



Análisis fílmico de una novela:
El amor verdadero, de José María Guelbenzu

Jesús Fernández Vallejo

I.E.S. "Atenea" (Ciudad Real)
Departamento de Lengua Castellana y Literatura
jesusvallejo@yahoo.es

Resumen: En este artículo se estudia la influencia del cine en *El amor verdadero*, la última novela de escritor madrileño José María Guelbenzu. Lo cinematográfico está presente en el texto no sólo en el contenido (asunto y personajes) sino también en la forma (estructura externa e interna).

Palabras clave: José María Guelbenzu - cine y literatura - perspectiva narrativa - cinefilia.

1. Elogio del escritor.

Me pregunto muy a menudo -y se lo pregunto a mis alumnos y a mis amigos- cuál es el secreto de la literatura, qué elementos articulan la emoción y el encanto de una novela, o simplemente, en qué radica el embrujo de la lectura para que uno deje de hacer lo que está haciendo y mire de soslayo la mesa donde está depositado el libro, y lo tome, y lo acaricie, y lo devore apasionadamente. *El amor verdadero* me ha emocionado entre otros motivos porque me he reconocido en algunos personajes, en ciertos espacios y sobre todo en ciertos momentos de la vida por los que siento especial predilección -la vida nocturna, sin duda. Guelbenzu ha escrito una novela mágica, subyugante, a la que no dudo en calificar como una de las cinco mejores novelas de la última narrativa española. Desde luego, a partir de este momento, lo incluyo entre los autores más selectos, y le dedico un lugar especial en mi canon particular de grandes narradores (junto a Paul Auster, Philip Roth, Patrick Modiano, Javier Marías, Esther Tusquets, Antonio Muñoz Molina). En una época de novelas ramplonas, de ideas literarias algo caducas y excesivamente conservadoras, el texto de Guelbenzu se erige en un monumento hermosísimo a la literatura en lengua castellana.

2. Un escritor madrileño, una generación “del desencanto”.

Jose María Guelbenzu [Madrid, 1944] está integrado en la llamada “Generación de los setenta”, formada por novelistas nacidos entre 1935 y 1950, aproximadamente, quienes, salvo algunas excepciones, se dan a conocer a finales de los sesenta y primeros años de los setenta. Los nuevos novelistas -Eduardo Mendoza, J. Leyva, Germán Sánchez Espeso, José María Vaz de Soto, José María Guelbenzu- enlazan con la renovación narrativa desarrollada en los sesenta -iniciada por Luis Martín-Santos, y continuada por Juan Benet- que cifra su interés prioritario en la búsqueda de nuevos caminos, de nuevas formas, si bien los experimentos narrativos se moderan y se observa un retorno a la historia, a la anécdota. Tal vez -apuntan Tusón y Lázaro [1984]- “la impresión que con más frecuencia se desprende de la últimas novelas sea el desencanto. Tras los pasados intentos de cambiar el mundo, se desemboca a menudo en cierto escepticismo”. Darío Villanueva ha definido en términos muy precisos la naturaleza de este grupo literario: “una generación desengañada que ya empieza a dejar de ser joven, la de los universitarios nacidos después de la guerra civil, protagonistas de un inconformismo que no ha germinado sino en un crispador nihilismo existencial” [citado por Rodríguez Fischer, 1997]. (A este grupo, por supuesto, pertenecen también los llamados “novísimos”, un grupo de poetas -Gimferrer, Azúa, Molina Foix...- con los que Guelbenzu va a compartir, entre otros aspectos, el afán por el intelectualismo, la metaliteratura y la pasión por el cine.)

Guelbenzu es considerado por buena parte de la crítica literaria como el principal representante de esta generación del “desencanto” de los años setenta. Y ello se debe en gran medida a la publicación de sus dos primeras novelas, *El mercurio* [1968] y *Antifaz* [1970], en las que el escritor madrileño desarrolla una temática prioritariamente existencial: el desarraigo y el desencanto de una generación intelectual, la crisis de las ideologías, pero, además, la intimidad, las relaciones personales, el amor, la amistad y la muerte. Aquí están sintetizadas las coordenadas principales del mundo literario de Guelbenzu, quien, en efecto, ha afirmado que las relaciones interpersonales son más importantes que las económicas, “lo único que, al cambiar, podría cambiarlo todo”.

3. El viaje de la vida.

El amor verdadero narra la historia de amor, de lealtad -sólo interrumpida en una ocasión por la mujer- y de respeto de una pareja, Andrés Delcampo y Clara Zubia, a lo largo de más de cincuenta años de vida, desde la primavera de 1945 hasta el final del verano de 2005. Pero es, además, un muy interesante fresco de la historia actual de España -sin ningún tipo de partidismos, sin ideologías ni discursos panfletarios-, y una profunda reflexión sobre los valores que sustentan las relaciones entre los amigos, y desde luego entre la propia pareja. Son varios los momentos en los que el autor, a través de diferentes perspectivas narrativas, recapacita sobre temas como el respeto y la comprensión, la confianza y la sinceridad, las palabras y los

silencios. No es, desde luego, una novela psicológica, ni tampoco una novela histórica. No espere tampoco el lector una novela romántica en el más puro sentido decimonónico. A mí, en fin, me parece que Guelbenzu con este libro no hace sino desarrollar aún más esa línea narrativa del argumento y de la forma que inaugura Eduardo Mendoza en 1975 con *La verdad sobre el caso Savolta*, que la crítica ha calificado como novelística sobre *el placer de contar*, en la que el tratamiento narrativo importa tanto como el argumento.

De manera especial, en la pobladísima galería humana de la novela destaca un personaje cuya vida se irá entrelazando progresivamente con el devenir de la pareja protagonista. Se trata de Cadavia, un tipo sumamente atractivo -“un teósofo modesto y de precarios recursos”-, y desde luego muy peculiar -es uno de los grandes logros de Guelbenzu-, algo entendido en ciencias ocultas, que vaticinará desde el nacimiento de Andrés que éste conocerá a una niña -Clara-, que poco a poco se convertirá en su amiga y, por último, en la mujer de su vida. Un día del mes de abril de 1950, el enigmático Cadavia, en compañía de Clara Zubia, lleva a cabo una especie de “conjuro”; los dos llegan hasta la cama donde el joven Andrés duerme la siesta, y le colocan un pequeño anillo bajo la lengua. “Y de ese modo te cautivó para siempre”.

4. Cine y literatura.

En este apartado me gustaría dar cuenta de un aspecto crucial en la construcción de esta novela: observo -y me sorprende gratamente- una notabilísima influencia de técnicas cinematográficas en la articulación del discurso narrativo. Además, me parece muy palpable la importancia del cine como vivero temático en la construcción de elementos narrativos como la historia, los personajes y el espacio. Desglosaré mi análisis en varios apartados.

a) Perspectivas narrativas.

En *El amor verdadero* importa mucho el tratamiento formal, pero no menos el asunto narrado. La anécdota es sometida a un tratamiento múltiple, variado. Hay, sobre todo, dos puntos de vista, dos narradores en primera persona (la “mirada” de los protagonistas), que se irán *alternando* a modo de contrapunto a lo largo de la novela: unas veces es Carlos quien toma la palabra, otras veces lo hace Clara, su mujer. Uno de los mejores aciertos de la novela -comenta Pozuelo Yvancos [2010]- “es haber dado a Clara otra voz narrativa, puesto que ella también analiza, desde la primera persona, su vida con Andrés, sus anhelos, desengaños, crisis y resurrecciones”. Los recuerdos de los protagonistas respetan el orden cronológico, surgen de forma coherente -no de forma inconexa, como ocurre en otras novelas de los años setenta-, a través de sucesivos “flashes”. Con todo, Carlos duda a veces de su memoria, o mejor dicho, se pregunta por qué ciertos recuerdos se retienen de manera más nítida en la memoria, por qué otros, en cambio, desaparecen. (No he encontrado este tipo de disquisiciones en el discurso de Clara.) Pero, además, junto a esas dos voces existe una tercera voz narrativa, un *narrador ominisciente* que, con mucho sentido del humor y con cierta socarronería, se dirige al lector en numerosas ocasiones a lo largo de la novela, e incluso al final con ciertos titubeos se presenta, y dice llamarse “Asmodeo”. José-Carlos Mainer [2010] califica a este narrador de “dominante”, de “arcaico, caprichoso y divertido”; Pozuelo Yvancos [2010], por su parte, lo ha comparado con el narrador del *Diablo Cojuelo*, “quien fue capaz de levantar los tejados y mostrarnos ese Madrid de nuestros pecados”.

Esta forma de contar una historia -que desde *Ciudadano Kane* [Orson Welles, 1941], tantas veces hemos visto en el cine-, basada en la alternancia de perspectivas y en el tratamiento variado del punto de vista, le permite al escritor modelar la personalidad de sendos personajes. No nos presenta a Clara y a Andrés, de un plumazo, sin más, sino más bien lo hace a través de sus respectivos relatos y de sus profundísimas reflexiones.

Lo cierto es que Guelbenzu al escribir esta obra piensa en un lector cómplice, participativo. Y esta es quizás una de las razones que hace que la lectura de la novela sea una experiencia sumamente placentera.

b) Tiempo del discurso / tiempo de la historia.

La novela recoge los recuerdos de Andrés Delcampo, que está pasando unos días en la playa con su mujer, Clara Zubia: en realidad, todo sucede en un corto espacio de tiempo, mientras la observa pasear por la playa, y, luego, mientras la contempla en la intimidad del apartamento, Andrés repasa -y ordena lineal y cronológicamente los hechos- cómo ha sido su vida entre los de su familia, con sus amigos del pueblo y de la ciudad, cómo se gestó el romance con Clara, en qué valores se forjó la relación entre ellos que terminó en matrimonio, y en definitiva cómo se han hecho viejos e inseparables.

Los hechos narrados se desarrollan principalmente en el Madrid de posguerra, aunque son muchas las alusiones a las dos Españas de la Guerra Civil sobre todo a través del recuerdo de las familias: es, sin duda, una gran novela sobre el franquismo, una época de tensiones sociales, vista desde la óptica de los vencedores.

Aunque de manera muy diferente, los padres de Clara y de Andrés “lucharon” en el bando de los sublevados, y por eso mismo la suya no ha sido en absoluto una vida difícil basada en las carencias y en los silencios. De las víctimas de la Guerra Civil tratará también la novela de Guelbenzu. Y del desecamento y del exilio interior, por supuesto.

c) La estructura del relato.

El amor verdadero se divide en un “prólogo”, cinco “partes” -y cada parte, además, presenta varios capítulos-, y un “epílogo”. A su vez, los capítulos se componen de varias *secuencias* en las que alternan las diferentes voces narrativas. Así pues, Guelbenzu combina tradición y modernidad en la configuración de la estructura interna de la obra.

Las piezas claves en la estructura interna de la obra son la elipsis y el flash back (o “salto atrás”). En realidad, la historia de la novela no presenta excesiva complejidad. Antes al contrario, el texto se presenta como un ejercicio de “memoria”; hay un solo hilo argumental, contado linealmente. Para recordar y para avanzar en la presentación de los hechos el autor se sirve de sendas técnicas narrativas. Así, por ejemplo, la novela -en su “Prólogo”- arranca con la narración del nacimiento de Andrés: su padre pasea inquieto, espera preocupado -en una España, se nos dice, “despierta entre el miedo y el hambre”- a que la comadrona le anuncie la “llegada” del varón. En una secuencia posterior, el narrador omnisciente evoca el nacimiento de Clara Zubia.

A partir de este momento, el relato se centra en evocar cómo se gestó y cómo evolucionó la relación entre Andrés y Clara: la primera vez que Andrés -con quince años- ve a Clara -con diez-, quizás el mayor impacto emocional que ha sentido en la vida (“Prólogo”); el día en que Clara llega a la casa de Andrés en Madrid, ciudad a la que se había trasladado su familia en busca de una mejor situación laboral y de una vida más agradable; una ciudad, Madrid, en la que, por otra parte, Andrés y Clara completarán sus estudios universitarios y -cómo no- su educación sentimental, y se casarán y serán padres (“Primera parte”); el segundo embarazo de Clara en plena Transición democrática, así como las primeras brechas en la pareja y en el grupo de amigos -o la mezcla entre entusiasmo y desencanto tras los primeros años de la muerte de Franco-, y el triunfo del PSOE y la entrada de España en la Comunidad Europea (en realidad, en la “Segunda parte” de la novela es donde quizás cobra más importancia el contexto histórico); ya en la primera parte de la década de los noventa, la paulatina desaparición de algunos amigos y familiares, y los síntomas de cansancio y de pesimismo (en la “Tercera parte” se aúpa el discurso reflexivo de carácter muy existencial: a mí quizás es la “parte” del libro que más me ha emocionado); ya en la segunda mitad de los noventa, la victoria del Partido Popular, y la contemplación del crecimiento de las dos hijas (“Parte cuarta”); por fin, en pleno siglo XXI, los miedos y los fantasmas del presente, la afirmación plena en el amor “verdadero” de estos dos seres entrañables (“Parte final”). En el “Epílogo” se alude al atentado terrorista del 11 de marzo de 2004 en los trenes de Atocha: aquella mañana Andrés emprendía su paseo diario por el parque del Retiro.

Me parece muy acertada la apreciación de José-Carlos Mainer [2010] a propósito del planteamiento estructural de la novela: “La imagen que engendra *El amor verdadero* y que se repite a lo largo de su curso tiene el sello de un buen plano cinematográfico: una esbelta sexagenaria, todavía hermosa, pasea descalza por una playa del norte. A Clara Zubia la observa su marido, Andrés Delcampo, y por allí andan también su hija, su yerno y sus nietas. Y, por supuesto, está también presente todo lo que la pareja originaria ha ido dejando atrás y que la narración va desarrollando”. Pudiera haber añadido el prestigioso crítico que esa “imagen” de la evocación está muy presente en títulos emblemáticos del cine de autor europeo de los años sesenta, sobre todo en la filmografía de un director clave de la *nouvelle vague*, Alain Resnais: *Hiroshima, mon amour*, o *El año pasado en Marienbad*... Y este tipo de cine -no me cabe ninguna duda- ha dejado una marca estilística en la novelística de Guelbenzu.

d) Fundidos

Una escena de la novela donde se percibe la influencia del montaje cinematográfico, a través de suaves elipsis, es aquella en la que un día, de mañana, aparece un muchacho extraño sentado en el suelo junto a la casa de los Zubia. No hace nada: sólo espera alguna ayuda, algún gesto de solidaridad. Pasa el día, hecho subrayado en el texto a través de llamadas como “a media mañana”, “tras el almuerzo”, “a la noche”; el desfallecido chaval, un muerto de hambre, sólo obtiene silencio, o, en el mejor de los casos, frases lapidarias como “Pues que se vaya al carajo, que se vaya”. (Más adelante veremos que se trata de un personaje muy singular, y de gran calado en la vida de Clara.) Pues bien, estos deicticos temporales actúan a la manera de fundidos en el cine: puntúan la historia, la delimitan. Esta misma técnica la vuelve a emplear en varias ocasiones el autor.

e) Montaje alterno

La influencia del cine se pone de manifiesto en las primeras páginas de la novela a través de lo que podríamos denominar el uso del *montaje alterno* y *simultáneo* de escenas. Así, por ejemplo, en el “Capítulo I” el autor utiliza dos subsecuencias casi exclusivamente dialogadas: Cadavia conversa con Baldomero

Delcampo -el padre del protagonista- en el despacho de éste sobre la astrología como forma de conocimiento; de inmediato, el narrador “corta” la escena -para retomarla luego una y otra vez- y muestra un diálogo en una galería, en el extremo opuesto de la misma casa, entre la esposa de Baldomero, Asunta, y doña Carmela, su madre, más preocupadas por cosas mundanas como la educación de Andrés, las enfermedades de doña Carmela, o sobre temas más profundos, como son los sucesos de la guerra civil y la supervivencia durante la posguerra. Se trata, por otra parte, de un ejemplo de técnica conductiva o behaviorista -muy presente, por ejemplo, en *El Jarama* de Sánchez Ferlosio-, una forma de presentar o caracterizar a los personajes no a partir del discurso del narrador, sino a través del parlamento de éstos. Ana Rodríguez Fischer [1997], al analizar la novela *El mercurio*, ha definido este recurso narrativo como “simultaneísmo”: en sentido narrativo, consiste en la presentación de dos acciones independientes que transcurren a lo largo de idéntico período de tiempo; en sentido técnico, se basa en la “alternancia de secuencias o momentos y la homogeneización de las acciones a través de *leit motives* o referencias culturales”.

Una técnica clave de la novela contemporánea es el llamado monólogo interior. No está muy lejos el empleo de la voz en off en el cine. Así, por ejemplo, en un momento de la novela (“Primera parte”), se reproducen en primera persona los pensamientos callados de Clara, principalmente sus primeros momentos con Andrés, así como sus gustos culturales y literarios, tal como brotan de su conciencia. Y a ello corresponde un lenguaje coloquial, hecho de elipsis y de titubeos, de citas culturalistas, etc.

f) Cinefilia

Es, sin duda, Andrés un personaje cinéfilo, muy entendido en cine de autor, muy atento al cine de su época. Y esta condición le permite interpretar ciertos hechos contemporáneos, no sólo evadirse de la realidad. Así, por ejemplo, cuando pasea por el Madrid de posguerra, en su etapa universitaria, observa cómo el sistema represor instaurado por Franco es cruel y lo compara con la representación de la brutalidad presentada en las películas carcelarias del cine negro. Cuando era estudiante -recuerda Andrés ya en plena madurez, observando atentamente a la mujer de su vida- paseaba a menudo por la Gran Vía, “que era lo más parecido de nuestra existencia a recorrer Sunset Boulevard o la calle 42 de las películas de entonces”.

Varias veces Andrés duda de la memoria (“la memoria es fiel en lo esencial y olvidadiza en lo accesorio, interesada, selectiva”). Ya he mencionado cómo el suyo es un relato retrospectivo: junto a la orilla del mar, mientras contempla el cuerpo de Clara, repasa lo que ha sido su vida; sin embargo, evidencia fallos en el recuento de ciertos momentos, en la verdad de ciertas experiencias y de sus protagonistas. ¿Por qué la memoria es tan caprichosa? ¿Por qué se registran algunas imágenes con absoluta nitidez y otras, en cambio, se olvidan o no se recuerdan con detalle. La novela tiene un grado importante de metaliteratura: las digresiones de Andrés sobre la memoria tienen su punto álgido en la primera secuencia de la “Parte final”, muy del gusto, por cierto, de los escritores (y lectores) cinéfilos de los años sesenta. Andrés Delcampo se sirve de dos secuencias de una enorme carga dramática pertenecientes a *El hombre del Oeste / Man of the West* [1958, Anthony Mann] para ilustrar sus ideas sobre la memoria. Brevemente me gustaría exponer algo del contenido de la película para situar al lector. Link Jones (Gary Cooper), un exforajido regenerado a quien ya nadie recuerda, acude con una bolsa de dinero a un pueblo para contratar a una maestra. Sin comerlo ni beberlo se ve envuelto en el asalto al tren perpetrado por el jefe de su antigua banda, Dock Tobin (Lee J. Cobb). Por azar, Link, en compañía del fullero, oportunista y pícaro Sam Beasley (Arthur O’Connell) y de la cantante de cabaret Billie Ellis (Julie London), llega a una casa abandonada donde está alojada la banda. El jefe, un impresionante Lee J. Cobb, manifiesta por él un enorme afecto: resulta ser, en realidad, su tío, o más bien su “padre adoptivo”, el que hace años se hizo cargo de él y que, además, le enseñó a delinquir en el salvaje oeste. Pues bien, a partir de ese momento de reencuentro se suceden las situaciones de acoso y de violencia. Link (Cooper) finge haber vuelto para unirse de nuevo a la banda. Sólo así -es fácil deducirlo- podrá salvar su vida y la de sus acompañantes. Ahora olvamos a la novela. Andrés Delcampo se pregunta, en primer lugar, por qué a veces se le olvidan “asuntos” que antes recordaba con facilidad. Por ejemplo, casi había olvidado la escena en la que un secundario de lujo, Arthur O’Connell, que interpreta a un viejo cobarde, le salva la vida a Gary Cooper y, de esta manera, salva su propia dignidad. A continuación, Andrés recuerda con mayor emoción la escena en la que un miembro de la banda obliga a Julie London a desnudarse, y a Cooper a contemplarla. El siguiente comentario, ya más valorativo, no hubiera defraudado a un crítico tan impulsivo y contundente como François Truffaut: “Una de las [escenas] más tensas, violentas y dramáticas que ha dado el cine, una violencia que procede de la esencia misma de la escena, no de ningún abuso efectista”. El narrador protagonista concluye con una reflexión sobre la dificultad de acotar el alcance de la memoria, sin alcanzar una idea clara de por qué recuerda esas y no otras escenas.

Es difícil discrepar de la importancia en el desarrollo del argumento de sendas secuencias, especialmente la segunda en la que destaca una puesta en escena basada en primeros planos, con un ritmo narrativo muy moroso, en la que cobran protagonismo los gestos y las miradas. Sin embargo, en mi memoria, desde que vi por primera vez el filme (un western) de Anthony Mann, han quedado grabados con mayor nitidez dos momentos que completan este segmento narrativo de la humillación de Julie. Primero, al finalizar la comentada escena del desnudo -por cierto, no completado: Julie sólo quedará en paños menores (“Quítate las enaguas”)- Cooper y Julie salen de la casa y se encaminan a un granero donde pasarán íntimamente esa noche amarga, sin saber si llegarán con vida al amanecer. Para lograr mayor patetismo y emoción en la escena, Mann aguanta un tiempo el plano fijo -sí, en *un solo plano*- con un reencuadre de la puerta del granero

absolutamente prodigioso y con una profundidad de campo que, a mi juicio, mantiene el suspense (“aquí” están las víctimas; “allí”, al fondo, en la casa, los violadores, los asesinos).

—¿Está bien? -pregunta Billie.

—¿Y usted? -le responde Link.

—No sé cómo ha podido ocurrir. Cuando... Cuando sacó el cuchillo. No recuerdo qué hice. Ya no les veía las caras. Pero sentía al viejo. ¿Cómo ha podido asociarse con él. Usted no es como ellos.

—Lo era. No había ninguna diferencia. Intente dormir un poco.

—Link, aquí hay unas mantas.

Pero Link (Cooper) está esperando el momento de vengar el incidente anterior: aprovecha un reto del miembro más impulsivo de la banda, Coaley (Jack Lord), para darle una paliza y -esto es lo más emocionante-, en presencia del jefe y de sus compañeros, arrancarle la ropa mientras llora amargamente. Ahora es él el objeto de la humillación y la víctima. Ángel Comas [2004] considera que *El hombre del Oeste* es “el último western importante de Anthony Mann [...] se trata del más desesperado de todos ellos”. Pero a mí me parece sobre todo un filme tremendamente romántico presidido por la fuerza del azar: Link entierra por segunda vez su pasado, conoce a una mujer seductora, que recuerda en parte a la *femme fatale* del cine negro, vive intensos momentos a su lado, la salva de una humillación, aunque no puede salvarla de una violación. Pero, cuando puede, la abraza con ternura. Link es, ante todo, un tipo increíble, íntegro, sincero. La película concluye con otra secuencia elocuente, con otro diálogo encantador:

—Probablemente te darán una medalla -dice Billie.

—¿Qué vas a hacer ahora? -pregunta Link.

—Lo de siempre: cantar.

—Billie... (Ésta le interrumpe.)

—No había querido a nadie ni a nada en toda la vida. Me preguntaba qué se siente. Ahora lo sé. Sé que lo nuestro es imposible. Pero no cambiaría este sentimiento por nada del mundo. [THE END]

(Sin duda alguna la interpretación de este final abierto daría para todo un artículo. Yo tengo muy claro qué le dice Gary Cooper a Julie London y adónde se dirige ese carro en el que van subidos.)

Aunque no se mencione explícitamente en ninguna de las citas recogidas en la novela, la postura de Guelbenzu sobre la naturaleza del relato “memorialístico” está muy próxima a la del poeta José Manuel Caballero Bonald, que el lector interesado encontrará en sus dos volúmenes de memorias. Por otra parte, estamos muy de acuerdo con la opinión de Ana Rodríguez Fisher [1997], quien ha comentado, a propósito de las continuas referencias cinematográficas en *El mercurio*, que éstas no son casuales, sino que van mucho más allá de la ambientación histórica. Dichas referencias cinéfilas señalan la formación cultural de José María Guelbenzu, su admiración por el cine clásico norteamericano. Pero además su cinefilia influye en el *estilo* del autor, algo que he podido comprobar tanto en el modelo organizativo y estructural de la novela, como en el propiamente lingüístico, a través de ciertos diálogos y del discurso del narrador omnisciente. (Es muy frecuente encontrar símiles e imágenes fílmicas.)

Por último, cómo no acordarse de *Annie Hall*, de aquel encuentro de Woody Allen y Diane Keaton, al leer esa escena en la que Andrés y Clara aguardan en la cola de un cine para ver -¡qué curioso!- *Toma el dinero y corre* del director neoyorquino, y mientras tanto hacen planes para las próximas Navidades. El encuentro rezuma ternura, quizás algo de timidez: los chicos han empezado a salir, pero aún no se deciden a dar el paso definitivo. Más bien, están inmersos en reproches de amantes adolescentes. Clara toma la iniciativa al ver que el pánfilo de Andrés no se decide a tirarle los tejos:

Un instante queda suspendido en el tiempo.

—Es lo que más deseo en el mundo -contesta Andrés impetuosamente.

Clara ilumina sus ojos y ladea la cabeza ligeramente, como si se sorprendiera a sí misma observándolo a él. Es un gesto encantador, lleno de coquetería y de una maliciosa inocencia que subraya extendiendo su sonrisa por todo el rostro, que contiene también un toque de sorprendida gratitud. Andrés reconoce ese gesto extraordinario porque es el mismo que ella mostró aquel día desde el agua del remanso en un lugar secreto. Y como entonces, ahora está a punto de estallar.

—¿Y a qué estás esperando? -dice ella.

Con el paso de los años Clara y Andrés van asiduamente al cine, asisten con cierta resignación a la crisis de las salas de cine y al nacimiento de la cultura del vídeo. ¡Qué difícil era encontrar “lo que para ellos era *el cine!* Aquellas películas de Nicholas Ray, Billy Wilder, Ingmar Bergman, Howard Hawks, John Ford, Douglas Sirk, Robert Bresson, Eric Rohmer, Stanley Donen, Fritz Lang, Jean Renoir. (La nómina no es mía: es del narrador omnisciente. Del Guelbenzu cinéfilo, por supuesto. Pero qué cerca estamos el uno del otro.)

g) Ingmar Bergman / Carlos Saura

Me ha sorprendido gratamente encontrar en una secuencia de la “Tercera parte” de la novela una técnica cinematográfica que he visto por primera vez en el cine de Ingmar Bergman -*Fresas salvajes* (1957)- y luego de nuevo en el de Carlos Saura -*La prima Angélica* (1973). Más o menos dicho procedimiento narrativo se podría resumir en estos términos: un personaje, en plena madurez, aparece con su aspecto actual en los espacios del pasado y contempla con nostalgia a los suyos tal como los recuerda ahora, con sus mismos rostros, con sus mismas ropas. En fin, un peculiar viaje en busca del tiempo perdido.

Andrés, en la habitación del hotel, ante el espejo del cuarto de baño, observa con atención su expresión de ansiedad y decepción, que no es otra cosa que la imagen de un hombre abatido e indeciso. Pero, de pronto, reconoce en ese mismo espejo el reflejo de un espacio del pasado, una habitación en donde están su madre y su abuela sentadas en unas butacas, y entre ambas de pie mirándolas una niña, Clara Zubia. La muchacha ha venido a jugar con él, le anuncia su madre. Las imágenes del pasado y del presente se entremezclan en la superficie del espejo. Un rato después -también en el espejo- aparece la figura del padre en el salón de la vieja casa del pueblo. Luego es la imagen de Clara surgiendo del agua en el remanso del río -aquel espacio mítico en donde realmente se enamoraron- que le reclama. Ahí concluye este viaje al pasado, a su infancia, a sus seres queridos, al tiempo de la inocencia y del amor.

5. La noche no tiene paredes.

Me encantan los libros “nocturnos”. Y, sobre todo, los personajes que pululan bajo la luz de la luna con ánimos de farra y de charla. De arreglar el mundo al alimón sin un plan fijo y sin las ideas nada claras. Miro hacia atrás con placer y recuerdo las horas de emoción vividas primero en la lectura de *Luces de bohemia*, pieza teatral del gran farandulero de la literatura española, Ramón María de Valle-Inclán; y luego reparo en el análisis repetido cada año en el aula con los alumnos de Bachillerato, y veo cómo siempre descubro cosas nuevas, cómo me gustaría ser Max Estrella y “morir” una madrugada en el poyete de mi casa tras una noche de farra al lado, eso sí, de tus “latinos” del alma. Otra pieza teatral sobre nocturnidades y alevosías es *Tres sobrerros de copa* [1932, 1952, Miguel Mihura]. En una habitación de hotel provinciano Dionisio pasa una noche de ensueño, justo el día anterior a su boda, junto a unas bellas muchachas de music-hall. El tipo descubre que otro mundo es posible, muy distinto de la vida de convencionalismos burgueses que le espera si definitivamente se casa.

La noche es propicia a toda clase de experiencias. De este libro destacaría, a modo de selección particular, el momento en el que Andrés y sus amigos viven intensamente la noche: es su territorio, “fue donde aprendimos a vivir por nuestra cuenta”. Es larga la nómina de estos personajes secundarios, fugaces incluso, que pululan por la novela, pero de manera especial por esta larguísima secuencia en la que los personajes salen de farra, de parranda, como auténticos crápulas y faranduleros, quizás en retroceso, por la noche madrileña. Y el paseo se convierte en una especie de estado de la cuestión sobre los sueños y las ilusiones, con una evidente dosis de desencanto. De una parte, animales nocturnos como Cadavía y Juan de Septiembre, que recuerdan sobremedida a los antihéroes valleinclanescos, que actúan como maestros de ceremonias; de otro, Andrés Delcampo, que esa noche ha dejado en casa a su mujer y a su hija, para calmar sus penas y aclarar sus dudas en las barras de la bohemia madrileña. Muchos más personajes irán desfilando por esos espacios míticos, mostrando sus miserias y sus encantos: John Palacios -se llama en realidad Juan de Dios Álvarez Palacios-, poeta feérico, o el padre Jesús Peor, entre otros. De poético canto, o elegía singular de la noche se puede calificar la perorata que lanza Juan cuando salen los amigos del barrio de Argüelles para instalarse en una cervecería muy bulliciosa. Es algo larga la cita, pero desde ahora permanece muy cerca de mi mesa de trabajo donde a veces la miro y me recreo con mucho placer.

—La noche, amigos míos -perora Juan- es el reino de la fantasía y de lo inesperado. La noche nos iguala, nos oscurece, nos confunde; es la que da alivio al triste, cobijo al solitario, refugio al fugitivo, protección al criminal, excusa a los amantes, cobertura al inseguro, alegría a los juerguistas, ocasión a los tramposos, promesa al jugador. La noche concierta citas a veces desesperadas, a veces traicioneras y a veces triunfantes. La noche hace y deshace relaciones a media luz, atrae al público a la puerta de las tabernas y lo atrae como si fueran polillas ante las farolas de las calles que lo conducen a ellas. La noche es escondite y libertad, es luminosa en la oscuridad para quien tiene ojos como los gatos, es la mentira más verdadera, la que expande nuestros corazones, la dama de nuestros sueños.

La respuesta del joven Andrés, quien pasa por un momento de incertidumbre y desasosiego en su vida familiar y profesional, es sobre todo un aserto generacional, y la voz del desencanto.

—La noche es el olvido -sentencia Andrés-, por eso bebemos en la noche, para olvidar el día.

Esta ronda nocturna de los amigos de Andrés se parece mucho a una película de Federico Fellini, un autor que se prodiga en montar escenas de farra muy surrealistas, en las que abundan las copas y los bailes, protagonizadas por noctámbulos y faranduleros, crápulas y oportunistas, que viven prodigiosamente la noche. Nos referimos, claro está, a obras maestras como *La dolce vita* y *Ocho y medio / Otto e mezzo*. Además, estas tiernas páginas -todo un canto a la amistad, como no había leído en mucho tiempo- nos recuerdan la literatura de los escritores del Medio Siglo (Caballero Bonald, Ángel González, Alfonso Sastre, Gil de Biedma, entre otros), que hicieron de las cutres tabernas su auténtico Ateneo, de las barras de bar objetos poéticos por excelencia, y del alcohol -y por ende de la amistad- una de sus señas de identidad.

6. Análisis fílmico de un fragmento,

Me gustaría concluir este artículo mostrando al lector un fragmento de la novela muy ilustrativo de lo que no dudo en llamar *estilo visual o cinematográfico*. Su configuración -en términos de sintaxis, pero también de coherencia y cohesión textuales- no anda muy lejos del territorio del guión técnico. Más que mostrarlo, sin más, lo iré analizando, y segmentando plano a plano, a partir de una terminología más propia del comentario de textos fílmicos. Lo encontrará el lector en la página 130 de la novela.

La puerta del bar se abre de pronto y dos tipos, uno de ellos con gabardina y el otro a cuerpo, entran en el local. Una corriente de aire frío e intimidante acompaña su entrada [PLANO GENERAL]. Uno de ellos, el de la gabardina, permanece en pie junto a la puerta abierta [PLANO GENERAL], sujetándola con la mano [PRIMER PLANO], y el otro se adentra unos pasos para observar a la escasa concurrencia [TRAVELLING / CÁMARA SUBJETIVA]. El local se ha achicado repentinamente. El hombre que lee el periódico en la mesa del rincón ante una taza de café vacía levanta la vista, los mira y sigue leyendo; los dos corrillos de la barra detienen por unos instantes sus conversaciones; el camarero observa a los dos aparecidos con gesto de indiferencia y Andrés y Luis sienten que se les seca la garganta. Es un minuto en el que el corazón bombea con fuerza y ambos creen que esa tensión se traduce en sus caras, que sus cuerpos les traicionan, no saben adónde es conveniente mirar y eso les turba aún más [PANORÁMICA de presentación; leve barrido / corte a PLANO MEDIO del camarero]. Luis se agarra al vaso para beber, pero siente que no podrá controlar el temblor de la mano y permanece en esa postura [PLANO GENERAL / PRIMER PLANO de la mano]. Andrés prueba a fijar la vista en la cristalera, tratando de ignorar al escrutador, pero a continuación hace un esfuerzo supremo y enfrenta los ojos del otro con un fingido gesto de indiferencia. Sabe que tiene que mirarlo para evitar que se acerque, pero teme que el miedo asome porque el otro puede olerlo como lo hacen los perros [PLANO GENERAL/ leve PANORÁMICA]. El escrutador termina de barrer el local con la mirada, se vuelve a su compañero, le hace una seña con la cabeza y los dos salen del bar hacia la calle [PLANO GENERAL / TRAVELLING de acompañamiento]. Andrés expira el aire que se le había solidificado en la garganta [PRIMER PLANO]. El hombre sentado en la mesa de la esquina le mira fugazmente sobre el periódico abierto y luego vuelve a su lectura con una medio sonrisa en los labios [PRIMER PLANO].

Vemos, pues, cómo Guelbenzu, sirviéndose de una puesta en escena claramente cinematográfica, consigue unos efectos harto elocuentes para mostrar una escena silente, de suspense, en la que los dos amigos temen ser detenidos en unos momentos de convulsión social, en los que ellos en cierta medida están inmersos, aunque tampoco participen activamente en la resistencia: con todo, no ven con buenos ojos el Régimen, se sienten frustrados profesionalmente. Y de esto precisamente trata la novela.

7. El silencio del lector.

He leído con mucho gusto *El amor verdadero*. He disfrutado como nunca, como un niño con su juguete preferido, he vuelto a la novela una y otra vez, a mis subrayados, a mis glosas de lector cómplice. En este análisis he intentado mostrar cómo Guelbenzu es un escritor muy sensible a las técnicas cinematográficas. La novela es sencilla -por su historia, por sus personajes- y, al mismo tiempo, extraordinariamente compleja -por sus artificios estructurales, por la alternancia de voces narrativas-. Me han emocionado muchas de sus páginas, me he reconocido en algunos personajes y temas. Un placer similar al de ver por primera vez, sin saber aún nada de sus directores, *Ciudadano Kane*, *La diligencia* o *Río Bravo*. Guelbenzu ha dirigido -perdón, ha escrito- una obra maestra. No es un relato de la nostalgia, sino de ese misterio llamado memoria.

No me voy a entregar a la nostalgia del mismo modo que nunca volveré a sentarme -*los ojos ardiendo como faros*- en mi butaca arropado por la oscuridad compartida de una sala de cine de sesión continua.

BIBLIOGRAFÍA

BASANTA, Ángel [2010]: “El amor verdadero”, EL CULTURAL / EL MUNDO, 4-6-2010, págs. 16-17.

COMAS, Ángel [2004]: *Anthony Mann*, Madrid, T&B.

GUEL BENZU, José María [1997]: *El mercurio* [1968], edición de Ana Rodríguez Fischer, Madrid, Cátedra (“Letras Hispánicas”; 433).

GUEL BENZU, José María [2010]: *El amor verdadero*, Siruela (“Nuevos Tiempos”; 167).

MAINER, José Carlos [2010]: “Amor, historia y un poco de magia”, www.elpais.com/articulo/portada/Amor/historia/poco/magia/elpepuculbab/2010.

POZUELO YVANCOS, José María [2010]: “Llegada a Ítaca”, www.abc.es/ABCD/noticia.asp?id=14525&num=947&sec=32

TUSÓN, Vicente y LÁZARO, Fernando [1984]: *Literatura española*, Anaya.

© *Jesús Fernández Vallejo 2010*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/amorverd.html>

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

