

LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ

EL TRATAMIENTO CINEMATOGRAFICO EN LA LITERATURA DEL NEORREALISMO ESPAÑOL

No resulta novedoso a estas alturas el hablar de la especificidad del discurso fílmico ni de sus semejanzas con otros lenguajes, el literario incluido. Desde los estudios de los formalistas rusos hasta los análisis semiológicos de Christian Metz o Jurij M. Lotman¹, se ha insistido en la situación de acercamiento/alejamiento del cine respecto a otros lenguajes y, sobre todo, al literario con los que, a pesar de mantener mayores o menores semejanzas, establece una distancia no menos significativa. Más recientemente, desde la narratología comparada se afirma que los materiales diversos que forman ambos discursos pueden ser estudiados basándose en conceptos semejantes². En lo que casi todos coinciden, sin embargo, cuando aluden al «específico» fílmico en cuando discurso diferente del literario, es en situar dicha especificidad en su componente visual. Él es el que crea la mínima unión entre significante y significado, de modo que la ligazón entre la imagen y su referente externo no parezca arbitraria como en el signo lingüístico; él hace del lenguaje fílmico algo ilimitado debido a las innumerables combinaciones que se dan no sólo entre planos y secuencias, sino dentro del mismo plano (infinitas posibilidades de combinar iluminación, encuadre, tipo de plano, etc.), frente al carácter discreto del lenguaje verbal; y él es, en fin, quien erige el movimiento en el principal elemento estructurador del lenguaje fílmico, al estar basado en la sucesión de las imágenes y los cambios de enfoque³.

¹ Entre los de Christian Metz cabe señalar: «El cine: ¿lengua o lenguaje?» en VVAA, *La semiología*, 2.^a ed. (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, págs. 141-186; «La gran sintagmática del film narrativo», en VVAA, *Análisis estructural del relato*, 2.^a ed. (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972), págs. 147-153 —ambos aparecidos originariamente en *Communications*, 4 y 8, de 1964 y 1966, respectivamente—; *Langage et cinéma* (París, Larousse, 1971); *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario* (Barcelona, Gustavo Gili, 1979). De Jurij M. Lotman véase su *Estética y semiótica del cine* (Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

² Entre los estudios de narratología aplicados al cine véanse, por ejemplo, los de François Jost, «Narration(s): en deça et au-delà», *Communications*, 38 (1983), págs. 192-212; y *L'oeil caméra. Entre film et roman*, 2.^a ed. (Lyon, Presses Universitaires, 1989); así como el número 38 de la revista *Communications*, monográfico sobre el tema.

³ Así lo estima, por ejemplo, Christian Metz cuando afirma que: «Por tal motivo, una verdadera definición de la “especificidad cinematográfica” no puede darse más que a dos niveles: discurso fílmico y discurso a base de imágenes [...]. Lenguaje o arte, el discurso a base de imágenes es un sistema abierto, difícil de codificar, con sus unidades no discretas, su inteligibilidad demasiado natural, su falta de distancia del significante al significado» [1972 a, 164]. En cuanto al movimiento como algo específicamente cinematográfico, Metz mantiene una opinión parecida: «Parmi les quatre substances signifiantes dont le total épuise la matérialité perceptive du film (image mouvante, bruit, musique, parole), il est une que l'on peut déclarer “spé-

Esta diferencia debería bastar para poner en guardia al crítico ante la tentación de querer traducir los signos del discurso cinematográfico al lenguaje literario cuando, como es bastante frecuente, aquél ve procedimientos del cine en narraciones contemporáneas e incluso en aquellas otras anteriores al descubrimiento del propio cine. Las dificultades son todavía mayores para quien pretenda explorar la influencia del cine en la obra de los escritores españoles de este siglo y, muy especialmente, del grupo de narradores de la llamada «generación del medio siglo», del que ahora me voy a ocupar, al no existir apenas una línea de investigación en este sentido. No obstante, un convencimiento personal de que estos escritores fueron permeables a las técnicas del cine, basado en el carácter visual de un importante número de escenas y secuencias de sus obras y en el dinamismo que lo acompaña, más propio del cine que de la literatura, me han llevado hacia tal empeño.

Dentro de la «generación del medio siglo» destaca por derecho propio un grupo de novelistas que han sido llamados «neorrealistas», al que se le señala el año de 1954 como fecha de aparición por ser entonces cuando se publicaron algunas de las obras más significativas de toda la década (*Los bravos*, *El fulgor y la sangre*, *Juegos de manos*, *Pequeño teatro*), a las que habría que sumar un año después *El balneario* y en 1956 *El Jarama*. El grupo lo forman: Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Ana M.^a Matute y, como un puente con los autores más politizados del realismo social, Juan Goytisolo⁴. Este grupo se caracteriza entre otros rasgos por la fuerte atracción que en ellos ejerce el neorrealismo italiano, sobre todo el cinematográfico⁵, pudiendo hablarse de un caso de poligénesis en el que se dan múltiples coincidencias entre ambos (el interés por narrar los acontecimientos cotidianos, una literatura del subdesarrollo, el tratamiento de los problemas universales partiendo de los aspectos más triviales de la existencia, la preocupación por la infancia, el humanitarismo, la visión populista, la superación de la técnica objetivista mediante el acercamiento poético a la realidad, el lenguaje coloquial y el uso de procedimientos cinematográficos).

El neorrealismo italiano entra en España en la primera mitad de los años cincuenta, y en dicha entrada se puede hablar de tres acontecimientos fundamentales: las dos semanas de cine italiano celebradas en Madrid del 15 al 21 de noviembre de 1951 y del 2 al 8 de marzo de 1953, y la realización de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca entre el 14 y el 19 de mayo de 1955. Como valoración de las dos semanas organizadas por el Instituto Italiano de Cultura pueden servir las palabras de uno de los hombres clave en la introducción del neorrealismo en España, Ricardo Muñoz Suay: «fue fundamental para nosotros la presencia de los italianos en el 51 y después en el 53 en España, lo cual no quiere decir que aquel cine nuestro era un cine neorrealista»⁶. Efectivamente, el cine neorrealista servirá en esos y en los años siguientes como espejo en que deberá mirarse el cine español para hacer un cine auténticamente enraizado en la realidad nacional, aunque sin ser copia fiel del modelo, y como centro de una contestación político-social frente al sistema franquista. En esas dos semanas se proyectarán, a veces de forma semiclandestina en sesiones privadas del Instituto Italiano y no en las sesiones oficiales, lo mejor de aquel cine: *Paisà* de Rossellini, *Ossessione* de Visconti, *Miracolo à Milano* y *Umberto D.* de la pareja formada por

fiquement cinématographique" [...]: il s'agit évidemment de l'image mouvante», en «Propositions méthodologiques pour l'analyse du film», *Essays in Semiotics* (París, Mouton, 1971), pág. 509. En estos rasgos insiste también Darío Villanueva, en «Novela y cine. Signos de narración», conferencia pronunciada en la UIMP el 14 de agosto de 1985, pág. 11 del texto mecanografiado.

⁴ Así lo entiende Martínez Cachero en la tercera edición de su *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura* (Madrid, Castalia, 1985) págs. 172-173.

⁵ Hecho ya señalado por Darío Villanueva, «*El Jarama*» de Sánchez Ferlosio. *Su estructura y significado* (Universidad de Santiago, 1973), y H. Esteban Soler, «Narradores españoles del medio siglo», *Miscellanea di studi ispanici* (Universidad de Pisa, 1971-1973), págs. 217-370.

⁶ En Lino Micciché (ed.), *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano. Coloquios*. Vol. 3 (Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982-1983), pág. 66.

De Sica y su guionista Cesare Zavattini; si bien habría que sumar a ellas aquellas otras cintas que o bien se habían proyectado clandestinamente antes como *Roma, città aperta* de Rossellini, o llegan a través de los circuitos ordinarios como *Ladrón de bicicletas* y *Limpiabotas-Sciuscià* en el original italiano, de De Sica/Zavattini⁷.

El impacto del cine italiano es perceptible en las reacciones que provoca en los medios cinematográficos españoles: la película *Bienvenido Mr. Marshall* de la pareja Bardem/Berlanga, primera consecuencia importante de la Primera Semana de Cine Italiano⁸, la aparición de la revista de cine *Objetivo*, impulsada por significativos miembros del PCE como Eduardo Ducay, Muñoz Suay y J. A. Bardem, que servirá de portavoz del neorrealismo, la constante interrelación de los hombres del cine español con los italianos (viajes de los españoles a Italia y viceversa, participación de algunos de aquéllos como Bardem y Berlanga en las asambleas de los italianos, confección de guiones conjuntamente entre esos dos españoles y el italiano Zavattini...), y sobre todo la entronización de Cesare Zavattini a partir de 1953 como la figura clave del neorrealismo.

Todo este proceso de admiración por el cine italiano, paralelo, por otra parte, el rechazo de cierto cine español no comprometido con la realidad nacional o social del momento, culmina en las Conversaciones de Salamanca, en las que por primera vez después de la guerra civil se consigue crear un clima de libertad y discusión democrática que iba mucho más allá de lo permitido por el régimen de Franco, y al que no era ajeno el neorrealismo⁹. Lo que se pretendía, era hacer un cine realista español que tuviese al neorrealismo italiano como modelo.

Todo ello no podía dejar indiferentes a los escritores que iniciaban su andadura en aquellos años. Es evidente que se sintieron atraídos por el cine. Fernández Santos y Sánchez Ferlosio ingresan por aquel entonces en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la antigua Escuela de Cine, iniciando así el primero una actividad cinematográfica que le llevará a la realización de varios cortometrajes y de un largometraje, *Llegar a más*. Ignacio Aldecoa hace su primer guión, en colaboración con Josefina Rodríguez, en 1954, con el título de «Cuatro esquinas». Y, sin duda, el neorrealismo italiano fue uno de sus mayores polos de atracción como se desprende de sus declaraciones y actitudes. Es probable en este sentido la presencia de alguno de ellos en la Segunda Semana de Cine como se puede deducir del testimonio de uno de los compañeros de curso de Fernández Santos en el IIEC, Carlos Saura:

⁷ *Ladrón de bicicletas* será sin duda la película estandarte del neorrealismo en España. Con ella se educarán varias generaciones de alumnos de la Escuela de Cine durante los años cincuenta. Sirvan dos testimonios como ejemplo. El primero de un comunicante anónimo: «Y, por otra parte, la película cuyo título oímos varias veces todos los días es “Ladrón de bicicletas”», «Crónica del IIEC. Berlanga profesor de montajes», *Film Ideal*, 5 (febrero, 1957), pág. 24. El segundo, más reciente, pertenece al director Mario Camus: «Desde luego. En la escuela privaban las europeas, sobre todo las italianas. Dios mío. Siempre estaban pasándonos *Ladrón de bicicletas* [...]. Nos la aprendimos de memoria», *El País Semanal* (20 de septiembre, 1987), pág. 20.

⁸ «Aquí ya se habló de neorrealismo y de influencia italiana. Desde luego que la había. Algún día habrá que hablar de la trascendencia que para nuestro cine tuvo la 1.ª Semana de Cine Italiano de Madrid, que provocó una especie de reacción. Hice “Bienvenido” un poco influido por esa Semana», L. García Berlanga, «La obra de Luis García Berlanga», *Cine-club*, 7-8, pág. 9.

⁹ Véanse dos manifestaciones de las Conversaciones hechas desde perspectivas ideológicas diferentes, la comunista y la falangista, pero coincidentes en el común aprecio por el neorrealismo. La primera es de Muñoz Suay: «He aquí una escuela [se refiere al neorrealismo] en la que nuestro cine —sin caer en mimetismos— puede tener ejemplo. Sobre todo, si se tienen en cuenta que los problemas de Italia ofrecen singular paralelismo con el nuestro», «Caracteres de un cine español», *Objetivo*, 6 Arroita: «Todos estábamos borrachos de neorrealismo. Creo que la intención fue derivar nuestro cine hacia el neorrealismo, y las sesiones estuvieron cargadas por este movimiento, debido, sobre todo, a la asistencia de Guido Aristarco», en Ignacio Francia, «Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. Primera protesta colectiva en la España de la posguerra», *Cinestudio*, 82 (febrero, 1970), pág. 27.

Y entonces surgió el neorrealismo: fue un «shok». De repente nos dimos cuenta de que se podía hacer cine en la calle y con gente normal [...]. El Instituto Italiano de Cultura trajo una semana de cine neorrealista italiano del que se acababa de hacer, se había hecho o se estaba haciendo, y nos invitó a la gente del Instituto¹⁰.

Y el propio novelista se refiere a esa época haciendo notar el entusiasmo que el cine les producía: «Conseguimos, eso sí, ver algunas películas difíciles entonces, hablar mucho y apasionarnos con ello, y de vez en vez rodar algunos metros»¹¹.

Por eso no resulta extraño que, preguntado acerca de una película comparable a una gran novela, afirme que *Paisà* de Rossellini le parezca una de las obras más puras de toda la historia del cine¹².

Aunque será Zavattini quien más impresione a los jóvenes escritores.

Un poeta de la misma generación, José Ángel Valente, al hacer la crónica de la Segunda Semana, decía de una de las películas: «Apenas sucede nada en Umberto D, y sucede, sin embargo, todo. Apenas hay intriga, accidentes graves, complicaciones espectaculares, y cómo crece, sin embargo, y con qué inexorable rigor, la intensidad del drama en cada escena»¹³.

Comentario que es todo un análisis del tipo de novela que se iba a desarrollar poco después porque incide en uno de sus rasgos más característicos: la irrupción del drama dentro de la trivialidad cotidiana.

También los redactores de *Revista Española*, la publicación que sirve de portavoz a los escritores del medio siglo, rinden su homenaje al guionista italiano al iniciar dicha publicación sus trayectorias con el relato de Zavattini, «Totó el Bueno», en versión de Ferlosio, el cual destacará su enorme ternura¹⁴; relato que se continuaba en el número dos juntamente con una sinopsis argumental de la película *Milagro en Milán*, hecha expresamente para la revista por Zavattini. Y en historias triviales llenas de ternura pensaba Aldecoa al realizar el guión ya señalado, en el que el referente zavattiniano es muy claro, tanto en los personajes como en las situaciones o en el tono ternurista¹⁵.

Pero es que, además, estos escritores han admitido el influjo del cine, neorrealista o no, en su obra, como hacen Fernández Santos y Aldecoa:

Vas a terminar preguntándome por la influencia del cine en mi obra y te diré que toda. El cine americano y el neorrealista es evidente. Acuérdate en *Los bravos* de los planos de los zapatos del viajante, por ejemplo.

Claro que sí. Un arte narrativo como es el cine, tan rico de técnicas y en permanente ensayo, tiene que influir en un novelista que viva en el mundo y sepa aprovecharlas o, mejor dicho, transformarlas y adecuarlas¹⁶;

o lo han hecho extensivo a su época, como reconoce Carmen Martín Gaité:

¹⁰ En Enrique Brasó, *Carlos Saura* (Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1974), págs. 30-31.

¹¹ J. Fernández Santos, en Jorge Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1982), pág. 17.

¹² A Miguel Rubio, «Jesús Fernández Santos quiere “llegar a más”», *Film Ideal*, 122 (15 junio, 1963), pág. 401.

¹³ «La Segunda Semana del Cine Italiano en Madrid», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 40 (abril, 1953), págs. 65-66.

¹⁴ Hecho ya señalado por Darío Villanueva [1973, 26].

¹⁵ Fue José Luis Martín Nogaes el primero en llamar la atención sobre este guión de Aldecoa. En *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (Madrid, Cátedra, 1984), pág. 68.

¹⁶ La primera corresponde a Fernández Santos, en «Grandes historias de pequeñas derrotas. Jesús Fernández Santos», *Olvidos de Granada*, 13 extraordinario (Diputación Provincial de Granada, sin año), pág. 40. La segunda a Aldecoa, «Ignacio Aldecoa levanta acta de los años de crisálida», *Índice*, 236 (octubre, 1968), pág. 42.

En 1948 se estrenaba en España la película italiana *Ladrón de bicicletas* [sic, la fecha es equivocada], dirigida por Vittorio de Sica. El neorrealismo italiano, que saltaba con ella a nuestras pantallas había de introducir el cultivo de los personajes antiheroicos, fijando la atención en la pobre gente de los bajos fondos y en los problemas de los marginados¹⁷.

De ahí que García Hortelano propusiese como objetivo la figura del escritor-realizador fiel a su tiempo, ejemplo de esa comunión entre las dos artes, cine y literatura:

Los jóvenes novelistas españoles, además de ver cine con frecuencia e interesarse por sus teoría, tratan de hacer consciente y ordenadamente, una novela nueva. Sujetos a decisivas influencias de otras literaturas, no es extraño que se produzca una inquietud generalizada sobre las formas de expresión artística [...]. Si, al propio tiempo, los contenidos artísticos del cine son fieles a la ideología de su tiempo —así, el neo-realismo italiano, contemporáneo de una literatura realista—, la nueva especie de escritor realizador será un dato más en el análisis de un proceso realista general¹⁸.

El rasgo que más atraía a escritores y críticos de aquellos años era la aparente objetividad de las imágenes cinematográficas¹⁹, en consonancia con lo que se había destacado como más característico del neorrealismo italiano. Piénsese, por ejemplo, que el más entusiasta y mejor crítico de tal cine, el francés André Bazin, había visto en él el prototipo del cine objetivo por la falta de intervención del director que en él se daba²⁰. Dicho crítico entendía por objetividad una actuación no manipulada por parte del director en cuanto al montaje —éste debería limitarse a lo imprescindible—, y también el uso de aquellos procedimientos que daban la sensación de reproducir la realidad sin falseamientos y se aproximaban a la estética del documental: encuadres no marcados y a la altura del ojo, seguimiento minucioso del personaje, empleo del plano-secuencia y de la profundidad de campo, entre otros.

Teniendo, pues en cuenta todo lo dicho cabe preguntarse dos cosas: si hay algún rasgo atribuible al cine en las narraciones de estos escritores y en qué medida se aproximan o no a los del neorrealismo.

La primera observación importante que cabe hacer es la de que una gran parte de las marcas visuales que hay en los textos pertenecen a los personajes y no al narrador; éste se limita en muchas ocasiones a contar lo que aquéllos ven. Ello me parece importante en la medida en que sitúa el problema de la objetividad no tanto en lo que los personajes hacen o dicen, sino en lo que son capaces de ver; es decir, aquélla es menos una cámara con la que el narrador sigue los acontecimientos desde fuera y sin intervenir que una cámara que sigue a un personaje y da la visión que éste tiene de los hechos. Esto aumenta el grado de la objetividad de lo presenciado al inhibirse el narrador de dar su propia visión y dejar que sean los personajes los que se manifiesten a sí mismos a través de la suya propia (Naturalmente no trato de decir con ello que la narración de estos autores sea «objetiva»; de hecho el narrador interviene mucho. Sólo intento mostrar que el tratamiento cinematográfico es una de las marcas de «objetividad» que hay en los textos). Pero, además, dicha elección delimita claramente el encuadre desde el que los hechos son vistos: a la altura del ojo humano, ya que la «cámara» que ve está situada en la mirada de cada personaje.

Dicha constatación sirve, sin embargo, para centrar el problema de la naturaleza cinema-

¹⁷ *Usos amorosos de la posguerra española* (Barcelona, Anagrama, 1987), pág. 215.

¹⁸ En «Alrededor del realismo», *Nuestro Cine*, 1 (julio, 1961), págs. 6-7.

¹⁹ Véanse, entre otros, los testimonios de Fernández Santos («Cine y literatura», *Revista Española*, noviembre/diciembre, 1953, pág. 459), Mario Lacruz (en Enrique Badosa, «Encuesta a escritores sobre cine y literatura», *Correo Literario*, 2.ª época, 7, 20 octubre/noviembre?, 1954), José M. Castellet (*Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye, 1955, pág. 68), el autor C. —probablemente afín a este grupo de escritores por sus respuestas— (en Roger Noel Mayer, «¿Existe una joven literatura española?», *Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura*, 33, noviembre/diciembre, 1958, pág. 56), y Ricardo Doménech («Una reflexión sobre el objetivismo», *Insula*, 180, noviembre, 1961, pág. 6).

²⁰ Véase su *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1966).

tográfica de los textos no en lo que alguien —el narrador, el personaje— sabe acerca de la realidad, sino en la persona que la ve. El «quien ve» debe ayudar a establecer cuáles son los principales procedimientos utilizados y en qué medida pueden emparentarse con la objetividad del cine, sea o no la neorrealista.

Puede, según esto, hablarse en estas narraciones de una serie de rasgos relacionados con la visualización de un personaje en primera persona propia del cine, a la que François Jost denomina «ocularización interna secundaria»²¹. Tal referencia al cine desde el yo del personaje es explícita en ocasiones en los casos de una memoria que recuerda, como cuando Ana en *Juegos de manos* rememora algunos episodios de su niñez: «Desde el amanecer —las imágenes desfilaban ante sus ojos como un noticiario cinematográfico— el barrio vestía sus mejores galas» [JM, Destino, 1975, pág. 85], o la doña Estanislao de *Duelo en el Paraíso* ve la muerte de uno de sus hijos: «Era la última vez que oía su voz y no lo sospechaba. ¡Ah, cuántas veces había querido luego interrumpir la película, revivir el tiempo en sentido inverso, abandonar la sala de espectáculos!» [DP, Destino, 1981, pág. 140].

Película que es objeto de una ralentización cuando Pedro, el adolescente protagonista de *El tiempo de Ana M.* Matute, contempla a las dos viejas tías de la muchacha a la que él ama: «Como en una película muy lenta, Pedro fue contemplando los rostros de las viejas, centímetro a centímetro» [T, Destino, 1981, pág. 61]. Combinación de cámara lenta y primeros planos que también se observa en la visión que Pablo Klein, el protagonista de *Entre visillos*, tiene de unos zapatos: «Eché escaleras arriba detrás de ellas, acomodando mi paso al suyo porque no quería adelantarlas. Sus tacones se movían de un peldaño a otro y hacían variar la postura de sus cuerpos esforzadamente, como en saltos de la cámara lenta» [EV, Destino, 1983, pág. 52].

Pero si en los casos anteriores no hay alusión explícita a los primeros planos otras veces sí aparecen, como por ejemplo en el cuento de Aldecoa *Visperas del silencio*: «Mercedes despegó la vista de su labor al sentir acercarse a su marido. Sus ojos vieron un primer plano de pies nonagenarios, llevándose la cera de la tarima» [Cuentos Completos, 2, Alianza, 1982, pág. 63]; y en el recuerdo que Miguel, uno de los protagonistas de *Los hijos muertos*, tiene de una chica: «Y ella le sonrió, con sus dientes como en primer plano» [HM, Destino, 1981, pág. 461].

Ralentización, aceleración del movimiento y una serie de primeros planos en panorámica son, igualmente, procedimientos explicitados de forma clara por el narrador de *Juegos de manos*. A diferencia de los casos anteriores, aquí no puede hablarse de «ocularización interna» sino más bien de «ocularización cero», por pertenecer la visión de los hechos a la esfera de un narrador que actúa de forma neutra, sin mostrarse, como tal, y no la del personaje²². Así, cuando Daniel es asesinado por Agustín, el narrador dice que «se inclinó hacia delante y se derrumbó a cámara lenta» [JM, 241]; movimiento que contrasta con la aceleración imprimida a la escena del bar en la misma novela y en la que Agustín espera la llegada de la policía: «La mujer estaba ahora al otro extremo de la barra. Los mozos evolucionaban en torno a ella, descompuestos, en infinidad de movimientos, como actores de cine a cámara rápida» [JM, 253].

No obstante, el primer plano alcanza su mayor efectividad en dos fragmentos de *Los bravos*: el de la mano herida del chico campesino en el arranque de la novela, el cual mereció una fervorosa alabanza de Sánchez Ferlosio²³, y el de los zapatos del estafador que llega al

²¹ Dicho crítico, aunque sigue en lo esencial a G. Genette, considera que su concepto de «focalización» es confuso aplicado al cine, y propone una distinción entre tal concepto (que designa lo que sabe un personaje) y el de «ocularización» (que caracteriza la relación entre lo que muestra la cámara y lo que ve un personaje o el narrador). Cuando la cámara está situada en lugar del ojo de un personaje concreto hay una «ocularización interna secundaria» [1989, 27-28 y 109-110].

²² Para François Jost la «ocularización cero» significa que la cámara no ocupa el lugar de ningún personaje, no remite a nadie en la diégesis, contrariamente a lo que ocurre con la «focalización cero» de Genette [1989, págs. 23, 111 y 127].

²³ «Una primera novela: “Los bravos”», *Correo Literario*, 2.ª época, 6 (octubre, 1954).

pueblo en el que transcurre la acción de la novela, plano en el que según el autor había influido el neorrealismo y que, en cualquier caso, no está muy lejos de una secuencia muy famosa de *Ossessione* de Visconti, ya que también en ésta la primera imagen que se tiene del vagabundo protagonista es la de sus pies.

Frente al detallismo y la fragmentación del primer plano hay otro procedimiento muy usado por los narradores cuya función principal es la de señalar la continuidad de la acción: la profundidad de campo; o lo que es igual, la visión de varios acontecimientos, unos más próximos y otros más lejanos al objetivo, al mismo tiempo y con semejante grado de nitidez, con el fin de dar una visión lo más próxima a la realidad exterior²⁴. Al igual que en el caso del primer plano, son la «ocularización interna» y el encuadre a la altura del ojo del personaje los puntos focales desde los que se consigue dicha profundidad.

En *Los bravos* se combina el seguimiento minucioso de un personaje próximo a la cámara que ve acciones sucesivas (por ejemplo cuando el narrador sigue a Antón, que primero saluda al médico y a Pepe, después contempla revolcarse y correr a un borrico y, finalmente, se cruza con una niña que será vista desde lejos refrescándose bajo la fuente; B, Destinolibro, 1977, págs. 14-15) con la existencia de acciones simultáneas, una principal más cercana al objetivo y otra secundaria más distante: diálogo de Pilar y su criada, con Pepe lavando el coche al fondo (38); de Manolo y su mujer, con Pepe también al fondo cruzando el río, bebiendo en la fuente y fumando (66-67); o de Manolo y el médico cuando hablan próximos al objetivo y observan a lo lejos al viajante (68).

La simultaneidad de acciones en un mismo espacio y tiempo, pero con diferente distancia del objetivo, se observa en *El Jarama* cuando Mauricio habla con el taxista Ocaña y su familia mientras se ve a Faustina, la mujer del ventero, al fondo (J, Destinolibro, 1983, p. 112); y cuando ésta y su marido en primer término contemplan a aquéllos, más lejanos de la cámara:

— Mañana sacamos la comida ahí afuera —dijo Mauricio—. Aquí se asa uno comiendo, con el calor de la lumbre.

Faustina no contestó. Revolvía en las cacerolas.

— ¡Qué Ocaña! ¡Cómo entiende la vida! —siguió Mauricio, señalando con la cuchara a la ventana, desde la cual se veía la mesa de los forasteros [J, 1156].

A veces la profundidad de campo sirve para establecer relaciones entre el o los personajes individualizados más próximos al punto focal y una multitud que permanece al fondo en sus actividades, remarcándose con ello la idea de soledad entre la muchedumbre tan cara al neorrealismo italiano. Esto es visible, por ejemplo, cuando el perseguido Sebastián de *Con el viento solano* contempla en «ocularización interna» a varios personajes en un comedor:

Sebastián se ha sentado junto a la puerta. Contempla el largo comedor. Caras, cabezas y espaldas. Palabras. Silencios. Periódicos. Protestas. Urgencias. Demoras. El jugueteo amoroso de una pareja. El buche de agua de un vejstorio gorrino. La voz de los aledaños del fogón: «se ha acabado la ternera. Evaristo táchala.» Y el calor, sobre todo el calor. Los oficinistas viejos no se sueltan ni la corbata. Una señora, con un vestido pasado de moda, refresca el rostro abanicándose con la carta del establecimiento [CVS, Planeta, 1982, págs. 113-114].

Es, en fin, lo mismo que ocurre en otros muchos momentos de la novela, en la atención con que un medio social determinado observa a los recién llegados de «El balneario» o al Pablo Klein de *Entre visillos*, subrayando las distancias entre ambos grupos, o lo que pasa en *El Jarama*, en donde se usa sistemáticamente el procedimiento al ser enfocados los jóvenes de la pandilla madrileña en medio de la multitud de bañistas domingueros que acuden al río.

²⁴ Ya Gonzalo Sobejano destacó este rasgo en *Los bravos* al hablar de «una cámara experta en la distribución de primeros y segundos términos», en *Novela española de nuestro tiempo* (en busca del pueblo perdido), 2.ª ed. (Madrid, Prensa Española, 1975), pág. 323.

A veces el fondo de la imagen se va diluyendo al combinarse el uso del «travelling» con el difuminado de la imagen, o lo que es lo mismo, al irse alejando lentamente el punto focal de la imagen e ir desapareciendo ésta gradualmente. Es lo que ocurre en el inicio de *En la boguera* cuando el protagonista Miguel se aleja de un cementerio (y nótese como Fernández Santos inicia sus dos primeras novelas con un arranque cinematográfico):

Solitaria, gris, infinita, la galería de los niños no acaba nunca. Las hileras de diminutas ventanas convergen en la lejanía [...].

Ahora, cuando la mujer del guarda cierra la verja, los arcos más lejanos van poco a poco desapareciendo, esfumándose en el aire cargado de vapores, en la niebla cenicienta de la tarde [...]. El mármol, los hierros, el granito, todo el pequeño patio blanco y abierto se va borrando [...] [EH, Emesa, 1976, pág. 23].

Ahora bien, la ocularización no siempre es «interna» o «cero». Hay algunos casos, pocos, en los que el personaje se desdobra y se ve a sí mismo desde fuera. Es lo que François Jost llama «ocularización externa»²⁵. Ello es perceptible en Juan Goytisolo. Así, en *Duelo en el Paraíso* doña Estanislao recuerda la muerte de su hijo David como si de una película se tratase y se contempla a sí misma como si fuese otra persona (pág. 141); y en *Fiestas* el Gorila se ve a sí mismo matando a un guardia después de que éste le haya descubierto haciendo el amor al aire libre (F. Destinolibro, 1981, pág. 163).

Hay, sin embargo, otros recursos cinematográficos que se salen del marco de la ocularización interna y externa al pertenecer claramente a la esfera de un narrador implícito y no de los personajes, como son todos los que entran dentro del ámbito del montaje: la planificación en secuencias, el montaje en paralelo, los diversos tipos de encadenamiento, los cambios de plano, las elipsis, la interrupción de acciones, la apertura progresivo del campo, etc. La falta de espacio me impide el detenerme en todos ellos. Tan sólo lo haré en dos: las elipsis y el montaje en paralelo.

La elipsis suele ser medida y no indefinida; es decir, acotada temporalmente, de modo que señale un lapso de tiempo relativamente corto con el fin de indicar el paso de una acción a la siguiente. Su función es, por tanto, instrumental: señalar un cambio, sea de espacio o de tiempo, para no tener que narrar todas las acciones que conducen al mismo.

Es lo que ocurre en *Los bravos* cuando una secuencia termina con el intercambio de miradas entre el médico y Socorro y la siguiente comienza con aquél entrando en casa de Alfredo (64); o cuando, dentro de la misma secuencia, el narrador abandona a Socorro caminando y pasa a contar lo que sucede en la fragua de Antonio, hacia la que aquélla se dirige (86-87), interrumpiendo la acción de la primera, a la que volverá más tarde. La elipsis puede tener en ocasiones un claro valor simbólico como cuando el hijo de Amador se pregunta dónde encontrar la verdad y la secuencia siguiente se abre con el médico despertando a un nuevo día, después de haberle arrebatado a Socorro al cacique don Prudencio varios días más tarde de la autointerrogación del hijo de Amador (142). Aquí la pregunta del chico cierra un capítulo de la vida del pueblo y el despertar del médico abre otro distinto: el de esa verdad que aquél buscaba. Pero también puede señalar indirectamente, sin mostrarlo, algo que ha sucedido o está sucediendo de un valor fundamental para el desarrollo de la acción: el acto sexual del médico y Socorro en *Los bravos* (97-98), la violación de Soledad en *En la boguera* (244), la batalla que no se ve, pero se siente en el capítulo primero de *Duelo en el Paraíso*, y de la que más adelante se observan sus consecuencias.

Entre las acciones simultáneas que se entrecruzan al modo cinematográfico pueden señalarse: el paseo de don Prudencio y el amor de Socorro y el médico en *Los bravos* (93-98); la intención de María y Sonsoles de comunicarle la muerte del guardia a Carmen, la reflexión del otro guardia, Pedro, sobre este hecho, el diálogo trivial de Carmen y Ernesta y la guardia

²⁵ «A la limite, le terme d'ocularisation externe pourrait caracteriser les cas de dédoublement dans lesquels un personnage semble se voir de l'extérieur» [1983, nota 2, pág. 211].

de Ruipérez, en *El fulgor y la sangre* (Planeta, 1982, págs. 169-171); y las que se dan en toda la novela entre lo que sucede en el río y en la venta de Mauricio alternativamente, en *El Jarama*.

Estos dos procedimientos unidos a los ya señalados le dan a estas narraciones un ritmo muy ágil, si bien éste no es exclusivo, ya que a su lado existen otros que como el flash-back o analepsis sirven para ralentizarlas al detener una acción presente para demorarse en otra del pasado que incide sobre la primera.

Las formas más frecuentes de presentarlo suelen ser a través de un objeto que sirve de enlace entre el presente y el pasado (la pistola que Sebastián contempla en *Con el viento solano*; la foto de la familia de Simón Orozco y el candado de Domingo Ventura en *Gran Sol*), de una referencia temporal con idéntica finalidad (la mañana que contempla el soldado Elósegui tras la ventana en *Duelo en el Paraíso*, la época del carnaval rememorada por Juan Medinao en *Fiesta al Noroeste*, y el sol de la mañana sentido por Daniel Corvo en *Los hijos muertos*), o de la eliminación de transiciones, que provocan el acceso directo, sin enlaces, del presente al pasado y viceversa, a lo largo de todo el relato (*El fulgor y la sangre*, *Los hijos muertos*). De un fuerte sabor cinematográfico es el flash-back a través del sueño (el del gorila en *Fiestas*), de la confesión (la de Juan Medinao ante el cura en *Fiesta al Noroeste*), o de la imagen que se va nublando (la niebla hacia la que mira Afá en *Gran Sol*).

Puede, pues, decirse que entre los procedimientos cinematográficos destacan dos tipos: los que fueron característicos del neorrealismo italiano y que sirven para provocar la sensación de una visión continuada y objetiva de la realidad, tal como pedía Bazin, y los que fueron poco usados por dicha tendencia aunque muy habituales del cine en general. Entre los primeros, propios de una estética del documental cabe destacar el encuadre a la altura del ojo, la profundidad de campo, la elipsis medidas y la reducción del montaje a lo imprescindible, además de otros que aquí no se han analizado. Entre los segundos, tendentes a la fragmentación de la realidad y por ello poco usados por el neorrealismo, el primer plano y el flash-back.

En cualquier caso es evidente que el cine se constituyó en un instrumento adecuado de su afán testimonial. Su objetividad y forma de encuadrar la realidad chocaban con el retoricismo vacío y mitificador del régimen franquista, incapaz de esa mirada «humana» sobre las cosas, a la vez que su dinamismo servía para aplicar una perspectiva de rápidas mutaciones a un universo, el campesino, muy condicionado por la inmutabilidad de lo tradicional. De ahí su carácter innovador: un mundo que cambiaba lentamente se veía enfocado desde un ángulo muy dinámico. Desajuste incipiente todavía pero que, además de evidenciar los lentos cambios que se estaban produciendo en el país, anticipaba los desajustes mayores entre el mundo narrado y el modo de narrarlo que iban a producirse en la novela de la década siguiente.

LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ