



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Español: Lengua y Literatura

La influencia del cine en la novela objetivista de los años cincuenta

Presentado por: Sara García Marcos

Tutora: M^a Teresa Gómez Trueba

Curso académico 2017/2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. RELACIÓN E INFLUENCIA DEL CINE EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS CINCUENTA.....	3
1.1. Contexto literario: narrativa social y objetivista.....	3
1.2. El cine neorrealista italiano y su difusión en España.....	5
1.3. Intensa relación de los escritores con el cine.....	7
1.4. Procedimientos y técnicas cinematográficas en las novelas objetivistas.....	10
2. JUAN GARCÍA HORTELANO Y EL CINE.....	18
2.1. Perfil biográfico y evolución narrativa del autor.....	18
2.2. Juan García Hortelano: su actividad en la prensa y en el mundo del cine.....	21
2.2.1. Sobre el realismo social y la nueva técnica.....	21
2.2.2. Su relación con en el cine como crítico y guionista.....	23
2.2.2.1. Artículos de Juan García Hortelano en las revistas cinematográficas.....	26
2.3. Influencia de la técnica cinematográfica en <i>Nuevas amistades</i> y <i>Tormenta de verano</i>	28
3. CONCLUSIÓN.....	39
4. BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	42

INTRODUCCIÓN

La novela española objetivista de medio siglo evidencia una nueva concepción técnica y narrativa heredada del cine. Los novelistas de los años cincuenta se formaron inmersos en un panorama cinéfilo que repercutió en sus obras, con un estilo y técnica de novelar que no pueden ser comprendidos sin la influencia del cine y, en particular, del cine neorrealista italiano.

El objetivo del trabajo será, por tanto, un acercamiento al influjo temático y técnico que el cine tuvo en el desarrollo de la novela de los años cincuenta. Para ello, en primer lugar, es necesario contextualizar brevemente las novelas –sobre todo literariamente–, dado que en los años cincuenta España está inmersa en una dictadura. La situación social y política propicia una literatura de denuncia y comprometida pero con una nueva técnica objetivista que permite renovar, captar la realidad y evitar la censura. Se señalan los principales manifiestos teóricos, así como las corrientes literarias extranjeras que compartían características con la narrativa española del momento. A continuación, se mencionan las películas y postulados claves del neorrealismo italiano y las vías a través de las cuales fueron recibidos por los cineastas y escritores en España. El siguiente apartado –fundamental para entender la influencia cinematográfica en las novelas–, trata de establecer las relaciones profesionales y personales que estos escritores mantuvieron con el mundo del cine. Por último, se incluye un análisis de los aspectos argumentales, temáticos y técnicos tomados de las películas y cuya huella es fundamental en la constitución de la novela objetivista de los años cincuenta.

Expuesta esta visión general de las relaciones entre la narrativa y el cine, la siguiente parte del trabajo tratará de analizar dichas relaciones en la obra y en el perfil profesional del escritor Juan García Hortelano, por ser este uno de los que llevó al extremo –de manera similar a Ferrlosio– la nueva técnica objetivista y cinematográfica teorizada por Castellet (1957). Se investigará brevemente la biografía del escritor, sobre todo en lo referente a su evolución narrativa y a su visión de la literatura y del realismo objetivista. A continuación, se expone el recorrido profesional que el escritor tuvo con el mundo del cine, como crítico y guionista. Finalmente, se analizará la utilización de

las técnicas cinematográficas en ejemplos extraídos de sus dos primeras novelas: *Nuevas amistades* (1959) y *Tormenta de verano* (1961).

En cuanto a la bibliografía sobre el tema tratado, cabe destacar que esta intermedialidad entre el objetivismo y el neorrealismo cinematográfico no ha sido estudiada con la extensión que un asunto tan amplio requiere. Es cierto que existen varios artículos que abordan directamente el tema, pero su brevedad impide un análisis más exhaustivo de las influencias en cada una de las obras. Son abundantes, sin embargo, los estudios que analizan las relaciones pero desde el enfoque de la adaptación.

Para la exposición en la primera parte del trabajo de las relaciones generales entre el cine y la novela de los cincuenta, se han tomado como base fundamental los artículos de Carmen Peña Ardid y Luis Miguel Fernández titulados “La influencia del cine en la novela española de medio siglo: una revisión crítica” (1991) y “El tratamiento cinematográfico en la literatura del neorrealismo español” (1990), respectivamente. Asimismo, el estudio de Susana Pastor Cesteros titulado *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos* (1996) es uno de los que de manera más amplia examina las influencias entre el cine y la novela, aunque centrándose particularmente en el escritor Jesús Fernández Santos.

Respecto a la segunda parte del trabajo, las fuentes de información claves son las entrevistas y los artículos publicados por Juan García Hortelano. De esta manera, se ahonda en su biografía, su vida y su opinión sobre la nueva técnica literaria a través de sus propias declaraciones. En el análisis de su narrativa destacan los estudios de Dolores Troncoso (1985), que sirven de base para cuestiones narratológicas, pero no abordan el tema de la influencia cinematográfica.

1. RELACIÓN E INFLUENCIA DEL CINE EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS CINCUENTA

1.1. Contexto literario: narrativa social y objetivista

La literatura española a partir de los años cincuenta comienza a tener un marcado afán de denuncia y compromiso social. En la narrativa de la inmediata posguerra ya se advertía una creciente atención de los escritores a la realidad de la vida diaria. Tal es así, por ejemplo, en novelas como *Nada* de Carmen Laforet (1944). Sin embargo, esta obra presentaba la realidad de la clase media baja urbana más de forma meramente testimonial, como un espectador de la realidad, y no con un afán crítico o de denuncia social (Valverde, 1968: 400).

La literatura social llega a su apogeo en los años cincuenta, coincidiendo con una leve apertura del régimen, cuando abandona las “tierras psicológicas y se esfuerza en patentizar las relaciones de su tiempo” (García Hortelano, 1961: 7) en respuesta al contexto político y social de la dictadura y por influencia clara de la literatura extranjera y del cine neorrealista italiano. Este afán de presentación y denuncia de la realidad estuvo respaldado por manifiestos estéticos que trataban de poner fin a la idea de arte intrascendente que imperaba en el panorama cultural antes de la guerra. Alfonso Sastre, autor de obras teatrales de marcada conciencia social, como *La mordaza* (1954), y de novelas cinematográficas, escribió en 1958 uno de los manifiestos estéticos programáticos: *Arte como construcción*. El escritor y el artista en general adquieren una responsabilidad social con el mundo; su fin no es la perfección de la obra artística pura sino que la sociedad está por encima del arte y la obra se debe centrar en los problemas de la colectividad social. No obstante, esta denuncia crítica en una literatura de corte realista ya la habían desarrollado los escritores decimonónicos. Si el escritor tiene un papel importantísimo en la sociedad según los presupuestos de la literatura social de los cincuenta, el narrador, sin embargo, va a adoptar una posición totalmente distinta a la del narrador omnipresente del realismo del siglo XIX. Las novelas buscan mostrar la realidad pero una realidad lo más objetiva posible (aunque no en todas las obras). Por ello, se va a desarrollar una novela objetivista.

La novela objetivista se inspiró en los postulados de “l'écôle du regard” y el behaviorismo de Claude-Edmonde Magny (Goytisolo, L., 1995: 21). El nuevo realismo objetivista lo van a cultivar escritores de la denominada “Nouveau Roman” francesa de la mano de novelistas como Robbe-Grillet, quien trataba de presentar la realidad en sus obras de la manera más objetiva posible, construyendo un nuevo punto de vista del narrador a la manera de una cámara de cine. En EEUU se había desarrollado esta técnica con escritores desde los años veinte como Hemingway, Caldwell o John Dos Passos, cuya novela *Manhattan transfer* (1925) será fácilmente identificable con aspectos de *La colmena* de Camilo José Cela. Magny publicó en 1948 el ensayo *L'âge du roman américain* donde presentaba el método de narración objetiva adoptada por Faulkner y otros escritores americanos que ya no describían la escena desde un punto de vista de conocimiento absoluto sino a la manera de una cámara, que registra lo externo y no los componentes psicológicos (Peña Ardid, 1992: 82-85). Los escritores españoles van a recibir la influencia del cine de manera directa pero también indirectamente a través de la lectura de las novelas americanas, francesas e italianas, que ya habían adoptado una técnica cinematográfica.

Estas ideas influyeron en los novelistas españoles de los años cincuenta gracias en parte a su difusión a través de textos teóricos y principalmente a los artículos “Las técnicas de la literatura moderna” y “El tiempo del lector” de José María Castellet, posteriormente recogidos en su libro *La hora del lector* de 1957. Las obras de este periodo, entre ellas *El Jarama* (1955) o las dos primeras novelas de Juan García Hortelano, van a perseguir la eliminación total de cualquier rasgo del autor en busca de la objetividad. En este aspecto se aleja del narrador decimonónico; del ser superior que conocía a la perfección todo lo que ocurría en el mundo exterior e interior de los personajes y continuamente hacía interferencias comentando su punto de vista o conduciendo la lectura. De esta manera se produce “la progresiva desaparición del autor” en busca de una narración objetiva en la que la tarea del novelista “queda reducida a registrar, con total y fría objetividad, los acontecimientos externos de los que son protagonistas los personajes” (Castellet, 2001:17-19). Esta búsqueda de captación de lo externo está influida por el ya mencionado behaviorismo, escuela conductista para la que la única realidad verdadera era lo que se puede percibir externamente. Se da, en consecuencia, un salto de la subjetividad a la objetividad y únicamente el lector podrá

alcanzar la psicología de los personajes a través de sus conductas y diálogos, es decir, a través de lo que podría verse u oírse en una escena del cine. Castellet señala una progresión en la narración respecto al siglo XIX, a través de los relatos en primera persona y el monólogo interior, hasta llegar a las narraciones objetivas (*Id.*:19). En las novelas de los años cincuenta se utiliza la primera persona en la obra *Tormenta de verano* (1961) de Juan García Hortelano y el monólogo interior en fragmentos de *Los bravos* (1954) de Jesús Fernández Santos –aunque no se desarrolla totalmente hasta los años sesenta con obras como *Tiempo de Silencio* (1962) o *Cinco horas con Mario* (1966). Suponen un ascenso del realismo y un avance en “la ascética vía” de autoeliminación del autor. De esta desaparición del autor se deriva una consecuencia inmediata: la progresiva necesidad de un lector activo que reconstruya el *puzle* de secuencias narrativas; es decir, el lector es un protagonista activo en el proceso de creación del significado de la obra. A diferencia de lo que ocurría en la novela decimonónica, donde el escritor dejaba escasa interpretación al receptor, el autor ya no explica nada, por ello, es “la hora del lector”. Puede destacarse un cierto sentido político en las ideas de Castellet pues habla del autor como un “obrero” que se sitúa al mismo nivel del receptor y trabaja conjuntamente; el lector se rebela contra el escritor dictatorial (*Id.*: 38-51). Es una irresponsabilidad por parte del autor no buscar ese fin en el lector, al igual que era una irresponsabilidad para Sastre no cultivar una literatura con fin social.

1.2. El cine neorrealista italiano y su difusión en España

Las novelas españolas de los años cincuenta perseguirán el objetivismo cambiando el enfoque narrativo, mediante la captación a través de un objetivo, suprimiendo la presencia del autor y rompiendo la linealidad; creando en definitiva una nueva técnica de narrar que explota los procedimientos del nuevo fenómeno que apareció a principios del siglo XX: el cine y, en particular, del cine neorrealista italiano. Su presencia es absoluta en el realismo objetivista de los cincuenta tanto en las novelas como en la actividad profesional de los escritores.

El cine italiano se había convertido en un punto de referencia desde comienzos del siglo XX con diversas tendencias, entre ellas el cine realista con películas como *Los hijos de nadie* (1921) o el documentarismo en los años treinta con *Gente del Po* (1947)

de Antonioni. Pero será a finales del convulso periodo de la Segunda Guerra Mundial cuando surge el “nuevo realismo italiano”, es decir, el neorrealismo. Se considera precedente la película *Ossessione* de Visconti (1943), aunque el inicio en realidad se produjo con *Roma, città aperta* de Rossellini (1945). A este le seguirán cineastas tan influyentes y emblemáticos como Fellini con *Dolce Vita* (muy relacionada con la novela *Nuevas Amistades* de García Hortelano), Zavattini, Antonioni o De Sica. Los rasgos de este movimiento respecto a las tendencias anteriores –fácilmente identificables en la novela española de medio siglo– son el cambio de contenido, que pasa a centrarse en la vida presente y cotidiana de la colectividad de personajes más que en historias individuales, y la clara intención crítica. Junto a esto se produce una revolución estética de los medios de producción, condicionados, inicialmente, por los pocos recursos, dado el momento de miseria a finales de la guerra. El estilo se va a caracterizar por un aumento en los movimientos de cámara y el uso sistemático de exteriores, así como por una concepción continuativa del tiempo, que va a tender a representar el tiempo real de la acción y que va a influir de manera clara en la narrativa española. En múltiples ocasiones los actores de papeles secundarios e incluso a veces en papeles primarios, como en *El ladrón de bicicletas* (1948) de De Sica y Zavattini, no son profesionales por ese afán de retratar la sociedad. Un aspecto muy destacable respecto a la estructura narrativa de muchas de las películas es la filmación de finales ambiguos cuya interpretación la realiza el espectador, como en *Alemania, año cero* (1948) de Rossellini (Schifano, 1997).

El neorrealismo italiano se difunde en España a comienzos de los años cincuenta gracias a una serie de acontecimientos fundamentales. En 1951 se celebró en Madrid la *I Semana de cine italiano* que se repetiría en marzo de 1953 con el objetivo de difundir el neorrealismo cinematográfico. En ese momento comienza a ensalzarse lo que va a influir después en los jóvenes escritores de los cincuenta y además proliferan los cineclubs (Pastor, 1996: 6-8). La realización de las *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales* de Salamanca en mayo de 1955, al amparo de la universidad, fue decisiva. Con anterioridad se habían proyectado de manera clandestina algunas películas como *Roma, città aperta* de Rossellini o *El ladrón de bicicletas* de la pareja formada por De Sica y Zavattini, pero será en estas dos semanas donde se proyectarán las películas más emblemáticas del cine italiano (*Paisà* de Rossellini

(1946), *Ossessione* de Visconti o *Mirácolo à Milano* (1951) y *Umberto D.* (1952) de Zavattini), en ocasiones en sesiones privadas.

Supuso un renacimiento del cine español y sobre todo del sentido realista en una nueva generación de cineastas que habían surgido en el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (Fernández, 1990: 122-123). Comienzan a abrirse hueco directores que imponen un realismo más radical cercano al neorrealismo italiano. Juan Antonio Barden fue uno de los miembros de esta nueva generación que apostaba por una necesidad de cambio, según sus propias declaraciones:

El cine español, al cabo de sesenta años, es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente enfermo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico. Ahora queremos luchar con amor, sinceridad y honradez por un cine nacional (...) Tanto en pintura como en literatura el genio español es realista. Para mí el cine español está arraigado a la realidad. Da testimonio de una época (Amar Rodríguez, 1995: 299).

A partir de este momento se pueden diferenciar tres grupos de cineastas: el vinculado al cine oficial cercano al régimen que exalta los valores nacionales, el formado por los jóvenes directores herederos del neorrealismo y un tercer grupo ecléctico (*Id.*, 1995: 293). Como consecuencia de estos acontecimientos, la relación con lo italiano será impulsada por la creación de la revista de cine *Objetivo* y los viajes de algunos cineastas a Italia e incluso su participación, en el caso de Berlanga y Bardem, en la creación de guiones con Cesare Zavattini, al que además se erigió como “figura clave del neorrealismo” y fue el que más impresionó a los nuevos escritores (Fernández, 1990: 122-123).

1.3. Intensa relación de los escritores con el cine

La influencia del cine, además de en la técnica y concepción narrativa de la novela objetivista de los años cincuenta, es evidente en la formación de los escritores y en la fructífera relación personal de la mayor parte de ellos con el mundo del cine, como se apuntaba al comienzo.

Durante el primer tercio de siglo hubo un especial contacto entre los escritores y el cine, sobre todo por parte de los vanguardistas y los miembros del grupo del 27, que encontraron en el cine un estímulo para sus obras (Pastor Cesteros, 1996: 5-7). Se funda el *Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes*. Sin embargo, la guerra civil

supuso una interrupción de las interferencias. Es en los años cincuenta cuando los novelistas vuelven a participar en el sistema de producción cinematográfico, bien como guionistas, en el campo de la realización, o como críticos, a la manera que Jardiel Poncela había iniciado.

Rafael Sánchez Ferlosio y Jesús Fernández Santos ingresaron en el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* pero su formación cinematográfica, de igual manera que en Juan Marsé, comenzó en una juventud muy temprana. Fernández Santos había asistido a sesiones de cine en el colegio y en 1952 inicia su trabajo como director (Pastor Cesteros, 1996: 23-31). Dos años más tarde publicará su primera novela *Los bravos*, temática y técnicamente influida por el cine y, en particular, por el cine neorrealista italiano. Siguiendo sus postulados, el argumento se construye mediante la superposición de fragmentos a modo de secuencias del vivir cotidiano de más de cincuenta personajes, habitantes de un pueblo leonés, en el que, sin intervención del narrador, subyace una crítica a la sumisión y al caciquismo. Este escritor asistió en 1955 a los encuentros de Salamanca que cambiaron el panorama cinematográfico –y literario– por la entrada definitiva del neorrealismo: “conseguimos, eso sí, ver algunas películas difíciles entonces, hablar mucho y apasionarnos con ello” (Fernández, 1990: 122).

Realizó varios cortometrajes –el primero de ellos titulado *España 1800-*, participó en más de un centenar de documentales y dirigió el largometraje *Llegar más allá* en 1963 (Alba, 2005: 172). Asimismo ejerció como crítico de cine con más de cuatrocientas cincuenta reseñas.

Ignacio Aldecoa admite asimismo la influencia del cine en sus obras: “Un arte narrativo como es el cine, tan rico de técnicas y en permanente ensayo, tiene que influir en un novelista que viva en el mundo” (*Id.*, 1990:124). Su participación en el sistema de producción cinematográfica fue extensa: en 1954 escribe junto a Josefina Rodríguez su primer guion, titulado *Cuatro esquinas* y, posteriormente, colaboró con Mario Camus en la realización de las películas *Young Sánchez* (1962), *Con el viento solano* (1966) y *Los pájaros del Baden-Baden* (1975) (Alba, 2005: 172). El guion escrito junto a Josefina Rodríguez revela ya una influencia de Zavattini que se evidencia también en su obra *El fulgor y la sangre*, sobre todo en la ejecución del “tempo lento” y en la

captación de instantes de aparente inactividad, de acuerdo con la idea de Zavattini de que “la importancia del hombre es continua” (Peña, 1991: 191) y del antiespectáculo:

De vez en cuando arrastraba el pie por la pista de hormigas y producía el desastre. Luego, aburridamente, contemplaba triste y perfecta organización de los insectos (...) De vez en cuando escupía. El escupitajo en el polvo acusaba un movimiento de oruga (...) (Aldecoa, 2005: 5-6).

Para Carmen Peña Ardid es Juan Marsé el escritor con una influencia más clara y constante del cine (1991: 170). La formación cinematográfica de este autor se ha habido iniciado en los cines de barrio de Barcelona en los que pasó su adolescencia. Cabe destacar que Juan Marsé es el único autor de esta etapa de origen no burgués y en *Últimas tardes con Teresa* (1966) satiriza sobre la hipocresía de los jóvenes burgueses izquierdistas.

Entre los directores del neorrealismo italiano Marsé admira a Visconti, aunque su gusto se va a reorientar hacia el cine norteamericano. La influencia del cine negro puede apreciarse por ejemplo en su novela *Un día volveré* (1982). La alusión directa a películas y actores norteamericanos es constante en sus obras. De igual manera, la presencia física del cine es reiterada y “funciona como un microcosmos de la sociedad” (Amell, 1993:1598). En cuanto a su participación directa en la producción, escribió guiones cinematográficos, entre ellos *Donde tú estés* (1964), *La vida es magnífica* (1965) y, posteriormente, *El largo invierno* (1991) o *Historias de detectives* (2000) (Alba, 2005: 174).

Además de los escritores de novela objetivista, muchos otros participaron activamente en el mundo del cine. El ejemplo más prolijo es el de Camilo José Cela que escribió cinco guiones cinematográficos (*Consultaré a Mister Brown* de 1946 o la serie *Cervantes* de 1980) e incluso participó como actor en varias películas, entre ellas en la adaptación de *La colmena* –a la manera que hará Mario Vargas Llosa con su novela *Pantaleón y las visitadoras* (1973) (Alba, 2005: 146).

Por último, un aspecto muy interesante, que demuestra los intensísimos lazos entre la novela y el cine, es la aparición de una serie de novelas que fueron calificadas o intencionadamente escritas como “novelas cinematográficas”. Muchas de estas fueron adaptadas en películas por su carácter tan cinematográfico e incluso algunos autores,

como Alfonso Sastre en su obra *El paralelo 38* (1958), declararon su intención de escribir una novela a la manera de un guion de cine:

El paralelo 38 tiene una modesta intención experimental. Este relato pretende ser, en el aspecto formal, una búsqueda de lo que sería, propiamente, una literatura cinematográfica o, mejor, una literatura para el cine”. (Es decir: literatura cinematográfica no en el sentido de que sea, como de hecho la crítica señala en mucha literatura, una literatura “influida” por el cinema, sino en el de su “destino” cinematográfico (Sastre, 1965: 7).

Este propósito fue también el de Luis Goytisolo con su obra *La isla* (1960) o el de Nino Quevedo, ya en los años sesenta, cuando escribió *La noche de estrellas* (1961) que calificó de “novela-guion de cine” (Peña Ardid, 1991: 171). El cine no solo influyó en los novelistas; en la obra teatral *Escuadra hacia la muerte* (1953) de Alfonso Sastre también pueden advertirse reminiscencias procedentes del mundo cinematográfico justificadas además por la relación tan intensa que el dramaturgo tiene con el cine. Escribió varios guiones cinematográficos –algunos con directores tan significativos como Juan Antonio Bardem (*Nunca pasa nada* de 1963)– y participó en el rodaje de la adaptación de sus obras *A las cinco de la tarde* y *La taberna fantástica* (Alba, 2005: 182).

Este recorrido por el trabajo profesional de los escritores en el mundo del cine es una muestra evidente de cómo las películas habían marcado su primera formación y el desarrollo de su actividad. Era inevitable que las obras de los novelistas de los años cincuenta no se mantuviesen ajenas a las temáticas y técnicas del fenómeno cinematográfico en el que sus autores vivían inmersos.

1.4. Procedimientos y técnicas cinematográficas en las novelas objetivistas

Esta cinefilia de los años cincuenta va a tener un absoluto impacto y atracción en los novelitas, produciéndose un transvase de influencias.

En primer lugar, este intercambio de influencias se evidencia superficialmente en la aparición constante de referencias al mundo del cine en las novelas de estos escritores:

Desde el amanecer -las imágenes desfilaban ante sus ojos como un noticiario cinematográfico (Goytisolo, 1969: 85).

Los mozos evolucionaban en torno a ella (...) como actores de cine a cámara rápida (*Id.*: 253).

Sus tacones (...) hacían variar la postura de los cuerpos esforzadamente, como en saltos de la cámara lenta (Martín Gaité, 2012: 50).

Ejemplos como estos se multiplican a lo largo de todas las novelas pero más significativo es que en las críticas sobre estas obras van a empezar a emplearse términos propios del cine, según se observará en Juan García Hortelano y como hace Sánchez Ferlosio al calificar de “secuencia” el fragmento que se analizará al final de este apartado perteneciente a *Los bravos* (Peña Ardid, 1991: 170).

De mayor interés que esta aparición de referencias directas es la asimilación en las obras de los presupuestos temáticos y técnicos del cine. En este sentido, la novela va a tender, siguiendo los postulados neorrealistas, a una progresiva disolución de la trama. El argumento ya no se va a basar en una historia individual, como en las novelas decimonónicas, sino que se va a construir en base a fragmentos de vida cotidianos protagonizados por gente normal que buscan presentar a la colectividad. Se abandonan las cuestiones psicológicas y los personajes de las novelas aparecen ahora desdibujados, viviendo historias de normalidad en aras de la captación de ambientes y de los problemas de la colectividad. Esto lo pone en práctica Cela en *La colmena*¹ y anteriormente Dos Passos en *Manhattan Transfer*, a la manera que Cavalcanti había hecho en 1925 en la película *Rien que les heures* y que luego seguirá el cine italiano.

Según esta premisa, presenta Jesús Fernández Santos el mundo de los pastores en *Los Bravos*, Luis Romero en *La noria* o Aldecoa *En el fulgor y la sangre* –en la que se narran las dificultades comunes a través de existencias individuales. Todas ellas buscan, aunque de una forma muy velada y evitando los maniqueísmos, el afán testimonial y crítico. Uno de los temas recurrentes que van a tratar de captar los escritores a través de personajes individuales es la abulia de toda la clase burguesa de los años cincuenta. García Hortelano en sus primeras novelas seguirá esta línea y ya en los sesenta lo harán otras obras, como *La isla* (1960) de Juan Goytisolo. Retratan a las capas burguesas de la

¹ Cabe destacar en relación a *La colmena*, la existencia de una distancia entre Cela y autores como Juan García Hortelano, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa o Rafael Sánchez Ferlosio. Aunque también Cela presenta un argumento basado en la colectividad, la técnica objetivista no es tan clara pues la presencia del narrador aun es muy notable y el fin crítico fue discutido incluso por el propio autor.

sociedad de manera estrechamente vinculada a como lo hacen los italianos Fellini en *Dolce Vita* o Antonioni.

Las novelas objetivistas de medio siglo no van a representar normalmente los momentos fuertes sino fragmentos de vida tomados *in fraganti*, porque, según la ya citada idea de Zavattini, “la importancia del hombre es continua”. Un ejemplo claro es *Paisà* (1946) (cuya influencia es fácilmente identificable en *Cabeza rapada* de 1958 de F. Santos) de Rossellini, quien propugnaba “ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario” (Peña Ardid, 1991: 191).

Relacionado con la técnica fragmentaria está la reducción temporal y la persecución del *tempo lento* de acuerdo con la “poética dell’immediatezza” de Zavattini, que buscaba la máxima identificación entre el objetivo y el espectador (Caldevilla, 2005: 44). El afán casi documental del neorrealismo italiano de representar la realidad en cortos periodos temporales tiene una influencia innegable en los novelistas de los cincuenta pues van a centrar la trama en unos días o incluso en horas de los personajes y no en toda su vida, como ocurría en el siglo XIX.

Para Carmen Peña Ardid el neorrealismo italiano cambió el tratamiento de los temas e impregnó a los escritores de una nueva poética, como se ha ido apuntando, pero también se convirtió en provocador de unos nuevos procedimientos técnicos respecto a la estructura de la trama (Peña Ardid, 1991:10). Por un lado, la novela objetivista va a optar por una técnica en la que el narrador se convierte aparentemente en una cámara cinematográfica que reproduce fielmente la realidad y elimina así todo tipo de comentario y aclaración. Este cambio va a conllevar a su vez unas innovaciones. El novelista sitúa “su cámara donde mejor le parece y varía continuamente su posición” (Castellet, 2001:34) de tal manera que ofrece fragmentos a través de los que compone una imagen y un significado total. El sistema de construcciones de muchas de las novelas, como *La colmena*, *La noria*, *El Jarama* o incluso *Entre visillos*, se estructura en torno a fragmentos de vida yuxtapuestos y encadenados sin ninguna transición ni explicación temporal del narrador.

Esta construcción de acciones paralelas tiene su origen en Griffith y, como sostiene Manuel Alvar, pronto se desarrolló en obras artísticas de contenido social. De

esta manera, en Rusia los procedimientos del cine fueron aplicados a la novela por Gorki. Este escribió *Jornada del mundo* en 1935, yuxtaponiendo historias distintas ocurridas el 25 de septiembre de dicho año. Motivó la película de Dziga Vertov *Veinticuatro horas de la guerra en la URSS*, basada en las informaciones recogidas por doscientos operadores repartidos por toda Rusia (Alvar, 1968:1-6). Esta técnica que realizaron en Rusia a gran escala es lo que se visualiza en las películas neorrealistas y lo que los novelistas objetivistas españoles intentaron aplicar en la construcción de sus obras. Así, Luis Romero encadena treinta y seis historias enlazando un episodio con otro con cualquier pretexto, Sánchez Ferlosio presenta conversaciones superpuestas de más de once jóvenes y Fernández Santos retrata a más de cincuenta personajes.

Al leer muchas de estas novelas se produce en ocasiones una pérdida de la linealidad que provoca que el lector deba avanzar unas líneas para situarse en la nueva escena o fragmento de vida que se está representando. En el cine la yuxtaposición de dos escenas puede lograrse mediante procedimientos, como la aparición simultánea de ambas escenas en pantalla, y la continuidad puede mantenerse a través del espacio, los objetos e incluso la música. Sin embargo, la novela va a exigir al receptor una lectura más atenta. En algunas obras los cambios de escena más fuertes están marcados por distintos capítulos, como en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, pero en muchas otras resulta más difícil seguir y percibir todos los cambios, todos los lugares a los que la “cámara” enfoca. El narrador es ahora un “camera-man” o un “novelista cámara”, en palabras de Castellet, que persigue una forma de narrar visualmente siguiendo la técnica objetivista. Desaparecen todos los elementos de transición, los marcadores anafóricos, temporales o causales. Se presentan acciones que suceden de forma simultánea, horas después o que han tenido lugar en el pasado, pero se ha de descubrir a través del diálogo o las pistas que aporta la escena, porque el narrador apunta hacia la nueva “secuencia” sin instrucciones; es el lector el encargado de enlazar los puntos de vista y las acciones. No obstante, esto no implica que se acumulen escenas sin sentido, sino que en ocasiones, al igual que ocurre en el cine, se utilizan recursos que encadenan los fragmentos: un objeto móvil del espacio se utiliza como elemento de unión de varias secuencias e incluso hace visible el paso del tiempo. Por ejemplo, en *Los bravos* es un pájaro el que marca el desplazamiento de “la cámara” (Peña Ardid, 1991:190):

Por la ventana, de par en par, le llegaba el susurro del río. Respiró hondamente. Un ave nocturna cantó a lo lejos (...). El pájaro volvió a cantar, agitó las alas mansamente y se lanzó al aire remontando el espacio frente a la iglesia. Cruzó sobre el corral (...) y finalmente, pasando el río, fue a posarse en el tejado de Amador (Fernández Santos, 1971: 116).

Es evidente la formación cinematográfica en esta técnica de escritura pero a su vez, según destacan algunos autores, los lectores habían desarrollado una capacidad para “ver narrar” gracias al cine que había educado su sensibilidad (Castellet, 2001: 33). Desde que se conoció en Madrid el cinematógrafo en mayo de 1896 (Montero, 2003: 877) se había producido una cierta educación en los lectores, que aumentaba la capacidad de lectura de las novelas objetivistas con técnicas cinematográficas.

Los diálogos, a la manera de una película, tienen una preeminencia absoluta. Los argumentos se construyen a través de las continuas conversaciones y las intromisiones puntuales del narrador cumplen un mero fin de descripción de la ambientación para suplir lo que en el cine se captaría con la imagen. Por ello, la sensación en la lectura de ciertas obras, entre ellas *El Jarama*, *Tormenta de Verano* o *Los bravos*, puede recordar a obras teatrales, pero sobre todo a guiones cinematográficos compuestos de diálogo y cuestiones ambientales que la cámara debe captar. No se explicita el verbo *dicendi*, lo que provoca que en una conversación en la que intervienen varios protagonistas, el lector deba interpretar por las palabras quién las emite. Sin embargo, no solo en lo que dicen está el sentido y significado de la obra, sino que igualmente importante es lo que callan. De ahí, que las referencias al silencio van a ser apuntadas explícitamente por el narrador —quien además va a tender a dirigir la mirada hacia algún elemento de la ambientación—, como se apreciará en Juan García Hortelano. De manera similar, ocurre en los siguientes fragmentos pertenecientes a un cuento de Ignacio Aldecoa y a *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, respectivamente (Peña Ardid, 1992:201):

-Déjalos. Allá ellos...

- Sí, sí, pero alguna vez no estaría mal que se dieran una vuelta, ¿no te parece?

Doña Engracia no se digna contestarle. Hay un silencio en que se oye el vuelo de un mosquito que, insistentemente, busca las manos, largas y anchas como peinetas de fiesta, de doña Engracia. Plaf, plaf. Mas el mosquito se ha salvado (...) (Aldecoa, 2005: 205).

Callaban. El ventero tenía los antebrazos peludos contra el mostrador...Un tira de sol se recostaba en el cemento del piso. Cuando el pito del tren llegó hasta sus oídos (...) El

ventero respondió hacia el pasillo de donde había venido la voz (Sánchez Ferlosio, 2006: 8).

Las referencias al sonido y a su ausencia están muy presentes y en ocasiones constituyen estrategias del narrador para intentar reproducir la realidad externa de la escena donde se sitúa la acción que presenta “en primer plano”, como en el fragmento anterior de *El Jarama* o en el siguiente de *El fulgor y la sangre* (1954):

Del pozo estaban sacando agua. El chirriar de la polea se oía monótono desde cualquier lugar del castillo (...) Al caer de nuevo el cubo al agua, el pozo resonó como un estómago ahíto, palmeado. El timbre del teléfono corrió (Aldecoa, 2006: 11-12).

Una técnica habitual a la que recurren los narradores –cuya herencia es fácilmente identificable en películas– es el *travelling*, que consiste en presentar la acción y sus elementos de manera progresiva, como si se acercase el *zoom* de la cámara. El avance de la cámara (de la narración) se produce hacia delante –como en el fragmento siguiente de Juan Marsé– o desde abajo hacia arriba.

Pero al acercarse, los puntos luminosos desaparecieron y distinguió una vaga silueta femenina alejándose precipitadamente hacia la torre; la sombra llevaba en las manos algo parecido a una bandeja (Marsé, 1985:14).

Varios autores señalan la correspondencia entre el personaje “el hombre de los zapatos blancos” de *El Jarama* y el gánster de la película *Con faldas y a lo loco* de Billy Wilder. Ambos están descritos de forma ascendente y muy visual:

El hombre de los zapatos blancos puso los labios en el vino y miró hacia la puerta de nuevo (Sánchez Ferlosio, 2006: 41) / El hombre de los zapatos blancos seguía mirando afuera con los ojos reflexivos (*Id.*: 54) / (...) el hocico contra los pantalones del hombre de los zapatos blancos y husmeaba (*Id.*: 63).

El motivo de los zapatos aparece asimismo en el personaje del viajante en *Los bravos*, al que se individualiza constantemente a través de dicha prenda:

Pero en el momento que vio al médico fue como si el otro no existiese; le mandó esperar y el de los zapatos se resignó. (...) Cuando el de los zapatos, abajo, vio que bajaban, se les adelantó. Los viejos zapatos anduvieron calle abajo hasta el otro puente, donde dos hombres de distinta edad conferenciaban. (...) Se separaron antes de que el par de viejos zapatos llegara hasta ellos (Fernández Santos, 1971: 65-80).

En otras ocasiones, existen acciones simultáneas en el mismo espacio pero que se presentan con diferente “profundidad de campo”. Por ejemplo, en *El Jarama* cuando se enfoca a la pandilla de jóvenes en medio de la multitud de domingueros que acuden a las orillas del río.

De igual manera que los silencios son muy significativos, lo que queda fuera del campo narrado no es superfluo. La narración se construye a través de las captaciones de “una cámara”, que puede coincidir con la mirada de algún personaje. Aportan informaciones sobre lo que hacen o dicen los personajes pero establece un juego en el que se ocultan otras, cuya significación debe ser imaginada por el lector. En ocasiones, únicamente el espectador, al igual que en una película, asiste a una escena pero no los personajes. No debe olvidarse que, a pesar de la pretendida objetividad, detrás de la construcción hay un narrador y las escenas que presenta “la cámara” no son ingenuas. Sin embargo, es un gran acierto en la búsqueda de eliminar la subjetividad que el lector vea a través de la mirada de los personajes, que nunca pueden ver toda la realidad.

Como ejemplo de muchos de los elementos deudores de la técnica cinematográfica, que se han apuntado, se expone a continuación un fragmento de *Los bravos* que, según se anunciaba al comienzo, fue calificado como “secuencia” por Rafael Sánchez Ferlosio. Jesús Fernández Santos, escribe –recién diplomado en cine– *Los bravos* con una elección temática y técnica claramente influenciada por el documental y las películas:

El caballo se detuvo ante la puerta; el más viejo de los que le montaban se apeó y, luego de atarle, entró hasta la cocina (...)

- ¿Qué buscas?
- Al médico. ¿Está?
- No, pero vendrá en seguida.

El viejo puso gesto de disgusto y pareció meditar. Salió a mirar al chico sobre el caballo, inmóvil en el porche, y el chico le devolvió la mirada, interrogándole a su vez. Manolo salió a la luz y vio la mano ensangrentada (...).

- ¿Por qué no le baja? Que se siente y descanse un poco.
- ¿Me quiere echar una mano? Aunque es pequeño, pesa lo suyo.

Entre los dos le bajaron y fue a sentarse dentro. Le hicieron tomar una copa de aguardiente y se reanimó un poco; la mano herida descansaba sobre la mesa y Manolo

tuvo que hacer un rodeo para no tocarla cuando con un paño fue limpiando las marcas de los vasos (Fernández Santos, 1971: 15).

Varios son los aspectos que recuerdan al film en el fragmento. En primer lugar, la importancia de las imágenes y, sobre todo, teniendo en cuenta que se trata del comienzo de la novela. El narrador no explica ni encuadra los hechos sino que a través de la imagen de un caballo la acción empieza *in media res*, a la manera de la primera escena de una película. La segunda imagen que destaca es la de “la mano herida” y el rodeo que hace el dueño de la cantina, pues en ese punto parece que la cámara se centra en un aspecto aparentemente trivial pero que revela una nueva forma de narrar y un nuevo encuadre en la descripción. Enlaza un primer y segundo plano a través de la mirada mutua del “viejo” que observa al chico en el porche. Por último, la técnica objetivista con la ausencia del narrador y de los verbos *dicendi* es evidente en los diálogos. Estos procedimientos se repiten a lo largo de la novela en la que, de igual forma que ocurre en *El Jarama* o *Nuevas Amistades* –quizá en estas en grado mayor–, se presentan secuencias, diálogos e imágenes que se superponen rápidamente a la manera de escenas de un film. Es por ello que esta obra y todas las mencionadas hubiesen sido unimaginables antes de la aparición del cine (“preguntándome por la influencia del cine en mi obra, diré que todo”) (Fernández, 1990: 124).

2. JUAN GARCÍA HORTELANO Y EL CINE

2.1. Perfil biográfico y evolución narrativa del autor

La anecdótica historia protagonizada por Carlos Barral cuando al recibir en el aeropuerto de Barcelona al joven recién premiado exclamó “¡Hemos premiado a un Guardia Civil!” (Troncoso, 1985: 14) es frecuentemente evocada pues supuso la incorporación definitiva de Juan García Hortelano a las letras de la posguerra. Sin embargo, la relación de Hortelano con la escritura comenzó desde su primera juventud ya que, como el mismo apuntó en varias entrevistas, a los catorce años ya había escrito una novela policiaca.

Nació en Madrid –escenario de su vida y sus obras– en 1928 en el seno de una familia burguesa aunque de raíces populares, sobre todo la familia materna. Inició sus estudios en 1934 y trabó amistad con futuros intelectuales, entre ellos el dramaturgo Carlos Muñiz, el pintor Gustavo Torner y el director de cine Julio Diamante. En Madrid vivió durante la Guerra Civil, determinante en la vida de este autor y de todos los escritores de medio siglo que fueron niños durante el conflicto, según el propio autor reconoció en varias ocasiones: “La Guerra Civil nos influyó a todos mucho”, “A partir de la guerra no me ha pasado nada importante” (García Hortelano, 1979).² A pesar de ello, en su narrativa no la trata de manera directa, salvo en dos relatos de *Gente de Madrid*. Estudió primero en Cuenca y, tras la muerte de su padre, interno en los Escolapios de Getafe. En esta época, aunque no se declara buen estudiante, comienza su escritura y una lectura frenética – en especial de literatura clásica y francesa del XIX– bajo las directrices de su abuelo (gracias al que leyó a Julio Verne, Emilio Salgari o Elena Fortún) y de Luis Fernández de Sevilla –autor de Zarzuelas y sainetes– cuyo magisterio le llevó entre otros muchos a la lectura de Stendhal. Comenzó sus estudios de Derecho en 1945, visitando con mucha frecuencia la biblioteca del Ateneo de Madrid. Finaliza la carrera en 1951, año en el que se afilia al Partido Comunista, que abandonaría cinco años después. Trabajó desde 1953 en el Ministerio de obras públicas junto con su amigo Ángel González (García Hortelano, 1990: 11-20).

² Entrevista realizada a Juan García Hortelano en 1979 en el programa *A fondo* de RTVE por Joaquín Esteban Soler.

Juan García Hortelano había presentado muchas obras a concursos (“mando novelas, tanto cortas, como largas, a muchísimos concursos, prácticamente a todos los que hay”) (García Hortelano, 2000: 151). Quedó finalista del Premio Nadal en 1956 con su novela *Barrio de Argüelles* que nunca se publicó, lo mismo que sucedería con otras narraciones escritas antes de 1959, como la inédita *Salida al amanecer*, finalista del Premio Sésamo. *Nuevas amistades* fue presentada al Nadal pero tuvo peor suerte que otras novelas anteriores y al retirar los ejemplares los envió al recién creado Premio Biblioteca Breve (que había ya ganado Luis Goytisolo con *Las afueras*). Tras ganar este premio, viajó a Barcelona y se iniciaron sus relaciones con Barral y sus lazos con escritores barceloneses, entre ellos Jaime Gil de Biedma, Jaime Salinas o Juan Marsé, por lo que sería conocido como “embajador de la novela madrileña en Barcelona” (Troncoso, 1985:14). En 1961 obtiene el Prix Formentor con *Tormenta de verano* –inicialmente titulada *Primera pasión*– publicándose en más de trece lenguas distintas y situándose en la cúspide de los jóvenes escritores. Juan García Hortelano reconoció que esta novela no era a las que más afecto profesaba y que una de las razones de la publicación en tantos países fue porque era un escritor de izquierdas. La carrera internacional de esta obra es pintoresca pues, mientras en Francia o en Suecia fue un fracaso, en Reino Unido, EEUU o Noruega fue un éxito (García Hortelano, 1979).

Decidió mantener inédita toda su obra anterior a 1959, a pesar de que Barral le insistió para publicar alguna novela. *Barrio de Argüelles* conectaba con la técnica objetivista y testimonial de la prosa de medio siglo y, según Vázquez Zamora, se observaba “la tendencia que podríamos llamar colectivista en la que abundan historias entremezcladas y en las cuales falta el protagonista propiamente dicho”. Es decir, contenía ya la simiente de sus dos novelas siguientes, al igual que sus primeros escritos publicados en el circuito de revistas oficiales (Sanz Villanueva, 2014: 124).

La publicación de *Tiempo de Silencio* en 1962 y el *boom* de la novela hispanoamericana supusieron una inflexión en su narrativa, unido además a las críticas al realismo social. De hecho, participó con una ponencia en el *Seminario sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea* celebrado en Madrid en 1963 y en el que se cuestionaba el realismo social (Sanz Villanueva, 2015).

En 1967 aparece *Gente de Madrid*, una colección de relatos que, como los anteriores, tuvo graves problemas con la censura y no se publicó de forma fidedigna hasta años después. Hay un largo silencio editorial durante sus años en Barcelona, cuando conoce, entre otros, a Juan Benet. Y no es hasta 1972 cuando aparece su tercera novela *El gran momento de Mary Tribune*. Esta es considerada por muchos la obra maestra del autor y marca un giro considerable pues, aunque sigue ambientándose en Madrid y es protagonizada por la burguesía, en ella la técnica se aleja del objetivismo anterior, produciéndose una absoluta eclosión del humor y del subjetivismo a través de un protagonista individual y ya no colectivo. En 1975 de nuevo publica una colección de relatos breves, *Apólogos y milesios*, y dos años más tarde el primer y único libro de poesía, *Echarse las pecas a la espalda*. El autor se consideraba un “poeta frustrado” porque “todo escritor quiere ser poeta sino es que no ama la literatura” y, aunque sostuvo que no estaba satisfecho con sus poemas, los publicó como homenaje a los poetas de medio siglo que le habían influido (García Hortelano, 1979). La admiración de Hortelano por estos poetas se evidencia con la publicación en 1978 de la antología titulada *El grupo poético de los años cincuenta* en Taurus. Asimismo en 1989 prepara una *Antología poética* de Carlos Barral, al morir este y casi a la vez su amigo Jaime Gil de Biedma.

Un año más tarde publicó *Los vaqueros en el pozo*, que ahonda aun más en la ruptura con el objetivismo y que el autor consideraba su “mejor libro escrito” (*Id.*, 1979). Ese mismo año aparecen sus *Cuentos completos* que incluían quince cuentos más. Un nuevo libro de relatos titulado *Archivos secretos* apareció en 1988. Su última novela –a excepción de la novela *Muñeca y macho* que publicó con el pseudónimo de Luciana de Lais en 1992– es *Gramática Parda*, que recibió el Premio de la Crítica en 1983 y que pretendía “ser una reflexión sobre la literatura”, una metanovela (*Id.*, 1979). Comenzó en sus últimos años un último ciclo narrativo que iba a constar de tres volúmenes, uno de ellos titulado *La glorieta de las devotas* del que quedan ciento sesenta páginas con correcciones autógrafas (Sanz Villanueva, 2014: 135). Este proyecto se vio interrumpido por la muerte prematura de Juan García Hortelano en 1992 a los 64 años en su ciudad, Madrid. Quedaban así inéditas estas páginas junto a las otras cientos anteriores a *Nuevas amistades* y alguna obra de teatro que decidió nunca publicar.

Juan García Hortelano, que fue novelista, poeta, ensayista y –como se tratará– guionista de cine, fue un testigo y protagonista excepcional del renacimiento de la novela española de medio siglo. Su escritura conserva pleno vigor y se ha situado en las historias de la literatura con la edición de sus obras en las colecciones académicas. A pesar de esto, su muerte supuso una etapa de amnesia de su obra, que volvería a recuperarse con la lectura reivindicativa de autores como Isaac Rosa o Marta Sanz, además de la publicación de *Crónicas esporádicas* (1997) e *Invenções* (2000), que rescatan textos periodísticos olvidados (Sanz Villanueva, 2015).

2.2. Juan García Hortelano: su actividad en la prensa y en el mundo del cine

Juan García Hortelano participó activamente en publicaciones periódicas durante toda su carrera. Escribió artículos de temática variada para periódicos como *El País* y fue reiteradamente entrevistado, gracias a lo que se conservan interesantes reflexiones sobre su obra y la novela de medio siglo. Siguiendo la línea de otros escritores objetivistas, su narrativa –principalmente las dos primeras novelas– desprenden una clara influencia del neorrealismo italiano, justificada por las intensas relaciones que mantuvo con el mundo del cine como guionista y como crítico cinematográfico en revistas de los años cincuenta y sesenta.

2.2.1. Sobre el realismo social y la nueva técnica

Tanto *Nuevas amistades* como *Tormenta de Verano* son, junto con *El Jarama*, las novelas que pusieron en práctica de forma más radical y evidente las teorías de la novela objetivista de Castellet. Por esta razón, Juan García Hortelano se erigió como uno de los miembros del grupo de autores del realismo social, si bien él negó la existencia de dicho grupo en varias entrevistas. Para él, el realismo social –al que prefería denominar realismo socialista– no fue un movimiento unitario; les unían razones ideológicas y la necesidad de comprometerse con la sociedad pero lo que “estaba justificado ideológica y políticamente, entrañaba el riesgo de hacer una literatura mediocre, que no avanza artísticamente”. Muchos escritores estaban en el Partido Comunista y recordaba años después cómo “era un mundo con muchos condicionamientos ideológicos” en el que no se podía decir que no te gustaba algún poeta social de la generación anterior como Celaya porque eran compañeros (Claudín,

1984). Lo cierto es que en ese afán de lucha social no todas las novelas tenían la calidad de las tratadas en la primera parte del trabajo y muchas otras eran de carácter muy maniqueo –*La piqueta*, entre ellas.

La preocupación estética es lo que distingue al autor de muchos de sus compañeros y es por lo que su obra sigue teniendo vigencia:

Si por algo no me podría encasillar en el realismo social es por el desprecio programático que en aquellos años existía por las formas literarias. Al parecer se había olvidado algo que me parece fundamental: que la forma determina el contenido y el contenido determinaba la forma (...) la literatura como arma de combate no tenía por qué preocuparse de las formas literarias (...). (Sylvester, 1979: 40)

La realidad española es materia constante de su literatura pero busca que la denuncia surja por sí sola, sin caer en el maniqueísmo de dividir el mundo en buenos y malos. Concibe la novela como “un mundo abierto que permite al lector extraer ideologías pero no necesariamente que el autor la haya implicado”; busca comprender más que criticar pero que “la crítica se dé por añadidura” (García Hortelano, 1979). Con este propósito, Ferlosio, Aldecoa, Juan Goysitolo o Marsé –los mejores para el autor junto con Luis Martín Santos y Benet, posteriormente (Troncoso, 1985: 64) –van a adoptar una técnica objetivista que va a poner en práctica absoluta Juan García Hortelano en sus dos primeras novelas.

La literatura es para él un determinado empleo de la lengua y si en sus novelas la realidad es una constante, la lengua es materia diaria de su literatura. Señala al objetivismo español como heredero de la *Nouveau Roman* francés, en concreto de la técnica de Robbe-Grillet, y sobre todo de la denominada *generación perdida* americana:

¿Quiénes son sus antecesores, Juan García Hortelano?

Los novelistas americanos; especialmente Dos Passos, Faulkner, Scott Fitzgerald, Caldwell. (Troncoso, 1985: 61).

Esa preocupación estética le llevó a la búsqueda de nuevas técnicas para suplir la falta de modelos originales en la novela española y evitar el maniqueísmo ideológico. El nuevo lenguaje lo encontró no solo en las literaturas extranjeras sino además en el nuevo fenómeno que pasaba a invadir la vida cotidiana y profesional de los escritores en los años cincuenta: el cine.

2.2.2. Su relación con el cine, como crítico y guionista

Juan García Hortelano encarnó lo que él mismo denominaba “una nueva especie de escritor” (García Hortelano, 1961: 6); un escritor cuya vida profesional aunó la experiencia como narrador y guionista y en el que a veces esos límites se diluían y daban como resultados novelas con un bagaje muy cinematográfico. Al igual que en los escritores objetivistas de medio siglo españoles, se dieron en él muchos de los factores para que una nueva técnica procedente del cine impregnara sus obras: fue un ferviente espectador, conoció de primera mano en Italia el neorrealismo, participó profesionalmente en el mundo de la producción y de la crítica en revistas de la época y, además, conoció y se dejó influir por las nuevas técnicas de Marsé, Aldecoa, Fernández Santos y, sobre todo, Ferlosio –cuyas relaciones con el mundo del cine ya han sido tratadas.

Mantuvo intensas relaciones con el ya mencionado *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* de Madrid, gracias al que conocería a importantes cineastas del momento y sobre todo tuvo acceso al nuevo modo de hacer cine de los neorrealistas italianos. En algunas memorias recuerda un viaje a la capital italiana y a Turín –su ciudad preferida de ese país– donde, además de conocer al escritor Vasco Pratolini, visualizó películas de Antonioni, por ejemplo *La aventura* –ya de 1960– según sus propias palabras:

En un rato libre, y para presumir luego con los chicos de la Escuela de Cine de Madrid entré a ver *La aventura*, de Antonioni y salí abobado y obsoleto (Troncoso, 1985: 13-14).

A estas líneas le sigue una historia, ya anecdótica y muchas veces recordada sobre el autor en la que explica cómo vio al “Maligno” por las calles de Turín.

Lo cierto es que Juan García Hortelano fue un cinéfilo y llegó a ver –según sus propias declaraciones– más de tres películas en un día de manera rutinaria. Resulta paradójico, en cambio, cómo recordaba en entrevistas que en sus últimos años apenas iba al cine (*Id.*: 154).

Pero más allá del papel de espectador, fue a principios de los años 60 tras publicar *Nuevas amistades* y *Tormenta de Verano* cuando se introdujo de manera directa en el

mundo de la producción cinematográfica. Comenzó con la participación en la escritura del guion de una película de 1963 (hoy ya olvidada) basada en su primera novela y con el título de *Nuevas amistades (la otra verdad)*. El director de cine Ramón Comas –como harán posteriormente Mario Camus o Miguel Picazo con las novelas de Cela y Aldecoa, respectivamente– quiso llevar a la pantalla la novela, entusiasmado por la historia y sus componentes cinematográficos. Con este director también colaboró en varias ocasiones Juan Marsé:

El director Ramón Comas (...) quería montar una coproducción con Italia que trataba sobre Pacho Villa y que en principio debía tener a Orson Welles como protagonista. Comas tenía un guion –muy malo– y me llamó para que hiciese una serie de correcciones y, además, me pidió que le acompañara a Roma. Al final el proyecto no se llevó a cabo porque los italianos acabaron retirándose (Cuenca, 2014: 255-256).

Este no fue el único proyecto desafortunado del director puesto que la película basada en la novela de Hortelano no obtuvo la calidad esperada –quizá esta es la razón por lo que no ha sido prácticamente repuesta.³ El hecho es que García Hortelano hizo junto al director el guion conservando tal cual muchos de los diálogos al estar ya dotados de un cariz cinematográfico. La película obtuvo bastante éxito comercial gracias en parte al tema del aborto que resultaba morboso y sobre todo a la torpeza del gobernador civil de Zaragoza que prohibió la película –contribuyendo así a su publicidad–, aunque más tarde consiguieron la autorización. Sin embargo, tras el primer éxito inicial, la película no tuvo mayor recorrido y el propio escritor la calificó de “bodrio” (García Hortelano, 2000: 53). Apuntaba años más tarde que, a pesar de que *Nuevas amistades* fue construida con una influencia muy cinematográfica y era más fácilmente adaptable que *Tormenta de verano* por la mayor complejidad de esta, el error consistió en transcribir los diálogos tal cual. Se percató de “la ambigua carga cinematográfica de una novela muy cinematográfica” (*Id.*, 1963: 38) porque eran “diálogos aparentemente cinematográficos, pero a la hora de la verdad uno se da cuenta de que son diálogos literarios” (*Id.*, 2000: 83) porque “el cine tiene otra lengua” (*Id.*, 1979). A pesar de ello resulta muy interesante el hecho de que estas novelas escritas bajo la influencia del cine fueran consideradas muy adaptables por los directores.

³ Respuesta recientemente por 8 *Madrid TV* y fragmento disponible en *Youtube*.

En la novela *Nuevas amistades* el sujeto enunciador –normalmente inexistente en el cine (aunque puede suplirse con una voz en *off*)– intentaba borrarse, no obstante, su puesta en escena implicó algunos cambios respecto al texto original. Algunas de las variaciones fueron la reducción de personajes (el cura o Lupe) –no tan radical como en la adaptación de *La colmena* en la que se redujeron sus trescientos personajes a sesenta–, la pronunciación de diálogos por personajes distintos –justificado en parte por el colectivismo de la novela–, la desaparición del espacio de las chabolas o la ausencia de los saltos temporales de la novela; pero sin duda el cambio más notable es el final. En la película es el médico quien abofetea a Gregorio de manera que se culpabiliza más directamente al grupo y cambia en cierto modo el sentido –claramente buscando eludir la censura ante un tema tan peligroso como el aborto (Mínguez Arranz: 1997, 273-276). En cuanto a los actores, la crítica de la época los señalaba como el principal fallo de la película porque, aunque no eran actores no profesionales como en los *films* del neorrealismo italiano, no tenían experiencia, lo que no se traducía en mayor naturalidad sino en falta de verosimilitud (1997: 287).

A partir de esta película Juan García Hortelano comienza su periodo (desde 1962 a 1966) como guionista para la productora *Este Film*, en Barcelona, junto con otro de los escritores que –según lo visto– más contactos estableció con el cine: Juan Marsé. El director Germán Llorente tras el inicial éxito de la película le propuso ir a Barcelona para hacer guiones. Comenzaba entonces una etapa que recordaría como “muy mala para el cine pero muy buena para mí” (García Hortelano, 1979), y ello porque no estaba orgulloso de las películas que escribían, ya que en su mayoría tenían argumentos simplones y similares escritos bajos las directrices exactas de los productores. Sin embargo, esta época fue muy buena para Juan García Hortelano pues ganaba mucho –por ello aludiría a estos años como una especie de “prostitución” (“para mí esos años es un poco la prostitución”) (*Id.*, 1979). Conoció a la extravagante gente del cine y mantuvo intensas relaciones con Barral, Gil de Biedma o Ferrater. Entre los guiones que elaboraron se encuentran *Donde tú estés* (1964) o *De barro y oro* (1966) –una historia de un torero protagonizada por Juanito Vaderrama y de la única que el escritor se sentía orgulloso (Alba, 2005: 173). Así recordaban los dos escritores años más tarde su experiencia como cineastas en Barcelona:

Trabajábamos en el apartamento de Juan en la parte alta de Barcelona, con una Olivetti portátil y cerca de una botella de whisky (...) “las perspectivas son buenas –decía Juan con su sonrisa socarrona–, pero no nos hagamos ilusiones, no creo que nos llame Hollywood” (Marsé, 2014: 20).

Vives muy bien, no tienes que trabajar y encima te pagan por hacer lo que teóricamente te gusta (...) una de las épocas más doradas de mi vida en el sentido del oro (García Hortelano, 2000: 25).

Estos años dorados de Juan García Hortelano finalizarían repentinamente al percatarse de que llevaba dos años escribiendo tan solo unas líneas cada día y regresó a su puesto de trabajo en Madrid.

2.2.2.1. Artículos de Juan García Hortelano en las revistas cinematográficas

Como se apuntaba, el profundo conocimiento de Juan García Hortelano del mundo cinematográfico del momento se evidencia asimismo por la intensa colaboración en las revistas de cine. No se limitó su labor únicamente a la crítica de las nuevas películas o de los principales referentes del momento, sino que además expuso sus ideas sobre la situación de la novela y la importancia del cine en su constitución. Destacan dos artículos publicados en las revistas *Nuestro cine* y *Film ideal*, titulados “Alrededor del realismo” e “Hit et nunc” –traducción italiana de “aquí y ahora”, intencionadamente escogida. Los escribió en 1961 y 1963, es decir, cuando acaba de publicar sus dos primeras novelas, y en ellos expone algunas ideas clave acerca de la influencia del cine en los escritores del objetivismo de los cincuenta.

La época de crisis en la que según él se encontraba la novela exigió la búsqueda de una nueva estética que evitara esa despreocupación formal en aras de la literatura de urgencia. En esa búsqueda aparece el cine, una nueva forma de expresión autónoma con medios expresivos que van a actuar “como terapéutica” al incorporarse en la novela:

Las influencias del cine sobre la novela son formales (...) recursos gramaticales impersonales, el empleo del diálogo en abundancia, el deliberado propósito de no fabricar tipos ni personajes, son características de una novela y pueden ser válidas a la hora de construir un guion (García Hortelano, 1961: 6).

Compartían una “igualdad de edades” (“el cine llevaba pantalones cortos, cuando la novela moderna no se había alargado aun los suyos”), pero sobre todo una base común: el afán testimonial y crítico de la realidad.

En la investigación de las formas artísticas de la realidad, el cine y el relato literario llevan sus métodos por caminos semejantes (...) este previo deseo por una audiencia lo más amplia posible indica la contextura realista que, en el cine mucho por su naturaleza, y en la novela por razones históricas, determinará su futuro (*Id.*: 7).

De igual manera que Alfonso Sastre rechaza la idea de arte por el arte en la literatura, artículos sobre teoría del cine van a calificar de egoístas a los cineastas cuyo punto de partida no es patentizar las relaciones de su tiempo y enriquecer al hombre. Un artículo de este tipo firmado por Salvador Seguí (1961: 20) está incluido junto con “Alrededor del realismo” en el mismo número de la revista *Nuestro cine* que iba dedicado a Antonioni. Precisamente García Hortelano apunta a las películas de este precursor del neorrealismo italiano (*La Aventura, La noche y El eclipse*) como una influencia determinante en el desarrollo del nuevo arte narrativo:

No creo que resulte dudosa la importancia de Antonioni en la resolución del más particular de los problemas de un joven narrador español, literato y cinematográfico. Para mí, la decisiva labor de Michelangelo Antonioni –la más digna de estudio, por tanto– reside en su facultad de narrar los problemas del hombre con una sociedad al fondo (García Hortelano, 1963).

Antonioni sustituye la historia por la vida y pone de manifiesto muchos de los elementos que se observan en *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*: una sociedad inmersa en las apariencias, el protagonismo colectivo o los sentimientos de soledad y de incomunicación de la pequeña burguesía.

Aborda el tema de la nueva especie de escritor, con una cultura cinematográfica muy amplia y que mantiene estrechos lazos profesionales con el mundo del cine, principalmente como guionistas. A los jóvenes novelistas, adecuados a escribir emulando la manera del cine, les resultaba sencillo escribir un guion y que este se convirtiera en película. Sin embargo, cuando señala que “con frecuencia se olvida [que] un guion no es un película”, parece estar prediciendo lo que va a ser el principal fallo en la producción de la película de *Nuevas amistades* dos años más tarde (García Hortelano, 1961: 6).

Trata asimismo otros de los fenómenos que evidenciaban la omnipresencia del cine en la literatura, como fue la irrupción de términos del lenguaje cinematográfico en las reseñas literarias:

Un crítico literario actual dirá más fácilmente que una novela deja en primeros o generales planos determinadas situaciones, que no que estas situaciones están difuminadas o descritas con trazos gruesos (...) (*Id.*: 6)

Entre otras ideas interesantes que destaca está su admiración por los libros de viajes que algunos novelistas estaban cultivando como medio de testimoniar la realidad; opinión que expresaría años más tardes en entrevistas (García Hortelano, 1979). En “Alrededor del realismo” muestra además una preocupación por el futuro del cine pues tiene la convicción de que es una época de crisis –de hecho, páginas más adelante del número de la revista Julio Diamante trata sobre la mala situación del cine español (1961: 8). La solución pasa porque “los hombres de cine” sean a la vez “hombres de letras” y viceversa –a la manera de Bardem y Fernández Santos–, capaces de escribir un guion y saber cómo se dirige una película (García Hortelano, 1961: 7).

En definitiva, con estos dos artículos se comprueba la gran cultura cinematográfica de Juan García Hortelano y su absoluta conciencia de la influencia del cine en la narrativa del momento, así como las causas y las consecuencias técnicas en la nueva estética.

2.3. Influencia de la técnica cinematográfica en *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*

Nuevas amistades y *Tormenta de verano* son las dos obras de Juan García Hortelano más unidas técnica y temáticamente. Representan la culminación de la novela objetivista de los cincuenta con un afán testimonial y crítico que descarta el maniqueísmo introduciendo un estética impregnada de elementos cinematográficos. Resumir el argumento de estas novelas es aparentemente sencillo, ambas giran en torno a dos acontecimientos: en la primera, el supuesto embarazo y posterior aborto de una joven de un grupo de amigos de la burguesía madrileña y, en la segunda, la aparición del cadáver de una mujer desnuda en la orilla de la playa de una colonia veraniega. Sin embargo, a través de estos hilos narrativos se juega con el lector al crearle unas expectativas que nunca se ven satisfechas porque, como en la vida tediosa de estos burgueses, en la novela nunca ocurre nada. De manera velada y escondiéndose tras el objetivismo del “camera-man”, el lector asiste a la crítica de la nueva clase burguesa superficial, amoral, hipócrita, sin ningún tipo de conciencia social y que vive conforme

inmersa en un juego de apariencias –respectando los principios del régimen franquista y católico– tras el que se percibe la crisis de unos personajes con una hipersexualidad oculta y frustrados por el tedio, que tratan de enmascarar tras el murmullo constante de conversaciones vacías y la bebida.

Tormenta de verano parece representar el futuro de los jóvenes de *Nuevas Amistades* veinte años después. De hecho, en el personaje de Javier se observan muchos elementos en común con Gregorio, especialmente el afán de protagonismo y esa sexualidad que, si en el joven aun solo parece intuirse, en Javier se evidencia a través de sus relaciones con su amante Elena –por todos conocido pero callado– y con Angustias. La diferencia principal entre ambas obras reside en la elección del narrador. En la primera el punto de vista es en tercera persona, no obstante, de acuerdo con la técnica objetivista, no interviene, cumpliendo así una función meramente funcional de registrar las conversaciones y los aspectos visuales. El protagonismo colectivo, aunque evidente en ambas obras, es mayor en *Nuevas Amistades*, al no tener un solo personaje a través del que se filtra la realidad sino una pandilla de “falsos” amigos. De acuerdo con los principios del neorrealismo italiano, la obra transcurre en un periodo de tiempo limitado (tres o cuatro días en la primera y aproximadamente un mes en la segunda) y el tiempo del discurso es menor que el de la historia puesto que ambas se alude a momentos del pasado (Isabel piensa en su ruptura amorosa, Leopoldo en Encarna o Javier en la guerra). Introduce algunas referencias al tiempo real histórico, quizá en búsqueda de una mayor objetividad. Así, por ejemplo, en *Nuevas amistades* se refiere a la visita de los Príncipes de Mónaco. Mayor significación tiene el espacio pues los personajes parecen estar encerrados en el círculo dorado de los barrios madrileños de Argüelles y Salamanca. Solo contemplan la otra realidad (las chabolas o el pueblo de pescadores) desde lejos en escapadas a chalets en las afueras o, en el caso de *Tormenta de verano*, a la colonia de la costa levantina. Nunca se desprenden de sus lujos –principalmente la bebida presente en casi la totalidad de las páginas de las novelas– y esa especie de “burbuja” se evidencia irónicamente en la escena tan cinematográfica en la que los ojos del narrador se detienen en el cartel de la colonia donde se lee un significativo letrero:

Me acompañó hasta el jardín, con nuestras manos asidas (...). En el principio del sendero me detuve a examinar el cartel recién puesto, con la pintura negra aun blanca.

PROHIBIDO EL PASO, CAMINO PARTICULAR. Antes de llegar a la playa me quité (...). (García Hortelano, 1995: 304)

En *Tormenta de verano* sí hay un protagonista que narra en primera persona pero no por ello el enfoque objetivista cambia. Es un narrador desconcertante porque, aunque vemos a través de sus ojos, la información aportada no es mayor que en *Nuevas Amistades*, con narrador omnisciente. No se conoce su interior ni el de los personajes y de hecho, es en los diálogos donde se reflejan sus dudas. Javier es como Gregorio un personaje egocéntrico, falso héroe de cine y egoísta, que juega a salir de su tediosa vida con la historia del cadáver. La profundidad de *Tormenta de verano* es mayor pues se evidencia la crisis existencial de este personaje, su “tormenta”, pero que finaliza rápido pues las expectativas de un cambio de vida acaban en nada. Tanto Javier como Gregorio representan a esos “señoritos” de la *dolce vita* que juegan a ser distintos para salir del consciente aburrimiento, enunciado constantemente: “os vais a convertir en momias de tanto aburrimiento” (García Hortelano, 1995: 77), “es falsa toda esta vida” (*Id.*:243), “aburrido hasta la última punta de mi pelo de oír las mismas tonterías” (*Id.*:244), “le prestas a la vida variedad, que en general no tiene” (*Id.*:21), “sientes que tu vida ha estado vacía, sin sentido o hueca” (*Id.*, 1998: 244).

Tormenta de verano parece predecir el futuro de lo que en la pandilla de jóvenes estaba latente. Son hijos de familias que se enriquecieron por la guerra civil y viven de acuerdo a la moral oficial pero con una pulsión erótica oculta. En *Nuevas Amistades* sin duda está encarnada en Isabel y en las relaciones ocultas que parecen intuirse en Gregorio. En *Tormenta de verano*, la degradación moral se evidencia cuando se pone de manifiesto que lo más escandaloso es que los niños hayan encontrado a la mujer desnuda y no muerta (*Id.*, 1995: 7) (“En principio, lo peor fue que la muchacha, además de muerta, apareció desnuda”) (*Id.*:5) o en declaraciones del tipo “que nos vas a poner cachondo” cuando hablan de “los pechos duros” de la mujer fallecida (*Id.*:238). Sin duda, es intencionada asimismo la reflexión sobre qué tipo de moral está inculcándose a los niños capaces de desnudar un cadáver. De hecho, Juan García Hortelano reconoció años después su intención en estas obras: “quise representar al brillante bando de las familias que ganaron la guerra”, “una vida erótica deformada, unas relaciones hipócritas” (Juan García Hortelano, 2000: 60).

La influencia del cine en ambas obras se evidencia incluso desde la elección de la portada de la primera edición de *Nuevas amistades* (de Seix Barral), en la que se capta a los personajes sentados en una terraza mediante un plano picado. Asimismo, las referencias de los protagonistas al cine como elemento temático son constantes:

- Hace años que no veo una película- dijo Isabel
- Ni yo -dijo Pedro-. En realidad no estrenan nada bueno (García Hortelano, 1998: 151).
- Enjuicia el asunto como si (...) ayer mismo lo hubiésemos visto en el cine (*Id.*: 218).
- Esto no es una película de miedo.
- Pues parecíamos “gangsters” esperando a Gregorio dentro del automóvil (*Id.*:144).
- Como si él fuese un Vittorio de Sica, y solo me lleva tres años (*Id.*: 51).
- Sí, no estaba mal. Italiana. La verdad es que no la he comprendido muy bien. Cada vez hacen un cine más tonto y enrevesado (*Id.*, 1995: 154).
- La vida es más complicada que en el cine (*Id.*:116).

Los personajes están impregnados de las películas del momento y son capaces de identificar ciertos elementos como propios del cine. En este aspecto, cabe destacar el comportamiento de Gregorio cuya conducta recuerda a un actor del cine o del teatro que representa ante las cámaras. Sin duda está muy influido por la “mitología cinéfila” (Mínguez Arranz, 1997: 290) y de hecho, reconoce a Juan su afición al cine (García Hortelano, 1998: 107). La cultura cinematográfica de los protagonistas se plasma también irónicamente en sus pretendidas maneras aprendidas de los actores de Hollywood –como ya aparecía en el personaje de Yoni en *Entre visillos*– y entre las que se vela un complejo de inferioridad de lo español que empezaba a surgir en estos años –parodiado por la multitud de préstamos sobre todo del inglés que utilizan los personajes.

Técnicamente, los procedimientos señalados en la primera parte del trabajo, se multiplican y se llevan al extremo en estas dos novelas.

La presencia del narrador, incluso siendo en primera persona en *Tormenta de verano*, se reduce al papel de una cámara. La historia se pone ante los ojos a través de las acciones y los diálogos de los personajes. Con el empeño de evitar la subjetividad, todo el mundo psicológico de los personajes no se explicita, el objetivo no es contar sino hacer ver. Así, el lector ante la aparente frivolidad y alcoholismo de Isabel

descubre por sus palabras y hechos que se trata de una mujer profundamente frustrada e incluso se compadece. De igual manera, accedemos a la crisis existencial de Javier. Todo el argumento está compuesto de fragmentos y conversaciones yuxtapuestas sin ninguna transición ni explicación. Es el lector quien debe recomponer las distintas secuencias que se encadenan y de las que cuesta percatarse porque, a diferencia del cine donde se ve la imagen física, esta exige una representación mental, como ocurre en estos dos fragmentos:

-Yo no difundía por ahí una historia suya y él...No peleéis, por favor

-Anda, Isabel maja, no te preocupes.

El aire del portal estaba frío, pero, a medida que ascendía, Gregorio encontraba (...)
(García Hortelano, 1998: 175).

-Gracias a que Gregorio estaba allí. Casi no habla. Está tranquilo (...) es una maravilla de muchacho.

A Jovita le venían siguiendo dos tipos bien vestidos. Cuando se sentó, ellos (...)
(*Id.*: 204).

Se produce en ambos un salto de una “secuencia” a otra y, sin ningún elemento anafórico o temporal, comienza *in fraganti* una nueva acción. *In media res* se inician las dos novelas y esta técnica se extiende a lo largo de toda la narración, compuesta de imágenes tomadas *in fraganti* y que en la mayoría de los casos son –según propugnaba Zavattini– aparentemente cadentes de importancia:

Las abundantes hojas de las acacias estaban polvorientas. Leopoldo, derrumbado en la silla de metal, luchaba con aquella partícula punzante e invulnerable al cepillo, que se mantenía introducida entre los dientes de su mandíbula inferior (...) (*Id.*:125).

Este tipo de escenas tan visuales que parecen sacadas de una película se multiplican en el texto, por ejemplo en el comienzo del capítulo veintisiete de *Tormenta de Verano* y, sin duda, en las primeras escenas de ambas novelas, que ponen en primer plano a una joven borracha en un bar y a un cadáver a orillas de la playa. Un cambio radical de escenas se produce entre el final del capítulo 24, cargado de tensión por la situación de Julia, y el comienzo 25 en el que, sin explicación, aparecen todos tranquilos comiendo sin saber qué ha sucedido al final de la anterior escena.

Cabe destacar entre las escenas más cinematográfica el momento en el que Gregorio intercambia una mirada con una niña en las chabolas en el capítulo 8 (así finaliza la *Dolce Vita*) o las incontables escenas del grupo de amigos bebiendo, que sin

duda alguna remiten a los films de Antonioni y recuerdan a la *Dolce Vita* de Fellini. Esta película tiene unas similitudes absolutas con *Nuevas Amistades* y demuestra que, aunque no pudo inspirarse en ella porque es posterior, sí conocía a la perfección los postulados del neorrealismo italiano. La escena que se narra al final del capítulo 21 parece igualmente sacada de un guion cinematográfico:

Le sonrieron. Isabel corrió unos pasos junto al automóvil. Al comenzar la pendiente de la carretera forestal, encendió los faros. En la luz incierta de aquella hora, las paralelas luminosas irrealizaban los límites del crepúsculo (*Id.*: 221).

Según se ha apuntado, el narrador se convierte en las novelas objetivistas en un “camera-man”. Esto se cumple en el caso de *Tormenta de verano* pues el narrador es el protagonista a través del que se filtra la realidad:

Llevo unas anteojeras como una mula, que cada vez se me estrechan más y me dejan ver menos (...) estoy cansado de no ver más que con mis ojos (García Hortelano, 1995: 207-208).

Hasta que sentí crecer la luz a través de los párpados, no supe qué hacía Rufi por el dormitorio (*Id.*:232).

Sin embargo, en *Nuevas Amistades*, al carecer de esta primera persona narrativa, se va a establecer un juego de puntos de vista muy interesante. En ocasiones el autor-cámara es el que recoge lo que “ve y oye”, pero otras muchas elige la perspectiva de uno de los personajes. Por ejemplo, en el comienzo “Al otro lado de la barra, Ventura cerró la puerta” (García Hortelano, 1998: 7) el narrador sitúa la cámara en los ojos de Joaquín que es quien ve a Ventura al “otro lado”. Durante el resto de capítulos la perspectiva alterna entre Leopoldo, Isabel y Gregorio, sobre todo a partir del octavo capítulo, y solo se va a describir hasta donde alcance la vista de estos personajes, por ejemplo en el siguiente fragmento en el que parece que el objetivo de la cámara se empaña como los ojos de Gregorio:

Cerró los ojos y desaparecieron los muebles, los dos cuadros (...). Al principio, una tiniebla absoluta aplastó sus párpados; más tarde, se deslizaron unos colores vivísimos y vertiginosos. Pensó que estaba durmiéndose (...) (*Id.*:234).

La gran movilidad del punto de vista, tan cinematográfica, provoca que la misma escena sea contada dos veces pero desde dos perspectivas:

Descorrió una de las hojas del despacho (...)
- ¿qué hay Gregorio? (*Id.*:83).

Se descorrió una de la hojas de la puerta y Gregorio les sonrió (...)
- ¿qué hay Gregorio? (*Id.*:86).

La diferencia entre estos dos fragmentos, narrados en el capítulo 6 y 7 respectivamente, reside en que, mientras en el primero el enfoque coincide con el narrador que se sitúa a la altura de Gregorio, en el segundo la mirada procede de los que están en el interior de la sala y lo ven entrar – por ello, se utiliza el verbo impersonal en este caso (Troncoso, 1985: 40-41).

Otro de los aspectos que más asemeja estas dos novelas al guion cinematográfico es la preeminencia de los diálogos, que ocupan la mayor parte del texto –especialmente en *Nuevas amistades*. Es la mejor estrategia del autor para desaparecer y caracterizar a los personajes, sus hábitos y su ideología de forma aparentemente objetiva. Son diálogos muy breves y rápidos en los que el verbo *dicendi* solo se explicita en ciertas ocasiones. Páginas enteras, e incluso capítulos –el 26 de *Nuevas amistades*– se componen de diálogos a través de los que se conoce a los personajes, porque el narrador nunca cuenta la forma de ser de ninguno de ellos; todo lo que sabemos es a través de sus palabras o de la visión que otros personajes ofrecen pero que siempre es parcial. Nos permiten además conocer su pasado: la supuesta relación truculenta entre Isabel y Juan, el aborto de Encarna –la amante de Leopoldo–, la procedencia de Gregorio o la participación en el bando “nacional” de Javier durante la guerra.

El narrador se convierte en una especie de grabadora y registra todas las voces que le llegan, de manera que en muchas ocasiones no se sabe quién habla y en otras se mezclan dos conversaciones simultáneas –lo que dificulta la lectura:

- ¿Leopoldo también?
- Sí.
- Hacer calor aquí.
- Mucho. No tengo nada que beber (...)
- Normalmente – Juan sonrió- Lamento que no puedas dedicarte a ella.
- Claro. Además parece mayor (...)

Las listas de luz formaban ángulo con una de las paredes.

- Anoche vino a decírmelo y me impresionó.
- Julia es fuerte.

(García Hortelano, 1998: 163-164).

Se establece un juego entre las palabras y los gestos de los personajes –por ejemplo, los movimientos de cruce de piernas– que son recogidos como si fueran acotaciones. En *Tormenta de verano* aparece este juego (en el fragmento siguiente) y, aunque se trate de un narrador protagonista, se evita la reproducción indirecta de los diálogos, produciéndose de igual manera conversaciones ambiguas y mezcladas.

Desde entonces, no me he enamorado ni una sola vez –Luisa apretaba el mecanismo del bolígrafo y la punta entraba y salía con unos rítmicos chasquidos–. También, he pasado (...) (García Hortelano, 1995:148).

Poner ante los ojos una escena conlleva reproducir las conversaciones pero también todos los ruidos que la rodean. Es por ello que los sonidos son descritos con gran insistencia:

Los camiones llenaban la avenida con el ruido de sus motores (...) (1998: 13). / En el otro despacho Jacinto colgó el teléfono (*Id.*: 31).

Escuchaba el mar, que estaba algo movido (1995: 15). / Se oía un rumor constante, como un lejano machaqueo de la artillería (*Id.*:47).

Pero además del sonido y del diálogo, los silencios son subrayados explícitamente por el narrador, de forma que crean la sensación de que es en lo que callan los personajes donde reside gran parte de la significación de la obra. El silencio irrumpe cuando los jóvenes tratan sobre su pasado con Juan o cuando en una conversación en *Tormenta de verano* se deja intuir que todos saben la relación extramatrimonial de Elena y Javier pero prefieren callar. Es decir, hace un extraordinario manejo de la elipsis –hay una verdad oculta que todos conocen y parece que va a estallar pero nunca lo hace:

-Ocho, Amadeo. A partir de la docena, os explico siempre mi vida. Se está muy bien aquí, con vosotros esa y ...todo. Pero pienso que está sucediendo algo alrededor nuestro, que no sabemos qué es. Vosotros parece que ni siquiera sepáis que sucede algo (...)

-Te digo que no lo sé –Andrés enciende un cigarrillo–. Suceden cosas. Que te diga Javier lo que sucede. Él quizá lo sepa (*Id.*:158).

En el trasfondo de las conversaciones vacías y superficiales que inundan las dos novelas, se trasluce una crítica muy potente y es, precisamente en esto, donde reside el principal acierto de la narrativa de Juan García Hortelano: consigue retratar a una clase social, con su forma de hablar propia, pero con una técnica novedosa que lo aleja del maniqueísmo.

Con los silencios de los personajes se evidencia el uso de una focalización en la que el narrador sabe menos que ellos, a diferencia del narrador del siglo XIX. Asimismo, se crea un juego de ambigüedades en el que quedan ocultas algunas acciones al resto de personajes y al narrador. El enfoque de la cámara es limitado y en ocasiones no capta el espacio fuera de campo, de igual manera que en el cine de terror, por ejemplo, buscando el suspense. Así, la “cámara” no capta un espacio en *off* en *Nuevas amistades* en el que se produce un supuesto encuentro entre Julia y Gregorio, del que no podemos estar seguros porque la puerta se cierra e inmediatamente se cambia de escena:

-Ven –repetió.

Al doblar el pasillo, Gregorio apoyó una mano en la pared. En la oscuridad y durante unos metros, percibió el desplazamiento del aire que producían sus cuerpos (...). La mano de Julia tropezó en su pecho y él la asió (...). Entró en un pequeño cuarto con baúles (...). El aroma a humedad era allí más penetrante.

-Me telefoneó Isabel (...) (*Id.*, 1998: 156).

Da la sensación de que las cosas suceden ante los ojos fuera del control del narrador y, sobre todo, pone en evidencia que solo tenemos acceso a una versión de los hechos y no a una verdad absoluta, porque en la vida real tampoco podemos verlo todo.

El narrador emulando los movimientos de la cámara establece un juego de planos que permiten al lector un recorrido visual por toda la imagen. Recuerda a las técnicas de las películas de Antonioni en las que la cámara parece moverse libremente sin ningún criterio (Norberto, 1997: 89). Constantemente, el personaje a partir del que se percibe “la escena”, cambia de posición, detiene su mirada en algún elemento o conecta el plano exterior –generalmente a través de una ventana– con la acción en primer plano:

Mientras Leoncio aplicaba las ruedas el medidor de presión, me quedé mirando el jardín y la lluvia bajo el cielo compactamente cerrado (*Id.*, 1995: 47).

El sol entraba hasta más de media habitación; más allá del verde de los árboles había un cielo azul (...) Las camas estaban aún desechas (*Id.*: 102).

Los campos, quemados del sol, se encuadraban en la ventana en una única mancha enneguedora. Me volví, al tiempo que Angus se cerraba su bata granate (*Id.*: 272).

Estos fragmentos ejemplifican además la simultaneidad de acciones, que a menudo se consigue incluyendo todo lo que cabría en un encuadre de una pantalla o cámara. Este procedimiento, técnicamente denominado “profundidad de campo” es muy

utilizado por los cineastas –y lo novelistas, por tanto– porque permite asistir a varios acontecimientos a la vez, unos más próximos al objetivo y otro más alejados con menor nitidez:

Isabel acababa de distribuir los cubiertos en la mesa. Desde el rellano, Gregorio contempló el palo pajizo de Isabel, sus largos brazos desnudos; de arriba llegaba la melodía que silbaba Julia (*Id.*, 1998: 236).

Gregorio saludó a Felicidad, que estaba sacando al pasillo las sillas del comedor, y entró en el cuarto de baño (*Id.*: 21).

El sol ponía neblinoso el cielo en lo alto. Bebí un trago. Al otro lado de la línea de la borda volaban unas gaviotas que, en la lejanía, parecían rozar el agua (*Id.*, 1995: 214).

A veces la descripción simula los *travelling* cinematográficos y se produce un avance muy rápido hacia delante en el que quedan diluidos los planos anteriores:

El automóvil osciló al pasar la cuneta. La extensión de los campos solitarios, pardos (...). Continuó avanzando lentamente por el estrecho camino; tras él quedaba una transparente masa de polvo blanquísimo (...) El camino se inclinó en una pendiente, después la curva (...) Acabó la cuesta (...). No había dos edificaciones iguales (...). Tres calles nacían o acababan en aquel embudo (...) (*Id.*:100-101).

Los ejemplos de este tipo se multiplican en el texto. Así, por ejemplo, la aparición de Isabel al comienzo de *Nuevas amistades* emula un *travelling* con una presentación hacia delante desde que enfoca todo el espacio del bar hasta que llega a la mujer sentada en la silla.

Por último, ese pretendido movimiento libre de la cámara a veces se detiene en primeros planos y capta detalles, totalmente insignificantes para el relato, pero con un efecto visual muy efectivo. Normalmente, son enunciados muy breves que desconciertan porque no son necesarios e interrumpen la narración. No obstante, evidencian la pretensión objetivista y cinematográfica porque, en las películas, el objetivo lo capta todo si se acerca en exceso. De esta manera, en los fragmentos siguientes la imagen pasa de estar a la altura del ojo para verse a través de un *zoom*:

-Oh, qué tontos somos. Entra – el cenicero, sobre el verde tapete de plástico, rebosaba de colillas (*Id.*, 1998: 113).

Al avanzar hacia mí, descubrí las pequeñas arrugas en las comisuras de sus párpados (*Id.*: 201).

Los hombres levantaban más los brazos (...) se les veía más que a la mujeres las rodajas de sudor de los sobacos en las camisas (*Id.*: 223).

-Ponte en el colchón de goma. – Gregorio se arrastró unos centímetros sobre el vientre-. En tu mejilla derecha hay una espinilla (*Id.*, 1995: 69).

La narración se ha convertido en una cámara hipersensible a todos los detalles y también a la luz, que es descrita de forma muy insistente con sus distintas intensidades y de hecho, en algunas páginas es reiteradamente referenciada (capítulo 5 de *Tormenta de verano*).

En conclusión, *Nuevas amistades* y *Tormenta de Verano* son uno de los mejores testimonios de la influencia del cine en la novela objetivista de los años 50. Escritas por un autor con una cultura fílmica altísima, explota los temas, el enfoque y todas las técnicas aprendidas en las películas. Utiliza la técnica como una “herramienta ideológica” (Sanz, 2014: 38) potentísima al desaparecer de la narración y poner ante los ojos el retrato de dos generaciones pertenecientes a una clase que “vive sobre falsedades” con “una existencia como falsa” (García Hortelano, 1995: 66). Si en algo reside la vigencia de Juan García Hortelano es en su estilo narrativo y en la nueva técnica de novelar que no puede ser comprendida sin la influencia del cine.

3. CONCLUSIÓN

El presente trabajo demuestra la innegable influencia que el cine ejerció en la constitución de las novelas objetivistas de medio siglo. De igual manera que los escritores actuales no mantienen sus obras ajenas a las redes sociales y las tecnologías –tanto en los temas como en su forma de narrar–, los novelistas de medio siglo participan del nuevo fenómeno que, como ahora las redes, había invadido el panorama cultural en el que se formaron y escribieron. Por tanto, la narrativa ante la necesidad de una nueva técnica que respondiera a las pretensiones objetivistas, justificadas por el contexto histórico, va a encontrar en el cine su nueva estética. La participación profesional directa de estos escritores, como Aldecoa, Fernández Santos o Ferlosio, demuestra que estos encarnaron “la nueva especie de escritor” que Juan García Hortelano defendía. Acostumbrados a escribir guiones y formados –muchos de ellos– en el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, escriben sus obras tratando de autoeliminarse y convirtiéndose en una cámara hipersensible, que construye la novela mediante la yuxtaposición de escenas, el protagonismo colectivo y el juego de enfoques y silencios; en definitiva, siguiendo los postulados del neorrealismo italiano y de la nueva forma de hacer cine, según se ha demostrado a lo largo del trabajo.

Es precisamente la adopción de esta nueva técnica lo que confiere a estas obras vigencia y modernidad porque adelanta las intermedialidades y el hibridismo de géneros actuales. En este sentido, uno de los aspectos que más evidencian el propósito de estos escritores son las novelas que intencionalmente fueron escritas como un guion de cine. Asimismo, el hecho de que muchas de estas obras fuesen adaptadas al cine –algunas con la participación de los propios escritores– demuestra que ya en el momento los directores fueron conscientes su carácter tan cinematográfico.

Se ha de destacar que se trata de un tema muy amplio que requeriría un estudio más exhaustivo de las obras de cada uno de estos novelistas, examinando los aspectos concretos y visibles tomados directamente del cine en todas sus obras. No obstante, se ha intentado en la primera parte del trabajo señalar las vías, las relaciones directas y las

características generales del fenómeno cinematográfico que impregnaron las novelas objetivistas.

Si los escritores nombrados ya aunaban su condición de hombres de cine y de letras, en Juan García Hortelano las fronteras se diluyen. A pesar de que no había estudiado en las instituciones de formación cinematográfica, su relación con el cine fue –según se ha demostrado– intensísima y muy prolija como espectador, crítico y guionista. Las reflexiones del escritor sobre el realismo social y sobre todo su artículo “Alrededor del realismo” han resultado de gran interés para establecer cómo concebía Juan García Hortelano la nueva forma de narrar impregnada por el cine. La preocupación estética, de la que habla en sus artículos, le conduce a la búsqueda de una nueva técnica y un nuevo lenguaje que encuentra en el cine su modelo. Es precisamente su estilo lo que lo aleja del tradicional encasillamiento dentro del realismo social –como él apunta en la entrevista de *A fondo*– y sobre todo, lo que confiere a sus obras modernidad, experimentación y absoluta vigencia en la actualidad.

Escribió a la manera del cine pero sin olvidar hacer literatura; una literatura que hace plantearse al lector si su propósito es representar únicamente la superficialidad de una clase o, en última instancia, hacer reflexionar sobre la imposibilidad de ver en la realidad más allá de la superficie. Es el lector el que tras el murmullo constante de diálogos vacíos descubre las contradicciones de una clase, los profundos conflictos individuales y la crítica de lo que no se dice.

Cabe destacar que, en la demostración del carácter cinematográfico de *Nuevas amistades*, ha resultado de gran interés los testimonios sobre la película que adaptaba la novela. A pesar del escaso éxito a largo plazo de esta película, evidencia que su técnica cercana al cine hizo que se considerara fácilmente adaptable por los directores. En este sentido, sería asimismo muy interesante una comparación entre la obra original y la adaptación cinematográfica, sobre todo analizando cómo la película reproduce los enfoques tan visuales que son descritos o creados mediante el diálogo en la novela.

Al igual que en la primera parte, las características adoptadas del cine en *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano* requerirían un estudio más amplio y además resultaría

esclarecedor el análisis de sus obras inéditas, principalmente *Barrio de Argüelles* puesto que fue escrita en fechas cercanas y, según los testimonios, con técnica similar.

En conclusión, es necesario reivindicar la narrativa de este escritor, a veces olvidado, cuyo estilo y técnica de novelar –que no puede ser entendida sin la presencia del cine–, hace de sus obras un testimonio de una época con pleno vigor en la actualidad.

4. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alba, R. (2005). “Generación del 36. Posguerra” y “Generación de medio siglo”. En *Literatura española: una historia de cine*, Madrid, Ediciones Polifemo, Ministerio de Asuntos exteriores y cooperación, pp. 143-188.
- Aldecoa, I. (1996). *El fulgor y la sangre*, Madrid, Espasa.
- (2005). *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.
- Alvar, M. (1968). “Técnica cinematográfica en la novela española de hoy”. En *Arbor*, Nº 276, pp. 253-270. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tcnica-cinematografica-en-la-novela-espaola-de-hoy-0/html/00fbd306-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0_].
- Amar Rodríguez, V. M. (1995). “Literatura y cine”. En M. R. Ortega y otros, *Literatura española alrededor de 1950: panorama de una diversidad*, Universidad de Cádiz, pp.289-291.
- Amell, S. (1992). “El cine y la novela española de la postguerra”. En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1593-1599.
- Ayala, F. (1996). *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra.
- Caldevilla Domínguez, D. (2005). *Lenguajes y persuasión: Nuevas creaciones narrativas*, Madrid, Asociación Cultural Científica Iberoamericana, pp. 35-50.
- Castellet, J. M. (2001). *La hora del lector*, Barcelona, Península.
- Claudín, V. (11 de noviembre de 1984). “Entrevista a Juan García Hortelano. Pensar en un mundo sin libros es algo de ciencia-ficción”. En *Liberación*. Recuperado en [<http://cineratura.wixsite.com/juangarciahortelano/entrevistas>].
- Cuenca, J. M. (2014). *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Barcelona, Anagrama.
- Diamante, J. (1961). “La situación del cine español”. En *Nuestro cine*, Nº 1, julio, pp. 8-9.
- Doménech, R. (1962). “Tormenta de verano, de Juan García Hortelano”. En *Triunfo. Año XVII*, Nº 4, (30 junio), p. 93.
- Fernández Santos, J. (1971). *Los bravos*, Estella, Salvat.

- Fernández, L. M. (1990). “El tratamiento cinematográfico en la literatura del neorrealismo español”. En *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Nº 8, pp. 121-129.
- García Hortelano, J. (1961). “Alrededor del realismo”. En *Nuestro cine*, Nº1, julio, pp. 6-7.
- (1963). “Hit et nunc”. En *Cinema Universitario*, Nº 19, enero-febrero-marzo. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cinema-universitario--15/html/02572048-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html].
- (1963). “Sobre la anemia”. En *Nuestro cine*, Nº 16, p. 38.
- (1990). *El gran momento de Mary Tribune*, ed. Dolores Troncoso, Madrid, Cátedra, pp. 11-4.
- (1995). *Tormenta de verano*, Barcelona, RBA.
- (1998). *Nuevas amistades*, Barcelona, Planeta.
- (2000). *Inventiones urbanas*, Valladolid, Cuatro.
- (noviembre 1979). “Entrevista a Juan García Hortelano”. En *A fondo*, RTVE.
- García Seguí, A. (1961). “El cine social en España”. En *Nuestro cine*, Nº 1, julio, pp. 20-21.
- Goytisolo, J. (1969). *Juego de manos*, Barcelona, Destino.
- Marsé, J. (1985). *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral.
- Marsé, J. (2014). “Evocación de Juan García Hortelano con un Gin- Tonic”. En *Campo Agramante: Homenaje dedicado de Juan García Hortelano (1928-1992)*, Nº 21, pp. 19-21.
- Martín Gaité, C. (2012). *Entre visillos*, Barcelona, Destino.
- Mínguez Arranz, N. (1997). *La novela española de posguerra: del texto fílmico al literario* (tesis), Universidad Complutense de Madrid.
- Montero Padilla, J. (2003). “Literatura y cine: Y el cine se entró por la puerta”. En *Con Alonso Zamora Vicente: (Actas del Congreso Internacional: "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos)*, Vol. II, Universidad de Alicante, pp. 877-888.

- Pastor Cesteros, S. (1996). *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*, Universidad de Alicante. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cine-y-literatura--la-obra-de-jess-fernndez-santos-0/html/ff4bc89a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_21.html#I_0_].
- Paz Gago, J.M. (2004). “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine: el método comparativo semiótico-textual”. En *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 13, pp. 199-232.
- Peña Ardid, C. (1991). “La influencia del cine en la novela española de medio siglo: una revisión crítica”. En *C.I.F.*, N° 17, pp. 169-191.
- (1992). *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2014). “Nuevas amistades: crítica de una clase social”. En *Campo Agramante: Homenaje dedicado de Juan García Hortelano (1928-1992)*, N° 21, pp. 49-57.
- Sanz Villanueva, S. (16 de junio de 2015). “Reivindicación de Juan García Hortelano”. En *El Mundo*. Recuperado en [<http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/16/557f4d4846163f7f038b4598.html>].
- Sanz Villanueva, S. (2014). “García Hortelano, olvidado e inédito” y “La glorieta de las devotas”. En *Campo Agramante: Homenaje dedicado de Juan García Hortelano (1928-1992)*, N° 21, pp. 123-149.
- Sanz, M. (2014). “Un lectura de *Nuevas amistades*”. En *Campo Agramante: Homenaje dedicado de Juan García Hortelano (1928-1992)*, N°21, pp. 35-40.
- Sastre, A. (1965). *El paralelo 38*, Madrid, La novela popular contemporánea-inédita-española, N° 8.
- Schifano, L. (1997). *El cine italiano: 1945-1995: crisis y creación*, Madrid, Acento.
- Sylvester, S. E. (1979). “Juan García Hortelano. La novela goza de buena salud”. En *La calle*, N° 61, p.40.
- Troncoso Durán, D. (1981). “Evolución novelística de Juan García Hortelano”. En *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 6, pp. 21-46.
- (2007). “Madrid en Juan García Hortelano”. En *Anales de la literatura española contemporánea*, N° 1, pp. 227-255.
- (1985). *La narrativa de Juan García Hortelano*, Universidad de Santiago de Compostela.

- Valls, F. (2014). “En el laboratorio de la narrativa breve de Juan García Hortelano”. En *Campo Agramante: Homenaje dedicado de Juan García Hortelano (1928-1992)*, N° 21, pp. 91-105.
- Goytisolo Gay, L. (1995). *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, Madrid, RAE.
- Sánchez Ferlosio, R. (2006). *El Jarama*, Madrid, Austral.
- Valverde, J. M. y Martín de Riquer. (1968). “Del Romanticismo a nuestros días”. En *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta.

Fuentes secundarias:

- Página web de la *Cervantes virtual* dedicada Juan García Hortelano: Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_garcia_hortelano/narrativa/].