

Búsquedas y milagros de un Madrid en agosto. De *Cómo dejar de escribir* (2017), de Esther García Llovet, a *La virgen de agosto* (2019), de Jonás Trueba*

Searches and miracles of Madrid in August. From *Cómo dejar de escribir* (2017), by Esther García Llovet, to *La virgen de agosto* (2019), by Jonás Trueba

ELIOS MENDIETA Y ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ

Universidad Complutense de Madrid. Avenida de Séneca, 2. 28040 Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: eliosmen@ucm.es / alfernandez@ucm.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8753-9102> / <https://orcid.org/0000-0002-1930-9150>.

Recibido/Received: 22-1-2023. Aceptado/Accepted: 12-5-2023 .

Cómo citar/How to cite: Mendieta, Elios y López Fernández, Álvaro (2023). “Búsquedas y milagros de un Madrid en agosto. De *Cómo dejar de escribir* (2017), de Esther García Llovet, a *La virgen de agosto* (2019), de Jonás Trueba”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 465-494. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.465-494>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: En este artículo se realiza un estudio comparado de la novela *Cómo dejar de escribir* (2017), de Esther García Llovet, y la película *La virgen de agosto* (2019), de Jonás Trueba. A través del modo en que contextualizan sus historias en el connotado cronotopo de Madrid en agosto y de las vivencias de los protagonistas, se estudia la estructura y diégesis de ambos textos y se pone en diálogo la forma en que plantean temáticas como la identidad o las dudas creativas y códigos narrativos en torno al cuestionamiento de la realidad. Con ello se entiende que, pese a las

* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación llevado a cabo como beneficiarios de un contrato postdoctoral Margarita Salas con la UCM (con estancia en la UGR, en el caso de Elios Mendieta, y con estancia en la UAB, en el de Álvaro López Fernández), financiado por la Unión Europea–NextGenerationEU. Asimismo, se vincula con el proyecto de investigación I+D *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788), del que forma parte Elios Mendieta.

diferentes miradas al espacio y a sus personajes que realizan la novelista y el cineasta, los textos se pueden entender como complementarios en su representación de la ciudad.

Palabras clave: Esther García Llovet; Jonás Trueba; estudio comparado; espacio; identidad.

Abstract: This article is a comparative study of the novel *Cómo dejar de escribir* (2017), by Esther García Llovet, and the film *La virgen de agosto* (2019), by Jonás Trueba. Through the way in which they contextualize their stories in the chronotope of Madrid in August and the experiences of the protagonists, the structure and diegesis of both texts are studied and the way in which they raise issues such as identity or creative doubts and codes such as the questioning of reality are put into dialogue. In this way, it is understood that, despite the different views of space and its characters taken by the novelist and the filmmaker, the texts can be understood as complementary in their representation of the city.

Keywords: Esther García Llovet; Jonás Trueba; comparative study; space; identity.

INTRODUCCIÓN

¿Qué ocurre cuando la ciudad se vacía? Es difícil concebir una capital europea que parezca inmóvil durante un intervalo de verano, más deshabitada y melancólica de lo habitual y, sin embargo, Madrid en agosto es casi el cronotopo asentado de un desierto extendido, un espacio del cual el imaginario popular español indica que se debe huir si se tienen los recursos necesarios. Estas páginas exploran dos representaciones contemporáneas de este marcador espacio-temporal y su distorsión en la vida natural de la ciudad, lo que posibilita una resignificación de sus espacios y de los pobladores que la habitan resignados durante el calor. Los textos son la novela *Cómo dejar de escribir* (2017), de Esther García Llovet, y la película *La virgen de agosto* (2019), de Jonás Trueba.

Ambas producciones desarrollan la búsqueda de identidad y de acción de dos personajes desorientados, que huyen de sí mismos mientras recorren la ciudad. En el caso de *Cómo dejar de escribir*, ese sujeto es Renfo, un joven lastrado por la muerte de su padre, Ronaldo, el gran escritor latinoamericano, cuyo legado (familiar y literario) pretende estirar encontrando su último manuscrito perdido y plasmando sus impresiones sobre él en una biografía que, en realidad, nunca está escribiendo. En lo que respecta a *La virgen de agosto*, la protagonista es Eva, quien en su treintena ha decidido dejar de ser actriz: “Ya no lo soy, quiero dejar de serlo” (Trueba, 2019), lo que simbólicamente implica “ser otro”, para intentar convertirse en “una persona de verdad”, mientras supera una ruptura emocional que ha frenado sus deseos, reprimidos pero progresivamente reconocibles en pantalla, de ser madre.

Más allá de la crisis existencial y creativa (con guiños de metaficción en ambas disciplinas) y el formato de diario que vehicula los dos textos, García Llovet y Trueba, creadores muy diferentes en sus intereses y aproximaciones estéticas, parecen optar por vectores de tan alejados casi complementarios en su representación de Madrid en agosto. Esto afecta de un modo muy sugerente tanto a los contenidos como a la forma. De hecho, García Llovet, que ha estudiado Dirección de Cine, incurre en una escritura deliberadamente cinematográfica, mientras que Jonás Trueba, también editor y novelista (*Las ilusiones*, 2013), apuesta por una estructura episódica de claro regusto literario. En paralelo, si la novelista presenta una geografía lejana al centro neurálgico, poco transitada en las recreaciones de Madrid (la zona limítrofe a la M-30 de Arturo Soria y López de Hoyos), el director ubica su película en torno al centro reconocible de la urbe; si la primera encauza un discurso de fuga de la ciudad por parte de su protagonista, el segundo narra un re-asentamiento; las fiestas sórdidas, clandestinas y alucinadas, aunque tengan lugar en chalets, de *Cómo dejar de escribir* resultan ajenas al ambiente remodelado y acogedor de las verbenas populares de la película.

Este carácter complementario de las obras no se agota en niveles más profundos de lectura. De tal modo, aunque ambas hablan de las raíces y las perpetuaciones, donde la escritora nos insta a mirar la paternidad de forma descendente (cómo ser hijo), el cineasta se centra en la maternidad ascendente (cómo ser madre). Las referencias pulp y cierta evocación del cine quinqué por parte de García Llovet contrastan sobremanera con las referencias de alta cultura que Trueba cita de manera textual (en boca de sus personajes) y visual (libros que aparecen en pantalla), en sintonía con el mensaje del filme. No solo eso: mientras que García Llovet expone las tensiones de clase, episodios de violencia y las consecuencias del paro y la desigualdad, Trueba desproblematiza en la medida de lo posible las diferencias sociales para centrarse en una burguesía joven y uniforme, a quien se dirige en ese lugar de tránsito en que se ha convertido la ciudad.

En consecuencia, este artículo consta de dos partes. En la primera se analizan las diferencias de registro más sobresalientes de ambos textos, habida cuenta de que cada uno se sostiene sobre una tradición y una memoria estéticas particulares, como representantes del tratamiento de ese cronotopo que resulta Madrid en agosto. Fue Mijail Bajtin quien extrapolaría el concepto de “cronotopo” a la teoría literaria, lo que entiende como la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la literatura (1989: 237). En las obras que nos ocupan, en

un momento atravesado por la paradoja mimética de que la ciudad es asediada por el calor que se impone sobre sus personajes, la ciudad se vacía y parece agigantarse por lo sofocante que resulta pasear en ella; pero, al mismo tiempo, se ofrece con menos interferencias y de una manera más abierta. Como añade Bajtin, el tiempo “se convierte en visible desde el punto de vista artístico, y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia” (1989: 238). Es lo que ocurre con el agosto madrileño en ambos textos. Para el análisis, esta sección contrastiva se estructurará en tres bloques en torno al espacio como actante: el estilo, el tratamiento de la urbe y la identidad de los personajes en ella, en cuyo desarrollo se recurrirá al análisis comparado y a la teoría especializada para explicar y cotejar las propuestas, casi antitéticas.

Precisamente por esta distancia que separa a García Llovet y a Trueba resulta tan revelador que ambos resuelvan los conflictos y las búsquedas de sus protagonistas por medio de un recurso que hasta cierto punto cuestiona todo el aparato realista previo, y hacia cuya intervención se orientan las dos historias. Y es que al final de ellas se produce una suerte de “milagro” narrativo, que trasciende el sentido de un *deus ex machina* y que está ligado a la identidad de los personajes (y, por lo tanto, al sentido de maternidad y paternidad) y a las nuevas posibilidades de verosimilitud del cronotopo. La segunda parte del artículo, por todo ello, examina la repercusión narrativa y la significación de estos dos milagros y explora su naturaleza literaria según diversas teorías sobre lo no-mimético.

No en vano, la decisión de optar por un final feliz y, sobre todo, la introducción de estas pequeñas fisuras en el realismo imperante, que también incluyen los sueños de Renfo como espacio de comunicación en *Cómo dejar de escribir*, no han tenido apenas importancia en los antecedentes expresivos del motivo que nos ocupa, Madrid en agosto. Un motivo que es curiosamente apreciado por autores de estética muy cuidada y reconocible (como son Esther García Llovet y Jonás Trueba) y que tendía a cerrarse con una impresión agrídulce y pesarosa. Entre estos antecedentes, se puede citar el relato *Los pájaros de Baden Baden* (1965), de Ignacio Aldecoa, llevado al cine por Mario Camus (1975).

El relato de Aldecoa sigue, como es habitual en este motivo, a un personaje en crisis, Elisa, una universitaria burguesa que prepara su tesis doctoral mientras la ciudad sucumbe al calor, pero también sucumbe a las ansias de contacto de sus desgajados residentes. De esta forma, al tiempo que a Elisa “la abrazaba el temor de la vergüenza de la edad: de sus treinta y cuatro años y su soltería” (Aldecoa, 1982: 302), deambula por Madrid

como un objeto de deseo para los paseantes. Los ojos atentos de estos voyeurs la encuentran oteando el horizonte en las terrazas del Paseo de Rosales, “como si estuviera en un mirador que al mismo tiempo fuera un muelle” (299). El río Manzanares hace las veces de fondo “paralizado y submarino”, y Aldecoa convierte el cielo matritense en “un mar de verano, un mar compuesto de las sensaciones tenidas desde la infancia, acrecido y sensibilizado ahora, y que se le hacía melancólicamente real en el atardecer madrileño” (299-300). El paisaje de sensualidades reprimidas se lleva por delante a la protagonista e instaura desde el atardecer, simbólico marcador de salida y apertura de la vida ante un calor capaz de aplastar “una tormenta sobre la ciudad” (307), un clima de relaciones personales no milagroso pero sí más aperturista que el habitual de la España franquista y ante cuya merma de vigilancia las fantasías parecen más legitimadas. Ese arco de posibilidades se materializa con sorna en el título de la novela, remedo de aquel refrán de principios de siglo: “Madrid en agosto, con dinero y sin familia, Baden-Baden”, que Elisa escucha decir al término —circular— de la novela, varada en otra terraza de Rosales. En este momento el lector entiende la decepción de Elisa, mientras que rumia el final desengañado de sus encuentros e ilusiones: “Idiotas de Baden-Baden. Gentes de Baden-Baden. Miserables de Baden-Baden. Veranos de Baden-Baden. Porquerías de Baden-Baden. Luego intentó vislumbrar los pájaros que piaban entre las hojas del plátano de su derecha” (329).

Como muestra de la larga aunque intermitente vida del motivo artístico, baste mencionar que en noviembre de 2022 se publicó una novela de Bárbara Espinosa de título anagramático, *Averno verano*. En sus páginas, muy alejados ya esos pájaros de Baden-Baden, la autora redundante en el sentido de presentar Madrid en agosto como una ciudad “escenario de ruinas y fasto” (2022: 10), cuya atmósfera infernal fagocita todo y conforma una cartografía de la soledad de sus personajes. Todos se encuentran en una encrucijada marcada profundamente por el cronotopo, como los personajes de Esther García Llovet y Jonás Trueba.

1. LA BÚSQUEDA. MIRADAS COMPLEMENTARIAS DE UN MADRID EN AGOSTO

1. 1. El estilo. Dos formas de aproximación.

Llama poderosamente la atención que dos obras que tratan sobre recorridos y que se plantean como un diario de viaje interior se abran —

día 1— con una sensación de inmovilismo y aburrimiento por parte de sus protagonistas, que ocupan además dos espacios ajenos. Renfo ha pasado a vivir en la casa en Arturo Soria de su padre fallecido en *Cómo dejar de escribir*, y Eva alquila a un amigo un apartamento en el centro en *La virgen de agosto*. La inacción, sin embargo, es muy diferente en ambos casos. La película muestra un tedio deseado, una suerte de *ennui*, que se representa con la ralentización y alargamiento de los planos interiores. En la novela, la parálisis frustra y contiene en sí el ritmo frenético y enumerativo de la prosa de Esther García Llovet, como se comprueba en su primer párrafo:

Me acuerdo de cuando no pasaba nada. Me acuerdo de aquella edad de oro, esa convalecencia, los desayunos descongelados del Burger, las tardes en sesiones dobles de películas malas de instituto y las noches, las noches de cuarenta horas, cincuenta horas huecas como el túnel de la risa, sesenta horas escribiendo sobre el gran Ronaldo, setenta horas de medianoche solo interrumpidas por alguna llamada al móvil, un Nokia del noventa y tantos que solo encendía un par de minutos al día, de madrugada, para comprobar de la que me había librado (García Llovet, 2017: 13).

Los dos textos hablan de renunciadas creativas —a seguir queriendo escribir o a seguir siendo actriz— y los personajes se abocan a una búsqueda de pertenencia, que ha de empezar con el espacio propio. Esa lógica de desprendimientos viene marcada en el caso de *Cómo dejar de escribir* por una estética fragmentaria y veloz, a latigazos, seca pero chispeante. El libro es el primer volumen y mascarón de lo que se conocería como *Trilogía instantánea de Madrid*, completada con *Sánchez* (2019) y *Gordo de Feria* (2021), que enfocan distintos personajes y situaciones de ese Madrid alucinado. Sanz Villanueva habló del libro como una “visión en escorzo”, sustentada en una “prosa de búsqueda sencillez, ingeniosa en sus manifestaciones de humor excéntrico y muy expresiva (..) a lo cual contribuyen también la fluidez y el dinamismo de sus diálogos” (2017). Precisamente son estos diálogos enérgicos los que regulan mejor el ritmo y completan la percepción cinematográfica de *Cómo dejar de escribir*. Tal percepción se evidencia en fragmentos como el abajo citado. Este no solo comienza empleando al director Wes Anderson como modelo de identificación para el lector, sino que realiza luego una suerte de transcripción de un plano en el que resultan ineludibles las notas de color, la distribución de los elementos y el punto de vista —la mirada— del personaje focalizado:

Lo miré. Su barba estaba cada vez más larga, ese tipo de barba que había empezado a ponerse tan de moda. Llevaba unos chinos de marca y una gorra de lana verde hasta las orejas. Parecía un personaje de Wes Anderson.

—¿Quieres que luego nos tomemos unas cañas en El Chigre? —dije.

—Una Mirinda. Ya no bebo.

—Hecho.

No me había dicho si la tercera calle a la izquierda o a la derecha, pero la casa color mostaza la vi enseguida, al final de la calle en cuesta, con dos enormes castaños de Indias asomando a cada lado de la cancela y el sol poniéndose justo detrás. Claudia estaba allí mismo. Sus gritos se podían oír hasta el final de la calle. Estaba discutiendo con un tipo rubio y muy alto, cada uno a un lado de un monovolumen negro que hacía de parapeto (García Llovet, 2017: 48).

La grotesquización que lleva a cabo García Llovet hace pensar que sus personajes más estrafalarios podrían haber salido de la cinematografía de los hermanos Coen. Sucede así con la figura de Makaroff, tertuliano inventado del programa real de la presentadora Ana Rosa Quintana, de quien dice el narrador —apuntando otra referencia cinematográfica—: “Llevaba unos pantalones de pijama a cuadros, gafas Ray-Ban plateadas, camiseta sucia, el look *Resacón en las Vegas* completo” (80). La autoconsciencia desenfadada de estas redundancias cinematográficas habilita chistes internos en la novela como que un personaje muera de un infarto mientras ve “una película de terror francesa en la tele” (84). Estas alusiones cinematográficas populares funcionan como simulacros cómplices (a la manera de Baudrillard) para el lector, que reconoce la ficción que está proyectando y de la que parte García Llovet.

Aun así, la potencia de lo cinematográfico no opaca al tótem literario más distinguible del libro de García Llovet, Roberto Bolaño. El gran Ronaldo, cuya autobiografía pretende escribir su hijo así como hallar su manuscrito perdido, tiene trazas del escritor chileno, como si de algún modo metafórico García Llovet y Renfo quisieran liberarse de su ansiedad de influencia, en términos de Bloom (1973). Con todo, la novela esparce en su rocambolesca peripecia algunos aforismos de auténtica hondura. Ocurre así, por ejemplo, cuando el protagonista ve alejarse a Claudia, su interés amoroso, y reflexiona: “eso es la belleza, lo que se piensa otra vez” (García Llovet, 2017: 33), frase que podría aparecer sin mácula en cualquier película de Jonás Trueba, incluida *La virgen de agosto*.

El crítico Javier Ocaña aseguraba precisamente ante el estreno del filme que el cine de Trueba se movía siempre “entre la espontaneidad y la solemnidad (...) entre la ligereza de Éric Rohmer y la gravedad de Jacques Rivette” (2019). Ambas pulsiones y referentes son visibles en *La virgen de agosto*, el quinto largometraje de Trueba desde su debut con *Todas las canciones hablan de mí* (2010).

Pese a ello, y aunque los instantes más reseñables de esta se desarrollen sin diálogo, como el chapuzón forzado y casi catártico de Eva en el pantano de San Juan —favorecido por la luz próxima a la revelación del director de fotografía, Santiago Racaj—, los diálogos más inspirados de la película tienden al monólogo existencial, sostenidos por el poso reflexivo, la estructura episódica y el tiempo contemplativo del filme. Esto incluye una lectura en *voice over* del pasaje del diario que escribe la protagonista tras encontrarse con su expareja. En otras palabras, hay una densidad literaria que refuerza el sentido filosófico y la atmósfera de la película. La mayoría de las veces lo hace de forma implícita, pero otras también explícitamente, al modo de García Llovet con sus alusiones a directores y obras. Así ocurre cuando Eva extrae los *Diarios* de Ralph Waldo Emerson de la estantería y se pone a leerlos. Con todo, se percibe una progresiva desculturalización en la película o, mejor dicho, una amplitud de registros gradualmente más espiritual, que terminará abarcando la filmación de un ritual de fertilidad a través del reiki o la contemplación sugestionada por parte de Eva de la lluvia de estrellas de la noche de San Lorenzo. Curiosamente, la siguiente novela de Esther García Llovet, *Sánchez*, de 2019, culmina con esa imagen cósmica de las perseidas, que la narradora estima, no sin cierta ironía, como una “magia violenta” que ha de recordarnos “lo invisible y la verdadera naturaleza de las cosas” (2019: 129-130). El profesor Fernando Valls proponía, de hecho, que una reseña de esta novela bien podría titularse: “Raros y nocturnos en una noche madrileña de San Lorenzo” (2019: 146). La cita referida de *Sánchez* vuelve a constatar la importancia que la noción de simulacro posee en la obra de García Llovet, por lo que el lector puede apreciar que los personajes transitan o, mejor dicho, asimilan a veces una experiencia novelera, se sienten como en un decorado de cine.

Vinculados con esta representación, en sus aproximaciones a Madrid en agosto, ni Trueba ni García Llovet escatiman las referencias al calor, lo cual condiciona las acciones de sus protagonistas, coherentemente enrarecidos y nocturnos, y le aboca a una situación más extrema de extrañeza en el medio. Así, en *Cómo dejar de escribir*, el calor fatigante

de las noches complica las resacas y el insomnio de Renfo, y es lo primero que le echa en cara su abuelo al reencontrarse con él [“Vaya calor de mierda que hace en esta ciudad” (García Llovet, 2017: 61)], orienta ridículamente la marcha de los paseantes [(“Hacía calor, la gente caminaba pegada a las fachadas de la acera de sombra, cargando con bolsas de Zara y H&M” (53))] y enfatiza la sensación corporal grotesca, como cuando los plásticos de los asientos se adhieren a la espalda y al separarse sonaba “como si rasgaran el sofá con una cuchilla de afeitar” (70). Por su parte, en la película de Trueba, al margen de los comentarios de los personajes y de su vestuario, el calor se trasluce en la fotografía de penumbra de la estancia, en una larga toma de Eva sedienta bebiendo agua o en un plano que duplica la asfixia y el sudor, pues detrás de la protagonista se yergue la reproducción de *La chiquita piconera* (Julio Romero de Torres, 1929).

Por último, en esa tensión entre la búsqueda de pertenencia y la extrañeza, resulta bastante revelador en ambas producciones la presencia de la inmigración. Aunque este motivo no determine la orientación estilística empleada por los dos autores, sí que resulta importante en el planteamiento narrativo. La población migrante latinoamericana que registra la novela, arrastrada por los prejuicios contra ellos, los trabajos precarios o la querencia metaficcional por la literatura, sigue rumbos diferentes a la inmigración blanca y europea, comprometida y artística, pero desproblematizada, que aparece en la película de Trueba. Eva llega a avergonzarse en un determinado punto de no haber vivido en otro país, lo que añade más peso a la propia reivindicación de su exilio interior en ese Madrid inusual y elegido, al contrario de lo que pasa con Renfo. Precisamente es en su relación con el medio donde más se perciben las brechas en la apuesta argumental de García Llovet y Trueba.

1. 2. El tratamiento del espacio

Habitar la ciudad y recorrerla es pensar el espacio, y así ocurre con la capital española en los dos textos estudiados. Las visiones de Madrid que proponen Trueba y García Llovet se diferencian incluso en la forma de transitar la urbe, en el propio movimiento de sus personajes. Mientras que Eva en *La virgen de agosto* camina de modo constante, lento y contemplativo por la zona más conocida, Renfo en *Cómo dejar de escribir* se mueve de prisa, con un ritmo irregular, lo que otorga una mayor impresión de estructura circular, de vida cercada y sin escape:

Corría. Corría porque se me llevaba el diablo, los postes y los árboles y las farolas veloces como si los barajaran. Corría por Torpedero Tucumán, cruzaba el puente de la M-30 y seguía un rato más, media hora, por detrás de Arturo Soria, a veces hasta el Palermo [...] Como corría con tapones en los oídos durante esa hora larga sólo oía mi respiración, no oía nada más, ni pensaba en nada ni hacía planes de nada ni recordaba nada de nada y ese para mí era el mejor momento de todo el día. (García Llovet, 2017: 41).

En la literatura de García Llovet el movimiento por el espacio parece constituirse como un fin en sí. Es algo que no solo ocurre en *Cómo dejar de escribir*, sino que también se ve en otros trabajos de la autora. Sucede así en su novela *Submáquina*, como ha estudiado Carlos Frühbeck Moreno (2014). Sus personajes fracasan en el intento de asir una identidad y emprenden un desplazamiento que es mayoritariamente errático, como si fuera la única solución para tratar de encontrarse a sí mismos.

En consecuencia, la rutina del personaje central de *Cómo dejar de escribir* por hallar el anhelado silencio y abstraerse del ruido asociado a la urbe transcurre en emplazamientos difícilmente reconocibles para aquel que viva fuera de Madrid, ya que se aleja del centro neurálgico. En este sentido, el gigantesco y diluido espacio residencial de la periferia de la novela parece ajeno a todos los entornos canónicos que repasa la película *La virgen de agosto*. De hecho, el Madrid bosquejado por Trueba se puede entender como una isonomía, pues plantea una concepción verdaderamente estructural, en la cual solo es privilegiado el centro, ya que todos los ciudadanos tienen con él relaciones que son a la vez simétricas y reversibles (Barthes, 2009: 337). Eva no deja de patear la ciudad, pero nunca abandona los límites del núcleo de la capital, como si se autoimpusiese un encierro en torno al simbólico kilómetro cero del país. Se diría que el director opta para su sujeto central por la forma laberinto (Deleuze, 2001: 148), ya que su eterna errancia por ese Madrid necesariamente reconocible es una manera también de tratar de localizarse, de no pensarse a la deriva. La enorme significación de los lugares visitados no es ocultada, pues los intérpretes no solo tienden a enunciarlos, sino que la cámara se detiene calculadamente en sus carteles con fines casi cartográficos: la Ribera de Curtidores, la Plaza de la Paja, el Rastro, el Cine del Círculo de Bellas Artes o el Museo Arqueológico Nacional.

Trueba, con el particular planteamiento elegido sobre su ciudad de nacimiento y desde su tajante decisión de no abandonar el centro vivo, crea un microcosmos que contradice la idea asociada a Madrid en las

vacaciones estivales. Así, el espacio filmado no está nunca deshabitado, sino que se presenta como un constante bullir, con lo que desmiente el tópico del vacío, enunciado, sin embargo, por los personajes. De esta forma, se contraponen dos tipos de espacios: el interior y el exterior. El primero está representado por la casa alquilada donde reside Eva, un espacioso refugio frente al calor y que se encuentra siempre en silencio. Tras sus muros, se alarga el ruido. Cualquiera de los emplazamientos aparecidos está dominado por el jolgorio de las distintas verbenas, ferias y conciertos que toman parte en el metraje. Como ha reconocido el propio cineasta, es así como anhela ver la ciudad que pasea y filma:

Manifestando los espacios, los mismos que sirven de escenario en todas sus películas y que registran bien el paso del tiempo. Una película de resistencia cuyas calles, bares, gente y luces de la ciudad quedan siempre contenidas en el plano (Madrid Film Office, 2019).

Con todo, la algarabía con la que Trueba desmonta la idea de quietud vinculada a la ciudad en agosto no solo está conformada de ruido. Como en sus anteriores filmes, la música es un elemento decisivo, tanto desde el punto de vista estético como narrativo. Es por ello que, como defiende Pitters Pérez, pensamos que Jonás Trueba construye un espacio auditivo (2022: 158) que, a la vez, se puede entender como un propio homenaje a las raíces y costumbres de la villa. Al hilo, en diferentes momentos, mientras los personajes transitan el centro, la cámara se detiene sin intención paródica, casi con ternura, en ciudadanos ataviados con el famoso traje madrileño de “chulapo”, representativo de la identidad de la ciudad desde finales del siglo XIX, y popularizado en los barrios de Malasaña y Maravillas. No extraña, así, que calles de estos puntos neurálgicos aparezcan con frecuencia en *La virgen de agosto*.

De hecho, por más que la historia se sitúe en plena contemporaneidad, su recorrido por los emplazamientos clásicos parece conformar un tributo del cineasta al Madrid castizo. Hasta la propia composición del texto fílmico, en episodios y a modo de diario, conforma la estructura *barojiana* anhelada por Trueba. No en vano, en *La virgen de agosto*, al igual que en casi toda su filmografía, la ciudad se puede entender como un discurso; un discurso que es “verdaderamente un lenguaje”: habla a sus residentes al habitarla, al recorrerla y al mirarla (Barthes, 2009: 342). Un ejemplo de ello es el viaducto de la calle Segovia, el llamado “Puente de los suicidas”, construido en 1874, tantas veces filmado, también por el propio Trueba,

pero que aquí toma un papel clave como lugar del encuentro. Y es que sobre él, y tras cruzar un simbólico umbral de seguridad, Eva —“la virgen”— halla al personaje de Agostino —nombre parlante, nada azaroso, que ha de completar el título del filme— y comienzan una extraña relación. En el enésimo guiño que la película contiene al pretérito decimonónico de Madrid, ella le dice que nació en torno a la Quinta de Goya, otro ilustre madrileño de acogida, y le cuenta una leyenda típica de la ciudad según la cual una mujer se lanzó desde el puente y la forma de su falda hizo de parapente para evitar el suicidio. La capital se constituye, de este modo, en un palimpsesto, formado por las capas de memoria que constatan ese Madrid decimonónico y que se insertan en su realidad actual.

Otro ejemplo de este tributo a lo castizo es la filmación de las fiestas de la Paloma, en plena Plaza de la Paja, emblema del Madrid de los Austrias. En este mítico escenario —aparecido en múltiples filmes, como *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944)— tiene lugar la actuación musical más relevante, desde el aspecto dramático, de *La virgen de agosto*, el concierto de Soleá Morente. La letra del tema es inequívocamente diegética, pues acentúa los vaivenes existenciales padecidos por Eva, y consagra a Madrid como irrefutable espacio auditivo, que se completa con las restantes canciones de la banda sonora. En los trabajos de Trueba es habitual que los propios artistas tomen un rol secundario como intérpretes, y así sucede con Morente en *La virgen de agosto*, que mantiene una conversación con Eva tras la actuación.

Tal es el cuidado que pone el cineasta por evitar el silencio en los espacios exteriores que los sonidos naturales de Madrid cruzan la pantalla hasta en las estampas más contemplativas: ya sea el camión de la basura en una escena de madrugada o el altavoz que anuncia el recorrido de los autobuses urbanos que toma la protagonista. Incluso, Eva sube al siempre disonante bus turístico, como si pretendiera adoptar una mirada dislocada y nueva hacia la ciudad en la que ha vivido durante sus treinta y tres (otra fecha simbólica) años de vida. Como expone Pitters Pérez, el cine de Trueba está repleto de “residentes extranjeros que poseen esa mirada principiante hacia el entorno” (2022: 156). No es otra cosa lo que hace Eva: volver a redescubrir Madrid, como si fuera alguien llegado de fuera, desde sus costumbres y tradiciones, con los ojos abiertos al hallazgo.

Esta mirada es contraria a la de Renfo, quien se empapa y exuda un Madrid de figuras tragicómicas que viven la ciudad desde la necesidad de establecerse y la dificultad para ello en la periferia norte. El Madrid extravagante que dibuja García Llovet es mucho más amplio (y menos

prometedor) que el del cineasta madrileño. Sus emplazamientos, siempre nombrados en el cuerpo de la novela, que también tiene en ocasiones una voluntad cartográfica, parecen, sin embargo, irreales. No se sabe si responden a la imaginación de la autora o si tienen una existencia verídica fuera de las páginas, precisamente por su carácter “cutre, con olor a fritanga, como los bares El Chigre y El Charlatano” y, por lo tanto, multiplicable, situados en “calles variopintas que huelen a meada de perro, desde Arturo Soria hasta Sol” (Sanz Villanueva, 2017). Estos espacios funcionan antes como escenarios límbicos del protagonista que como lugares inequívocamente reales. El escritor Eloy Tizón decía del texto que es “pura energía *flâneur*”, en su “engañosa ligereza iba rapeando un sueño que se desplaza” (2017). Efectivamente, este Madrid caótico y desordenado parece una extensión de la mente del personaje central, incapaz de asentarse en el territorio: ni su casa es un refugio ni los pasajeros oscuros que patea sirven para atenuar su extravío existencial.

A su alrededor “nunca pasaba nada”, de nada vale que “en aquel barrio vivían muchísimos artistas” (García Llovet, 2017: 15), pues no le genera un verdadero interés, al tiempo que le duele esa “purpurina de unas vidas accidentadas” (Tizón, 2017) que García Llovet va esparciendo a través de sus comentarios. Por todo ello, el Madrid de la novela es más que nunca un espacio mental y simulacro, atravesado de posmodernidad, que se vuelve “subjetivo, no existe más que a través de la percepción que el ser humano tiene de él” (Tudoras, 2006: 130). Ello implica trastornos en la temporalidad, y que afectan al proceder y la memoria de Renfo. “Lo real y lo soñado se encuentran en una zona intermedia de un viaje cuya duración no se mide por el reloj, sino por la intensidad de la experiencia” (134).

El citado bar El Chigre, que podría ser cualquier local de la periferia madrileña, es un excepcional ejemplo de ello. Sus contornos apenas son descritos en el cuerpo del texto, pues tiene una entidad borrosa más allá de su concepción como recinto tradicional y sucio, fuera del circuito de remodelación de lo castizo, ideal para pasar inadvertido. El bar, hoy cerrado, existió, estaba emplazado otrora en la Avenida de Alfonso XIII, número 124, en el barrio (también significativo) de Hispanoamérica. Sin embargo, su falta de nitidez se justifica por su carácter onírico: aparece en los sueños de Renfo, siempre asociado a la evocación y recreación de su padre en su pertinaz viaje por cerrar su legado. El Chigre evocado, y no el pisado, tiene, por tanto, un peso clave en *Cómo dejar de escribir*, quizás incluso se diría que es el espacio de acción más privilegiado. Ello remata la lectura posmoderna que propone García Llovet de Madrid, pues se

entiende que todo su espacio (real, ficcional, soñado, consciente o inconsciente) constituye un arte temporal que se orienta o se asienta en la memoria (Tudoras, 2006: 130). No en vano, las conversaciones (y tomas de posición) que tienen lugar en El Chigre son progresivamente reanudadas y glosadas por parte del narrador.

En relación con esto, se aprecia la dificultad de Renfo para encontrar una identidad en los espacios por los que va y viene. Entre medias, la escritora introduce numerosos no-lugares (Augé, 1993) en su texto, meros pasajes de tránsito para el protagonista, efímeros, donde nunca establece relaciones duraderas de ningún tipo. Estos no-lugares son, justamente, los espacios propios de la “sobremodernidad” de la que habla Augé. Y aunque la historia de *Cómo dejar de escribir* se contextualice en un inconcreto presente reciente —en torno a 2011—, muchas de las ubicaciones de tales no-lugares mantienen un aroma de pasado, de tiempo descompasado, si bien aquí resuenan los últimos lustros del pasado siglo: el Madrid de finales de los ochenta y los noventa. Ello se aprecia, por ejemplo, en las fiestas. Si en *La virgen de agosto* La paloma y los festejos de San Isidro evocan ese casticismo de la capital, más propio de tiempos decimonónicos, en *Cómo dejar de escribir* los guateques combinan la sordidez y la droga de gente acomodada con una esencia quinquí que la propia escritora no esconde y que se infiltra por doquier: “Los extras del gran reportaje sobre doméstica quinquí que siempre parece el corazón de esta ciudad” (García Llovet, 2017: 107). El elemento espacial también funciona como metáfora del desarrollo desigual y asimétrico del centro-periferia. El Madrid de García Llovet habita un espacio híbrido en este sentido, entre el cogollo, el retiro privilegiado de Arturo Soria y ese Madrid de los márgenes —al que no para de asomarse el personaje central— que no se podía subir al tren de la modernidad y que tan bien ha definido Arturo Lezcano en su ensayo *Madrid, 1983: cuando todo se acelera* (2021).

Esto es ajeno a la obra de Trueba, donde los suburbios y sus conflictos parecen vedados para Eva y no se inmiscuyen en las dinámicas amenas del centro de la ciudad. Por contra, el protagonista de García Llovet, infiltrado en toda esa retícula de espacios, aunque sea de forma alborotada y confusa, se lleva consigo una mirada homogeneizadora. De este modo, si en *La virgen de agosto*, la populosa plaza de Sol es un escenario estetizado y apacible, esta luce de modo muy distinto en *Cómo dejar de escribir*. Aquí, el escaparate de clases sociales y comunidades, el acecho al paseante, el carácter estafalario y callejero y la vigilancia oculta se conglomeran en una escena que culmina, de forma significativa, con el recelo racista de un

policía hacia Renfo por su aspecto latinoamericano. En otras palabras, un comentario expresado por sobrar y ser ajeno a ese centro-espejo. Su panorámica recuerda a la visión catastrófica que abría *Farándula* de Marta Sanz, en la que la Puerta del Sol, también al anochecer y repleta de pancartas, parecía “una película rodada en Estados Unidos” (2015: 17).

Sentado en la Puerta del Sol, donde las fuentes, donde los carteristas, la policía, los marroquíes, los obreros del metro, los extras del gran reportaje sobre doméstica quinquí que siempre parece el corazón de esta ciudad. Me pidieron la documentación. El agente iba de civil, de calle, con unos vaqueros y una camiseta igual que la mía (García Llovet, 2017: 107).

Pese a todas las diferencias de tratamiento del espacio analizadas, hay algo que une el recorrido de ambas ciudades: funcionan como reflejo del estado de ánimo de los respectivos protagonistas, sumidos en crisis vitales que parecen agudizarse a la par que se clarifican conforme avanza el relato. Sin embargo, Eva y Renfo tomarán dos decisiones contrapuestas, pero coherentes, al final de su viaje: la primera decide quedarse en la capital, mientras que el segundo emprende una huida hacia delante tras el hallazgo del “tesoro” buscado. Las últimas tres palabras de *Cómo dejar de escribir* son concluyentes: “Y nos fuimos” (García Llovet, 2017: 128).

1. 3. Identidad en el espacio.

Renfo y Eva, personajes que parecen, por lo demás, tremendamente alejados, coinciden en el sinuoso objetivo de encontrarse a sí mismos y darle un sentido a su existencia, diluida en el entorno. Los dos llevan auestas una pérdida en su resignificación de la geografía madrileña: la de su padre, en el caso de Renfo, y el final de una relación amorosa sin supurar, en el caso de Eva. Del mismo modo, alimentan y se duelen de una obsesión que percute sus acciones —reconciliarse con el recuerdo de su progenitor por medio del hallazgo de un posible manuscrito perdido, y “ser una persona de verdad”, como dice Eva—. Sin duda, ambos padecen una “memoria herida” (Ricoeur, 1999) que les impide avanzar en el presente.

La identidad es uno de los grandes temas de la obra de Trueba. Marta García Sahagún asegura que la identidad personal se ha convertido en uno de los pilares temáticos del cine del siglo XXI (2016: 68), y lo cierto es que la filmografía del madrileño es de las más paradigmáticas de esta tendencia en el panorama cinematográfico nacional desde su ópera prima,

Todas las canciones hablan de mí. Transitar la urbe, para sus protagonistas, es una manera, por lo tanto, de intentar abandonar el pesar:

El espacio exterior se torna mucho más definido que el incierto mundo interior del protagonista. Las calles, los monumentos, los lugares comunes y las casas privadas se muestran como referentes espaciales concretos en contraposición con la inestabilidad identitaria de los sujetos (407).

Los sujetos centrales de la obra de Trueba, indistintamente de las causas que lo provoquen, mantienen ese patrón: son seres perdidos y en crisis, que tratan de paliar su pena con el movimiento pendular —en la mayoría de ocasiones en la misma urbe madrileña—, como si este fuese el primer paso para reorientarse. Acusan por tanto esa “identidad híbrida” que para Zygmunt Bauman caracterizaba las últimas décadas, siempre efímera, incoherente y mutable: “la hibridación significa el movimiento hacia una identidad perpetuamente por fijar, imposible de fijar en realidad” (2017: 47). En lo que respecta a Eva, en *La virgen de agosto*, son varias las veces que aduce esta situación en el filme. “Anoche estuve a la deriva”, “no sé muy bien lo que estoy haciendo” o su reflexión sobre “hacerse una persona de verdad” (Trueba, 2019) son breves ejemplos de su desubicación vital que demuestra el personaje interpretado por Itsaso Arana.

En tal contexto, el cronotopo elegido es idóneo. Quedarse en Madrid durante la canícula se convierte en un “acto de fe”, como dice la propia Eva, convencida del abanico de oportunidades que ello plantea: “Agosto es genial para hacer cosas que en otros momentos no nos dejarían hacer. El verano es un tiempo perfecto para ser tú mismo más que nunca, y hacer las cosas mejor que nunca” (Trueba, 2019). Este optimismo le lleva a ser la única persona con un rol destacado en la película que no se queja del calor estival. Mientras que a su alrededor es común la alusión al sofoco y los sudores, ella se mantiene estoica, y se adapta al calor sin gestos áridos, pese a no tener aire acondicionado en su piso, ya sea con un pequeño ambientador de spray con el que se rocía de agua o con su propia desnudez.

Ante semejante situación, el cineasta hace de Eva una consciente *flâneuse* (Iglesia, 2019), pero desprovista del morbo por lo marginal en su cuento de verano, en otro guiño más a la cultura decimonónica. A la imaginación de Charles Baudelaire debemos la aparición de la *flanerie* en la efervescente París de la segunda mitad del XIX, aunque será Walter Benjamin el que dote de un carácter estético y académico a esta figura en sus análisis sobre los escritos del poeta francés. El *flâneur*, caminante

solitario de la modernidad, ha cambiado mucho desde su aparición hace más de siglo y medio. La urbe sigue siendo su territorio, pero son cada vez más los estímulos que le rodean. Desde la aparición del cinematógrafo, son muchos los directores que han sabido extraer el jugo de esta figura. Teóricos como Dorde Cuvardic García defienden que la *flanerie* ha encontrado cierta revitalización en el cine contemporáneo, “donde se aprecian personajes desorientados en el espacio público” (2012: 28). Asimismo, para Marta Pérez Pereiro, el modo fílmico más destacado para introducir al *flâneur* consiste en la “forma-vagabundo” —de herencia *deleuziana*—, esto es, “el modo de mostrar el paisaje y al personaje perdido en él, en una suerte de *spleen* que borra los límites entre interior y exterior” (2012: 6). En consecuencia, la simbiosis entre el espacio y el personaje en crisis existencial, entre Madrid y Eva, se expresa en su continua errancia por la cara más visible de una ciudad también en busca de un sentido diferente por el lapso veraniego.

Otro signo de la importancia que la identidad tiene en *La virgen de agosto* es la aparición de espejos. En cualquier película que aborde este tema, tal cual ha detectado García Sahagún, la recurrencia de estos instrumentos se hace necesaria (2016: 410). Eva se confronta con el cristal en diferentes ocasiones. Para Thomas Elsaesser y Malte Hagener, “mirarse al espejo implica enfrentarse a nuestro propio rostro, como si fuera la ventana al yo interior” (2015: 76). Se trata de un motivo visual muy explotado, respecto al personaje femenino, en la historia del cine (Balló, 2000: 60-81). La primera vez que Eva se enfrenta a él sucede cuando el casero del piso alquilado para el mes de agosto le muestra las habitaciones. Trueba filma el momento en que la protagonista se otea de manera peculiar, introduciendo por medio el tabique que funciona como separación simbólica entre ambos sujetos. Acto seguido, el casero recomienda a Eva la lectura de *En búsqueda de la felicidad* (*Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, 1981), de Stanley Cavell, un libro sobre comedias de la Edad de Oro de Hollywood —tal cual expone el personaje— se desprende la idea de que la historia del cine forma parte de la experiencia cotidiana al igual que la historia de otras disciplinas forma parte del propio séptimo arte. Esta figura, además, le comenta a Eva que es un libro sobre “películas sobre la identidad femenina” (Trueba, 2019). En esta pequeña secuencia, en apariencia irrelevante desde los presupuestos dramáticos, Trueba introduce y enfoca algunos puntos narrativos que serán destacados tanto desde lo paratextual

—el título del libro, que puede asociarse de manera sencilla a la suerte de Eva durante todo el filme— como en lo referente a la identidad.

No es menor la relevancia que poseen la identidad y sus señuelos en *Cómo dejar de escribir*. En la permeabilidad de Renfo con el plató por el que se mueve, como dijimos, un Madrid más enigmático, variopinto y hasta cansado que el de la película, no sería exagerado decir que busca desaparecer de sí mismo. David Le Breton ha advertido que esta tendencia es una de las grandes “tentaciones contemporáneas” (2016). Siguiendo la teoría del investigador francés, lo que Renfo padecería sería un primerizo estado de “blancura”, esto es, un estado de ausencia de sí más o menos pronunciado, un desprendimiento del propio yo favorecido por la dificultad de ser uno mismo en el espacio. Los afectados por esta querencia ya no quieren “ni proyectarse en el tiempo, ni siquiera participar en el presente; no desean nada, ni tienen nada que decir. Prefieren ver el mundo desde la otra orilla” (Le Breton, 2016: 17). La “blancura” es, de este modo, también un no-lugar en el que se produce una simbiosis entre espacio y el personaje que lo atraviesa. Madrid corre el riesgo de significar esto para Renfo, y más aún en verano, cuando la soledad se agudiza. A diferencia de Eva, este sí se queja de las incomodidades estivales y las latencias de la ciudad [“Siempre había mucho tráfico a pesar del verano” (García Llovet, 2017: 53)], con un estilo expresivo de viñetista, a menudo cercano a la greguería. Como añade Le Breton, la “blancura” se traduce de manera constante en la indiferencia, en la espera (2016: 33). Renfo expresa que su misión, primero, es escribir la biografía de su padre, pero en realidad solo ha escrito medio folio; y después, se propone localizar su manuscrito perdido aunque, en sí, no promueve ninguna acción para hallarlo. Confía y sigue la iniciativa de Curto —por más que este sea un personaje ayudante y no promotor—, y es la apatía, aunque inequívocamente joven la que rige su curso vital. La solución, de nuevo, es el movimiento por la ciudad, su ciudad, incluso en los momentos más inspirados y acompañados:

Eché a andar hacia casa, con las manos en los bolsillos, lentamente. Caminamos sin hablar, subiendo la cuesta al sol a primera hora de la tarde del agosto madrileño, la calle desierta, el asfalto reverberante, reflejando las copas de los árboles líquidos (García Llovet, 2017: 97-98).

El indiferente levanta un muro acristalado entre sí mismo y el mundo, desprecia cualquier conato de alteridad —a diferencia de Eva— y ritualiza sus hábitos que, en el caso del sujeto central de *Cómo dejar de escribir*, se

ciñen a las fiestas sórdidas de los chalets de Arturo Soria, sus conversaciones con Vips —el parado de larga duración—, a recorrer la periferia oeste, intentar toparse con Claudia o aislarse solo en el cine a ver películas “malas”. En un apartado se menciona la cinta *Crepúsculo* y Renfo compara significativamente “la vida eterna y ligera y barata de los vampiros” con la de los “escritores muertos” (28). La obsesión empieza a sumir al personaje en un desenfadado “búnker de indiferencia” (Lipovetsky, 1986: 77), que manifiesta un acentuado vacío y absurdo de vida. Ante semejante situación, la única vía de mejora reside en la huida, en la estética de la desaparición, por decirlo en términos de Paul Virilio (2006). Si Eva se re-asienta en Madrid al final de *La virgen de agosto*, en la novela de García Llovet no existe otra solución que la ruptura con el espejo y el búnker. La constitución de la nueva identidad se ha de realizar en cualquier otro sitio. De ahí ese final propuesto por la escritora: “Y nos fuimos” (García Llovet, 2017: 128). Los dos, pues Renfo consigue marcharse a Marbella —qué mejor horizonte kitsch, aquel que compiló las promesas de verano de la clase media durante los noventa— con Claudia.

Es fundamental que ninguno de los dos protagonistas acabe solo su periplo. Eva consigue reinventar una vida social a partir de un encadenamiento de encuentros afortunados en la primera quincena de agosto. En lo que respecta a Renfo, este se rodea a lo largo de la novela de dos secundarios masculinos que han de conducirlo a una comunicación efectiva con el recuerdo de su padre, Ronaldo. Por un lado, está el mejor amigo de este, Curto, un perdedor idealista, guía y cómplice de Renfo, y también secretamente letrado, que acepta su inadaptación al medio para forzar su reentrada en la cárcel y así tener “algo de lo que volver a escribir” (103). Por otro lado, su abuelo Pascal, el gran actor, cínico, encarnación del primer conflicto de su padre, que ocupa la casa de su nieto, y a su modo, también le guía. De su contraejemplo se deduce esa necesidad de dejar de escribir, de convocar al mito, entendido en este caso como una dicotomía entre la vida y sus aspiraciones o la memoria muerta. Si bien ambos personajes terminan abandonándolo, la decisión final de Renfo de marcharse —merced a ese milagro narrativo en el que localiza el manuscrito de su padre— le permite trascenderlos, dejarlos atrás. Por su parte, ninguna figura de la película de Trueba tiene tal alcance. Sus personajes se configuran como sugerentes acompañantes episódicos, aunque en su conjunto lleven la brújula de la trama y sirvan de “procesión” a la figura de culto del filme, en la que se obra el milagro del embarazo, la mundanal “virgen de agosto” —ahora en minúscula—, Eva.

2. EL MILAGRO. CUESTIONAMIENTOS DE LO REAL.

Como se ha visto, todas las acciones que acometen Eva y Renfo por lugares existentes de la capital, sean o no identificables, en esa canícula madrileña discurren dentro de los límites de lo que entenderíamos como “real”: desde la participación en las fiestas o verbenas, las relaciones entre los personajes o las propias reflexiones que marcan sus recorridos. *La virgen de agosto* y *Cómo dejar de escribir* presentan una diégesis que podría ser protagonizada por cualquiera de sus espectadores o lectores, pues la trama se asienta en unas coordenadas y lógicas reconocibles y verosímiles. Si bien, es justo ante el inesperado cuestionamiento de lo real que plantean ambos creadores cuando las propuestas convergen de forma más clara. Las dos proponen un giro decisivo, un final feliz, sobrevenido antes por una querencia narrativa que, por una lógica causal, pero capaz de inmiscuirse en el espacio tangible y las vidas de los personajes, y que convierte a las obras en una suerte de elaborados cuentos de verano. Con ese final feliz se recuerda al lector, ante todo, que domina el terreno de la ficción (Kermode, 2000: 136).

Lo cierto es que ni personajes ni receptores esperan el giro decisivo, ese hallazgo milagroso, especialmente en el caso de *La virgen de agosto*. Aun así, se ha de entender que su irrupción se incardina perfectamente en la trama desde el título de las dos propuestas y configura, en última instancia, su tono. La gran paradoja es que ni Eva ni Renfo parecen esforzarse decididamente en encontrar aquello que persiguen: ella no termina de avanzar en el sentido de su vida, él parece solo conducido por la inercia a la hora de dialogar con su padre —sea a través de los sueños, su biografía irrealizada o el encuentro de su manuscrito— y entenderse a sí mismo. El milagro es, por lo tanto, una inesperada solución, en la que ha mediado más el deseo que su voluntad, y que les dota de un nuevo rumbo vinculado a su sentido de la maternidad y la paternidad. Aun así, la credibilidad en la trascendencia de los sueños de Renfo y en el embarazo de Eva dependen en último término del receptor, que ha de sopesar la increíble noticia.

El cineasta madrileño ofrece diferentes claves a lo largo del relato que explicitan la importancia de la maternidad, aunque esta no se erige como temática destacada de *La virgen de agosto* hasta el cierre del filme, cuando se produce dicho cuestionamiento de la realidad. En los instantes posteriores a mantener relaciones sexuales con Agostino, aún desnudos y jadeantes en la cama, Eva expresa en voz baja y titubeante: “Creo que lo

que me pasa, creo que me lo pasa, estoy pensado que lo que me pasa es que estoy embarazada... pero no puede ser” (Trueba, 2019). Se trata de algo absolutamente inesperado para el espectador, a la luz del seguimiento de las aventuras del personaje, así como sus conversaciones y el reencuentro con su expareja. Ser madre ni siquiera parecía una preocupación para ella: no sabe qué hacer con su futuro a corto plazo, por lo que imaginarse la posibilidad de tener hijos resulta quimérico. Hasta ese momento, el personaje bosquejado por Trueba respondía al patrón de los sujetos de sus anteriores películas, que pueden calificarse como “ilusos”, tal cual los definió el propio director: hombres y mujeres desafortunados, vinculados al mundo de la creación, que no saben dónde ir y que “hablan de cualquier cosa que les haya sucedido, pero saben que van a la deriva y no les importa, empiezan a asumirlo” (Trueba, 2014: 39). Para los ilusos, como Eva, la crisis de identidad suele manifestarse de manera doble, tanto en su vertiente personal como en la creativa.

No obstante, el director extrae todo el potencial que le permite la imagen cinematográfica en el momento en que “transforma” a la ilusa Eva en futura madre-virgen. Ocurre, además, en el instante previo a acostarse con Agostino. La cabeza de Eva, enmarcada en un póster planetario de la habitación de la hija de él, parece quedar rodeada por un halo “imposible”, que sirvió como representación del cartel promocional de la película. La revelación nos insta a la relectura de la referencia virginal del título, y por tanto a aceptar el posible carácter maravilloso que ha generado ese eco espiritual por el que Eva se convierte en madre antes, incluso, de que se produzca el coito. No estamos ante un elemento fantástico transgresor para con el medio, de acuerdo a la teoría contemporánea, pues, para empezar, este hecho no provoca el “miedo metafísico” (Roas, 2011: 22) que ha de suscitar lo increíble. Como sea, es innegable que resulta un momento de gran potencia simbólica, inhabitual en la trayectoria cinematográfica de Trueba, y que confirma lo que Eva y el prólogo de la película ya habían anticipado, por voz y por escrito, en relación al hecho de permanecer en Madrid en agosto: que respondía a un acto de fe.

En consonancia, es cierto que el realizador proyecta diferentes tipos de maternidad en la película. Especialmente llamativo es el caso de Olga, la vecina en el refugio veraniego de Eva con la que entabla amistad, y que ha decidido congelar sus óvulos de cara al futuro. Olga, de hecho, pregunta a Eva si ella también pretende ser madre, a lo que responde, entonces, que no lo sabe. Por otra parte, la maternidad también toma un rol preponderante en el caso de otro personaje, una amiga de la infancia de la protagonista,

de la que se ha distanciado precisamente desde que dio a luz a su primer hijo, y cuya relación ahora está recuperando. Puede que la maternidad sea vista por Eva ante estos referentes como el paso previo a “ser una persona de verdad” —también es padre Agostino— y el anuncio final en el que informa de su embarazo, responda, antes que a una intuición o una realidad insólita, a un deseo proyectado.

¿Está Eva realmente encinta? ¿Es suficiente su testimonio para el espectador? Más allá de la duda narrativa, la confusión lograda mediante el cuestionamiento de lo real resulta una clave legítima y reveladora para interpretar el subtexto de *La virgen de agosto*. Se trata de un discurso pretendido por el director que también despliega en otros instantes de la película. Sirva como ejemplo el momento en que Eva, sentada en el Templo de Debod mientras disfruta del espectáculo de las lágrimas de San Lorenzo, cree ver a dos personas con las que había coincidido en diferentes circunstancias, y que nada tienen que ver entre sí, súbitamente enamorados. Es difícil discernir si se trata de una casualidad o de la proyección de una fantasía sugestionada del personaje. En cualquier caso, es un momento próximo a lo epifánico, que empieza a dotar de sentido a todos sus encuentros y que parece revelar, de acuerdo con las teorías de Charles Taylor sobre las epifanías narrativas, “la realidad espiritual que yace tras la naturaleza y el sentimiento humano no corrompido” (2006: 620). Además, en el filme también tienen presencia actividades en las que lo espiritual vence a lo racional, como ocurre con el reiki, asociado a un ritual de fertilidad, por el que se decanta la joven “ilusa”, en principio solo por curiosidad. Se trata, por lo tanto, de pequeñas pistas que anticipan ese cuestionamiento de lo real cristalizado con el anuncio del embarazo.

En el caso de *Cómo dejar de escribir* la realidad de la ficción incluye desde el principio en su marco de credibilidad los sueños del protagonista como manifestación de sus conflictos no resueltos, en torno a su padre, su legado y su pérdida. A lo largo de cinco sueños espaciados, como actos tienen las tragedias clásicas, Renfo articula una conversación imposible con una proyección del gran Ronaldo en el marco del bar El Chigre. Un lugar en el que, asegura Renfo, “este no había estado en su vida o al menos en su vida de este mundo, y lo encontraba allí sentado delante de una infusión de manzanilla que llenaba el aire de ese tenue olor a vómito y a viejo” (García Llovet, 2017: 23). El humor inherente a toda la novela rezuma también estas visiones, ya sea basado en la perplejidad ante algunas palabras del progenitor [“Me preguntó por «la peña». Dijo así: «la peña», un término que jamás había usado y que no le iba nada” (24)] o ante

los cambios en los hábitos de ese mundo onírico, como cuando el padre le reclama que llega tarde en el cuarto sueño y el narrador apunta que “estábamos de pie por primera vez en los sueños de El Chigre” (69).

El gran Ronaldo, en estos espacios al margen, se presenta de una forma vulnerable y melancólica, se preocupa por sus amigos latinoamericanos y arroja tristes aforismos que luego —en uno de los cuestionamientos de los límites del sueño en la novela— van aflorando en el recorrido vivencial de Renfo. “La desesperación es corta. La pena, larga” (34) afirma Ronaldo, ante lo que el protagonista, para consternación de su padre, elige “la pena”, mientras se impone esos sueños como una tortuosa obligación: “Había que soñar con mi padre. Había que escribir sobre mi padre. Había que buscar el manuscrito perdido de mi padre. Había que leer los libros escritos por mi padre” (57-58). El objetivo es seguir convocando su memoria, poder estirar y proseguir una conversación, estructurada como una fuga de motivos, que al fin puede clausurarse en el quinto encuentro. El padre le cuenta en este a su hijo que los muertos están haciendo “terapia para prepararnos para lo que hay después”, después de la muerte, ya que, y son sus últimas palabras, “después de la muerte viene el olvido” (123). De hecho, a medida que avanza la novela, el Ronaldo visualizado por Renfo parece trascender su sentido de proyección mental y cumplir las funciones de una especie de fantasma, aunque encerrado en esos bares oníricos con olor a fritanga.

Es importante que la conversación de cierre entre ellos no se realiza hasta que Pascal lleva a su nieto ante el umbral de El Chigre real, “mucho más feo que en mis sueños, más cutre, luces de bajo consumo” (García Llovet, 2017: 110), y le recuerda que es el lugar al que su padre le traía “todos los domingos a comer”. La anagnórisis pone a Renfo, que lo había olvidado, al menos conscientemente, “los pelos de punta” y termina de atar ese sentido de “fatum” de tragedia del que hablaba la escritora Sara Mesa (2017) en referencia a la novela. Al hilo, Rosalba Campra reflexionaba en su antológico volumen *Territorios de la ficción* que “todo texto ficcional solicita la credulidad o, mejor dicho, la complicidad del lector; solicita el reconocimiento de la verdad de su ficción” (2008: 65), cada una en particular, y se preguntaba si acaso la realidad de Don Quijote, Hamlet o Drácula eran la misma y tenían los mismos límites. En este sentido, la realidad de García Llovet es la de un mundo dislocado y desenfadado pero crudo, que puede adentrarse en lo no mimético pero solo por su acercamiento a una estética grotesca, entendiendo esta como una degradación de la realidad entre lo ridículo y lo doloroso. Es decir, un

mundo donde no caben fantasmas y menos aún triunfadores, que está lleno de derrotados y desengaños. De ahí la extrañeza de que este Jasón en busca del tesoro de su padre consiga el manuscrito legendario del que él mismo descreía al principio. El hallazgo parece un guiño narrativo, propio de un demiurgo ficcional, que lo pone en las manos de Renfo tras comunicarse con su padre y su abuelo, tras entender su raíz para poder marcharse, porque el rastro del manuscrito parecía no llevar a ninguna parte.

Al final la novela descubre el esqueleto de una saga latinoamericana de emigrados, en permanente desvelo entre el arte y la vida. No es casualidad, atendiendo a este sentido simbólico, que Renfo localice el manuscrito en la guantera del coche de juventud de su padre, regalo de Pascal. Es lo que le permite superar el ciclo. El aprisionante cuento de verano culmina, entonces, con el sonido del motor del vehículo de Ronaldo, el que guardaba sus recorridos de huida, elegido por delante del manuscrito. Por si fuera poco, el título metaficcional de este exonera a Renfo de aquel compromiso de memoria recobrada y resulta innegable en el entramado del texto: *Cómo dejar de escribir*. Renfo ha escrito su diario sobre el título del libro de su padre. Es a la vez un palimpsesto y la última circularidad del mismo:

El título definitivo en rotulador negro. «CÓMO DEJAR DE ESCRIBIR». Así. Con mayúsculas. El próximo taquillazo absoluto de cadena de gran superficie, el futuro bestseller de los libros de autoayuda, la inevitable descomposición de la materia literaria. «CÓMO DEJAR DE ESCRIBIR». E ir a la guerra (García Llovet, 2017: 126).

CONCLUSIONES

La novela y el cine contemporáneos han optado por Madrid como escenario privilegiado de las historias planteadas en la narración en numerosas ocasiones. No obstante, la capital parece funcionar como urbe que todo lo engulle durante once meses al año y, cuando se acerca el final de julio e inician las vacaciones, todo aquel que la habita parece que ha de huir de ella. Se sitúa así en un limbo estival, como si desapareciera de las coordenadas vitales de sus pobladores durante el resto del año. El decorado madrileño se vacía, y la realidad se detiene durante un pequeño y caluroso intervalo. Ante tan sugerente y misterioso cronotopo (Bajtín, 1989), el de Madrid en agosto, el arte se ha acercado con interés. Ignacio Aldecoa, Mario Camus, Bárbara Espinosa, Esther García Llovet o Jonás Trueba dan

cuenta de ello. Comparar las propuestas recientes, en sus respectivas disciplinas, que han realizado los dos últimos confirma una idea estimulante: no hay una única manera de empaparse del Madrid veraniego —falsamente— vaciado y, sin embargo, existen caminos comunes que recorren autores tan distanciados en lo estilístico como son la novelista y el cineasta en *Cómo dejar de escribir* y *La virgen de agosto*.

Madrid es un actante (Greimas y Courtes, 1990) en las dos obras analizadas. Es tal el poder protagonista que tiene el espacio que es capaz de determinar la identidad personal y creativa de los respectivos protagonistas del libro y de la película. La urbe que muestran las imágenes de Trueba nos enseña el carácter lúdico que puede tomar el emplazamiento durante el mes más caluroso del estío, cuyo centro se convierte en un escenario festivo donde las tradiciones de esencia decimonónicas se muestran ante los ojos de la desorientada Eva, incapaz de afrontar un futuro entre lo iluso y lo ilusionante. En su *flanerie* urbana y en el contacto con el otro, en la alteridad, va a empezar a salir de su crisis: el tránsito por la ciudad, al desmentir su imagen de lugar plomizo y abandonado durante el mes de agosto, actúa como salvación para la protagonista.

García Llovet, por su parte, también desmiente la idea asociada al cronotopo. La escritora entiende el agosto madrileño como si se tratase de otra fecha cualquiera en la cotidianeidad alucinada de la capital: la extrañeza y la hostilidad continúan en el mismo sitio y atraviesan toda su cartografía, desde el centro a la periferia en la que radica, y se multiplica la identidad de todos los sujetos con los que se encuentra Renfo en su laberíntico tránsito por la ciudad. Ambos textos, por lo tanto, conceden una importancia decisiva a la errancia del individuo por las calles de Madrid, pese al tórrido calor de agosto: resignificarla es, al mismo tiempo, la única forma que tienen de reconectar consigo mismos. La identidad se recrea en comunión con el emplazamiento, de ahí que la particular mirada a la ciudad que ofrece cada creador sea tan destacada: el imaginario madrileño bosquejado por García Llovet y Trueba podría entenderse como metáfora del padecer sufrido, respectivamente, Renfo y Eva.

Poner en diálogo, por lo tanto, dos textos aparentemente tan alejados —aunque compartan el cronotopo y numerosas temáticas— como *La virgen de agosto* y *Cómo dejar de escribir* resulta de lo más pertinente, por más que no sean influencias entre ellos. De hecho, son absolutamente complementarios, también desde la forma. La obra de Trueba tiende a lo literario, mientras que la novela de la escritora malacitana —afincada en Madrid desde los siete años— tiene una inequívoca mirada

cinematográfica. Esto también se explica desde la propia formación de sus creadores. Trueba, además de coescribir sus guiones, ha publicado el libro *Las ilusiones*, mientras que García Llovet ha estudiado Dirección Cinematográfica, y las referencias a la historia del séptimo arte se amontonan en sus escritos. Además, el planteamiento similar a un diario por el que opta *La virgen de agosto* es decididamente *barojiano*, como confiesa el propio cineasta, mientras que la estructura fílmica que adquiere *Cómo dejar de escribir* favorece sobremanera su fatalista comicidad y la extrañeza de su mezcla de composiciones y personajes. La mezcla de géneros utilizada por los dos creadores revela la originalidad de sus planteamientos y la posibilidad de una aproximación comparativa.

Al mismo tiempo, y como se refería, los dos textos suponen un interesante ejercicio “meta-artístico”. Las dudas creativas se convierten en un material privilegiado sobre el que cimentar los relatos. La crisis existencial de Eva y Renfo es, también, una crisis creativa. Ella ve imposibilitada la continuación de su carrera como actriz, como si dejar de ser una “ilusa” —según el sentido que le da Jonás Trueba— fuese el secreto para llegar a ser “una persona de verdad”. Por su parte, ya desde el propio título de su novela, García Llovet informa de la importancia que la escritura presenta en su trabajo. De hecho, como entendemos al final de la trama, el bloqueo vital del protagonista no se levanta hasta hallar el manuscrito de su padre, y renunciar a sus implicaciones, dejar de convocar al mito, para luego recrearlo desde ese mismo título.

Esta solución de las respectivas crisis solo llega al final, cuando se produce un cuestionamiento de lo real. Un rebasamiento de los presupuestos objetivos y materiales del relato llega con el milagro-hallazgo: el momento en que Eva se queda embarazada —o se proyecta su deseo de ello— y el instante en que, sin pretenderlo, Renfo topa con el manuscrito del gran Ronaldo. Tanto uno como otro se pueden entender, en relación con las dudas existenciales y creativas de ambos personajes, como el respectivo manual de instrucciones: el modo de salir adelante tras el redescubrimiento de la ciudad que han realizado en agosto y, a la vez, la manera de redescubrirse a sí mismos.

Al final, en ese momento en que los habitantes que mejor conocen la urbe no están, en el privilegiado intervalo en que la ciudad se vacía y el sujeto puede embeberla, se produce la sanación de la “memoria herida” de Eva y Renfo. Cuestionar la realidad mediante la introducción de diversos espacios de consciencia como son la confusión pretendida con la aparición de lo onírico-fantasmal en la novela o con la entrada en el filme de los ecos

espirituales e irracionales ayudan, paradójicamente, a la superación del trauma de sus personajes: la entrada de la fábula y la imaginación para alterar los designios de lo real son, en última instancia, la pista definitiva para que se lleve a cabo el re-descubrimiento del yo que ambos personajes han pretendido durante su re-conocimiento de Madrid en agosto. Todo ello constata que una posible salvación se encuentra en seguir itinerarios alternativos a la racionalidad. Quizás este sea el truco para dejar atrás la crisis personal y creativa, tanto para Eva y Renfo, en un espacio y en un tiempo que, pese al tópico, no está vaciado, sino repleto de potencialidad artística, como saben explotar Trueba y García Llovet en sus muy diferentes, y a la vez complementarias, miradas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldecoa, Ignacio (1982), *Cuentos completos. Vol. II*, Madrid, Alfaguara.
- Augé, Marc (2008), *Los no lugares: espacios del anonimato. Una arqueología de la sobremodernidad*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.
- Bajtín, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.
- Balló, Jordi (2000), *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- Barthes, Roland (2009), *La aventura semiológica*, trad. de Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2017), *Vida líquida*, trad. de Albino Santos Mosquera, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Bloom, Harold (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press.
- Campra, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.

- Cuvardic García, Dorde (2012), “El flâneur y la flaneuse en la historia de la pintura, el cine, la fotografía y la ilustración”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 38 (1), pp. 9-34. DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v38i1.12195> .
- Deleuze, Gilles (2003), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, trad. de Irene Agoff, Barcelona, Paidós.
- Elsaesser, Thomas y Hagener, Malte (2015), *Introducción a la teoría del cine*, Madrid, UAM Ediciones.
- Espinosa, Bárbara (2022), *Averno verano*, Madrid, Altamarea.
- Frühbeck Moreno, Carlos (2014), “La Frontera visionaria de *Submáquina* de Esther García Llovet”, en *Esilio, destierro, migrazioni: III Giorata siciliana di studio ispanici del Mediterraneo*, coord. de Trinis Daniela Privitera y Antonietta Messina Fajardo, Roma, Aracne, pp. 197-209.
- García Llovet, Esther (2017), *Cómo dejar de escribir*, Barcelona, Anagrama.
- García Llovet, Esther (2019), *Sánchez*, Barcelona, Anagrama.
- García Sahagún, Marta (2016), *La crisis de la identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Tesis Doctorales y Publicaciones académicas-Tesis inéditas.
- Greimas, Algirdas Julien y Courtes, Joseph (1990), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid, Gredos.
- Iglesia, Anna María (2019), *La revolución de las flâneuses*, Barcelona, Wunderkammer.
- Kermode, Frank (2000), *El sentido de un final*, trad. de Lucrecia Moreno de Sáenz, Barcelona, Gedisa.

- Le Breton, David (2016), *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, trad. de Hugo Castignani, Madrid, Siruela.
- Lezcano, Arturo (2021), *Madrid, 1983: Cuando todo se acelera*, Madrid, Libros del KO.
- Lipovetsky, Gilles (1986), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. de Joan Vinyoli y Michéle Pendanx, Barcelona, Anagrama.
- Madrid Film Office (2019), “Un paseo por el Madrid de Jonás Trueba”, <https://madridfilmoffice.com/el-madrid-de-jonas-trueba/> [15/01/2023].
- Ocaña, Javier (2019), “La energía del (re)inicio”, *El País*, 16/VIII/2019, https://elpais.com/cultura/2019/08/15/actualidad/1565861922_589371.html [16/01/2023].
- Pérez Pereiro, Marta (2012), “Retratos de flâneurs. Andar sin rumbo en el cine contemporáneo”, *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: comunicación, control y resistencias*, 1, pp. 1-8, http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/170_Perez.pdf [16/01/2023].
- Pitters Pérez, Lucía (2022), “El escenario de *Los ilusos* y *Las ilusiones* de Jonás Trueba. Notas sobre la ciudad, el cine y las ilusiones perfectas”, en *Madrid. Ciudad de imágenes*, ed. de Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell Escolar, Madrid, Fragua, pp. 151-164.
- Ricoeur, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, trad. de Gabriel Aranzueque, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Roas, David (2011), *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Sanz, Marta (2015), *Farándula*, Barcelona, Anagrama.

Sanz Villanueva, Santos (2017), “Cómo dejar de escribir”, *El Cultural*, 03-II 2017, https://www.elespanol.com/elcultural/letras/novela/20170203/dejar-escribir/190982312_0.html [18/01/2023].

Taylor, Charles (2006). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, trad. de Ana Lizón, Barcelona, Paidós.

Tizón, Eloy (2017), “Cómo dejar de escribir”, *El Cultural*, 31-III-2017, https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/20170331/dejar-escribir/204980479_0.html [15/01/2023].

Trueba, Jonás (2013), *Las ilusiones*, Cáceres, Periférica.

Trueba, Jonas (dir.), (2019), *La virgen de agosto*, España, Los Ilusos Films [DVD].

Tudoras, Laura Eugenia (2006), “Propuesta para una lectura postmoderna de la ciudad”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 13, pp. 129-141.

Valls, Fernando (2019), “Cuatro calas en la novela española actual: Esther García Llovet, Mario Cuenca Sandoval, Andrés Neuman y Aroa Moreno Durán”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 24, pp. 143-157. DOI: <https://doi.org/10.6018/monteagudo.400201>

Virilio, Paul (1986), *Estética de la desaparición*, trad. de Noni Benegas, Barcelona, Anagrama.