ferre-medios-literatura-y-tecnologia/>

- SENABRE, Ricardo, «La vida en las ventanas», *El Cultural*, 1.05.2002, p. 17.
- _____, «Deudas de la novela» en Balcells, José María (coord.), *Literatura actual en Castilla y León (Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea)*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2005, pp. 25-33.
- _____, «Los ríos perdidos de Londres», *El Cultural*, 5.01.2005, <https://elcultural.com/Los-rios-perdidos-de-Londres>
- _____, «Aire Nuestro de Manuel Vilas», *El Cultural*, 15.01.2010, p.15.
- _____, «Karnaval», *El Cultural*, 7.12.2012, p. 14
- _____, «Daniela Astor y la caja negra», *El Cultural*, 17.05.2013, <https://www.elcultural.com/revista/letras/Daniela-Astor-y-la-caja-negra/32822>
- _____, «La habitación oscura», *El Cultural*, 13.09.2013, <https://elcultural.com/La-habitacion-oscura> (Consultado 19.02.2016)
- SERNA, Enrique, «El realismo sucio. Los nuevos clásicos», *Letras Libres*, Nº 97 (Octubre 2009), pp. 32-34.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Narrativa español 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones», *Arbor*, CLXXVI, 693 (septiembre 2003), pp.99-104.
- SUAU, Nadal, «Los huérfanos», *El Cultural*, 12.09.2014, <https://elcultural.com/Los-huerfanos> (Consultado 12.08.2017).
- TOUTON, Isabelle, «Simulacre de simulacre? Le biais de l'artefact visuel et de la culture de l'écran dans la prose narrative actuelle», *Bulletin hispanique*, Vol. 116, nº. 2 (2014), 701-718.
- _____, «Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz» en Colin, Christelle et alii (coord.), *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción/ Deconstrucción/ Reconstrucción*, Orbis Tertius, Villeurbanne, 2015, pp. 263-281.
- _____, «La intermedialidad en la novela española actual: apuntes desde una perspectiva de género», en Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor, 2016, pp. 71-90.
- TUDELILLA, Chus, «En la frontera», *Turia*, 93-94 (mayo 2010), pp.431-434.
- URIOSTE AZCORRA, Carmen de, «La narrativa española de los noventa: ¿Existe una «generación X»?», *Letras Peninsulares*, Winter 1997-98, pp.455-476.
- _____, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, Madrid, Fundamentos, 2009.

- VALENCIA, Roberto (entrevistador), *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando “El Católico”, 2014.
- VALLE DETRY, Mélanie, «Isaac Rosa y los lectores: narrar y leer el pasado con responsabilidad», *Études romanes de Brno*, N° 33, 2 (2012), p. 1-31.
- _____, *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*, Tesis Doctoral Universidad Autónoma de Madrid, 2014, <https://repositorio.uam.es/handle/10486/661868> (Consultado 21.09.2018).
- VALLS, Fernando, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.
- _____, «Todos contra todos» *El País*, 14.09.2013 https://elpais.com/cultura/2013/09/11/actualidad/1378897608_414719.html
- _____, «Brilla, mar del Edén, de Andrés Ibáñez, el oído sin párpado», *Babelia*, 18.04.2014, <http://nalocos.blogspot.com/2014/05/brilla-mar-del-eden-de-andres-ibanez.html> (Consultado el 16.09.2016).
- VELASCO OLIAGA, Javier, Entrevista a Marta Sanz, *Todo Literatura*, 23.10.2014, <https://www.todoliteratura.es/articulo/entrevistas/entrevista-marta-sanz-autora-daniela-astor-caja-negra/20140814095804029472.html>
- VERDÚ, Isabel: «La resurrección de la literatura», *Artes y Letras*, 6.01.2011, p. 3
- VERDÚ, Vicente, «Reglas para la supervivencia de la novela», *Babelia*, 17.11.2007, http://elpais.com/diario/2007/11/17/babelia/1195260623_850215.html (Consultado 6.10.2015).
- VILAS, Manuel, «Literatura española última», *Quimera*, 330 (Mayo 2011), p. 11.
- _____, «”La casa de la pradera” era una segunda residencia», *Mercurio*, Diciembre 2015 (N° 176), p. 8.
- _____ y TORNÉ, Gonzalo, «La poética narrativa hoy», en Roberto Valencia (ed.), *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Institución Fernando “El Católico”, Zaragoza.
- VILLANUEVA, Darío y otros, *Historia y crítica de la literatura española, 9: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona, Crítica, 1992.

3. RELACIONES ENTRE LITERATURA Y MEDIOS (AUDIO)VISUALES

- A.A.V.V. (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando "El Católico", 2010.
- ALVAR, Manuel. «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy», *ARBOR*, Tomo LXX, 276 (Dic 1968), pp. 253-270.
- ANSÓN, Antonio, *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Madrid, Cátedra, 1994.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, «Introducción al concepto de *écfrasis*» en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, Madrid, Dykinson. 2012, pp. 231-239.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BAROJA, Pío, «En torno a *Zalacaín el aventurero*. Palabras de Pío Baroja», *La Gaceta Literaria*, nº 53 (1-III-1929), en PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974, pp. 136-138.
- BERG, Walter Bruno, «Literatura y cine. Nuevos enfoques de la intermedialidad», *Iberoamericana*, II, 6 (2002), 127-141.
- BRETON, Dominique y TINCHANT-BENRAHMO, Sabine, «La intermedialidad en el siglo XXI: ¿hacia un nuevo receptor?» en Cordone, Gabriel y Béguelin-Argimón, Victoria (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2016, pp. 19-32.
- CANO, Pedro L., *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- CARRIÓN, Jorge, *Teleshakespeare*, Madrid, errata naturae, 2011.
- COMPANY, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1987.
- CONGET, José María, ed. *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid, Hiperión, 2002.
- ESCANDELL, Daniel, «La construcción transmedia y sus fronteras entre cómic y videojuego. La industria española frente a la estadounidense», en Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, pp. 253-281.

- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992.
- _____, *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- FERRÉ, Juan Francisco, *Así en el cine como en la vida. Escritos cinematográficos (2005-2015)*, Barcelona, Excodra, 2016.
- FLORENCHIE, Amélie y BRETON, Dominique (eds), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbane, Orbis Tertius, 2015.
- GAMERO, Alejandro, «Videojuegos basados en novelas», *La piedra de Sísifo. Gabinete de curiosidades*, 29.04.2013, <http://lapiedradesisifo.com/2013/04/29/videojuegos-basados-en-novelas/>
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J., + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Universidad Salamanca, 2012.
- GOYTISOLO, Luis, *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, Discurso de Ingreso en la Real Academia de la Lengua Española, Puerto de Santa María 1995.
- GUARINOS, Virginia, «Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo», *Comunicación*, 5 (2007), pp.17-22.
- GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- _____, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____, «La nueva amalgama intermedial», *Signo y Pensamiento*, N° 47. vol. XXIV (julio-diciembre 2005), pp.29-39.
- _____, *Metamorfosis de la lectura*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- GUEDÁN VIDAL, Manuel, «Las nuevas tecnologías en la literatura latinoamericana actual: orden, registro y temporalidad del espacio íntimo» en Francisca Noguero, M. Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (coord.) *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*, Kassel, Reichenberger, 2015.
- GUERRERO, Gustavo, «Reciclajes y convergencias: mercado, géneros literarios, cultura audiovisual y nuevas tecnologías», *Ínsula*, 814 (Oct 2014), pp. 5-8.
- HERNÁNDEZ, Manuela y ROBLES, Miguel Á., «Televisión y cultura», *Comunicar*, 1995 (4), pp. 95-98.
- IRIGOYEN, Ramón, «Plauto viaja en auto», *Blanco y Negro Cultural*, 23/10/2004, p. 19.

- JENKINS, Henry, «Transmedia Storytelling», *Technology Review*, 15 enero 2003, <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/> (Consultado 23.5.2016).
- KRIEGER, Murray «El problema de la éfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo —y la obra literaria», en MONEGAL, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 139-160.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario, «Plauto en la tele: nuevas formas de hacer comedia o Palliata en veinte minutos», (Conferencia científica incluida en el repositorio digital de la Universidad de Málaga), 4/05/2017, <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/13555/Plauto%20en%20la%20tele.pdf?sequence=1> (Consultado 5.02.2018).
- _____ y UNCETA GÓMEZ, Luis, «Comedia romana y ficción televisiva: Plauto y la sitcom», *Secuencias*, 33 (primer semestre 2011), pp.93-110.
- LÓPEZ-VARELA, Asunción, «Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 16 (2011), pp. 95-114.
- MAGNIE, Brigitte, «El cine en la novela de vanguardia (1923-1936)» en Metchthild, Albert (coord.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Veuvert/Iberoamericana, 2005, pp. 441-455.
- MARÍ, Jorge, «Puentes, catalejos y pantallas: el guión de cine como fuente de recursos retóricos en la novela española contemporánea», *España Contemporánea*, Tomo XV, 2 (2002), pp. 23-38.
- _____, *Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003.
- MARKIEWICZ, Henryk, «Ut pictura poesis», en Monegal, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp.51-88.
- MARTÍNEZ TORRES, Cristina R. «La vanguardia cinematográfica de los años 20 a través de la obra *Indagación del cinema* de Francisco Ayala», en Mercedes Miguel Borrás (ed.), *¿Qué es el cine?. IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, Publicaciones Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., «Las vanguardias históricas y el cine español», *Cuadernos de la academia*, N°1 (1997), p.65-79.
- MIRIZIO, Annalisa, «Usos y problemas de un concepto nuevo: la transmedialidad» en Pérez-Bowie, José Antonio y Pardo García, Pedro Javier (eds.), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid, Sial Pigmalión, 2015, pp. 95-109.
- MONEGAL, Antonio, «Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la

- escritura de Pere Gimferrer», *ANTHROPOS*, N° 140 (1993), pp. 57-61.
- _____, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993
- _____, «La pantalla de papel: proyecciones intertextuales o la economía del préstamo», *Letras Peninsulares*, Vol. 7.1. (1994), pp.185-192.
- _____, «La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura», *Moenia*, 2 (1996), pp.309-326.
- _____, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Ed. Tecnos, 1998.
- _____, (coord.), *Literatura y pintura*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2000.
- _____, «Diálogo y comparación entre las artes» en Monegal, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- _____, «Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 28, 1 (2003), pp. 27-43.
- MONTES PÉREZ, Marina, «Narrativa en las aventuras gráficas», *FRAME*, N°6 (Feb. 2010), pp. 243-264.
- MORA, Vicente Luis, *Pangea: internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- _____, «Serie y coherencia narrativa. Los Abrams», *El Boomeran(g). Blog literario en español*, 12.03.2014, <http://www.elboomeran.com/blog-post/1506/14721/vicente-luis-mora/57-series-y-coherencia-narrativa-los-dos-abrams/> (Consultado 24.05.2017).
- _____, «Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol.3, N°1 (mayo 2014), pp. 11-40.
- MURRAY KRIEGER, «El problema de la éfrasis» en Monegal, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p.139-160.
- NAVAL, M^a Ángeles, «Los escritores en TVE. El caso de Camilo José Cela» en Anson, Antonio *et alii* (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando “El Católico”, 2010, pp. 169-178.
- NITSCH, Woolfram, «La isla de las reproducciones. Medio y juego en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares» en Macciuci, Raquel (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, (Anexo ARBOR, Vol. CLXXXVI, anexo 2/ enero-junio 2010), Madrid, Maia Ediciones, 2010, pp. 143-164.
- NOGUEROL, Francisca; PÉREZ LÓPEZ, M. Ángeles y SÁNCHEZ APARICIO, Vega

- (coord.), *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*, Kassel, Reichenberger, 2015.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, «Imagología» en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, Madrid, Dykinson. 2012, pp. 69-81.
- PALACIO, Manuel, «Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural» en Ansón, Antonio et alii (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando “El Católico”, 2010, pp. 11-24.
- PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.
- _____, (ed.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1999.
- _____, «La novela en el cine español a comienzos del siglo XXI. Mercados y encrucijadas de la adaptación» en Romera Castillo, José (ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2008, pp. 313-339.
- _____, «Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine», *ARBOR*, Vol. 187, Nº 748 (2011), pp. 345-370.
- _____, «La crítica de cine en *Vindicación feminista (1976-1979)*, un ejercicio de autoridad intelectual» en Bárbara Zecchi (coord.), *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, pp.23-44.
- _____, «La iluminación retrospectiva del pasado en *La morte rouge*, de Víctor Erice» en Peyraga, Pascale, Gautreau, Marion, Peña Ardid, Carmen y Sojo Gil, Kepa (eds.), *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2016, pp.377-397.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión» en Pérez Bowie, José Antonio, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 21-45.
- _____, «Presentación», en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- _____, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- _____, «Literatura y cine. Perspectivas de investigación comparatista» en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, Madrid,

- Dykinson. 2012, pp. 427-440.
- _____ y PARDO GARCÍA, Pedro Javier (eds.), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid, Sial Pigmalión, 2015 ROSA, Isaac, «Yo no veo tele, yo veo series, eh...», *Orgullo y Satisfacción*, N° 11, año II (Julio 2015), pp.87-88.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (ed.), *Literatura y Cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, 2004.
- _____, «Los vigilantes de la metamorfosis: El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital», en *Literatura y cibercultura* de Domingo Sánchez-Mesa (coord.), Madrid, ArcoLibros, 2004, pp.11-36.
- _____, «Videojuegos, cine y literatura: especificidad vs. Remediación» en Romero López, Dolores y Sanz Cabrerizo, Amelia (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, ANTHROPOS, 2008, pp. 301-317.
- _____, «Literatura *aumentada*. Intermedialidad/transmedialidad o el viaje de Alicia a través de las pantallas», en Montesa, Salvador (ed.), *Literatura e Internet. Nuevos Textos, Nuevos Lectores*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2011, pp. 109-129.
- _____, «Entre colonos e inmigrantes. Nuevos límites de la literatura comparada en la cibercultura», en Cost, Monserrat y Monegal, Antonio (coord.), *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 135-146.
- RAJEWSKY, Irina O., «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, N° 6 (Automne 2005), pp. 43-64.
- RIFATERRE, Michael, «La ilusión de écfasis» en MONEGAL, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 161-186.
- RODRÍGUEZ PASTORIZA, Francisco, *Cultura y televisión. Una relación de conflicto*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- _____, «La literatura en los programas culturales de la Transición» en en Ansón, Antonio *et alii* (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando “El Católico”, 2010, pp. 25-53.
- SCOLARI, Carlos A., *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Ed. Deusto, 2016.
- STEINER, Wendy, «La analogía entre la pintura y la literatura» en Monegal, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp.25-50.
- TALENS, Jenaro, «El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico» en Villanueva, Darío (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1995, pp. 129-142.

- TOUTON, Isabelle, «Introducción», en Roberto Valencia, *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 2014, pp. 11-61.
- URRUTIA, Jorge, *Imago literae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984
- UTRERA, Rafael, «Las generaciones literarias españolas ante el cinematógrafo», *Moenia*, 2 (1996), pp.243-257.
- VARGAS DÍAZ-MEGÍAS, Aurelio y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Literatura románica en Internet. Las herramientas*, Castalia, Madrid, 2006.
- VILLANUEVA, Darío, «Novela y cine. Signos de narración» en Peña Ardid, Carmen, *Encuentros sobre literatura y cine*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 1999.
- _____, «Los inicios del relato en la literatura y el cine», en CASTRO DE PAZ, José Luis, COUTO, Pilar y PAZ GAGO, José María (eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto filmico*, Visor Libros 1999, pp. 213-225.
- VOUILLAMOZ, Núria, *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Paidós, Barcelona, 2000.

4. OBRAS GENERALES

- ABRUZZESE, Alberto, «Cultura de masas», *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 9 (2004), pp.189-192.
- ACAL, Daniel, «Avance del juego oficial de *Call of Cthulhu* para PS4, One y PC», *Hobbyconsolas*, 8.02.2017, <https://www.hobbyconsolas.com/reportajes/avance-juego-oficial-call-cthulhu-ps4-one-pc-89172> (Consultado 19.05.2019).
- ÁLAMO FELICES, Francisco, *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*, Almería, Universidad de Almería, 2011
- ALAZCARI, Jaime, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- ARLANDIS, Sergio, «Los novísimos: un arma cargada de futuro», *ANTHROPOS*, 245 (2014), p. 87.
- AUGÉ, Marc, *Los «no lugares». Espacios del anonimato* (1992), Barcelona, Gedisa, 2000.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, Madrid, Dykinson. 2012.

- _____, «Teoría de la Literatura comparada y universalidad» en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, Madrid, Dykinson. 2012, pp. 291-312.
- AUMONT, Jacques, *L'image*, (1990), Paris, Nathan, 2001.
- _____, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985.
- AZORÍN (José Martínez Ruiz), «El trivialismo italiano (ABC, 23-5-1954)», en ROMÁ, Francisco, *Azorín y el cine*, Alicante, Diputación provincial, 1977, pp. 58-59.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, (1974) Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- BARBA, Andrés y MONTES, Javier, *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- BARROSO, Jaime y R. TRANCHE, Rafael, «Expansión y madurez del medio. Del aperturismo nominal al tardofranquismo», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Monográfico. *Televisión en España 1956-1996*, N° 23-24 (1996)
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, (1980), Paidós comunicación, Barcelona, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro* (1978), Editorial Kairós, Barcelona, 2012.
- BAUDRY, Patrick, SORBETS, Claude y VITALIS, André (dirs.), *La vie privée à l'heure des médias*, Burdeos Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida* (2000), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2012.
- BECELLONI, Giovanni, «¿Televisión –Espectáculo o Televisión-Narración?» en VVAA, *Videoculturas de fin de siglo*, Barcelona, Cátedra, 1990.
- BECK, Ulrich, *La sociedad del riesgo global* (1999), Madrid, Siglo Veintiuno España Editores, 2002.
- BELLI, Simone y LÓPEZ RAVENTÓS, Cristian, «Breve historia de los videojuegos», *Athenea Digital*, n°14 (otoño 2008), pp. 159-179.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002.
- _____, «Apuntes para una teoría de la cultura popular moderna» en *Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y popular (siglos XIX-XX)*, Institución Fernando “El Católico”, Zaragoza, 2013, pp. 61-67

- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1982), Buenos Aires, Editores Siglo XXI, 1989.
- BETHENCOURT, Tomás, «Del directo al color. Una visión tecnológica de la televisión en España», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 23-24 (1996), p. 62.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental* (1994), Barcelona, Anagrama, 1997.
- BOURDIEU, Pierre, *Sobre la televisión* (1996), Anagrama, Barcelona, 2012.
- CABOT, Mateu, «La crítica de Adorno a la cultura de masas», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (Dic 2011), pp. 130-147.
- CALEBRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra: Signo e Imagen, 1989.
- CAMPBELL, Federico (coord.), *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970* (1971), Barcelona, Editorial Lumen, 1994.
- CARRIÓN, Jorge, «¿Pero cuándo comenzó el siglo XXI?», *CCCB Lab*, 5.07.2017, <http://lab.cccb.org/es/pero-cuando-comenzo-el-siglo-xxi/> (Consultado 19.09.2018)
- CASAS, Quim, «Series de televisión de la última década. Un lenguaje renovado», *Dirigido*, N° 399 (Abril 2010), pp. 44-51.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción, «No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas de HBO», *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, N° 21, 2006, pp.23-33.
- _____, «La nueva edad dorada de la televisión norteamericana», *Secuencias: revista de historia del cine*, N°29 (2009), pp. 7-31.
- _____, *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes, 2016.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción y FELIPE, Fernando de, «El infierno son los otros: Dialogando sobre la identidad y la diferencia en Los Soprano», en Concepción Cascajosa (ed.), *La caja lista. Televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes, 2007.
- CASSETTI, Francesco, «La imagen-valor» en VVAA *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 137-144
- CASTELLET, José María (coord.), *Nueve novísimos poetas españoles*, (1970), Barcelona, Península, 2001.
- CASTELLS, Manuel, *La era de la información. Volumen 1. La sociedad red*, (1997), Madrid, Alianza Editorial, 2000.

- _____, *La galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*, Barcelona, Areté, 2001.
- CHIIHAIA, Matei, «Comienzo y continuación de la medialogía mcluhaniana en España», en Chihai, Matei y Schlünder, Susanne (eds.) *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos* (1958), Madrid, Siruela, 1969.
- CLIFFORD, James, «Las culturas del viaje», *Revista de Occidente*, 170-171 (Julio-Agosto 1995), pp. 45-74.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo* (1967), Valencia, Pre-textos, 2010.
- DIEGO, José Luis de, «El estatuto actual de los estudios literarios» en Macciuci, Raquel (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, (Anexo ARBOR, Vol. CLXXXVI, anexo 2/ enero-junio 2010), Madrid, Maia Ediciones, 2010, pp. 41-64.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados* (1965), Barcelona, Tusquets, 2006.
- ESCANDELL, Daniel, «Del encanto de vivir en Azeroth. Presencias neobarrocas en la lúdica virtual», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, Vol. III, N.º 1 (primavera 2015), pp. 139-160.
- _____, «Titiriteros de mundos sintéticos», *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, Vol.4, N.º 2 (2015), pp. 57-68.
- _____, «Alteridad y avatar: la red e egos telemáticos en la autoría digital» en Francisca Noguerol, M. Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio (coord.), *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*, Kassel, Reichenberger, 2015.
- ESPINOSA ESTRADA, Guillermo, «La comedia. El arte nuevo de hacer *sitcoms*», *Letras Libres*, N.º 97 (Octubre 2009), pp. 34-36.
- FELIPE, Fernando de y CASCAJOSA VIRINO, Concepción (eds.), *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes, 2007.
- FERNÁNDEZ MENESES, Jara, «*House of Cards: american gangsters*», *Caimán. Cuadernos de cine*, N.º 14 (marzo 2013), pp. 82-84.
- FERNÁNDEZ, Álvaro, «La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la transición española», *Kamchatka*, 4 (diciembre 2014), pp. 209-232.
- FOSTER, Hall, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, Destino, Barcelona, 2000

- GALLEGO, «Por qué *Eternal Darkness* fue uno de los mejores juegos de terror y debe volver», *Vida extra*, 27.05.2015, <https://www.vidaextra.com/aventura-plataformas/por-que-eternal-darkness-fue-uno-de-los-mejores-juegos-de-y-debe-volver>
- GARCÍA BERRIO, Antonio, «El imaginario cultural en la estética de los “novísimos”», *Ínsula*, 508 (abril 1989).
- GARCÍA DE CASTRO, Mario *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- GARRIDO, Antonio, «Consideraciones teóricas sobre *La tournée de Dios*» en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthopos, 1993, pp. 271-285.
- GAUTIER, Andrea (coord.) *Mujeres y cultura. Políticas de igualdad*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2011.
- GEIST, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1980.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III* (1972), Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- _____, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), Madrid, Taurus, 1989.
- GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987.
- _____, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- _____, *Medios icónicos de masas*, Madrid, Historia 16, 1997.
- GULLÓN, Germán, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004.
- HALL, Stuart, *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies*, (al cuidado de Miguel Mellino), Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2007.
- HERAS BRETÍN, Rut de las «Literatura de placer ¿o de mercado?», *Babelia*, 20.03.2015, https://elpais.com/cultura/2015/03/12/babelia/1426190976_172005.html.
- HEREDERO, Carlos F. «El principio de Arquímedes», *El Cultural*, 1/04/2004, <https://www.elcultural.com/revista/cine/El-principio-de-Arquimedes/9240>
- HOBSBAWM, Eric, *Entrevista sobre el siglo XXI*, Crítica, Barcelona, 2000.
- HOLGUÍN, Antonio, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1994.
- HORROCKS, Christopher, *Baudrillard y el milenio* (1999), Barcelona, Gedisa, 2004.

- HUIZINGA, J., *Homo ludens. El juego y la cultura* (1939), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1943.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat, «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas» en Villanueva, Darío (comp.), *Avances en la teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1994.
- _____, (comp.) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros 1999
- _____, «Sistemas culturales y nuevo comparatismo», *Ínsula*, 733-734 (enero-febrero 2008), pp. 27-28.
- ISRAEL LARA, Jafet, «Los dispositivos hipertextuales en el videojuego español. El caso de *Castlevia Lord of Shadows*» en Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, pp.281-307.
- IZUZQUIZA, Ignacio, *Filosofía del presente. Una teoría de nuestro tiempo*, Madrid, Alianza Ensayo, 2003.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, eds., *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989.
- JULIÁ, Santos y MAINER, José-Carlos, *El aprendizaje de la libertad*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- KOVACSICS, Violeta, «*Dexter*: todos para uno», *Caimán. Cuadernos de cine*, N° 13 (febrero 2013) pp. 80-81.
- LENORE, Víctor, *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2014.
- LINDO, Elvira, «Del cine y la caspa», *El País*, 4.11.12, p.11.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- LYON, David, *Postmodernidad* (1994), Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- Raquel (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, (Anexo *ARBOR*, Vol. CLXXXVI, anexo 2/ enero-junio 2010), Madrid, Maia Ediciones, 2010, pp. 7-39.
- MAINER BLANCO, Belén, «*Ciberjuego*: usuarios adultos consumidores habituales de los videojuegos», *Especulo. Revista de estudios literarios*, N°35 (2007), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/ciberadu.html> (Consultado 26-05.2019).
- MARCOS MOLANO, Mar y MARTÍNEZ LONÉ, Paz, «La dimensión simbólica del jugador de videojuegos (A propósito del punto de vista subjetivo de los juegos en

- primera persona)», *Icono 14*, N° 8 (2006), www.icono14.net/revista (Consultado 13.04.2019).
- MARINETTI, Filippo-Tomasso Marinetti, «Futurismo» (traducción original de Ramón Gómez de la Serna), *El Viejo Topo*, N°257 (2009), pp.35-40.
- MARINIELLO, Silvestra, «Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial», *Acta Poética*, 30-2 (otoño 2009), pp. 59-85.
- MARTEL, Frédéric, *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, 2010, Taurus, 2011, Madrid.
- MARTÍN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- MARTÍN BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- MARTÍNEZ, David, *De Super Mario a Lara Croft. La historia oculta de los videojuegos*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2003.
- MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, Iñaki y MORENO DEL RÍO, Carmelo (eds.), *De anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Madrid, Los libros de la catarata, 2012.
- MARTÍNEZ DE VELASCO FARINÓS, Ángel, «Los orígenes de Internet» *Hispania Nova*, N° 2 (2001-2002), <http://hispanianova.rediris.es/general/articulo/024/art024.htm> (Consultado 13.02.2019).
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, «El cine de los sábados» en José María Castellet, (ed.) *Nueve novísimos poetas españoles*, (1970), Barcelona, Península, 2001.
- MARTOS-PORTA, Eloy y MARTOS-GARCÍA, Aitana «Remediación y patrones narratológicos de las historias de *aliens* en la cultura mediática», *Palabra Clave*, Vol.18, N°3 (septiembre 2015)
- MCLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg. Génesis del «Homo typographicus»*, (1962), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1993.
- _____, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, (1964), Barcelona, Paidós Bolsillo, 2009.
- MECD (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), *Panorámica de la edición española de libros 2014, 2015*, <https://www.cegal.es/wp-content/uploads/2016/05/Panor%C3%A1mica-de-la-Edici%C3%B3n-Espa%C3%B1ola-de-Libros-2014.pdf> (Consultado 23.05.2017)
- _____, *El sector del libro en España (2013-2015)*, <http://www.mecd.gob.es/dms/mecd/cultura-mecd/areas->

cultura/libro/mc/observatoriolect/redirige/estudios-e-informes/elaborados-por-el-observatoriolect/sector-libro-abril2015/sector-libro-abril2015.pdf, 2016 (Consultado 23.05.2017)

MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, (2007), Madrid, Siruela, 2010.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio, *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1997.

METZ, Christian, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

MOÏSI, Dominique, *Geopolítica de las series o el triunfo del miedo*, Madrid, errata naturae, 2017.

MORENO DURÁN, R.H., «Por una definición de cultura ante el cambio de siglo», *Artes y Letras (Universidad Nacional de Colombia)*, 5-6 (1997), pp. 232-237.

MORENO HERRERO, Isidro y GARCÍA SERRANO, José Antonio, «Nuevas pantallas: otras formas de comunicar en el siglo XXI», *Educatio siglo XXI*, N°24 (2006), pp.123-150.

MUNARI, Alberto, «¿De verdad o de mentira?», *Videoculturas de fin de siglo*, (1989), Madrid, Cátedra, 1990, pp.107-116.

MUÑOZ, Blanca, «Cultura-mosaico», en Reyes, Román (dir.): *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*

.http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura_mosaico.htm (Consultado 26.2.2015).

NAVAJAS, Gonzalo, «De Jean-Paul Sartre a Paul Virilio. La nueva comunicación y la distopía de la nada» en Matei Chinaia y Susanne Schlüner (eds.), *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 17-26.

NOGUEROL, Francisca, «Narrar sin fronteras», en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 19-34.

ONTIVEROS, Emilio y F. GUILLÉN, Mauro, *Una nueva época. Los grandes retos del siglo XXI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo, «La televisión, lo televisivo y sus audiencias. El estallido de sus vínculos con la ficción», *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)*, Octubre 2014, pp. 1-19.

ORTEGA Y GASSET, *El espectador* (1916), selección y prólogo de Paulino Garagorri,

- Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- OTERO, José María, *TVE: una escuela de cine*, Huesca, Festival de Cine de Huesca, 2006.
- OUNDIR, Alae, «The Sinking city: el videojuego de terror lovecraftiano que estábamos esperando», *Hablamos de gamers*, 4.08.2018, <https://hablamosdegamers.com/videojuego/the-sinking-city-trailer/> (Consultado 28.07.2019).
- VELAR, María, «¿Se ha convertido lo artificial en el nuevo canon?», *Revista SModa. El País*, 25.08.2012, pp.54-55.
- PALACIO, Manuel, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.
- _____, *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012.
- PARDO, Alejandro, «De *Goodfellas* a *Los Soprano*», *Quimera*, N° 272 (Junio 2006), pp.44-49.
- PRENSKY, Marc, *Nativos e inmigrantes digitales*, SEK, Madrid, 2010.
- QUINTANA, Ángel, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado, 2011.
- _____, «El triunfo del guión frente a la puesta en escena», *Caimán. Cuadernos de cine*, N° 59/110 (abril, 2017), pp. 14-16.
- RAMONET, Ignacio, *El imperio de la vigilancia*, Madrid, Clave Intelectual, 2016.
- REY MORATÓ, Javier, «Adorno y la crítica de la cultura de masas», *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, N° 9 (2004), PP.41-67.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl, «Industrias culturales / industrias del ocio: ¿un cambio de paradigma?», en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, Madrid, Dykinson. 2012, pp. 267-275.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, «Transmodernidad; La globalización como totalidad transmoderna», *Revista observaciones filosóficas*, N°4 (2007), <http://www.observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html> (Consultado 26.2.2015)
- ROMANO, Marcela, «Lo culto/lo popular: un enfrentamiento en polémica», *Letras de Deusto*, N° 69, vol. 25° (Oct-Dic 1995), pp. 49-59.

- ROSA, Isaac, «¿Llega el desenlace de la serie “Crisis”?», *eldiario.es*, 1.01.2015.
https://www.eldiario.es/zonacritica/2015_el_ano_del_cambio_6_341275873.html
- RUIZ GARZÓN, Ricardo, «La caja tonta», *El País*, 14.05.2015.
- SALDAÑA, Alfredo, *Un mundo en construcción*, Ediciones de la Librería Cálamo, Zaragoza, 2008.
- SÁNCHEZ, Juan Luis, «Vivir juntos o morir solos», *revista de eldiario.es*, Nº 10 (Verano 2015), p.8.
- SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando, *Libros con uasabi*
<http://www.rtve.es/alcanta/videos/libros-con-uasabi/libros-uasabi-041015-1300-169/3310388/>. (5.10.2015), Minuto 00:14. (Consultado 7.11.2015)
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Crítica de la seducción mediática. Comunicación y cultura de masas* (1997), Madrid, Tecnos, 2002.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche», *Discurso: Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, Nº2 (Primer Trimestre 1988), p.49-66.
- _____, *Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Ediciones Textos Fílmoteca, Valencia, 1995.
- SANZ CABRERIZO, Amelia, «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, Tomo LVII, Nº 114 (1995), pp. 341-361.
- _____, (comp.), *Interculturas/Transliteraturas*, Madrid, ArcoLibros, 2008.
- SARTORI, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (1997), Madrid, Taurus, 2002.
- SIABRA FRAILE, Joaquín Antonio, «Sobre el lenguaje de la virtualidad: Los géneros de videojuegos como géneros de mundos virtuales», *Eikasa. Revista de filosofía*, Nº 24 (abril 2009), pp.1-8. <http://www.revistadefilosofia.org/numero24.htm> (Consultado 23.05.2018).
- SILES, Jaime, «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 505 (enero 1989)
- SILIÓ, Elisa, «Comida para televidentes hambrientos», *Babelia*, 25.08.2012, p.8.
- SIVÁN, Alfonso, «Terminología originaria del comparativismo» en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, Madrid, Dykinson. 2012, pp. 29-68.
- TEJEIRO SALGUERO, Ricardo y PELEGRINA DEL RÍO, Manuel, *La psicología de los videojuegos. Un modelo de investigación*, Málaga, Ediciones Aljibe, 2008.

- THOMPSON, Jim, BERBANK-GREEN, Barnaby y CUSWORTH, Nic, *Videojuegos. Manual para diseñadores gráficos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 2008.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica* (1970), México D.F., Ediciones Coyoacán, 2005.
- VALÈRY, Paul, «La conquête de l'ubiquité», *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934, pp. 83-89.
- VARGAS LLOSA, Mario y LIPOVETSKY, Gilles, «¿Alta cultura o cultura de masas?» (conversación moderada por Montserrat Iglesias), *Letras Libres*, N° 130 (Julio 2012), pp. 8-16.
- VILLANUEVA, Darío, *El polen de ideas*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1991.
- _____ (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1995.
- VIRILIO, Paul, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.
- VV.AA., *Videoculturas de fin de siglo* (1989), Madrid, Cátedra, 1990.
- VV.AA., *Ficción televisiva: series*, Madrid, Espacio SGAE Audiovisual, 1995.
- VV.AA., *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española. 1975-1990*, Madrid, AKAL, 1995.
- VV.AA., *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, errata naturae, 2009.
- WALKER, John A. Y CHAPLIN, Sarah, *Una introducción a la cultura visual* (1997), Barcelona, Octaedro-EUB, 2002.
- WIENER, Gabriela, «Pornografía para todos», *EP3* (Suplemento de *El País*), 3.11.2010, p.6.
- WEISSEIN, Ulrich, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.
- ZAFRA, Remedios, *Netianas. N(h)acer mujer en Internet*, Madrid, Lengua de Trapo, 2005.
- _____, *Ojos y capital*, Bilbao, Cononni, 2015.
- ZIZEK, Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel* (2002), Paris, Flammarion, 2005

5. FILMOGRAFÍA

20000 leguas de viaje submarino (20,000 Leagues Under the Sea), 1954, dir. Richard Fleischer, EEUU.

American Beauty, 1999, Sam Mendes, EEUU.

Blade Runner, 1982, Ridley Scott., EEUU.

Casablanca, 1942, Michael Curtiz, EEUU.

Cinema Paradiso, 1988, Giuseppe Tornatore, Italia.

DHOGS, 2017, Andrés Goteira, España.

Días extraños (Strange days), 1995, Kathryn Bigelow, EEUU.

El club de la lucha (Fight club), 1999, David Fincher, EEUU.

El laberinto del fauno, 2006, Guillermo del Toro, México y España.

El mañana nunca muere(Tomorrow Never Dies), 1997, Roger Spottishwode, EEUU

El Padrino parte II, 1974, Francis Ford Coppola, EEUU.

El Padrino parte III, 1990, Francis Ford Coppola, EEUU.

El Padrino, 1972, Francis Ford Coppola, EEUU.

El séptimo sello, (Det sjunde inseglet), 1957, Ingmar Bergman, Suecia.

El show de Truman (The Truman Show), 1998, Peter Weir, EEUU.

Enemigo público (Enemy of the Estate), 1998, Tony Scott, EEUU.

Eyes wide shut, 1999, Stanley Kubrick, EEUU.

Fahrenheit 451, 1966, François Truffaut, Reino Unido.

Instinto básico (Basic Instint), 1992, Paul Verhoeven, EEUU.

La jungla de cristal (Die Hard) 1988, John, Mctiernan, EEUU.

*La lista de Schindler (Schindler's List)*1993, Steven Spielberg, EEUU

La morte rouge, 2006, Víctor Erice, España.

La muerte en directo (La mort en direct), 1980, Bertrand Tavernier, Francia.

La rosa púrpura del Cairo (The Purple Rose of Cairo), 1985, Woody Allen, EEUU.

La semilla del diablo (Rosemary's Baby) 1968, Roman Polanski, EEUU.

La ventana indiscreta (Rear Window), 1954, Alfred Hitchcock, Alfred, EEUU.

Los inmortales (Highlander), Rusell Mulcahy, 1986)

Más extraño que la ficción (Stranger than fiction), 2009, Marc Forster, EEUU.

Matrix, 1999, Hermanas Wachowski, EEUU.

Matrix Reloaded, 2002, Hermanas Wachowski, EEUU.

Matrix Revolution, 2003, Hermanas Wachowski, EEUU.

Memento, 2000, Christopher Nolan, Reino Unido.

Permanezca en sintonía (Stay Tuned), 1992, Peter Hyams, EEUU.

Providence, 1978, Alan Resnais, EEUU.

Regreso al futuro II (Back to the Future), 1989, Robert Zemeckis, EEUU.

Remake, 2006, Roger Gual, España y Argentina.

Synecdoche, New York, , 2008, Charlie Kaufman, EEUU.

Teresa, el cuerpo de Cristo, 2007, Ray Loriga, España.

Terminator, 1984, James Cameron, EEUU y Reino Unido.

The Game, 1997, David Fincher, EEUU.

Tiburón (Hawks), 1975, Steven Spielberg, EEUU.

Tiempos modernos (Modern Times), 1936, Charles Chaplin, EEUU.

Timecode, 2017, Juanjo Giménez Peña, España.

Todas las canciones hablan de mí, 2010, Jonás Trueba, España.

Traffic, 2000, Steven Soderbergh, EEUU.

Un perro andaluz (Un chien andalou), 1929, Luis Buñuel, Francia.

Una pistola en cada mano, 1997, Cesc Gay, España

6. PRODUCCIONES DE TELEVISIÓN

Apostrophes, 1975-1990, Bernard Pivot, Francia.

Bob esponja, (SpongeBob SquarePants), 1999, Steven Hillenburg, EEUU.

Buffy Cazavampiros (Buffy, The Vampire Slayer), 1997-2003, Josh Whedon, EEUU.

Cuéntame cómo pasó, 2001- —, Miguel Ángel Bernardeau, España.

El Coyote y el Correcaminos, 1949, Chuck Jones, EEUU.

El gran juego de la Oca, 1993-1998, Jocelyn Hattab, España.

El Gran Prix, 1995-2009, Francesco Boserman, España.

El intermedio, 2006- —, Miguel Sánchez Romero, España.

Friends, 1994-2004, Marta Kaufmann y David Crane, EEUU.

Héroes, (Heroes), 2006-2010, Tim Kring, EEUU.

House, 2004-2012, David Shore, EEUU.

La bola de cristal, 1984-1988, Lolo Rico y Matilde Fernández Jarrí, España.

Las noticias del guiñol, 1995-2005, Gonzalo Tegel, España.

Looney Tunes, 1930, Frederick Bean Avery, EEUU.

Los Picapiedra, 1960-1966, William Hannah y Joseph Barbera, EEUU.

Los Serrano, 2003-2008, Daniel Écija y Álex Pina, España.

Los Simpsons, 1989 - —, Matt Groening, EEUU.

Los Soprano, 1999-2007, David Chase, EEUU.

Lost, 2004-2010, J.J. Abrahams, EEUU.

Médico de familia, 1995-1999, Emilio Aragón y Daniel Écija, España.

Pepa y Pepe, 1995, Manuel Iborra, España.

Prison Break, 2005-2009, Paul Scheuring, EEUU.

Sálvame, 2009- —, Óscar Conejo y Adrián Madrid, España.

Years and years, 2019, Rushell T. Davies, Reino Unido.

7. VIDEOJUEGOS

Alone in the dark, Frédérick Raynal, 1992.

Call of the Cthulhu: Dark Cornes of the Earth, Headfirst Productions, 2006.

Call of the Cthulhu: the oficial videogame, Jean-Marc Gueney, 2018.

Eternal Darkness: Sanity's Requiem, Silicon Knights, 2002.

Los Sims, Will Wright, 2000.

Mario Bros, Shigeru Miyamoto y Gunpei Yokoi, 1983.

Prisoner of Ice, Infogrames, 1995.

Resident Evil, Tokuro Fujiwara y Masayuki Akahori, 1996.

Shadow of the Comet, Infogrames, 1993.

Tennis for two, William Higginbotham, 1958.

The sinking city, Frogwares, 2019.