

**FOTOGENIA LITERARIA
EN *CARRETERAS SECUNDARIAS*,
DE IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN:
UN VIAJE DE IDA Y VUELTA***

M.^a TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA
CSIC, Madrid

De entre los libros de aquellas Navidades, mis preferidos eran los de Tarzán. Recuerdo su encuadernación en tela roja, con el título en letras negras, más bien pretenciosas y feas, y la verdad es que no recuerdo mucho más: del mismo modo que las fotografías de los viajes acaban siempre suplantando a los verdaderos recuerdos de esos viajes, también aquel Tarzán de las novelas acabó siendo suplantado por el Tarzán de las películas. Pero no importa. Las versiones cinematográficas supieron respetar el elemento que a mí más me fascinaba de las historias de Tarzán: aquella casita que se había construido en lo alto de un árbol¹.

El cine, su carácter sintético y el diálogo que desde el origen establece con otras artes como la literatura, no ha dejado de ofrecer un espacio amplio de sinergias para la práctica adaptativa y para la reflexión acerca de los ámbitos de confluencia entre la imagen y la palabra que se renueva según se van normalizando unas relaciones que han alimentado no pocas páginas dedicadas a la polémica. Las generaciones de escritores y de directores más

* Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Ciencia y Tecnología dentro del Programa Ramón y Cajal «Del papel a la pantalla: Literatura y cine» que se desarrolla en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid a cargo de la Dra. M.^a Teresa García-Abad García.

¹ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «La novela en el trastero». En Anthony PERCIVAL (Ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 380.

jóvenes se suman a una apertura que integra los recursos expresivos de la literatura y la pantalla, así como la consideración del texto como una actividad productiva y plural capaz de diseminarse en una estereofonía que aplaza su significado en cada proceso de lectura. El texto coincidirá de este modo con una práctica de escritura y de creación².

La práctica adaptativa de textos literarios al cine no se limita exclusivamente a un ejercicio de vaciamiento, a un viaje de ida, sino de rescate. La literatura se carga a través de la imagen de lecturas ignoradas, de vuelta, que en ocasiones redescubren dimensiones desconocidas de la escritura. Pedro Zarraluki se refería a un desvelamiento similar operado por la pantalla de su lectura de Lermontov: «Hace poco leí a Lermontov; no me llamó mucho la atención y lo olvidé. Después fui a ver *Un corazón en invierno*, película basada en un cuento de este autor, y me apeteció releerlo. Entonces lo he visto bajo otra óptica. Se trata de un cruce de influencias: a veces llegas a un libro que ya habías leído y no te había llamado la atención a través de una película»³.

*Carreteras secundarias*⁴ cuenta el viaje de un adolescente y su padre por la España de 1974 en pleno declive del franquismo, a bordo de un coche: «Van de aquí para allá intentando sobrevivir a base de negocios abocados al fracaso, de pequeños timos, incluida una estafa familiar, que también acaba en desastre». Beatrice Sartori resumió en *El Mundo* la peripécia de ambos personajes: «Entre pícaro y Quijote, el padre no posee más que un hijo que le detesta, un coche, numerosos fracasos, tres maletas, un televisor portátil y un reducido bagaje emocional...»⁵.

² Véase Roland BARHES, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 73-82, Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990 y Aitor BIKANDI-MEJÍAS, *Galaxia textual: cine y literatura*, Tristana (Galdós y Buñuel), Madrid, Pliegos, 1997.

³ Fernando VALLS, «El cuento español, hoy», *Ínsula* 568 (1994), p. 5. Sinopsis del argumento: En la España de los últimos meses del franquismo, Antonio Lozano, un viudo fracasado que siempre intenta el gran negocio de su vida y su hijo adolescente, Felipe, desorientado por la edad, la vida errante y las contradicciones de su progenitor, viajan sin rumbo en un viejo Citroën Tiburón a la búsqueda de un destino. Desde un escenario marginal de urbanizaciones costeras en temporada baja comienzan un itinerario hacia el interior geográfico y emocional que acorta la distancia entre padre e hijo, mientras se suceden cambios de domicilio, estafas de poca monta, empleos ficticios y el encuentro con el amor, el de Estrella, una ambiciosa aspirante a cantante, y el de Paquita, una idealista hippy, dispuesta a todo por hacerse querer.

⁴ Ignacio Martínez de Pisón (1960) debuta en el mundo de la narrativa con la novela *La ternura del dragón* (1984) a la que siguen los títulos *Nuevo plano de la ciudad secreta* (Premio Gonzalo Torrente Ballester de novela 1992), *Carreteras secundarias* (1996), *María bonita* (2001), *El tiempo de las mujeres* (2003) y *Enterrar a los muertos* (2005). Es asimismo autor de los libros de relatos, *Alguien te observa en secreto* (1985), *Antofagasta* (1987), *El fin de los buenos tiempos* (1994) y *Foto de familia* (1998).

⁵ Véase Diego GALÁN, «Un País de Cine 2. *Carreteras secundarias*, de E. Martínez Lázaro», *El País*, 23 de abril de 2004 (www.elpais.es). El autor insiste en la búsqueda

La trama encuentra modelos en la narrativa norteamericana. *Vida de este chico*, de Tobías Wolff, narra el viaje de Toby y su madre, una mujer divorciada con su hijo adolescente hacia la costa del Pacífico y su encuentro con un molesto pretendiente⁶. Pero, tal vez, la referencia más inmediata en nuestras letras remita a la tradición picaresca, su estructura en serie de episodios y, ante todo, lo que el género contiene de temprano refugio de la subjetividad en la tradición literaria española, que *Carreteras secundarias* rescata y tiñe de humor y de ternura⁷. Martínez de Pisón introduce una interpretación muy personal de una narración de carretera, una *road movie*, como proclama el título, en un movimiento continuo que sirve de contrapunto al que van experimentando los dos protagonistas en busca de la felicidad, una verdadera alegoría del viaje de los sentimientos y del conocimiento personal contada de una manera fresca y creíble⁸. De este modo, el interés del asunto de *Carreteras secundarias* se extiende más allá de la trama para adentrarse en temas de mayor calado; los que hablan del «terreno sin placenta» y sus alrededores, del «fracaso y los fracasados, de la huida y los huidizos, del amor y los enamoradizos y del pasado y los pasadizos»⁹.

de la identidad como tema común de varias de sus historias en Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «La búsqueda de la identidad». En Eliane LAVAUD (Dir.), *Notre Fin de Siecle. Cultura Hispanique, Hispanística XX*, 13 (1995), pp. 195-200.

⁶ Gran parte de la obra de Tobías Wolff ha sido traducida en Alfaguara. *Vida de este chico* fue adaptada para el cine por Michael Caton Jones, con guión del autor, en 1993.

⁷ Alicia GIMÉNEZ BARTLETT, «Día del libro. Un espíritu de lucha. Viaje de un padre e hijo por la España de 1974», *La Esfera. El Mundo*, 20 de abril de 1996, p. 73.

⁸ El autor de *Carreteras secundarias* reconoce la relevancia de la subjetividad en su narrativa, rasgo que comparte con otros muchos escritores contemporáneos: «Julio Cortázar comentaba que todos sus cuentos, incluso los que estaban escritos en tercera persona, le parecían escritos en primera persona. Algo así ocurre, en realidad, con buena parte de la literatura de este siglo (...) Yo, yo y siempre yo». Véase Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «La búsqueda de la identidad», *art. cit.*, p. 197.

⁹ E. RODRÍGUEZ MARCHANTE, «Crítica de cine. *Carreteras secundarias*: padre con hijo y sin brújula», *ABC*, 6 de diciembre de 1997, p. 93. Ramón Acín cifra la innovación de la literatura representada por el autor de *Carreteras secundarias* en el rechazo a modelos realistas descargados de todo posicionamiento experimental, en la indagación en modelos extranjeros o/y extraliterarios (música, cine...) y, sobre todo, en la intensificación del placer narrativo, de la libertad imaginativa y, a la constatación de la realidad literaria como algo existente junto a los otros planos y formas de la realidad. Véase Ramón ACÍN, «Problemas de identidad, mentira y crueldad en la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón». En Alfonso DE TORO y Dieter INGENSCHAY (Eds.), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 126.

1. LITERATURA Y CINE EN EL TRASTERO

Literatura y cine comparten la experiencia de la ficción en el autor de *Carreteras secundarias*, un espacio que se interpone como escudo de protección entre el yo y el mundo, una huida hacia el sueño, un viaje hacia el deseo, un refugio que preserva de la realidad, metáfora encarnada en la peripecia de Antonio y Felipe, dos personajes en fuga de sí mismos:

Yo creo que cada vez que uno abre un libro busca encerrarse, sin saberlo, en un espacio así. La misma disposición del libro abierto ante nuestros ojos evoca de algún modo las paredes de la habitación en la que nos refugiamos cuando queremos estar solos o acaso un parapeto o una barrera que interponemos entre nosotros y el resto del mundo. Si en el cine todos soñamos simultáneamente el mismo sueño, ante el libro abierto cada sueño es individual y solitario¹⁰.

Ignacio Martínez de Pisón desvela desde sus primeros escritos su inagotable «vocación de contador de historias»¹¹. El descubrimiento de la literatura es paralelo en el escritor aragonés al de la existencia de una doble dimensión que discrimina entre la realidad y la fantasía. La biblioteca y el trastero son los dos espacios que ordenan los libros en función de su contenido de realidad; la primera da cobijo a biografías, libros de historia, enciclopedias, volúmenes de derecho...; el «templo de la sabiduría»¹². En el trastero, a escasa distancia, «veinte o treinta novelas de aventuras que debían de haber pertenecido a mis tíos», el templo de la ficción, germen necesario para un incipiente aprendiz de escritor:

Pero, pese a Galdós y a unos pocos más, la realidad me pareció ya entonces bastante aburrida, y al que no esté de acuerdo le invito a leer uno solo de esos volúmenes de recopilación de sentencias. Por eso yo nunca tuve dudas de que mi sitio estaba en el trastero y no en la biblioteca. La biblioteca era el lugar de lo existente, de lo real. El trastero era mucho más pequeño y, sin embargo, en él cabían muchas más cosas: cabía todo lo imaginable, todo lo que alguna vez habría podido existir aunque nunca haya llegado a hacerlo¹³.

Junto a los libros de aventuras, el cine está presente en el imaginario de Martínez de Pisón como uno de los pilares principales no sólo de la

¹⁰ Véase Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «La literatura en el trastero», *art. cit.*, p. 381. La evasión en la ficción cinematográfica es una experiencia distinta a la que se experimenta con la literatura o el teatro como ha observado Christian Metz quien, haciendo uso del psicoanálisis y del concepto lacaniano de la etapa del espejo, percibe una implicación afectiva y un vaciamiento mayor en la recepción filmica que transporta al sujeto a un estado próximo al sueño. Véase Christian METZ, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.

¹¹ Andrés SÁNCHEZ MAGRO, «*Carreteras secundarias*. Dos personajes en busca de destino», *Reseña* 273 (1996), p. 34.

¹² Véase Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «La literatura en el trastero», *art. cit.*, p. 378.

¹³ *Ibidem*.

ficción sino de los recursos expresivos de su estilo: «Antes hemos hablado de la narración oral y de la visual: todos hemos visto muchas películas, y a la hora de escribir cuentos, hemos acabado adoptando muchos de los procedimientos del cine; por ejemplo, la elipsis»¹⁴. La escritura pisoniana pone en pie una voluntad de estilo basada en la economía narrativa que elude la redundancia conceptual y expresiva, resistiéndose a decir las cosas más de una vez, a cargar cada sustantivo con varios adjetivos, con el fin de conseguir una prosa transparente, una sobriedad que se desplaza de la literatura a la imagen para edificar una apertura estética. En este sentido, se ha creído ver en su prosa la huella de Juan Benet y su poética de los espacios abiertos, los que se instalan en las lagunas existentes entre las palabras y sus referentes. El lenguaje no conduce al objeto mentado sino al espacio entre éste y el signo lingüístico y, pese a que tal espacio existe en cualquier discurso, en la narrativa mimética se crea la ilusión de que la representación lingüística es el objeto representado, de ahí que los varios realismos literarios se funden en una falsedad¹⁵. No sería aventurado suponer que Benet, reaccionando contra el neorrealismo español de los años 40 y 50, practicara una novelística dedicada a poner de manifiesto dicha falacia¹⁶. La estética benetiana de espacios abiertos no responde sólo a un intento de desenmascarar la distinción entre el signo y lo señalado; pretende socavar, a la vez, la idea de que existe una sola relación de correspondencia correcta entre nuestro pensamiento y la realidad, lo que vincula al autor con tendencias fundamentales del posmodernismo.

Jeanne-Marie Clerc ha advertido de cómo las nuevas imágenes, y en particular el cine, ofrecen a la literatura no sólo un rico material temático, con frecuencia «desrealizador», sino también un modelo escritural donde las categorías habituales del espacio y el tiempo aparecen trastocadas. Los nuevos «efectos visuales», las referencias al dispositivo fílmico o a otras «prótesis de la visión», lejos de instaurar impresiones naturalizantes intentarían más bien dar cuenta —mediante la palabra— de esa nueva visibilidad —heterogénea, ubicua, fragmentada, ambigua...— en la que se halla inmerso el hombre moderno¹⁷.

La estructura del relato de *Carreteras secundarias*, formado por la integración de varias historias breves, desprecia la cronología de los hechos

¹⁴ Véase Fernando VALLS, *art. cit.*, p. 5.

¹⁵ Sobre diferentes formulaciones teóricas del concepto de realismo véase Darío VILLANUEVA, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

¹⁶ Véase Robert C. SPIRES, «La estética posmodernista de Ignacio Martínez de Pisón», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13, 1-2 (1988), pp. 25-35.

¹⁷ Véase Jeanne-Marie CLERC, *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 201. Cit. por Carmen PEÑA ARDID, «La imagen y el imaginario fílmico en la novela española contemporánea». En Carmen PEÑA ARDID (Coord.), *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 1999, p. 47.

para ordenar el discurso según dicta la jerarquía emocional del narrador. Mediante el trastocamiento de las categorías espaciotemporales que ordenan la realidad experimental se asume la imposibilidad de aprehensión y expresión del mundo en su totalidad, un universo demasiado grande para ser recogido en un libro que hace a su autor preguntarse si la narrativa breve no respondería mejor a esa visión fragmentada de la experiencia: «En estos momentos, hacer la novela, la gran novela que recoja toda una visión del mundo, es algo quimérico. El cuento me parece algo mucho más modesto y más honesto. Yo aspiro a una interpretación fragmentaria del mundo; el cuento es quizás una vía mejor»¹⁸. En *Carreteras secundarias*, Pisón hace gala de una gran eficacia en el manejo de las transiciones argumentales y espaciales, de manera que va trazando en paralelo la evolución psicológica y temperamental de los dos protagonistas principales de la historia.

El cine y sus mitologías forman parte del trastero ficcional del autor aragonés desde los mismos orígenes de su escritura. La mirada no es sólo un elemento sustancial de la estructura de sus historias, sino que deja su huella en los títulos *Alguien te observa en secreto* o *El filo de unos ojos*. Ramón Acín ha subrayado la relevancia de este modo de percepción que sitúa la escritura pisoniana en el ámbito de la «literatura de imágenes», y hace aparecer a su autor como un «voyeur», un mirón ajeno a la acción que ve, observa y cuenta, una cualidad que se traslada, asimismo, a los protagonistas mediante el uso de la primera persona del narrador e, incluso, al mismo lector¹⁹.

Uno de los logros de la novela de Martínez de Pisón radica en la modulación del punto de vista del narrador, un adolescente que vierte en el relato toda la frescura, rebeldía, sinceridad y humor de un momento cambiante y contradictorio como la peripecia de los protagonistas. Y lo hace desde el recuerdo que suaviza, finalmente, la acritud de sus juicios adolescentes, permitiéndole trazar la parábola de la evolución, de la confluencia de dos almas, más afines, a la postre, de lo que el desencuentro de la edad pudiera hacer esperar en un principio, a través del flujo de conciencia del protagonista y de una planificación visual sorprendente. La memoria, el relato hecho desde la madurez, dicta una presencia permanente de la voz narrativa que se propone dejar constancia expresa de su estatuto en el discurso mediante la asunción de una perspectiva espectral propia de un dramaturgo ante las acotaciones para sugerir gestos, movimientos, ritmos, espacios: «Abrí los ojos, me volví hacia el pretil. Mi padre estaba junto a la puerta abierta del Tiburón. Con una mano hacía sonar el claxon y con

¹⁸ Véase Fernando VALLS, *art. cit.*, p. 4. Algunos críticos han censurado, sin embargo, la acumulación de anécdotas que gravitan sobre el texto, que retardan el avance de la historia: «Esto consigue que la novela decaiga y que un halo de superficialidad envuelva el total» (GIMÉNEZ BARTLETT, *art. cit.*, p. 73).

¹⁹ Véase Ramón ACÍN, *art. cit.*, pp. 141-153.

la otra gesticulaba de un modo casi violento, como quien llama a un taxi en mitad de un aguacero. No sé. A lo mejor llevaba un buen rato ahí, haciendo sonar el claxón y desgañitándose» (7)²⁰. Son frecuentes los guiños al lector en relación con su doble condición de personaje e instancia narradora. De su intervención depende la modulación de algunos parlamentos cuyo sentido excede a la semántica de las palabras: «Así transcritas sus palabras tal vez os parezcan amenazantes. Os aseguro que, si hubierais escuchado el tono con que las pronunció, habríais comprendido que en ellas había mucho de súplica y nada, absolutamente nada, de amenaza. La propia Paquita debió de darse cuenta y volvió a su ya habitual «uuu» (142). El narrador no sólo se hace presente con asiduidad, sino que lo hace incorporando simultáneamente al receptor a quien se apela, con frecuencia, enfatizando la condición espectral del planteamiento del discurso. En el recital de Estrella, Felipe describe la situación de tensión que se produce cuando Paquita irrumpe inesperadamente en la sala: «Yo, en cambio, disfrutaba secretamente con aquella situación y sólo esperaba el momento en que todo se resolviera de una forma u otra. Estábamos sentados sobre una bomba, o a lo mejor no lo estábamos pero ese es el tipo de frases que suelen utilizar los novelistas: estábamos sentados sobre una bomba a punto de explotar, ¿cuando y cómo acabaría explotando?/ El cuándo os lo diré enseguida: en el entreacto. El cómo tendrá que esperar un poco más, pero os aseguro que no dejará de sorprenderos» (132)²¹.

Son innumerables los ejemplos referidos a la pantalla en cada una de las cuatro historias de *Alguien te observa en secreto* (1985); alusiones a Lauren Bacall, Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Humphrey Bogart, *Casa-*

²⁰ Felipe pone de manifiesto en múltiples ocasiones este rasgo de su carácter que se define por la fascinación por la eufonía y el gesto aprendida mediante la contemplación de Kung Fu, la famosa serie para televisión, llena de la grandeza y la belleza que faltaba a las peleas de la calle: «A mí eso me parecía hermoso, y de hecho me fijaba en cómo se protegían con los brazos y en cómo atacaban con las piernas, y trataba de memorizar todos aquellos movimientos para poder practicarlos cuando estuviera a solas. Y los practicaba, ya lo creo que sí: había días en que me metía en mi cuarto a pelear con un enemigo imaginario y no cesaba de soltar golpes y patadas hasta que caía literalmente derrengado. A lo mejor lo que me pasaba era sólo eso: que tenía ganas de luchar pero no tenía un adversario» (99). Ramón Acín ha subrayado, asimismo, la importancia de los elementos puramente teatrales que subyacen a lo largo de toda la narrativa pisoniana y que se filtran en la misma condición de sus personajes: «Todos poseen algo de comediantes y se exhiben ante el público reducido conformado por el resto de los personajes secundarios y, sobre todo, ante el lector». Véase Ramón ACÍN, *art. cit.*, p. 135. Dicha virtualidad dramática puede estar en el origen de la adaptación al teatro del relato *El filo de unos ojos*, realizada por el mismo autor.

²¹ Felipe plantea su narración con una planificación escrupulosa como pone de manifiesto la metahistoria que cuenta su primer amor platónico con la hija de un militar americano de la base de Zaragoza para la que incluso piensa en un título que sigue al pie de la letra: *Diez cosas que se de Miranda*.

blanca, Cayo Largo, Tener y no tener, Cabaret, Cómo casarse con un millonario, El acorazado Potemkin, y Rebeca de Alfred Hitchcock. «Alusión al tiempo» ofrece no pocas similitudes con *La Ventana Indiscreta*, pese a que su autor entiende la influencia del director inglés como una mera coincidencia²². Dos de los personajes de «Otra vez la noche» pasan el domingo en las películas en una sesión doble compuesta por *Arrebato* y *Retorno al pasado*.

Felipe encuentra en su memoria cinematográfica un tesoro de cuya riqueza se sirve una y otra vez para construir la ficción. Su padre «que parecía un galán de película italiana» (129) se siente «atraído por las gordas», aunque su madre era muy delgada: «Mi madre se parecía bastante a Audrey Hepburn»²³. Frank Sinatra cantando *Strangers in the Night* resulta el término de comparación más adecuado para la cara de su progenitor cuando le anuncia el abandono de Estrella; los ojos de esta última se tornan «húmedos como las novias de las películas» (64) mientras, emocionada, le dedica una canción en el cabaret, costumbre que irrita al muchacho tanto como la afición del padre a poner música de películas en el coche: «¿Habéis intentado alguna vez dormir en un coche con alguien al lado cantando a voz en grito la canción de *El padrino*? (73). El joven huye decepcionado hacia su casa piensa en fugarse definitivamente hasta que llega a una gasolinera donde es sorprendido haciendo *autostop*: «El empleado le llenó el depósito y mi padre se cruzó de brazos y me observó con los ojos entrecerrados, como un actor de cine mudo que pretendiera transmitir una sensación de ira» (127). En una de sus fugas, con el abandono de Estrella todavía latente, los carteles de una de sus actuaciones parecen marcar la dirección «como invitando a seguir el camino» (118). El niño percibe el deseo de su padre que se acaricia la barbilla mientras duda y relata la escena sirviéndose de una planificación visual heredera del cine: «Y a mí a lo mejor hasta me habría parecido lo más normal del mundo. Habría sido como el final de las películas de Charlot: la carretera recta hacia el horizonte, mi padre avanzando por ella, Paquita y yo viéndole marchar mientras la pantalla se teñía de negro, y ya está, se acabó, THE END» (118).

²² Kathleen M. Glenn ha indagado en la deuda de «Alusión al tiempo» con *La Ventana Indiscreta* de Hitchcock más allá de lo puramente anecdótico y subraya el tema del voyeurismo, del mismo modo que el título en español, al entender la escopofilia de Jefferies, el protagonista, como la proyección de sus propios deseos. La película, en este sentido, ha sido interpretada como una alegoría del mismo cine: «The movie's title evokes the various 'windows' of the cinema: 'the cinema/lens of camera and projector, the window in the projection booth, the eye as window, and film as 'window on the world'. Véase Kathleen M. GLENN, «Martínez de Pisón's "Alusión al tiempo" and Hitchcock's *Rear Window*: Voyeurism and Self-Reflexivity», *Monographic Review/ Revista Monográfica*, 4 (1988), p. 18.

²³ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, *Carreteras secundarias*, Barcelona, Anagrama, 2000. Las citas al texto siguen la numeración correspondiente a esta edición.

A las elipsis, la organización fragmentaria del relato con sus cortes, fundidos y cambios de escena, se suman otras técnicas propias del lenguaje cinematográfico. Montajes paralelos superponen escenas simultáneas como la de Felipe jugando al parchís con sus primos en la cocina mientras Antonio intenta vender a sus tíos la participación en un aventajado negocio. Los *flashbacks* son, asimismo, herramienta imprescindible de un relato construido sobre la memoria: «A mi padre hacía tiempo que había renunciado a comprenderle./ Una semana antes todo habían sido lamentos por la cuenta del teléfono»./ —Pero ¿tú lo has visto? —me preguntaba, sosteniendo el recibo entre dos dedos con un gesto de asco o desolación, como si en vez de un papel aquello fuera un papel muerto y mi padre lo estuviera agarrando por la punta de la cola—» (71). La amistad con Félix, un español que trabaja en la base americana de Zaragoza, pone en contacto al joven protagonista con una sociedad de la que tiene noticia a través de las películas y la televisión, un universo que sorprende tanto como subraya, por contraste, la sordidez de los últimos años de la España franquista: «Eso del divorcio era algo que entonces conocíamos por las películas americanas, y ellos eran americanos» (155). La miserabilidad de las viviendas que recorren durante su viaje dista de la amplitud y el lujo de aquellos chalés «como los de *Embrujada*, la serie de televisión: todos iguales, cuadrados, de un solo piso, de ladrillo rojo y paredes color crema, con el techo de cemento y un pequeño jardín delante, con persianas de láminas en las ventanas» (158).

2. «EL ROSTRO DE LAS COSAS»

El lenguaje cinematográfico procura un nuevo modo de contemplación de la realidad derivado de la posibilidad de su fragmentación en planos. La lente multiplica perspectivas que rescatan a los objetos de la tradicional imagen escena para dotarlos de un protagonismo y una elocuencia desconocida hasta entonces, estrategia propia del cine que la literatura explora o afianza extraordinariamente en el siglo XX²⁴. A través de este diálogo

²⁴ El cine descubrió la importancia de lo banal, extrajo las banalidades de la vida cotidiana para que cobrasen importancia en las nuevas y, a veces, insospechadas relaciones que establecían sobre la pantalla. «El cine desnuda los objetos, las personas, los paisajes, las situaciones del vestido de su ser real para convertirlos en signos combinables. Los hace signos, los significa como signos. Y por eso el cine deja de importar como reflejo de una teórica realidad, para importar como discurso». Véase Jorge URRUTIA, «Leer, conocer, filmar, decir». En Carmen PEÑA ARDID, *op. cit.*, p. 27. Sobre la expresividad poética de los objetos derivada de la teoría cinematográfica en la poesía y en el teatro véanse los artículos de M.^a Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA, «Lorca/Spielberg. ¿La casa de Schindler o La lista de Bernarda?», Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 24 (1998), pp. 123-134; «Del texto ostrakon a la imagen onírica: *Viaje a*

interartístico, la escritura incorpora el valor de la fotogenia mediante el enfoque de objetos poéticos hasta entonces carentes de la elocuencia de la imagen que permite rastrear la aparición de la vida cotidiana, el movimiento insustancial, efímero, antiliterario, convertidos ahora en valores estéticos. Con la intervención de la cámara, el criterio estético no reposa ya en el motivo, sino en la elección misma, en la voluntad del que mira y elige este o aquel fragmento de la realidad. La modernidad de Rimbaud corresponde precisamente a ese rasgo específico de la fotogenia por el que acontecimientos anodinos alcanzan la categoría de obra artística²⁵.

En el cuento «Alguien te observa en secreto», Bárbara, encerrada en una extraña torre, recibe la visita de un sorprendido Manuel, entomólogo, tras varios años de ausencia. A poco de su llegada, la amiga le hace partícipe de una serie de enigmáticas normas, la más importante de las cuales se refiere a la prohibición de espiarla a cambio de enseñarle a apreciar la suprema belleza de las cosas, a «perseguir los ángulos furtivos de los objetos, a amar sus aristas, sus formas simétricas» (126)²⁶.

El origen de la representación icónica como sustituto analógico del sujeto o el objeto ausente es una operación que se asemeja a la magia tal y como nos recuerda la etimología de la palabra *imago* que, en su significación más primitiva, alude a la idea de «aparición», «fantasma» y «sombra» antes de convertirse en «copia», «imitación» y «reproducción». Ya Roland Barthes, poco sospechoso de tentaciones nigrománticas, se refirió a la imagen como una «forma de resurrección» de los objetos. Y, aunque la valoración y el uso social de las imágenes hayan sido transformados de la función ritual y mágica de su origen a otra estética e informativa, no se han desprovisto del todo de sus componentes mágicos. En muchas culturas actuales la sustitución del referente por la imagen no es simbólica, sino ontológica. Esta característica persistió en las primeras civilizaciones humanas y en toda la cultura funeraria de los egipcios. En sus jeroglíficos, impregnados de magia, los pictogramas poseían realmente la esencia de la cosa representada y se les denominaba *palabras divinas*²⁷.

Carreteras secundarias subraya la significación simbólica de los objetos

la luna, de Federico García Lorca», en M.ª Francisca VILCHES DE FRUTOS, *Teatro y cine: La búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2001, pp. 29-46 y «Epstein y Lorca: Poesía y cine». En Javier HERRERA (Coord.), *La poesía del cine*, Monográfico de la revista *Litoral*, 235 (2003), pp. 189-195.

²⁵ Véase Antonio ANSÓN, «El humo de los trenes (fotografía, cine y poesía)». En Carmen PEÑA ARDID, *op. cit.*, pp. 65-91.

²⁶ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, *Alguien te observa en secreto*, Barcelona, Anagrama, 1985. Abraham MOLES ha pronosticado la destrucción inexorable del objeto en la sociedad tecnológica motivado por la necesidad de renovar el placer de la adquisición. Véase Abraham A. MOLES, *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

²⁷ Véase Roman GUBERN, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, pp. 59-72.

para dotar de forma perceptible a las ideas que se agolpan en la memoria²⁸. La felicidad es un estado que frivoliza el autor en los objetos aunque de modo paradójico es el punto final al que están abocados padre e hijo²⁹.

El televisor es un referente generacional de primer orden y uno de los objetos fetiche de la novela, expresión de las aspiraciones de medro social y de los sueños de sus protagonistas. Felipe ha nacido con la televisión. La pantalla televisiva es un espacio de evasión, el espejo de sus deseos como lo fuera el cinematógrafo para Lorca, Cernuda o Alberti³⁰. Martínez de Pisón se sitúa próximo generacionalmente al joven de *Carreteras secundarias* y percibe el desplazamiento que sufre la tradición oral, la narración, el diálogo en el seno de las familias, como consecuencia del poder de abducción de la pantalla y el deslizamiento que la cultura de la imagen provoca en la consideración de las nociones de realidad y ficción: «Eso se está perdiendo definitivamente. Yo nací con la televisión: las primeras películas las ví en el televisor, y mi descubrimiento de las salas de cine fue posterior. Con la llegada de la televisión a las casas desaparece la narración oral»³¹. Ni siquiera los momentos de tensión extrema consiguen atraer a Felipe al escenario de una realidad bien poco estimulante, por otra parte. En el episodio en el que el padre le recrimina por su comportamiento en el colegio, el joven permanece ensimismado en la ficción filmica, objeto privilegiado de su atención, bajo cuya escena aflora un trasluz de la reprimenda envuelta en un runrún de palabras con rima consonante; lo que percibe Felipe del otro mundo, del real:

Yo estaba temiendo por la vida de James Mason o Lawrence Olivier, al que en ese instante encañaban con una pistola, y mi padre me hablaba de unas

²⁸ Michelle Tanon-Lora ha indagado en la relación de la memoria con los soportes visuales en *El fin de los buenos tiempos*. Véase Michelle TANON-LORA, «Ignacio Martínez de Pisón: Les analogies narratives, thematiques et spatio-temporelles dans *El fin de los buenos tiempos*». En Eliane LAVAUD (Dir.), *Nuevos talentos, talentos nuevos*, *Hispanística XX*, 18 (2000), pp. 39-62.

²⁹ Andrés SÁNCHEZ MAGRO, *art. cit.* Baudrillard entiende la opulencia como una acumulación de signos de felicidad que puede cuantificarse por el volumen de consumo. Véase Jean BAUDRILLARD, *La sociedad de consumo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974.

³⁰ Véase C. B. MORRIS, «La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti». En Javier HERRERA (Coord.), *op. cit.*, pp. 196-211.

³¹ Véase Fernando VALLS, *art. cit.*, p. 5. Carmen Peña Ardid examina procesos de *des-realización*, pérdidas de identidad, desdoblamientos del yo y confusión de la vida con sus representaciones en algunos textos literarios que abordan el asunto, en ocasiones de forma extrema, por cuanto ponen de manifiesto hasta qué punto el cine y el universo de la imagen no ocupan un lugar meramente anecdótico en la narrativa española. Enraízan, por el contrario en la nueva experiencia de vivir y de saber sobre lo «real», suscitan nuevos interrogantes sobre la realidad y la ficción, planteando, en definitiva, el importante problema de cómo hablar de un mundo —interior o exterior al hombre— saturado de imágenes que a su vez construyen discursos sobre el mundo». Cfr. Carmen PEÑA ARDID, *op. cit.*, p. 45.

chinchetas y de la persona en cuyo culo se habían clavado esas chinchetas» (...) Al final no hubo ningún disparo en la televisión, y de lo que mi padre decía yo sólo percibía unas cuantas palabras, casi todas terminadas en -ad: libertad, responsabilidad, dignidad. Su discurso era como los rípios de un poeta con pretensiones» (34).

Una dignidad tan incomprensible como absurda para su alcance, «lo de pelar la naranja con cuchillo y tenedor, y lo de saludar a las mujeres con un beso en la mano, y lo de no querer ponerse una corbata que no fuera de la sastrería Sucesores de Bonet, fundada en 1893...» (42).

La realidad son las imágenes que Felipe puede ver a través del escaparate de la tienda de electrodomésticos del pueblo, ante cuyas lunas se apiñan devotos espectadores del televisor en color que se exhibe para su publicidad:

Por aquella época las emisiones en color estaban todavía en fase de prueba y no pasaban de la hora o de las dos horas diarias (...) Era todo un acontecimiento, en un pueblo como éste. A veces llegábamos a ser quince o veinte los que nos congregábamos ante aquel escaparate para ver documentales sobre la naturaleza, y permanecíamos todos en silencio, respetuosos, como si los colores existieran sólo en aquella naturaleza, la de la televisión, como si la nuestra fuera una naturaleza en blanco y negro, y ese silencio y ese respeto resultaban más perceptibles porque a esas horas la tienda estaba cerrada y no nos llegaba el sonido del documental» (110)³².

La imagen construye el sentimiento amoroso con la misma eficacia que su uso perverso sirve de referencia para avalar una infamia y revestirla de credibilidad: «Fíjate si es falso esto del amor que, si no hubiera sido por estos carteles, seguro que habría acabado olvidándola. ¿Cómo puede ser que un sentimiento dependa de una cosa como ésa, de una simple foto?» (118). El joven, todavía escéptico a reconocer la fuerza del amor, cuenta los casos de enamoramiento que conoce, entre ellos, el de la señorita Violeta, maestra francesa del colegio, acusada por el hermano Pemartín de mantener una relación con él, para cuya descripción se basa en la fotografía de una revista francesa que responde al relato de la acusación: «Eso era todo lo que había visto Pemartín, una simple fotografía, y por su culpa habían despedido a la señorita violeta y se había tenido que marchar del pueblo ¿Veis para qué sirve enamorarse?» (56).

³² Cuando el niño consigue el testimonio gráfico de la foto del Dr. Barnard es cuando se confirma una de las profesiones imaginarias del padre, cirujano, y se desvela la fantasía en la que participan ambos, padre e hijo: «En el año sesenta y nueve mi padre había sido instructor de astronautas, en el setenta corresponsal de guerra en Vietnam, en el setenta y uno director técnico del equipo ciclista en el que corría Ocaña, en el setenta y dos agente secreto de una organización internacional, en el setenta y tres realizador de programas de televisión. Ahora mi padre era agente artístico de Estrella y yo eso no lo podía tolerar» (28).

El secuestro de Patricia Hearst se convirtió en un auténtico acontecimiento mediático del momento³³. La distribución de una película de la joven empuñando un arma para perpetrar un atraco en una sucursal bancaria de la ciudad de San Francisco parecía constatar su participación en las actividades del grupo terrorista por el que había sido secuestrada y, con él, un debate sobre la veracidad de las imágenes, sobre su posible distorsión, entre la realidad y el simulacro, de unos hechos que superaban las expectativas de cualquier relato de ficción: «sus gestos parecían como aprendidos en las películas, y la escena tenía un aire irreal, como de juego de niños: costaba creerse que aquella metralleta pudiera matar a alguien. Lo que estaba claro, sin embargo, era que ahí no había montaje alguno. Aquellas imágenes las habían captado las propias cámaras del banco» (48)³⁴. Para muchos, Patricia Hearst se había aliado con sus secuestradores como un acto de rebeldía contra su padre y la sociedad que éste representaba, razón por la cual Felipe la convierte en un ídolo y decide emprender un seguimiento similar al que, en su momento, ocupara a su progenitor con el álbum de recortes del Dr. Barnard: «Lo necesitaba. Necesitaba separar a Patricia Hearst del resto de las cosas del mundo y hacerla mía, poseerla. Me entendéis, ¿verdad? Esa misma noche buscaría el álbum del doctor Barnard y lo sustituiría por el de ella» (51). La imaginación infantil de Felipe y su necesidad de apoyarse en modelos de ficción llega a operar de tal modo que, cuando huyen del cabaret con el botín del robo de la caja recaudadora, la ilusión que describe no deriva de la creencia de haber abandonado su condición de pobres pícaros, sino de «que nos habíamos convertido en unos ladrones perseguidos por la justicia, más o menos como Patricia Hearst y los suyos. (...) Me entusiasmaba la idea de viajar por la noche, huyendo de la policía y cargando con el botín de un robo, y os aseguro que lo de Patricia Hearst y su comando de simbióticos había sido

³³ En el año 1974, el mismo en el que tiene lugar la acción de *Carreteras secundarias*, Patricia Hearst es secuestrada a punta de pistola en su apartamento de Berkeley por la organización terrorista de extrema izquierda Ejército Simbionés de Liberación, con la intención de ser canjeada por dos militantes del SLA. Pronto la operación cambia de rumbo con la sorprendente adhesión de la joven a los planes de la banda y se convierte en un auténtico *show* mediático favorecido por la condición de la retenida, heredera de un imperio de medios de comunicación fundado por William Hearst que explotó el sensacionalismo al máximo.

³⁴ Una de las discusiones más acaloradas entre Antonio, Felipe y Estrella se refiere a los motivos que conducen a Patricia Hearst a traicionar a los suyos y la veracidad de las imágenes que se esgrimen como prueba, ¿son la realidad o un montaje?: «Por lo visto, los secuestradores habían mandado a un periódico esa foto y una grabación magnetofónica en la que declaraba que nunca volvería a la vida que había llevado hasta entonces. También decía que compartía los puntos de vista simbióticos sobre la lucha de clases y que había dejado de llamarse Patricia Hearst para adoptar el nombre de Tania, como una chica de la banda del Che Guevara» (48).

lo primero que me había venido a la cabeza. Durante las últimas semanas no había habido ninguna novedad sobre ellos, y ahora era como si nosotros los estuviéramos relevando, como si estuviéramos haciendo nuestra la aventura de esa chica norteamericana» (136). La pérdida del álbum de la terrorista establece un giro en la relación padre-hijo, «con él desapareció también mi interés por aquella chica americana que se rebelaba contra su padre y por lo que aquella chica había representado para mí» (165). El abandono de la obsesión por el coleccionismo implica asimismo el despojamiento de un idealismo imposible que repliega a los personajes hacia sí mismos, los expulsa a un espacio indeterminado entre el arte y la vida, un universo habitado por las huellas de lo interior:

El interior es el lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles»³⁵.

Los objetos son la felicidad, o su prefiguración, porque su ausencia priva a Felipe y Antonio de la memoria. En Almacellas, pueblo del interior en el que se precipita el declive de la historia, se ven obligados a abandonar el mínimo ajuar que les ha acompañado hasta entonces: el televisor portátil, los horribles estaños de Marisa, una navaja suiza de ocho usos, la vajilla que el padre había comprado como recuerdo de Benidorm, el álbum de recortes de Patricia Hearst... Con ellos, la clausura del rudimentario pasado que les acompaña:

En eso consistía nuestra vida, en seguir. Seguíamos y seguíamos hacia delante, casi sin detenernos, y con nosotros seguían nuestro coche y nuestro escaso equipaje. A mí a veces me daba la impresión de que no teníamos pasado, o de que lo teníamos pero no a nuestro lado sino detrás, siempre detrás. ¿Os parece una tontería? ¿Os parece que eso mismo le ocurre a todo el mundo? Echad una ojeada a vuestro alrededor, mirad los objetos que adornan vuestro cuarto de estar, revolved en vuestros armarios y vuestras estanterías. ¿Verdad que todas esas cosas que acompañan vuestro presente forman también parte de vuestro pasado? (...) Eran muy pocos los objetos que nos acompañaban desde el principio, ni siquiera sé si había alguno (147).

Felipe deja atrás en Almacellas la tele que le transporta a otra realidad, pero se lleva del apartamento un puzzle con las vistas de Notre Dame y

³⁵ Los objetos contienen las huellas de quienes los habitan y su indagación inspira los relatos de detectives de Poe y lo acreditan como el primer fisonomista del interior. Véase Walter BENJAMIN, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972, p. 183.

un ejemplar del *Quijote*, uno de los escasos libros que había en la casa. Las aventuras del hidalgo manchego y su fiel escudero le traen al convencimiento de que «nuestra historia no era la de Patricia Hearst y sus simbióticos, no podía serlo, sino la de aquellos dos hombres que recorrían España en un burro y un caballo. También nosotros recorríamos España, también mi padre creía ser lo que no era, también él trataba de impresionar a una mujer... Nuestra historia era la de un largo error, una torpeza, una historia tan antigua como la de don Quijote y Sancho. Y lo único que estaba claro es que estábamos solos, como esos dos hombres. Que habíamos empezado nuestro viaje solos y que probablemente así lo terminaríamos» (148)³⁶.

El puzzle del Sena y Notre Dame es un túnel de fantasía que hace concebir a Felipe otras vidas posibles, distintas y mejores:

Yo soñaba con irme algún día a algún lugar, y a veces, paseando, me acercaba hasta el apeadero del ferrocarril y miraba los horarios de los trenes. Aquel pueblo estaba tan lejos del mundo que los trenes pasaban por ahí sin detenerse. Y ni aun mirando aquel panel de los horarios podía uno soñar demasiado. Había un tren que llegaba a Huesca y otro que llegaba a Barcelona: ése era todo mi horizonte. Todo lo que estuviera más allá de Huesca o más allá de Barcelona se me antojaba irreal. Tan irreal como Chicago o Berlín o el París del puzzle» (110).

Pero París es también uno de los escenarios del exilio. Los puzzles guardan en su parte posterior las cartas remitidas desde Cahors por el hermano del anterior inquilino de la vivienda, un sindicalista afiliado a la UGT. Con ellas los miedos enquistados en el sueño y la certeza fatal de la imposibilidad de volver a abrazarse hasta la desaparición de Franco: «Pensé en lo sórdido que debía de haber sido aquel tiempo y me pregunté si no seguiría siéndolo entonces, en mi propio tiempo. Después de todo, tal vez no habían cambiado tantas cosas desde que aquellas cartas fueron escritas. Franco, por ejemplo, seguía vivo y seguía en el poder» (101).

El coche en el que viajan padre e hijo, un Citroën Tiburón de segunda mano, grande, negro y extranjero, es el instrumento imprescindible para cubrir el itinerario que posibilita el encuentro, pero también, el objeto que concentra la divergencia inicial entre ambos: «Yo, en cambio, detestaba ese

³⁶ La literatura se ofrece como una clave de definición de los personajes. Paquita, la segunda de las conquistas del padre de Felipe, es una *hippy*, que cree en los horóscopos, se come las uñas, es un poco bruja y lee a Lobsang Rampa. Ex fontanero británico, reclamaba ser la reencarnación de un lama tibetano cuya biografía delirante arrasó, sin embargo, a millones de lectores en la década de los sesenta y los setenta tras publicar *El Tercer Ojo* (1956). Juan Bonilla hace un uso similar de las referencias metaliterarias en *Nadie conoce a nadie*. Véase M.^a Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA, «Reflexiones sobre lo virtual: La nueva narrativa en el cine, *Nadie conoce a nadie*, de Juan Bonilla». En *Réel, virtuel et vérité, Hispanística XX*, 19 (2001), pp. 399-409.

coche, su tapizado de rombos diminutos, el olor espeso y agrídulce que despedía, una mezcla de ambientador de cine y meados de gato que obligaba a tener las ventanillas abiertas hasta en invierno. Me parecía un automóvil feo, pasado de moda, triste, y para alegrarlo me dedicaba a llenar de adhesivos la luna trasera» (14). Entre los recuerdos de adolescencia del autor de *Carreteras secundarias* resultan especialmente relevantes para fijar la significación simbólica del motivo del viaje y del automóvil, los que se vierten en el relato «Mi Jaca», publicado en *El País*, sobre usos y costumbres de la sociedad aragonesa de finales de los años 60 y principios de los 70. Se rememora en él la afición de fijar adhesivos con eslóganes publicitarios en las ventanillas de los vehículos, uno de los cuales, «Yo también iré a Jaca», invitaba, según el escritor aragonés, a una disposición al viaje, a un viaje perpetuo que pasaba por Jaca y por muchos sitios más. No obstante, ese «también», lejos de enfatizar una voluntad libre, representa una apelación al gregarismo, la negación, por tanto, de cualquier sueño viajero³⁷. El viaje, ciertos viajes, traicionan el sueño de afirmación de la individualidad frente al dictado de la masa, de la libertad contra las convenciones:

Pero ahí estaba la frase, yo también iré a Jaca, y los niños y adolescentes zaragozanos íbamos (también) a Jaca y allí veíamos los automóviles de los turistas franceses, los Peugeot, los Citroën Tiburón, y nos asomábamos a curiosear en su interior y a imaginar cómo serían sus vidas al otro lado de la frontera. En aquella España amurallada y provincial, el cosmopolitismo que Jaca ofrecía, siquiera doméstico y menor, era más de lo que se podía encontrar en la mayoría de las capitales, y mis amigos jacetanos todavía recuerdan la importancia que para su formación sentimental tuvieron las desinhibidas extranjeras que acudían a la Universidad de Verano a estudiar español: su Jaca sí que galopa y corta el viento»³⁸.

La venta del coche en la Navidad más triste de su vida es un acto de conciliación de Antonio con la realidad, el reconocimiento de que su negación es una huida sin retorno: «Mi padre había podido engañarse a sí mismo durante años, pero esas semanas en la cárcel lo habían cambiado todo y ahora no cabía ya la menor posibilidad de engaño» (225).

Los apartamentos vacíos, las playas desiertas, los pueblos surgidos a la linde de carreteras de paso, como las cuevas, las islas o los árboles infantiles a los que trepar, son espacios de evasión, «lugares, en todo caso, ajenos al mundo, espacios mágicos como ese cuarto trastero en el que uno podía encerrarse a leer novelas de aventuras»³⁹. La simbología de los espacios en *Carreteras secundarias* queda de manifiesto desde el primer párra-

³⁷ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Viajes. Mi Jaca», *El País*, 8 de agosto de 2001 (www.elpais.es).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «La novela en el trastero», *art. cit.*, p. 381.

fo de la novela en el que Martínez de Pisón ofrece una antropomorfización del mar, alegoría de una felicidad aplazada, consustancial al espacio que se acompaña en los sueños de música de trompeta, «una trompeta con sordina», interrumpida por el sonido de un timbrazo⁴⁰:

Llevaba los pantalones arremangados y el agua me mojaba los tobillos. Me gustaba estar así, de pie, inmóvil, en silencio. Me gustaba tener los ojos cerrados y sentir cómo la brisa del mar me revolvía el pelo. También me gustaba escuchar el rumor de las olas e imaginar que me estaban diciendo algo. Me ocurría como con el tictac del despertador en las noches de insomnio, que siempre me decía lo mismo: «No puede ser, sí puede ser, no puede ser». Las olas, en cambio, decían: «Ahoora, ahoora». O decían: «Bueno, bueno». O también: «Vaaamos, vaaamos» (7)⁴¹.

Los apartamentos de las urbanizaciones costeras en temporada baja, sus chimeneas eléctricas con leños de plástico, de «incandescencia falsa y temblona», son una escenografía fantasma, un decorado íntimo, que recuerda a cada momento su condición de *outsiders*. La relevancia de esta desnudez escénica subraya la expresiva carga poética de «ese mundo de apartamentos costeros ocupados en un invierno desolador, de equipaje que cabe en una sola maleta», un territorio lírico de primer orden⁴².

El mar indica, sin embargo, un camino, un itinerario, cuya pérdida convierte su vida en un episodio definitivamente errático: «Lo que estoy tratando de decir es que antes, en la época de las playas de invierno y las urbanizaciones desiertas, no sabíamos hacia dónde íbamos pero al menos sabíamos por dónde» (97). El viaje hacia el interior se percibe como una huída⁴³. Lérida, primer destino, acaba convertido en «el pueblo de al lado», eso sí, para seguir la costumbre europea y americana de disfrutar de todas las ventajas de la ciudad sin sufrir sus inconvenientes. Almacellas es «uno de esos típicos pueblos de carretera, alargados y tristes como la carretera

⁴⁰ «Oía esa música de trompeta muy cerca de mí, como si me estuvieran hablando al oído. La sentía en la mejilla como una caricia y se me erizaban las escamas de la piel, y yo entonces contenía la respiración porque sabía que en cualquier instante vería a la persona que me estaba esperando en esa playa desconocida al otro lado del mar, y esa persona era una chica, mi chica, que se me aparecía como en los duermevelas, sin rostro o con un rostro oscuro e indefinido, y de la que sólo sabía que era bailarina porque llevaba siempre un tutú blanco, reluciente» (36).

⁴¹ El ámbito de psicoanálisis ha prestado una atención considerable a intentar desentrañar la naturaleza de los símbolos. Según Jung «una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio». Véase Carl G. JUNG, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 20.

⁴² Véase Andrés SÁNCHEZ MAGRO, *art. cit.*, p. 34.

⁴³ «Observado lo anterior, es lógico que en la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón abundan los espacios cerrados, puesto que con ellos se consigue, al lado de una intensidad en la acción, una mayor y más profunda exploración de las geografías íntimas de los personajes» (Ramón ACÍN, *art. cit.*, p. 133).

misma. A mí esos pueblos siempre me han recordado los decorados de las películas de vaqueros: te apartas de la calle principal y el pueblo termina ahí, nunca nada detrás de la primera línea de casas» (92). El atropello de un gato mientras el padre recoge las llaves de su nueva vivienda y la ubicación de ésta, encima de una pescadería, abortan cualquier expectativa de Felipe sobre su fortuna inmediata que no tarda en confirmar la miserabilidad extrema del estado del piso, habitado hasta hacía muy poco por un jubilado de la RENFE: «...y todo seguía como había quedado a su muerte, la cama aún hecha con el orinal de porcelana semiescondido, una botella de vino y un vaso sucio sobre el hule de cuadros, un reloj de cuco detenido a las nueve y diez de la mañana o de la noche, un calendario de ese mismo año de una marca de pintura plástica, un puzzle enmarcado de al menos quinientas piezas con una vista del Sena y Notre Dame». De Lérida a Zaragoza se desciende hasta ese estado de penuria del que sólo es posible esperar una mejora por agotamiento del muestrario de desgracias; es el momento en el que todo está al lado de un camino, que conecta con una carretera...:

La primera casa que tuvimos en Zaragoza tampoco estaba en Zaragoza sino en la afueras de Zaragoza, al lado de la carretera de Logroño. Mejor dicho, al lado de una academia de ballet que estaba al lado de esa carretera. Era una casa pequeña, soleada y llena de moscas y, quitando la academia, no teníamos ningún vecino a menos de quinientos metros. Delante de la casa había un campo de alfalfa y un pequeño camino, y ese camino acababa en otro camino que acababa en la carretera que llevaba a la base americana» (150).

3. «... AQUEL TARZÁN DE LAS NOVELAS ACABÓ SIENDO SUPLANTADO POR EL TARZÁN DE LAS PELÍCULAS»

Las prácticas adaptativas renuevan los debates sobre la predisposición de cierta literatura para ser vertida a la pantalla. Luis Urbez confirma desde su columna de crítica en *Reseña* una hipótesis que aflora con fuerza desde el mismo momento de la lectura del texto: «Era evidente. No había de tardarse mucho tiempo en trasladar al cine una novela como la de Ignacio Martínez Pisón, hecha con una prosa narrativa muy concreta, de episodios escuetos, breves, y con unos personajes de clarísima semblanza psicológica. *Carreteras secundarias* es una de esas novelas que, caída en las manos de un cineasta, «no puede esperar»⁴⁴.

⁴⁴ Luis URBEZ, «*Carreteras secundarias*. Viaje a ninguna parte», *Reseña* 290 (1998), p. 11. F.J.F. ha dicho sobre la película: «*Carreteras secundarias* es un título brillante y sugerente. Tanto que uno teme que la historia, la película, no esté a su altura. Sugiere largos, interminables viajes en coche; curvas cerradas, peligrosas; campos pequeños,

La propuesta de adaptar *Carreteras secundarias* fue una opción alternativa a un proyecto anterior de Martínez de Pisón, el de llevar al cine *Una guerra africana*, novela de aventuras que tiene lugar en Marruecos durante el desastre de Annual, rechazada por su elevado presupuesto: «Material para las grandes pantallas no le falta a esta novela que combina momentos bastante violentos con unos de gran ternura, y está narrada como un *western*, donde los vaqueros son los soldados españoles y los indios los rifeños. Nada más arrancar contiene algunas escenas muy cinematográficas, una constante en la literatura de Ignacio Martínez de Pisón»⁴⁵. El director, sin embargo, encontró idéntica virtualidad para la pantalla en el manuscrito de *Carreteras secundarias* —«era muy cinematográfico»— cuya picaresca consigue fascinarle para su vertido a la pantalla⁴⁶: «De la novela me gustaron especialmente sus personajes corrientes, gentes del montón, grises..., aunque la historia no sea gris en absoluto. Me gustó el humor tan sutil que tiene toda la historia, que hace que el adolescente pueda ver lo que ocurre a su alrededor con ojo irónico, lo que no suele ser habitual en los niños, que tienen una visión demasiado seria de las cosas»⁴⁷.

Pese a todo, Martínez de Pisón no escribió *Carreteras secundarias* pensando en el cine: «Dicen que algunos autores van directamente a lograr un buen guión en lugar de una buena novela, pero de verdad que no fue mi caso (...). Supongo —añade— que el hecho de que tenga tantos exteriores y carreteras les gusta»⁴⁸. Su potencial adaptabilidad tal vez esté ligada a una voluntad de estilo del escritor traducida en el empeño de «quitar literatura a mis libros», lo que le convierte también en el guionista idóneo: «Fue el guión más depurado que había visto en mi vida. Me sorprendió la falta de adjetivos, parecía el trabajo de un guionista profesional»⁴⁹.

La estructura del relato viene definida por la huida de los personajes principales y su evolución emocional que hace detenerse a la película en

árboles, y tras ellos el rugido pausado de ríos; y personajes grises, que huyen de algo, del tráfico denso de las vías principales, de la policía o de sí mismos. Sugiere aventura, un viaje a lo imprevisible, lo contrario que las largas y evidentes rectas de las autopistas...» (F.J.F., *Carreteras secundarias*, *Diario Médico*, 3 de diciembre de 1997, p. 22).

⁴⁵ Véase M. J. DÍAZ DE TUESTA, «Martínez de Pisón escribe una novela de aventuras a partir del desastre de Annual», *El País*, 12 de febrero de 2000 (www.elpais.es). Ficha técnica: *Carreteras secundarias* (1997). Dirección: Emilio Martínez-Lázaro; Guión: Ignacio Martínez de Pisón; Producción: Ana Huete; Fotografía: Javier Salmones; Música: Roque Baños; Montaje: Iván Aledo; Intérpretes: Lozano-Antonio Resines; Felipe-Fernando Ramallo; Paquita- Maribel Verdú; Estrella-Miriam Díaz Aroca, y Félix-Jesús Bonilla.

⁴⁶ Teresa RUBIO, «Retrato de dos vidas a salto de mata», *El Periódico de Cataluña*, 28 de noviembre de 1997, p. 54.

⁴⁷ Citado por Galán de *Cinemanía*. Diego GALÁN, *art. cit.*

⁴⁸ Juan A. GORDON, «*Carreteras secundarias* con destino a la pantalla», *Heraldo de Aragón*, 24 de enero, 1997, p. 45.

⁴⁹ Véase RUBIO, *art. cit.*

momentos narrativos sobre los que la cámara avanza sin parar apenas, para incorporar a la imagen el ritmo interior de sus almas. Se ha señalado un movimiento pendular que se desliza entre los pasajes del detenimiento y los pasajes de la huida. Los primeros son los reservados a la transformación de la incomunicación en comprensión, el ritmo decrece y deja paso al crecimiento íntimo de los personajes. «El desarrollo de la relación va en detrimento del ritmo que da la vida sobre ruedas. Cuando dejan de huir empiezan a entenderse»⁵⁰. Coinciden estos dos semitiempos con el lado cómico y el trágico de la historia, en el primero de los cuales se han señalado ciertos balbuceos hasta que se produce el encuentro con el personaje interpretado por Maribel Verdú. La imagen comienza a moverse algo tarde, señala Fernández Santos, mientras que Luis Urbez coincide en considerar cierta disonancia en la modulación de la primera parte por razones, en gran medida, de la configuración del personaje de Estrella. Sin embargo, la descripción del arco emocional desde un estilo desenfadado y pretendidamente frívolo, hacia el tono más grave y cadencioso del final, requiere una gradación cuya justificación queda, tal vez, demasiado ensombrecida entre líneas.

En el marco de esta poética del hueco y de la sugerencia se trasluce, bajo el tejido de la historia principal, una mirada agridulce a la España del momento, en cuyos caminos se cruzan pícaros, buscavidas, soñadores, vidas derrotadas, poderosos y muchas personas solidarias y decentes, todo envuelto en un escenario sociopolítico en que «los pantalones eran de campana, los jerseys eran minipulls, los refrescos eran Mirinda y de cristal, las máquinas tenían bolas de acero y daban partidas y Franco deseaba felices fiestas desde la televisión en blanco y negro»⁵¹. Martínez de Pisón declara estar realizando con sus libros «catas en la historia de España», un modo de «hablar sobre la vida»: «No aspiro a imponer una estructura narrativa, sino a captar la estructura misma de la vida, que es algo bastante desestructurado»⁵².

⁵⁰ Véase María VALCÁRCCEL, «El caballo del malo. Sobre ruedas», *El Progreso*, 18 de enero de 1998. Bonet Mojica no aprecia en la película el giro emocional que permite una mayor comprensión del personaje del hijo hacia el padre. Se sirve de una ácida sentencia de Oscar Wilde según la cual, «Los niños comienzan por amar a sus padres. Tas un tiempo los juzgan. Raramente, si es que alguna vez, los perdonan». La sublevación contra el padre es algo que el adolescente Felipe practica de manera contundente en esta película. Claro que Lozano, su progenitor, más que un padre es una verdadera cruz. Un trapisondista que a bordo del ostentoso Citroën tiburón recorre con su hijo esas carreteras secundarias de un país donde el único suceso extraordinario era la flebitis del Caudillo» (Lluís BONET MOJICA, «Una road-movie moral», *La Vanguardia*, 9 de diciembre de 1997).

⁵¹ J. A. XESTEIRA, «Cine. Carreteras secundarias. En tiempos de Franco», *Faro de Vigo General*, 19 de diciembre de 1997, p. VII.

⁵² Isabel OBIOLS, «Martínez de Pisón narra los secretos de tres hermanas en su nueva novela. *El tiempo de las mujeres* está ambientada en los años de la transición», *El País*, 25 de enero de 2003 (www.elpais.es).

Carreteras secundarias película, muestra la España que protesta delante de los grises, la de las cárceles llenas de presos políticos y sindicalistas junto a la que ostenta el poder económico y político, la que reza el rosario, la que sobrevive del trapicheo y la que comercia con las bases americanas. «La España con un pasado que ocultar, y la España con un futuro que adivinar»⁵³. Una historia igualmente sugerida, una «historia por recorrer», se refiere al pasado trágico del padre, minucias que no se dicen, ni se tratan, pero que aparecen por los bordes del plano y los pliegues del argumento⁵⁴. José Luis Losa hace descansar la delicadeza del guión en este trazado argumental que tiene lugar en el subsuelo, cuyo desarrollo se asienta sobre la inteligencia de la acumulación pausada, de la suave inyección de elementos de la acción, sin que epidérmicamente ésta sufra abruptas deflagraciones porque las corrientes de fuerza tienen aquí siempre lugar en el subsuelo argumental. Un subsuelo en el que habita la memoria de Felipe. Los hechos y sus protagonistas son observados desde su punto de vista, el de un adolescente desorientado a la búsqueda de su propia identidad⁵⁵. No obstante, el carácter mostrativo de la imagen que no se apoya en recurso alguno que revele el flujo de conciencia del joven —se rechazó la posibilidad de introducir una voz en *off*— hace descansar dicha perspectiva en un subrayado de los primeros planos de los protagonistas, cuyos silencios explicita el texto narrativo de modo que, en ningún caso, su lectura puede verse disminuida por el visionado previo de la película, a la vez que aleja a ésta de acusaciones de caligrafismo:

Cometí un error de peso en mi relación con *Carreteras secundarias* novela y *Carreteras secundarias* en versión cine. Primero me leí la película. Luego me leí el libro. Y resultó que el celuloide mató, acuchilló, destrozó toda la valía de la narración de Ignacio Martínez de Pisón ¿Saben por qué? Porque el trabajo que firma en la pantalla el autor de *Los peores años de nuestra vida* y *Amo tu cama rica* es lisa, llana y únicamente, una transcripción fidelísima, lealísima de todas y cada una de las palabras, las líneas, los capítulos, las situaciones expresadas sobre el papel por el novelista zaragozano»⁵⁶.

La comedia basa uno de sus apoyos fundamentales en una magistral interpretación de Resines, Ramallo y Verdú —«dueños de un inefable ins-

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Véase E. RODRÍGUEZ MARCHANTE, *art. cit.*

⁵⁵ En el cine, el narrador se hace presente mediante la subjetividad de la imagen, es decir, por los défticos que ponen de manifiesto el acto de la enunciación, tales como el subrayado del primer plano, el punto de vista visual por debajo de los ojos, la representación de una parte del cuerpo de un personaje... También mediante recursos expresivos y todo tipo de figuras retóricas: paralelismos, antítesis, metáforas, citas literarias y audiovisuales, símbolos, etc. Véase José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 2000.

⁵⁶ Véase TESO, *art. cit.*

tinto para atrapar la emoción ajena»— de los tipos dibujados por Martínez de Pisón⁵⁷. Ángel Fernández-Santos ha observado el acierto del director de *Carreteras secundarias* al ceder la batuta a los intérpretes para que sean ellos quienes tracen su itinerario y nos abran accesos al conocimiento de los personajes. Antonio, Felipe, Estrella y Paquita se autoconstruyen ante los ojos del espectador al igual que lo hicieran frente al perplejo narrador de la novela, convirtiendo la contemplación del filme en una bocanada de aire fresco, en las antípodas del cine despótico en boga, que niega al espectador ser el creador último de la película: «Lejos de convertir a su butaca en el trono de un acoquinado que ha de tragar todo lo que le echen en la pantalla-pesebre, el espectador de esta hermosa y (es lo mismo) libre película —gracias a la irradiación de esos tres intérpretes y de quien amarrándolos tiene la astucia y la elegancia de dejarles sueltos en busca de su identidad, busca en la que participamos y nos hacemos ellos o ellos se hacen sueños nuestros— convierte a su asiento en el mágico rincón oscuro desde el que ver consiste en inventar lo que se ve»⁵⁸. Dicha participación del receptor en la construcción del discurso es una clave del modo de narración de la novela de Pisón, como se ha puesto de manifiesto anteriormente.

Martínez de Pisón ha subrayado la relevancia de los finales de sus textos: «Mis libros suelen ser de iniciación porque con el *colorín colorado* sabemos que nada volverá a ser igual. Los protagonistas se enfrentan a una vida nueva perdiendo algo de sí mismos, empezando por la inocencia. Siempre hay un encontronazo con la realidad»⁵⁹. Este presupuesto, explícito en la clausura de *Carreteras secundarias* novela, queda suspendido en el desenlace de la película de Martínez Lázaro: «El epílogo de la película, que en la novela funciona a las mil maravillas en doce líneas, no obtiene el mismo efecto en la pantalla, acercándose más de la cuenta a la mostración excesiva de un final deseado. Se trata de dos lenguajes distintos y lo que en la página escrita es delicada apertura a la sugerencia personal aprovechando el eco de un mundo repetidas veces evocado, en la imagen cobra otro tono mucho más simple y próximo a los terrenos del tópico»⁶⁰.

⁵⁷ Véase Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS, «Cine. *Carreteras secundarias*. Cine generoso, vivo, libre», *El País*, 6 de diciembre de 1997, p. 33. «Es importante que no te ponga cortapisas a la hora de elegir a los actores. En esta ocasión he podido hacer lo que quería. Antonio Resines, Fernando Ramallo, Maribel Verdú y Miriam Díaz Aroca eran los más adecuados. Fernando llegaba del filme de David Trueba; Resines estaba seguro desde el comienzo del proyecto; Maribel es espléndida, sólo hay que verla en la película de Ricardo Franco, y Miriam vuelve a demostrar que tiene unas magníficas dotes de actriz» (José ARENAS, «Martínez-Lázaro: *Carreteras secundarias* es la historia de unos desclasados», *ABC*, 30 de junio de 1997).

⁵⁸ Véase Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS, *art. cit.*, p. 33.

⁵⁹ Véase Isabel OBIOLS, *art. cit.*

⁶⁰ «Aquel verano alquilamos un apartamento en la playa. No era ninguna de las playas en las que habíamos vivido en invierno pero para mí, alguna vez os lo he dicho, todas

La música de la película (Roque Baños) excede la mera cita para constituirse en algo más que una «vasta forma de ilustración»⁶¹. El acompañamiento orquestal que acompaña la imagen al principio funciona como modulación del tono cómico prefigurando la versatilidad trágica de la historia. Para el director era importante que «desde el primer momento, cuando aparecen los títulos de crédito, el espectador supiera que iban a pasar cosas importantes», a pesar de que el largometraje empieza en clave de historia intrascendente: «Quería música orquestal, pero con una gran orquesta de 80 músicos; la grabamos en Praga y contamos con una buena sección de cuerda»⁶².

En el trastero de la memoria de Martínez de Pisón la imagen acaba suplantando al recuerdo en un proceso que hace pervivir, en definitiva, la imaginación, la ficción, «aquella casita que se había construido en lo alto de un árbol», en donde conviven y se nutren en armonía pacífica la literatura y el celuloide para alimentar una galaxia textual en constante renovación.

las playas son siempre la misma playa, mi playa. Bueno, eso ya no era del todo cierto. Aquel verano me dio la impresión de que esa playa y todas las playas eran de todo el mundo pero no mías. Mi padre volvió a ponerse moreno, como en el patio de la cárcel. Pero ahora no estaba en la cárcel sino en una playa en la que había alquilado un apartamento, como la gente normal que tiene una familia normal y lleva una vida normal. Yo me aburrí mucho aquel verano pero puedo decir que al menos mi padre fue feliz. Bastante feliz» (255).

⁶¹ Adorno advierte del uso de la música en el cine, su tendencia aglutinante como arte de masas que supone una estandarización del gusto y de la capacidad de recepción y desconfía de su capacidad creativa en la pantalla, de su virtualidad para simbolizar un *leitmotiv* en la medida en que éste está inseparablemente unido a la representación de la esencia simbólica del drama musical: «El *leitmotiv* no caracteriza simplemente a personas, emociones o cosas, aunque casi siempre haya sido concebido de esta forma, sino que, en el sentido de la propia concepción wagneriana, debe elevar el acontecer escénico a la esfera de lo metafísicamente significativo». Véase Theodor ADORNO y Hanns EISLER, *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 20.

⁶² Véase «Martínez de Pisón nunca imaginó su novela en cine», *El Periódico de Cataluña*, 28 de noviembre de 1997, p. 54.

RESUMEN

Fotogenia literaria en Carreteras secundarias, de Ignacio Martínez de Pisón: Un viaje de ida y vuelta, por M.ª Teresa García-Abad García.

El cine, su carácter sintético, y el diálogo que desde el origen establece con otras artes como la literatura, no han dejado de ofrecer un espacio amplio de sinergias para la práctica adaptativa y para la reflexión acerca de los ámbitos de confluencia entre la imagen y la palabra. Las generaciones de escritores y de directores más jóvenes propician a través de su obra una apertura que, además de integrar los recursos expresivos de la literatura y la pantalla, considera al texto como una actividad productiva y plural capaz de diseminarse en una estereofonía que aplaza su significado en cada proceso de lectura haciéndolo coincidir con una práctica de escritura y de creación. La literatura de Martínez de Pisón contiene claves sugerentes para desentrañar este diálogo entre literatura y cine en la narrativa española actual.

Palabras clave: Cine, literatura, narrativa, Ignacio Martínez de Pisón, Emilio Martínez Lázaro, adaptación cinematográfica.

ABSTRACT

The cinema, his synthetic character, and the dialogue that it establishes from the origin with other arts as literature, has not stopped offering a wide space of synergies for the adaptation practice and for the study of confluence areas between image and word. New generations of writers and directors propiciate across their work an opening that, beside integrating the expressive resources of the literature and the screen, consider the text as a productive and plural activity, capable of being spread in a stereophony that postpones its meaning in every process of reading, making it coincide with a practice of writing and creation. Ignacio Martínez de Pisón's literature contains sugerent keys to advance in the dialogue between literature and cinema in current Spanish narrative.

Keywords: Literature, Film, Narrative, Ignacio Martínez de Pisón, Emilio Martínez Lázaro, Film Adaptation.