



Universidad de Valladolid



Facultad de Filosofía y Letras



**Máster en Literatura Española y Estudios Literarios en
Relación con las Artes**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

*Influencia y recepción de la Nouvelle Vague en la novela española
durante el franquismo.*

AUTORA: D^a Silvia Leonardo Rodríguez

TUTORA: D^a María Teresa Gómez Trueba

CURSO ACADÉMICO 2024-2025

Resumen en español

La relación entre el cine y la literatura ha sido ampliamente estudiada desde diversas perspectivas críticas, consolidándose como un campo de análisis de gran calado dentro de los estudios comparatistas. Se ha establecido que las influencias entre ambas disciplinas son de ida y vuelta, generando diálogos formales, narrativos y temáticos que han sido objeto de múltiples investigaciones. Sin embargo, a pesar del reconocimiento de estos vínculos, la recepción e influencia de la corriente cinematográfica de la *Nouvelle Vague* en la literatura española del siglo XX no ha sido abordada con la profundidad que merece. Esta laguna crítica pone de manifiesto la necesidad de atender a este fenómeno con un enfoque que permita comprender su impacto en la narrativa española.

Para abordar estos objetivos, se adoptará una metodología de carácter hermenéutico y comparatista, centrada en el estudio de casos específicos mediante un *close reading* tanto del texto literario como de la imagen cinematográfica. Se aplicará un comentario literario y filmico detallado. Asimismo, se justificará la elección de ciertos autores y películas en función de su relevancia dentro de esta intersección artística. Con este análisis, se busca contribuir al conocimiento de los vínculos entre la *Nouvelle Vague* y la literatura española, ampliando el horizonte crítico sobre las influencias cinematográficas en la narrativa del siglo XX.

Palabras clave: Nouvelle Vague, Literatura española, Narrativa experimental, Recepción crítica e Influencia cinematográfica en la literatura.

Resumen en inglés

The connection between film and literature has been widely studied from various critical perspectives, consolidating itself as a field of analysis of great importance within comparative studies. It has been established that the influences between the two disciplines go back and forth, generating formal, narrative and thematic dialogues that have been the subject of multiple investigations. However, despite the recognition of these links, the reception and influence of the *Nouvelle Vague* cinematic current in 20th century Spanish literature has not been approached with the depth it deserves. This critical gap highlights the need to address this phenomenon with an approach that allows us to understand its impact on Spanish narrative.

In order to address these objectives, a hermeneutic and comparative methodology will be adopted, focusing on the study of specific cases through a *close reading* of both the literary text and the cinematographic image. A detailed literary and filmic commentary will be applied. The choice of certain authors and films will also be justified in terms of their relevance within this artistic intersection. The aim of this analysis is to contribute to the knowledge of the links between the *Nouvelle Vague* and Spanish literature, broadening the critical horizon of the cinematographic influences on 20th century narrative.

Keywords: Nouvelle Vague, Spanish Literature, Experimental Narrative, Critical Reception and Cinematic Influence on Literature.

ÍNDICE

1. Introducción
 - 1.1. Justificación y relevancia
 - 1.2. Objetivos e hipótesis
 - 1.3. Metodología y corpus comparativo
2. Contexto histórico-cultural (1950-1967)
 - 2.1. Panorama socio-político en Francia y España
 - 2.2. Redes de difusión cultural y crítica
3. La Nouvelle Vague: coordenadas estéticas
 - 3.1. Génesis y concepto
 - 3.2. Rasgos formales
 - 3.3. Temas recurrentes
4. La nueva narrativa española (1955-1970)
 - 4.1. Del realismo social a la “nueva ola” literaria
 - 4.2. Autores y obras clave
 - 4.3. Recepción española de la *Nouvelle Vague*
5. Análisis comparativo de rasgos filmicos-novelísticos
 - 5.1. Montaje y fragmentación
 - 5.1.1. Jean-Luc, Godard, *Pierrot le fou*
 - 5.1.2. Juan Goytisolo, *La isla*
 - 5.1.3. Análisis
 - 5.2. Autoconciencia y metaficción
 - 5.2.1. François Truffaut, *La nuit américaine*
 - 5.2.2. Alfonso Sastre, *Paralelo 38*
 - 5.2.3. Análisis
 - 5.3. Juventud urbana y espacio
 - 5.3.1. François Truffaut, *Les 400 coups*
 - 5.3.2. Juan Marsé, *Si te dicen que caí*
 - 5.3.3. Análisis

6. Conclusiones

Bibliografía

1. Introducción

1.1 Justificación y relevancia

La conveniencia de dedicar un Trabajo Fin de Máster a la influencia de la *Nouvelle Vague* en la novela española del siglo XX se sustenta, antes que nada, en un vacío historiográfico que podríamos calificar de notorio. La crítica española ha documentado con gran detalle el proceso de adaptación de las obras literarias al cine, pero casi nunca ha rastreado el viaje inverso: la manera en que el lenguaje visual —en concreto el forjado por Godard, Truffaut y sus compañeros entre 1958 y 1964— fue asimilado por los narradores peninsulares. Manuel Alvar señaló ya en 1968 que los novelistas “proceden por fragmentos inconexos” (Alvar, 1968: 7) imitando la mecánica de las elipsis filmicas modernas, y Samuel Amell lamentó en 1992 que semejante constatación siguiera “oscurecida” por lecturas apegadas al realismo social (Amell, 1992: 1595). La crítica posterior, más atenta al *Nouveau Roman* o al Neorrealismo, ha dejado prácticamente intacto el capítulo godardiano-truffautiano. Cubrir ese hueco significa reordenar el mapa de la modernidad literaria española y, al mismo tiempo, enriquecer la historia cultural del momento con testimonios hemerográficos y paratextos cinematográficos franceses aún inexplorados.

La pertinencia del estudio no es solo un asunto de archivo; reside también en la necesidad de explicar con precisión la ruptura estética que en España inauguran, entre otras obras, *La isla* (1961), *Paralelo 38* (1965) y *Si te dicen que caí* (1973). Para entender la sintaxis de estas novelas podría resultar iluminador atender a tres operaciones formales procedentes de la *Nouvelle Vague*.

La primera es el montaje sincopado: el “jump-cut” fragmentación de la continuidad temporal que obliga al espectador a recomponer el relato; esa misma lógica de elipsis abrupta reorganiza el discurso y rompe definitivamente con la narración realista lineal. La segunda es la voz autorreflexiva, Alfonso Sastre importa ese procedimiento y hace que el narrador interrumpa la transparencia del texto para exhibir su artificio. Por último, la focalización juvenil que impone el punto de vista de Antoine Doinel legitima la deriva callejera y desjerarquiza la ciudad; Juan Marsé traslada ese enfoque a la Barcelona suburbial y permite leer la urbe desde el movimiento errático de sus jóvenes protagonistas.

No obstante, para verificar la magnitud de ese traspaso no basta con enumerar coincidencias técnicas; conviene interrogar la matriz institucional que posibilita la circulación de los modelos. Podríamos decir que la literatura española de posguerra reproduce esa arquitectura casi punto por punto. La política de los autores defendida por Godard y Truffaut podría verse reflejada en la reivindicación, formulada por Goytisolo, de la figura del narrador-autor que se impone sobre el realismo social. Las proclamas de la *Nouvelle Vague* encuentran su espejo en los dossiers sobre la “nueva novela” publicados en *Ínsula* a mediados de los sesenta. Reconocer este paralelismo estructural demuestra que la modernización literaria no solo importa técnicas aisladas, sino un modelo global de institucionalización estética que se consolida pese a la presión de la censura y de la crítica académica conservadora.

La relevancia contemporánea del asunto, por último, no puede soslayarse. El imaginario de la *Nouvelle Vague* sigue codificando hoy la noción de “cine de autor”; sus modos de producción de bajo presupuesto han resurgido con fuerza en el audiovisual digital. Comprender los orígenes de esta convergencia permite situar debates de absoluta actualidad —autoría, hibridación de géneros, economía creativa— en una genealogía crítica sólida. El Trabajo Fin de Máster, al articular herramientas de narratología, teoría filmica y sociología de la cultura, respondería a la exigencia académica de construir un enfoque interdisciplinar riguroso y ofrece a su vez un mapa teórico con el que interpretar las formas narrativas híbridas del presente.

En definitiva, la influencia de la *Nouvelle Vague* sobre la novela española constituye un objeto de estudio que todavía aguarda una exploración sistemática. Abordarlo en un TFM significa explicar una ruptura estética decisiva, y desplegar un modelo comparatista.

1.1. Objetivos e hipótesis

El objetivo general de este Trabajo Fin de Máster es determinar hasta qué punto la sintaxis estética de la *Nouvelle Vague* como son el montaje sincopado, voz autorreflexiva y focalización juvenil, entre otros, se incorporó a la novela española publicada entre 1955 y 1970 y, al hacerlo, contribuyó a la ruptura de los modelos narrativos realistas del momento. Este planteamiento se desdobra en tres objetivos específicos.

En primer lugar, se pretende describir la presencia y la función del montaje fragmentado en el discurso literario. La hipótesis correspondiente postula que las elipsis abruptas y los cambios de escena sin transición, propios del *jump-cut* godardiano, se trasladan al texto narrativo mediante secuencias encabalgadas y saltos temporales que obligan al lector a reconstruir la lógica interna del relato. Alvar observó que determinadas narraciones que “proceden por fragmentos inconexos” (Alvar, 1968: 9). El presente trabajo examinará si ese procedimiento responde, efectivamente, a la recepción consciente de la gramática visual.

El segundo objetivo es analizar el modo en que la voz autorreflexiva cuestiona la transparencia del discurso. Partimos de la hipótesis de que la irrupción del narrador comentador que reproduce la operación por la cual la cámara de Truffaut, en *La noche americana*, interpela al espectador sobre el propio acto de filmar.

El tercer objetivo consiste en examinar la instauración de un punto de vista juvenil y urbano como motor de modernidad. La focalización juvenil y callejera que vertebría *Si te dicen que caí* se sustenta, justamente, en lo que Luis Goytisolo denomina “una irreprochable asimilación de recursos cinematográficos “estructura, visualidad descriptiva, diálogos” (Goytisolo, 1995: 26), mecanismo que traslada a la prosa la lógica perceptiva inaugurada por la *Nouvelle Vague*.

La verificación de las tres hipótesis aportará, en conjunto, una nueva vía de posible explicación formal de la modernización novelística española que complemente la lectura sociológica dominante y coloque el diálogo cine-literatura en el centro de la transformación estética de los años sesenta.

1.2. Metodología y corpus comparativo

La primera fase es contextual. Se estudiarán los paratextos que legitimaron la transferencia: críticas en *Film Ideal*, *Destino* y *Nuestrocine* entre otros, donde se discute la “nueva novela”. Buscaremos también en revistas de cine españolas la posible recepción y reflexión sobre el cine de origen francés. La metodología aplicada al análisis de corpus seleccionado combina herramientas de narratología y análisis filmico en un proceso en fases.

La primera es descriptiva, se efectuará una lectura minuciosa, lo que conocemos por *close reading*, de cada novela para identificar marcas textuales de salto brusco, comentarios metanarrativos y estrategias de focalización. Para codificar el montaje verbal se aplicará la matriz semiótico-textual propuesta por Paz Gago, que interpreta el fragmento literario: La descripción [...] responde perfectamente en la novela al código cinematográfico de la planificación” (Paz Gago, 2004: 23).

La segunda fase es comparativa, y cada rasgo descrito se confrontará con una secuencia homóloga en el film de referencia mediante un análisis *shot-by-shot*. La homología se establece en tres pares de obras seleccionadas por coincidencia cronológica y afinidad temática.

Los criterios de selección se justifican porque estas tres novelas responderían a lo que la crítica ha llamado “nueva narrativa” española. Las tres películas seleccionadas, por su parte, marcan los hitos iniciales, central y final de la eclosión de 1958-64 identificada por Marie (2012: 48), y se inscriben exactamente en la ventana 1958-1964 que identifica como núcleo cronológico de la *Nouvelle Vague*.

2. Contexto histórico-cultural (1950-1967)

2.1. Panorama socio-político en Francia y España

El periodo comprendido entre 1950 y 1967 representa un momento clave para la evolución de las formas culturales tanto en España como en Francia. Mientras que el régimen franquista consolidaba su poder en el interior mediante mecanismos autoritarios de control, censura y propaganda, en Francia se vivía una efervescencia política y cultural que sentaría las bases de la revuelta del Mayo del 68.

En España, la dictadura franquista convirtió el aparato cultural en un dispositivo de control ideológico de gran alcance, con efectos de autocensura y “espacios intocables” que constreñían la vida literaria desde 1939 (Gracia y Ródenas, 2011: 166). La censura literaria y cinematográfica regulaba los contenidos publicados y proyectados, restringiendo cualquier forma de crítica o experimentación estética que pudiera percibirse como amenaza. Esta lógica represiva generó una cultura del silencio y del subtexto: la ficción operó como forma de distanciamiento —una abstracción capaz de franquear el filtro censor— y funcionó, en palabras de la recepción de *El furgón de cola*, como “válvula de escape” ante las lagunas informativas de la prensa bajo censura (Oskam, 2000: 335). De ahí que muchos autores recurriesen a mecanismos expresivos indirectos —alegoría, simbolismo o ruptura formal— para sortear el control: así lo señaló Juan Goytisolo, quien describió cómo los novelistas de la posguerra pusieron en práctica mecanismos de experimentación para burlar la censura (2011: 1027-1028).

En este contexto de restricciones, el cine representó un doble campo de disputa. Por un lado, era instrumentalizado por el régimen, que promovía películas de carácter histórico, patriótico o religioso como *Alba de América* de 1951 dirigida por Juan de Orduña, *La señora de Fátima* de 1951, dirigida por Rafael Gil o *Locura de amor* en 1948, también de Orduña, que exaltaban los valores nacionales, y del catolicismo.



Figura 1. Carteles de la época de las películas *Alba de América* de 1951, *La señora de Fátima* de 1951 y *Locura de amor* en 1948.

Por otro lado, comenzaban a aparecer propuestas más críticas y estilísticamente innovadoras dentro de los márgenes de la censura. Cineastas como Juan Antonio Bardem con *Muerte de un ciclista* en 1955 o *Calle Mayor* de 1956, y Luis García Berlanga con *Bienvenido, Mister Marshall* en 1953, exploraban lenguajes preocupados por el realismo social, la crítica implícita y la experimentación formal. Ofrecía la posibilidad de explorar lenguajes innovadores que escapaban del realismo propagandístico. En palabras de Díez-Puertas y de Arana Aroca (2023), Manuel Villegas López fue uno de los principales agentes de esta apertura teórica, promoviendo una concepción autoral del cine desde dentro de las propias instituciones del franquismo.



Figura 2. Carteles de las películas *Muerte de un ciclista* en 1955, *Calle Mayor* de 1956, y *Bienvenido, Mister Marshall* en 1953.

Por su parte, Francia consolidó en este mismo periodo un ecosistema cultural crítico. La reconstrucción tras la Segunda Guerra Mundial dio paso a una intensa vida intelectual, marcada por el existencialismo, el estructuralismo y el auge de una juventud universitaria politizada. La guerra de Argelia supuso un punto de inflexión político y simbólico: su violencia, su carácter colonial y el silencio institucional que la rodeó generaron un profundo malestar en sectores intelectuales y artísticos. Este malestar cristalizaría en el Mayo del 68, un movimiento de revuelta liderado por estudiantes e intelectuales que entendieron la cultura como campo de batalla. La crítica al poder, la ruptura con las jerarquías académicas y la voluntad de reappropriarse del lenguaje visual caracterizaron este periodo. En el ámbito filmico, los directores de la *Nouvelle Vague* expresaron estas tensiones sociales mediante la desestructuración narrativa, la mirada subjetiva y la puesta en escena como forma de resistencia simbólica. Algunos de los cineastas analizados en este trabajo, como Jean-Luc Godard y François Truffaut, no solo participaron activamente en el Mayo del 68 —con pronunciamientos públicos y boicots al Festival de Cannes—, sino que también trasladaron sus posicionamientos políticos a películas como *La chinoise* estrenada en 1967. La Nouvelle Vague surgió de esta efervescencia: un cine de autor, de bajo presupuesto y gran carga ideológica, que cuestionaba las convenciones narrativas del cine clásico y proponía nuevas formas expresivas basadas en la fragmentación, la subjetividad y la auto-reflexividad.

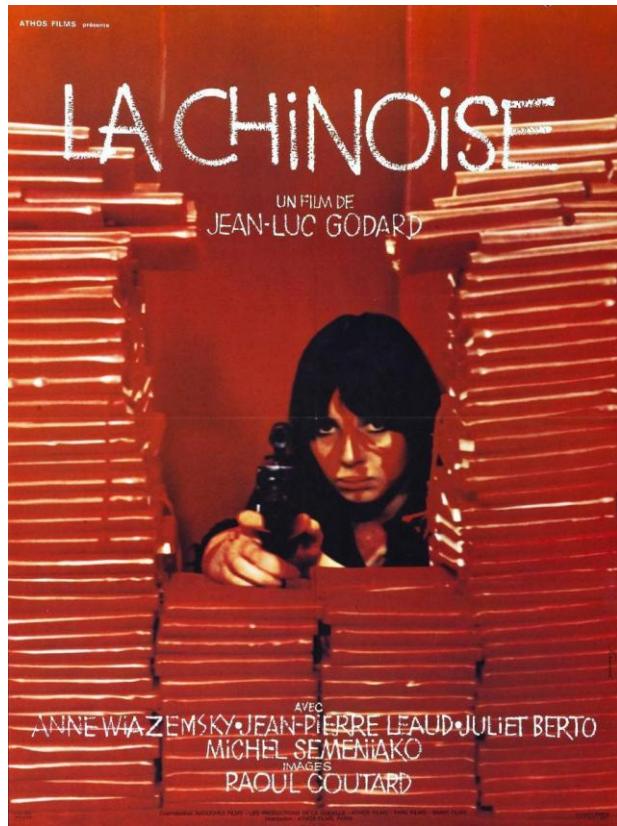


Figura 3. Cartel de la película de Godard, *La chinoise* de 1967.

No obstante, a pesar de sus diferencias políticas, ambos países compartieron una creciente necesidad de transformación expresiva y ruptura formal. Ana Sedeño (2013) analiza la consolidación de la cinefilia como práctica cultural surgida durante la posguerra francesa, donde se convierte en un fenómeno intelectual y social que da origen a movimientos como la *Nouvelle Vague*. Esta cinefilia crítica, arraigada en revistas como *Cahiers du Cinéma*, promovía una nueva forma de ver y pensar el cine, desde el análisis, el debate y la reivindicación del director como autor. Su influencia no tardó en proyectarse también en el contexto español, donde el gusto por el cine de autor se tradujo en un consumo cultural activo, compartido en cineclubs como los organizados por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), o los cineclubs de la Sección de Cine del Círculo de Cultura (SECC). Entre las publicaciones especializadas destacaban *Film Ideal*, *Destino* o *Nuestro cine*. En estos espacios se promovían debates entre críticos, intelectuales y cineastas, como Manuel Villegas López. Estas actividades estaban alimentadas por una cinefilia que, como analizan Díez-Puertas y de Arana Aroca (2023: 1438), se estructuró en torno a la figura de Villegas López y su impulso teórico desde el IIEC, así como por los circuitos críticos e institucionales que conectaban la cultura filmica española con los modelos surgidos en

Francia tras la posguerra. En este proceso de circulación cultural, resulta especialmente relevante el papel de la inmigración española en Francia. Durante las décadas de 1950 y 1960, miles de españoles se establecieron en el país vecino, huyendo de la represión política y de la precariedad económica.



Figura 4. Careta del IIEC.

Estos emigrantes, que mantenían lazos con sus comunidades de origen, funcionaron como mediadores involuntarios en la transferencia cultural: regresaban a España temporalmente, enviaban libros, revistas o incluso proyectores de cine, y compartían su experiencia vital marcada por la libertad cultural francesa. Esta circulación informal de materiales culturales facilitó el acceso a corrientes estéticas vanguardistas, en particular entre jóvenes urbanos y lectores inquietos que, a través de estos canales paralelos, accedían a una modernidad artística censurada dentro del país. Así, la inmigración actuó como una vía subterránea pero efectiva para la penetración de estéticas modernas en el territorio español. Este fenómeno refuerza la idea de que la modernidad estética no se impuso de forma unilateral, sino que fue el resultado de múltiples vectores de influencia, entre ellos el protagonizado por quienes vivieron entre dos culturas.

2.2. Redes de difusión cultural y crítica

La recepción de la estética de la *Nouvelle Vague* en España estuvo mediada por una compleja red de revistas, editoriales, cineclubs y espacios de crítica. Revistas como *Film Ideal*, *Destino* o *Nuestrocine* fueron fundamentales para canalizar debates entre literatura y cine. Uno de los canales fundamentales fue la revista *Film Ideal*, publicación clave para la crítica cinematográfica española de los años 50 y 60. La influencia del cine francés, especialmente del movimiento de la *Nouvelle Vague*, se hizo visible en varias entregas de la revista. En el número 60 –15 de noviembre de 1960–, se abordó de forma directa el impacto del cine moderno sobre la narrativa contemporánea, con especial atención a las formas experimentales. Por su parte, *Film Ideal* –n.º 60 de 1960– acogió el célebre coloquio “Cine y literatura”, donde Juan García Hortelano afirmaba: “Hoy un escritor desinteresado por el cine es como un escritor que no lee” (*Film Ideal*, n.º 60, 1960: 12), subrayando la centralidad del cine en los procesos creativos de los narradores españoles.

5 PREGUNTAS:

- o Influencia del cine en el escritor
- o Influencia de la literatura en el hombre de cine
- o Diferencias y afinidades entre la novela y la película
- o El escritor en el cine
- o Espectador y lector

5 OPINANTES:

Manuel Villegas López.
Luis García Berlanga.
José María Forqué.
Rafael Azcóna.
Juan García Hortelano.

LA Literatura aparece frecuentemente como un lastre a la obra cinematográfica, bien en la concepción de esta obra, en sus situaciones o en sus diálogos. Por otra parte, no son pocos los intelectuales que consideran al cine como un hijo del arte literario, aduciendo la razón de que la película, antes que nuda, es guión y estos guiones, en principio, son una obra literaria, una acción escrita con unos personajes descritos por medio de palabras.

Frente a estas afirmaciones, se buscaba la esencia del cine en el movimiento, en el espacio y el tiempo, llegándose a un cine de acción, que "retrataba" acciones para liberarse de lo teatral y lo literario que le mencionaban como ensimismos más próximos.

Actualmente, los creadores cinematográficos buscan un cine de ficción más que de acción pura. Breton, Godard, Antonioni, Kossak... Un nuevo cine en el que la imagen quiere aproisionar conceptos más que movimientos, ideas más que acción, sensaciones estéticas más que interés argumental.

El cine está entre las artes. Junto a las demás, relacionándose estrechamente con ellas, comunicándose, pero sin que ninguna de ellas pierda su individualidad. Existen, por lo tanto, puntos de contacto y pacientes divergencias no siempre apreciables por quienes miran el cine a través del arte que les apasiona o en el que ejercen funciones creatoras.

Estos coloquios, planteando para mantener ante un magnetófono, querían hacer visibles esas diferencias, perfilar la personalidad del cine dentro de ese conjunto de todas las artes. Sin embargo, la parte de diálogo no es posible, o al menos en esta ocasión no lo ha sido. Las personas citadas para este primero, de literatura y cine, no encontraron ocasión para coincidir en nuestra redacción. Ante la dilución que se anuncianaba decidí enviar cinco preguntas, suficientemente ampliadas con un cuestionario explicativo y a la vez limitativo, a los que los intercindos han contestado por escrito.

Como teórico de cine elegí a Manuel Villegas López. Dos directores: José María Forqué y Luis G. Berlanga. Y dos escritores jóvenes: Rafael Azcóna y Juan García Hortelano.

Berlanga quiso huir la cuestión alegando que él no servía para estas cosas y que este cuestionario no entraña dentro de su llamamiento, especialidad.

Al fin envió su contestación, que la limitaba únicamente a dos de las cinco preguntas planteadas.

Posteriormente seguirá con esta relación entre el cine y las otras partes. Teatro, música y pintura tienen hecho el cuestionario y hasta las personas a las que se les va a solicitar su opinión. Espero que no haya tantas dificultades para hacerlo "al calor" de un magnetófono.

Coloquio

CINE Y LITERATURA

Los puntos de DIALOGO son los siguientes:

1.º INFLUENCIA DEL CINE EN EL ESCRITOR

Postura de este autor la posibilidad de que su obra sea llevada al cine.—Exigenza del mismo ante la proposición.—Fidelidad a la idea, o a los Personajes?—Adaptación libre de la obra?—Participación suya en el guion?—Hasta qué punto el escritor piensa en imágenes al escribir?

2.º INFLUENCIA DE LA LITERATURA EN EL NOMBRE DE CINE

Postura de este autor el hecho literario de su tiempo.—Posibilidad de traducir en imágenes los conceptos.—Captación de ideas?—De personajes?—De anécdotas?—De ambiente?—Influencia de la literatura contemporánea en el cine actual.

3.º DIFERENCIAS Y AFINIDADES DE LA NOVELA Y LA PELÍCULA

Todas las ideas admiten tratamiento "novelesco"?—Y filmico?—Hasta qué punto y en qué tema la película es superior e inferior a la novela?—Es realmente el cine un hijo de la literatura y el film una novela retratada?

4.º EL ESCRITOR EN EL CINE

¿Cuál es su papel?—Por qué el hombre de cine debe preocuparse, y de hecho se preocupa, por el arte literario, mientras el hombre de letras es indiferente al cine?—Qué tiene al escritor al cine?

5.º ESPECTADOR Y LECTOR

Vamos, en realidad, hacia un hombre más espectador que lector?—Es posible que con el tiempo se sustituya la imprenta por la cámara?—Postura del escritor ante este cambio en la cultura y la expresión artística del porvenir.—Responsabilidad ante el nacimiento del hombre de cine.

MANUEL VILLEGRAS LOPEZ

INFLUENCIA DEL CINE EN EL ESCRITOR

El cine es un arte independiente, y no un complemento de todas las artes. Cuando se acepte totalmente esta idea, se comprenderá que la transmutación de la obra literaria al cine ha de ser libre y absoluta. Nadie pedirá a Muybridge que los "Cuadros de una Exposición", de un pintor amigo, que le sirvieron de inspiración, se "vean" en su máquina. Es otro arte, con otras medios para expresarse. Lo que hay que salvar siempre es el espíritu de la obra; no tracionarla en su esencia y en su idea.

INFLUENCIA DE LA LITERATURA EN EL HOMBRE DE CINE

El cine ha crecido su forma, si no definitiva, al mismo ritmo. Pero todavía no los temas genéricos, capaces de ser expresados por esta forma nueva de la imagen viva y el ritmo óptico. Por eso, el cinematógrafo necesita temas literarios, originales o adaptados. Los temas clásicos y su desarrollo en el argumento están hoy así, en un punto transitorio de teatromovida. En el cine, los temas actuales no son, apenas, los que la forma cinematográfica puede expresar y debe tratar. Esta constante desajuste provoca todos esos problemas de lo que el cine debe tomar o rechazar de la obra literaria. ||

Figura 5. Coloquio sobre cine y literatura de la revista *Film Ideal* en el que participan Manuel Villegas López, Rafael Azcóna, Juan García Hortelano, Luis García Berlanga, José María Forqué, entre otros. Página 11, número 60, 15 noviembre de 1965.

La revista también reseñó películas de la *Nouvelle Vague*, como *Les 400 coups* o *Pierrot le fou*, y discutió sus implicaciones estéticas para una generación de jóvenes cineastas y narradores. Posteriormente, en el número 73 –1 de junio de 1961–, se profundizó en las aportaciones estéticas de Jean-Luc Godard y François Truffaut, situando sus obras en el centro del debate sobre la autoría cinematográfica y el montaje como forma de pensamiento. Finalmente, el número 105 –1 de octubre de 1962– sirvió para consolidar esta recepción, con críticas de películas como *Vivre sa vie* o *Jules et Jim*.

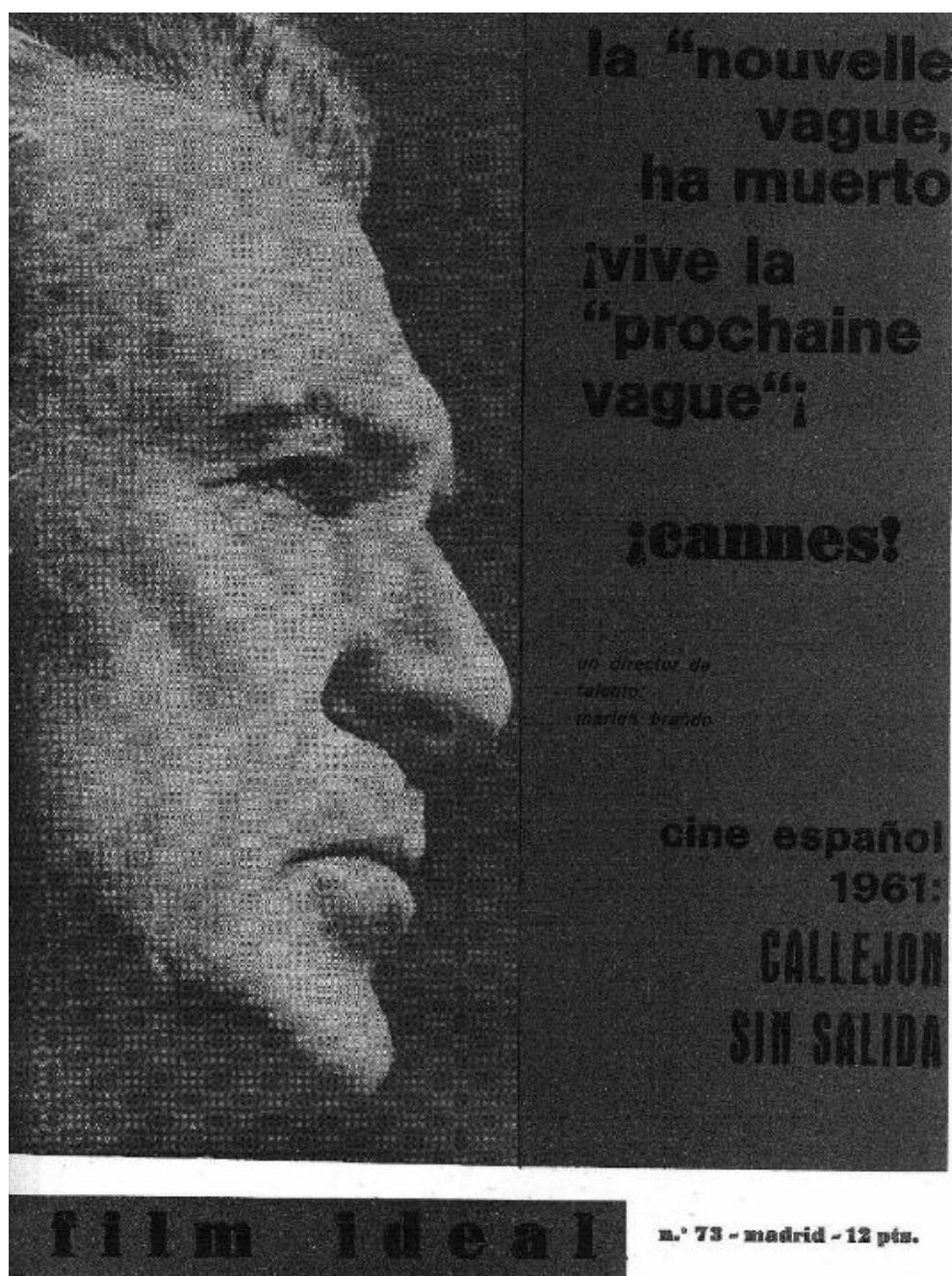


Figura 6. Portada de la revista *Film ideal*, Número 73, el 1 de junio de 1961.



Figura 7. Anna Karina y Jean-Luc Godard, grandes referentes de la Nouvelle Vague. Página 13 de la revista *Film ideal*, Número 105, del 1 de octubre de 1962.

Estas publicaciones, además de reseñar películas concretas, funcionaban como plataformas de traducción cultural, permitiendo a los lectores acceder a debates internacionales sobre cine, estética y literatura. La relevancia de *Film Ideal* no radica solo en su contenido crítico, sino en su papel como nodo conector entre los movimientos de vanguardia europeos y la nueva narrativa española, abriendo el campo a la intermedialidad como forma legítima de lectura y creación. El conjunto de estas redes y plataformas conforma un verdadero entramado de transferencia cultural en el que las ideas estéticas cruzaban fronteras geográficas y disciplinarias, influyendo tanto en la forma de escribir como en la forma de mirar.

El papel de las editoriales fue igualmente crucial. Seix Barral, bajo la dirección de Carlos Barral, apostó por una narrativa experimental alineada con los principios del *Nouveau Roman*. El premio Biblioteca Breve, otorgado a primeras novelas rupturistas como *La isla*, funcionó como plataforma de visibilidad para una generación de escritores interesados en el montaje, la elipsis, la simultaneidad de planos narrativos y la reflexividad. Los premios y las editoriales funcionaban como filtros y amplificadores de las nuevas sensibilidades estéticas.

Por su parte, Emeterio Díez-Puertas, junto con María de Arana, reivindican la figura de Manuel Villegas López como padre intelectual del Nuevo Cine Español, subrayando su papel pionero desde el IIEC en la configuración de una teoría del cine: “García Escudero considera a Villegas la única persona que en España ha construido una teoría cinematográfica propia y que, con sus clases en el IIEC, ha anticipado las aportaciones de la nueva ola francesa (García Escudero, 1978, p. 192)” (Díez-Puertas y de Arana Aroca, 2023: 1442). En este sentido, destacan especialmente los congresos, seminarios y publicaciones impulsadas desde el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), donde Villegas López desarrolló una intensa labor formativa y teórica. En sus clases y escritos se abordaban cuestiones como la autoría filmica, el ritmo como forma de pensamiento y el realismo vitalista frente al intelectualismo abstracto. Estas ideas no solo influenciaron a cineastas emergentes, sino que también encontraron eco en escritores que comenzaron a mirar hacia el cine como modelo compositivo.

Finalmente, el papel de los festivales internacionales —como Cannes en Francia o San Sebastián en España— también influyó decisivamente en la recepción española de las vanguardias filmicas, al ofrecer ventanas de exposición y modelos estéticos alternativos. Cannes, consolidado como el principal escaparate europeo del cine moderno, proyectó desde finales de los años cuarenta las primeras obras de autores franceses que después formarían parte de la Nouvelle Vague. Por su parte, el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, creado en 1953, se convirtió en el principal evento cinematográfico en España, donde, pese a la censura, se exhibieron algunas películas extranjeras de marcado carácter autoral, sirviendo como punto de encuentro entre la crítica española y las estéticas del cine moderno europeo. Junto a ellos, otros festivales como el de Valladolid (Seminci, desde 1956), orientado al cine de autor, jugaron también un papel fundamental en la difusión de cinematografías comprometidas. A pesar de las barreras impuestas por el régimen franquista, estos espacios contribuyeron a la circulación cultural transnacional y sentaron las bases para la renovación

narrativa de la década de los sesenta.

En Francia, *Cahiers du Cinéma* se consolidó como el espacio crítico donde cineastas como Truffaut, Godard o Rohmer no solo reseñaban películas, sino que formulaban una nueva poética del cine. Allí se acuñó el término “politique des auteurs” y se reivindicó la figura del director como autor pleno de la obra cinematográfica. Esta concepción tuvo eco en España, tanto en el cine como en la narrativa, donde la figura del narrador comenzaba a confundirse con la del realizador: el autor como arquitecto de un dispositivo de imágenes. Junto a las revistas, los cineclubs y las semanas de cine organizadas en universidades o centros culturales funcionaron como espacios de formación crítica y resistencia simbólica. En ellos se proyectaban películas censuradas, se discutían nuevas estéticas y se fomentaba un diálogo transversal entre cine, literatura y pensamiento.

PROYECTOR

HA SIDO INAUGURADA LA SEMANA DE CINE FRANCES

CUANDO aparece este número de DESTINO ya se habrá inaugurado la Semana de Cine Francés patrocinada por el excelentísimo señor ministro plenipotenciario de Francia y presentada por Unifrance. En nuestra anterior edición adelantábamos unos títulos con posibilidad de que fueran sustituidos. Ahora el programa no sólo es ya definitivo, sino que hoy, sábado, estamos en el segundo día de la Semana cinematográfica. A modo de introducción, más que en meses ha ocurrido por qué films le interesan de los seis que se exhibirán, pero para complementar la información de todos ustedes hemos creído oportuno reproducir algunos datos de interés.

«LES FETES GALANTES»

Presentado anoche en la sesión inaugural, es un film de René Clair del que Jean de Baroncelli, crítico cinematográfico de «Le Monde», ha dicho: «Siguiendo a sus personajes, René Clair ha sabido perfectamente llevar a la pantalla estos magníficos bocetos que tan de moda están en nuestros días. No lo ha querido. El universo de las tiras de dibujo no es el suyo. Se niega a confundir la fantasía con la extravagancia. Y es inclusivo la lógica, con la que explota las situaciones donde se dan las entrañas emociones de los personajes y sus numerosos efectos cómicos. Hay muchos «gags», muchas observaciones maliciosas, anotaciones sabrosas, muchos rasgos que dan en el blanco.»

«HIROSHIMA, MON AMOUR»

Por fin el espectador no habrá de asistir a las sesiones especiales tendrá ocasión de visionar el tan nombrado film de Alain Resnais. Nos llega con siete años de retraso y si bien no se trata de una proyección normal (y en este caso debe entenderse como excepcional) al plasmar la esencia del cine, cuando menos está al alcance de quien quiera verla. Para los aficionados de siempre, los que concurren a filmotecas e institutos, quizás sea demasiado reciente su última exhibición en el Instituto Francés. ¡Pero cierto! un ciclo español dedicado a Alain Resnais, una conferencia incluida su inclusión en esta Semana. De Hiroshima poco puede decirse que no se sepa. La duración original del film es de 90 minutos.

«LE CHANT DU MONDE»

A Marcel Camus le conocemos por dos obras que llamaron extraordinariamente la atención de todos los públicos, especialmente la primera, «Orfeo negro», un auténtico «boom» de la temporada 1960-61 en toda Europa. «Os Bandeirantes» no cuajó tanto, popularmente, como la anterior, pero fue seguida con interés. Ahora nos trae «Le Chant du Monde», que proyectó en 1965, con la intervención de Hardy Kruger, Catherine Deneuve, Chantal Vanell y Garo Urti. Jean Giraud, autor de la novela de la cual se ha tomado el argumento, presenta con estas frases el tema general del film: «Las fuerzas vivas del amor y de la muerte se enlanzan y desenlanzan en este vigoroso drama con tanta poesía, sensualidad, humor, violencia y cariño al unísono como del mundo, ritmando las escenas con las montañas y los lagos de la Francia rural.»

Este film ha obtenido el ticket de oro creado por la Federación Nacional de Cine Francés para premiar a las películas de mayor éxito comercial. «Le Chant du Monde» venció por encima de titulazones conocidos, como «El Padrino», «La noche en Cork» y «Los ralleys del crimen». Eric Leguebe, crítico de «Le Parisien Libéré», dijo de él: «Con «Le Chant du Monde», Marcel Camus enriquece el cine con una película al mismo tiempo sensible y bella; una película que se nos quedará en la memoria por la magia de sus imágenes. Y Marcel Camus añade: «He elegido Girono por su fervor por la vida, su fervor por vivir, pero no condic和平 desconocido en Barcelona, por cuanto la Filmoteca Nacional lo presentó dentro de un ciclo dedicado a la historia del Lluís Valls. Angelic es encarnada por Michèle Mercier. Jeoffrey y Purras tiene la figura de Robert Hossein. Samy Frey interpreta el papel del embajador persa Bachtiary-Bey. Jean Rochefort es Desgrat, Jacques Toto es el rey Luis XIV, y Fred Williams, el príncipe Racocci. Aventuras amorosas en la Corte de Francia, según la novela de Anne y Serge Colon, filmadas en Dyalscope y Eastmanicolor. Bernard Blier es el autor de la mayor parte de los films de Eddie Constantine, lo cual hace suponer que estas románticas aventuras tendrán un ritmo bastante movido.

«ANCELIQUE ET LE ROI»

Esta Angelic es, como era de suponer, la marquesa de los Andes, a quien madame de Montespan acompaña en la favorita de Luis XIV. Angelic es encarnada por Michèle Mercier. Jeoffrey y Purras tiene la figura de Robert Hossein. Samy Frey interpreta el papel del embajador persa Bachtiary-Bey. Jean Rochefort es Desgrat, Jacques Toto es el rey Luis XIV, y Fred Williams, el príncipe Racocci. Aventuras amorosas en la Corte de Francia, según la novela de Anne y Serge Colon, filmadas en Dyalscope y Eastmanicolor. Bernard Blier es el autor de la mayor parte de los films de Eddie Constantine, lo cual hace suponer que estas románticas aventuras tendrán un ritmo bastante movido.

A. v. K.

Figura 8. Sección Proyector en el que inauguran la semana de cine francés, entre ellas, “Hiroshima, mon amour” y “Jules et Jim” de la revista *Destino*, página 64. Año XXIX, número 1495 del 2 de abril de 1966.

"DESTINO" RECOMIENDA

***** MY FAIR LADY** (Alcázar)
 Uno de los mayores éxitos de la comedia musical americana, reproducido en la pantalla por obra de George Cukor. La idea de Bernard Shaw, el espectáculo de Cecil Beaton, la música de Fr. Loewe, la interpretación de Rex Harrison y Audrey Hepburn.

***** AL FINAL DE LA ESCAPADA**
 (Arcadia, Atlanta)
 Considerada como el manifiesto más radical de la estética propugnada por los de la «nouvelle vague».

***** EL COLECCIONISTA** (Diagonal)
 Es un film de William Wyler.

**** MARY POPPINS** (Coliseum)
 Cinta disneyana con todo lo bueno y lo malo que ella comporta, es un espectáculo digno de ser visto por todos y de que ante el mismo se tomen posiciones.

*** * EL QUE DEBE MORIR** (Alexandra)
 Ambicioso intento de transcribir en la pantalla la novela de Nikos Kazantzaki. Resultado: de todas las películas de Jules Dassin, la más importante pero también la más discutida.

*** UNA LLAMADA A LAS DOCE** (Astoria, Cristina)
 J. Lee Thompson, un especialista en el género, ha planteado con inteligencia esta historia de suspense, horror y cinismo, secundado por unos intérpretes de primera fila.

*** EL ESPIA QUE SURGIO DEL FRIO** (Novedades)
 Visión alucinante del espionaje moderno, expuesta a través de una trama urdida con un rigor ejemplar.

*** EL REY DEL JUEGO** (Tívoli)
 Interesante para los aficionados al póquer a pesar de reincidentir en los tópicos de costumbre.

*** 4 GANGSTERS DE CHICAGO** (Fémina)
 Una alegre y casi divertida aventura del «clan» Sinatra que no acaba de convencernos por culpa de un guión defectuoso.

*** LADY L** (Comedia)
 La deslumbrante belleza de Sofía Loren al servicio de un folletín adornado con una fotografía cautivadora.

*** LA HISTORIA MAS GRANDE JAMAS CONTADA** (Nuevo Cinerama)
 Por primera vez la historia de Cristo en la gran pantalla, con un esfuerzo de dignidad y una excelente interpretación de Max von Sydow.

*** EL FABULOSO MUNDO DEL CIRCO** (Florida)
 Espectáculo popular, confeccionado sobre la base de una alianza del cine con el circo, con resultados parciales muy estimables.

*** Extraordinaria. — ** Buena. — * Visible.
 * Interesante por determinados conceptos.

Figura 9. Recomendación de películas, entre ellas *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, en la revista *Destino*, página 61. Año XXIX, número 1500, del 7 de mayo de 1966.



Figura 10. Reseña de la película *Pierrot le fou* en la revista *Destino*, página 63. Año XXVIII, número 1472, del 23 de octubre de 1965.

3. La Nouvelle Vague: coordenadas estéticas

3.1. Génesis y concepto

La consolidación de la *Nouvelle Vague* se comprende a la luz de una cinefilia de posguerra que reconfigura los modos de ver, valorar y legitimar el cine en Francia. En palabras de Ana Sedeño, la cinefilia se articula como experiencia compartida: “Desde el simple visionado, la escritura sobre cine o la formación de cineclubs, las actividades en comunión articulan su *habitus*” (Sedeño, 2013: 225). Esa práctica se institucionaliza progresivamente en redes y espacios específicos: “las cinematotecas, las salas de arte y ensayo y los estudios académicos historiográficos y biofilmográficos sirvieron como procesos de consolidación y legitimación cinéfila” (Sedeño, 2013: 226).

Dentro de ese entramado, los cineclubs parisinos operan como nodos de selección y debate. M.^a Noelia González identifica “el cineclub *Objectif49*, que fue creado tras la desaparición de la *Revue du Cinéma*, [...] y fue dirigido por Bazin. Este último sitio contaba con muchos apoyos y patrocinadores, entre ellos Bresson y Cocteau, este último llegó a ser su presidente” (González, 2020: 25).



Figura 11. Portada de la revista *La Revue du Cinéma*, nº 26 del 1 de septiembre de 1931. Editorial: Gallimard. En la portada Dorothy Jordan, actriz estadounidense.

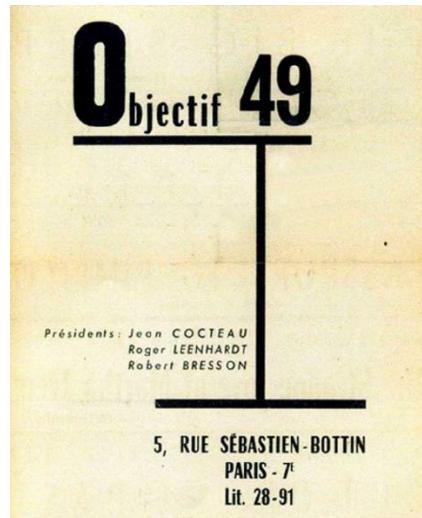


Figura 12. Anuncio de Objectif49, con Jean Cocteau como presidente, sin fecha.

Como recoge Michel Marie, el término *Nouvelle Vague* se popularizó tras un artículo de Françoise Giroud en *L'Express* en 1957, aunque pronto fue adoptado para nombrar un movimiento más amplio de renovación formal, estética y temática que desbordaba lo estrictamente cinematográfico.



Figura 13. Portada de *L'Express* número 328, del 3 de octubre de 1957. Imagen de una joven de 20 años, referencia a la nueva generación u ola.

Inicialmente, la expresión servía para designar a una generación joven de técnicos, cineastas y críticos que estaban cambiando la vida cultural francesa, pero su uso se extendió con rapidez y acabó abarcando una serie de manifestaciones cinematográficas que rompían con el clasicismo dominante. Para los propios directores, la etiqueta tenía un valor ambivalente: por un lado, les otorgaba visibilidad mediática y los unificaba en un momento de eclosión creativa; por otro, muchos rechazaron su utilización en términos programáticos, pues reivindicaban su independencia autoral. Ejemplos paradigmáticos como *Les 400 coups* de François Truffaut en 1959, *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard en 1960 o *Le Beau Serge* de Claude Chabrol en 1958 ilustran cómo esta generación llevó a la pantalla historias personales, íntimas y existenciales, con un estilo visual marcado por la movilidad de cámara, el montaje fragmentado y la exploración de espacios urbanos cotidianos.

El término *Nouvelle Vague* terminó condensando una sensibilidad común, una voluntad de ruptura y un deseo de inventar un cine nuevo a partir de una mirada personal, libre y contemporánea. En este sentido, supuso tanto una revolución estética como una ruptura ideológica con el cine francés anterior, posicionándose en diálogo con las transformaciones sociales de la posguerra. La continuidad entre crítica y creación queda subrayada por la autora cuando recuerda que “los nuevos directores que ahora aparecen en escena provienen de escribir o colaborar en las páginas de *Cahiers du Cinéma*” (González, 2020: 25). En el plano de la crítica, el blanco de las invectivas fue el llamado “cine de papá” y el academicismo del “cinéma de qualité”, para el que, según recuerda González, “pocas veces había reclamado la gran pantalla una renovación tan urgente” y era visible “el anquilosamiento de las fórmulas estéticas y narrativas” (González, 2020: 23). Este caldo de cultivo cineclubista-crítico, sumado al contexto de modernización cultural de posguerra, explica que la etiqueta “Nouvelle Vague” acabara designando una constelación de cineastas y prácticas heterogéneas con una voluntad compartida de ruptura.

Su surgimiento se inscribe dentro del contexto más amplio de la modernidad cinematográfica, que implicó la aparición de los Nuevos Cines a nivel internacional. En este mismo periodo emergieron diversas corrientes cinematográficas con características similares, como el “Cinema Novo” en Brasil, el “Free Cinema” en el Reino Unido. En España, comenzó a configurarse lo que posteriormente se denominaría Nuevo Cine Español, caracterizado por una voluntad de modernización narrativa, exploración del lenguaje visual y una mirada crítica —aunque muchas veces velada por la censura—. Directores como Carlos Saura, Basilio

Martín Patino o José Luis Borau representaron esta renovación, en paralelo a las búsquedas formales e ideológicas de la *Nouvelle Vague* francesa.

3.2. Rasgos formales

Las características técnicas y formales de la *Nouvelle Vague*, además de servir como elementos de ruptura con la narrativa clásica, ofrecen un marco estético esencial que más adelante permitirá abordar el análisis comparativo con las novelas seleccionadas en este trabajo. En el plano narrativo, se privilegia la fragmentación y la discontinuidad: en palabras de M.^a Noelia González, uno de los rasgos es “el montaje de la película como si fuese un collage. Se rompe con la idea de que el montaje tiene que facilitar la comprensión lineal del filme. Forma y contenido no tiene por qué ser elementos comunes” (González, 2020: 27). A esta poética del montaje se suma la ruptura de la continuidad causal y la apertura interpretativa: “se busca romper el efecto de transparencia para que el espectador no sienta que es ‘llevado de la mano’ como con el cine clásico. Aparecen los finales abiertos, donde el espectador saca sus propias conclusiones” (González, 2020: 27). De ahí que muchas obras comiencen in media res y trabajen en tiempo real, estrategias que intensifican la experiencia de presente y desplazan al espectador a una posición activa.

Estas opciones formales se articulan con una subjetivación del relato: “La psicología de los personajes, y percepciones, ideas, sentimientos y experiencias del director están más presentes en las películas de este movimiento, dando mayor importancia a formas narrativas más subjetivas y poéticas” (González, 2020: 27). La dimensión autorial se vuelve además programa estético: “Mayor implicación por parte de los directores que apoyan la Teoría de Autor” (González, 2020: 28), lo que legitima un cine de escritura personal.

En el terreno de la puesta en escena, la economía de producción y la ligereza técnica condicionan y, a la vez, liberan el estilo. A propósito de *La Pointe Courte* de Agnès Varda, estrenada en 1955, recoge Anaïd Diz Murias la valoración de Bazin en *Le Parisien libéré*: una película “llevada a cabo, con muy poco dinero, pero mucho talento, por una cooperativa formada por sus camaradas”, destacando “su admirable libertad de estilo, que en cierto sentido se ve condicionado por los medios económicos” (Diz Murias, 2015: 29). Esta austeridad material —rodajes con equipos reducidos, uso de escenarios reales— se traduce en una estética de cámara libre y en un realismo que refuerza la inmediatez, aspectos que más

tarde conectaremos con la construcción del espacio urbano y la experiencia juvenil.

Este bloque formal enlaza directamente con los ejes de análisis que se desarrollarán en el capítulo 5. Por un lado, el montaje dislocado y el abandono de la causalidad lineal que documenta González (González, 2020: 28) fundamentan el estudio de montaje y fragmentación. Por otro, la voluntad de romper la transparencia del relato filmico prepara la discusión sobre autoconciencia y metaficción. Finalmente, la ligereza de medios y el trabajo en escenarios reales —con su correlato de experiencia inmediata del entorno— ofrecen el puente hacia juventud urbana y espacio, donde se atenderá al modo en que la ciudad aparece como marco de tránsito y aprendizaje.

En el mismo periodo, el Nuevo Cine Español, aunque condicionado por las restricciones ideológicas del franquismo, experimentó con algunos de estos recursos formales muy semejantes a la *Nouvelle Vague*: la ruptura del tiempo lineal, la elipsis, la voz en off reflexiva o el uso de escenarios urbanos reales, pueden rastrearse en obras como *Nueve cartas a Berta* dirigida por Basilio Martín Patino en 1966, *El buen amor* de Francisco Regueiro en 1963, *Del rosa... al amarillo* por Manuel Summers del mismo año, *Noche de vino tinto* de José María Nunes, en 1966 o *Dante no es únicamente severo* dirigido por Jacinto Esteva y Joaquín Jordá un año más tarde. Estas películas, al igual que las producciones de la *Nouvelle Vague*, muestran una clara voluntad de ruptura con la narrativa clásica y una mirada introspectiva, existencial y urbana que las conecta con las vanguardias europeas del momento.



Figura 14. Carteles de las películas *Nueve cartas a Berta* de 1966, *Del rosa... al amarillo* de 1966, y *El buen amor* de 1963.



Figura 15. Carteles de las películas *Noche de vino tinto* de 1966, y *Dante no es únicamente severo* de 1967.

3.3. Temas recurrentes

Desde el punto de vista temático, la *Nouvelle Vague* explora con especial insistencia la experiencia juvenil en contextos urbanos, la autorreflexividad del dispositivo cinematográfico y una memoria histórica que desborda el relato lineal. El marco de sociabilidad que sostiene estos temas es inequívocamente urbano-cinéfilo: como recuerda Sedeño, la cinefilia de posguerra “se consolidó gracias a la colaboración en actividades colectivas de cine, la legitimación de sus prácticas con la creación de revistas de crítica cinematográfica y su expansión hacia la universidad” (Sedeño 2013: 223). Ese entramado de salas, cinematotecas y circuitos de arte y ensayo actúa –también temáticamente– como espacio de tránsito, aprendizaje y desencanto generacional, y su institucionalización contribuye a la legitimación de una sensibilidad moderna. No en vano, “la cinefilia se entiende como una reacción al contexto cultural de la posguerra centroeuropea (en concreto francesa) y como un fenómeno propio del cambio de paradigma de la estética del arte” (Sedeño 2013: 224).

La autorreflexividad constituye otro eje central: buena parte de las películas hacen visible su propio artificio e interrogan sus procedimientos. Este gesto se comprende en la genealogía crítica que une cineclubs y *Cahiers du Cinéma*: “Los nuevos directores que ahora aparecen en escena provienen de escribir o colaborar en las páginas de *Cahiers du Cinéma*” (González, 2020: 25). Ese origen crítico explica la presencia de miradas a cámara, de

metalenguaje o de disruptiones de la transparencia narrativa —recursos que, más adelante, se vincularán con autoconciencia y metaficción.

Asimismo, la *Nouvelle Vague* tematiza el tiempo, la memoria y las huellas del pasado reciente en relatos que suspenden la causalidad fuerte y abren el sentido a la participación activa del espectador. En términos de recepción cultural —y de cara a nuestro corpus comparado— interesa constatar cómo la cultura cinematográfica penetra también en la representación literaria de lo cotidiano. Mínguez documenta, por ejemplo, el rito de “ir al cine” en la narrativa coetánea: “Van al cine *Ideal*, enfrente del Calderón, donde ponen *Su hermano y él* [...] y *Un enredo de familia*” (Mínguez, 1996: 256). Estas constataciones empíricas servirán de puente para juventud urbana y espacio.

Finalmente, conviene subrayar que el haz temático señalado no remite a un programa uniforme, sino a una sensibilidad heterogénea articulada en torno a la ruptura. De ahí que, junto a esos núcleos, resulte pertinente remitir —aunque solo sea de manera preparatoria— a la manera en que la dislocación narrativa y los finales abiertos, operan como correlato formal de tales preocupaciones; cuestión que quedará desarrollada en montaje y fragmentación. En suma, los temas aquí delineados quedan ya orientados al análisis comparado del capítulo 5, sin perder de vista que su manifestación no es homogénea y depende del cruce entre poética autoral y contexto histórico.

4. La nueva narrativa española (1955-1970)

4.1. Del realismo social a la “nueva ola” literaria

El periodo 1955 a 1970 en la narrativa española de posguerra se caracteriza por un tránsito desde el realismo social de mediados de los cincuenta hacia propuestas más innovadoras y experimentales que podríamos llamar una “nueva ola” literaria en los sesenta.

En plena dictadura franquista, la novela española de los años 50 adopta un fuerte compromiso con la realidad contemporánea, desarrollando un realismo de intención social que retrata la vida cotidiana, las injusticias y tensiones sociales bajo el régimen, aunque de forma velada para sortear la censura. Este realismo social entronca con la estética objetivista – narración sobria, casi documental– y encuentra inspiración en movimientos culturales internacionales como el neorrealismo italiano, especialmente su cine. De hecho, los novelistas de la llamada generación de medio siglo emergida hacia 1954-56, compartían “una fuerte atracción” (Fernández, 1990: 122) por el neorrealismo, sobre todo el cinematográfico, hasta el punto de adoptar características comunes: interés por narrar acontecimientos cotidianos, enfoque en ambientes humildes, lo que Fernández menciona como “literatura del subdesarrollo” (Fernández, 1990: 122), atención a problemas a partir de lo trivial, preocupación humanista como lo puede ser la infancia, o clases populares y lenguaje coloquial, incorporando incluso procedimientos cinematográficos en la escritura. En palabras de Luis M. Fernández, estos autores –Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaite, Ana M^a Matute, Juan Goytisolo, entre otros– actúan casi en poligénesis con el neorrealismo italiano, desarrollando en España un realismo de tono crítico que refleja la realidad nacional bajo el franquismo (Fernández, 1990: 122).

El cine fue, pues, un catalizador estético fundamental en el realismo social español. Según Samuel Amell, el cine llegó a situarse “a la vanguardia de las realizaciones literarias” (Amell, 1992: 1595) dentro de lo que se denominó Realismo Social. Varias circunstancias favorecieron esta simbiosis: por un lado, la proliferación de adaptaciones cinematográficas de novelas en esos años llevó a una “colonización consentida” (Utrera 1985 citado por Amell 1992 : 1596) del cine por la literatura se volcó en adaptaciones: *La familia de Pascual Duarte* realizadas por Ricardo Franco; *Nada* por Edgar Neville; *La sombra del ciprés es alargada* por Luis Alcoriza; *El camino* por Ana Mariscal; *La colmena* por Mario Camus; *Réquiem por un campesino español* por Francesc Betriu; *Nuevas amistades* por Ramón Comas; y *Tiempo de*

silencio por Vicente Aranda entre otros (Mínguez, 1996: 335-357). Por otro lado, la influencia formal del cine en la novela se consolidó a mediados de siglo, especialmente tras eventos como la I Semana de Cine Italiano de 1951 y las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca de 1955, que introdujeron en España las obras maestras del neorealismo y crearon un clima de libertad y discusión inusitado bajo el franquismo.

Los jóvenes escritores de los 50, a menudo cinéfilos militantes, absorbieron estas lecciones. Como señaló Juan Goytisolo en 1959, su generación había aprendido a “ver contar” historias en vez de oírlas, habituada ya al lenguaje visual del cine (Goytisolo, 1959: 21, citado por Amell, 1989: 1594). En esta misma línea José María Castellet añade lo siguiente: “Hasta entonces, la sensibilidad colectiva estaba habituada a “oír narrar”, pero con la aparición del cine se habitúa y familiariza fácilmente a “ver narrar” (Castellet, 2001: 37). Esto se tradujo en novelas con estilo cinematográfico: estructuras fragmentarias a modo de secuencias, descripciones objetivas como tomas de cámara, diálogos ágiles y montaje narrativo dinámico.

Un caso emblemático es *El Jarama* de 1956 de Sánchez Ferlosio, novela coral donde el narrador se limita a mostrar acciones y diálogos externos de los personajes a lo largo de un día, sin penetrar en su psicología. Esta introspección obedece a la idea de que la novela, igual que el cine, empleando para ello técnicas estrictamente cinematográficas –flashback, secuencias encadenadas, planos cortos, medios o panorámicos– y concediendo gran importancia al montaje de escenas. No es casual que Ferlosio y otros escritores socialrealistas tuvieran vínculos directos con el medio filmico: Ferlosio y Jesús Fernández Santos estudiaron dirección en la Escuela de Cine, y autores como Juan García Hortelano, Juan Marsé o José Suárez colaboraron como guionistas (Amell, 1989: 1594 -1595). Esta generación integró de forma natural el lenguaje del cine en la novela para dotarla de mayor objetividad y potencia visual.

Ahora bien, a medida que avanza la década de 1960, el contexto sociocultural –tanto dentro como fuera de España– va cambiando, y con él la narrativa. El leve aperturismo del régimen tras 1959 con el Plan de Estabilización, la tímida liberalización económica y especialmente la Ley de Prensa de 1966 de Fraga Iribarne relajaron parcialmente la censura previa, permitiendo algo más de margen a la creación literaria y la importación de influencias externas.

Al mismo tiempo, internacionalmente irrumpen movimientos de renovación artística que impactan también en España: el boom de la novela hispanoamericana, las vanguardias francesas como el “nouveau roman” en literatura y la *Nouvelle Vague* en cine, así como la efervescencia cultural del Mayo del 68 francés. Todo ello contribuye a que, hacia mediados-finales de los sesenta, surja en la novela española una “nueva ola” literaria caracterizada por la experimentación formal y la exploración de nuevos temas y técnicas, marcando cierto distanciamiento del realismo costumbrista anterior. Creadores dispuestos a reflejar los cambios sociales mediante nuevos lenguajes narrativos, al sentir que las fórmulas tradicionales ya no bastaban. En palabras del propio Corrales: “ese realismo tenía que ser, eminentemente, una exposición de cosas. El autor ha de limitarse a exponer hechos, sucesos, en su cruda realidad, como si la pluma se le convirtiera en una especie de cámara fotográfica, dejando que su film, mudo de comentarios, hable por sí solo” (Corrales Egea, 1971: 63).

En este mismo marco, la recepción española de la *Nouvelle Vague* operó menos como calco temático que como estímulo de procedimientos y actitudes de modernidad: se legitimaron la discontinuidad narrativa, el montaje elíptico y la autorreflexividad –rasgos asociados al “nuevo público” y a la cinefilia de cineclubs y revistas–. En el terreno español, la mediación crítica e institucional hizo permeable ese clima: la combinación de sanción institucional –EOC, cineclubs, salas de arte y ensayo–, construcción teórica –política de autor– y formación de un nuevo público definió la modernidad de los sesenta y actuó como vector de transferencia entre el cine y las letras (Monterde 2009: 412-413, citado por Diez-Puertas y de Arana-Aroca, 2023: 1438).

En consecuencia, varios narradores incorporaron dispositivos próximos al lenguaje filmico – “montaje” de bloques textuales, focalización móvil, cortes bruscos, collage de materiales– a la vez que ensayaban voces más autorreflexivas y generacionales. Como precisaba Manuel Villegas López, en España no hubo una “nueva ola” estricta sino un nuevo cine que asimiló rupturas europeas a las condiciones del país (Diez-Puertas y de Arana-Aroca 2023: 1440); precisamente esa asimilación gradual podría explicar la manera en que tales recursos cinematográficos se filtraron en la nueva narrativa.

En efecto, en torno a 1960 a 1968 se alza una nueva generación de lectores y autores más politizados y exigentes, abierta a formas expresivas novedosas, y surgen cineastas y novelistas audaces para satisfacer esa demanda de cambio. En literatura, esto se tradujo en novelas que rompen la linealidad temporal –“juegos temporales bastante complejos llegando a intercalar pasado y presente en un mismo párrafo” (Mínguez Arranz 1996: 306) y “constantes y cinematográficas vueltas al pasado” (Amell, 1989: 1597)–, multiplican las perspectivas –“distintas voces que se superponen unas a otras” y “se va intercalando polifónicamente el yo homodiegético”– y niveles “metadiegéticos” (Mínguez, 1996: 30-308), en una complejidad que, en términos afines a lo cinematográfico, se percibe como un “laberinto de espejos de infinitas perspectivas” (Villegas López 1967: Tomo 11, 12-IV-1967, p. 241, citado por Diez-Puertas y de Arana-Aroca 2023: 1448), tendiendo puentes con las técnicas modernas de autores europeos contemporáneos. La crítica suele citar como hito temprano de esta renovación la novela *Tiempo de silencio* de 1962 de Luis Martín-Santos.

A partir de allí, a finales de los 60 la tendencia experimental se consolida en obras de Juan Goytisolo en *Señas de identidad* de 1966, Juan Benet con *Volverás a Región* publicada en 1967 o Miguel Delibes con su obra *Parábola del náufrago* de 1969, entre otros. Se podría afirmar que este experimentalismo de finales de los 60 llegó a oscurecer la influencia del cine en la novela, desplazando el énfasis hacia la introspección y la estructura literaria autónoma. Como señala Amell, la pujanza de lo experimental a fines de los 60 hizo menos visible la huella cinematográfica que había marcado la generación precedente, aunque ésta resurgiría con fuerza en novelistas posteriores.

En resumen, para 1970 la narrativa española había ampliado radicalmente sus horizontes estéticos y técnicos respecto al modelo realista-social de 1955, asimilando las corrientes internacionales y respondiendo al contexto sociopolítico cambiante con fórmulas literarias nuevas y más osadas.

4.2. Autores y obras clave

Dentro de este proceso evolutivo podemos distinguir dos bloques de autores y obras representativos: por un lado, los narradores del realismo social de finales de los 50, y por otro, los innovadores de la nueva ola literaria en los 60. En cada etapa emergen figuras destacadas cuyas novelas ejemplifican las transformaciones estéticas y técnicas del periodo, bajo la influencia del contexto franquista, la censura y el diálogo con el cine. A continuación, analizaremos algunos autores clave –Juan Goytisolo, Alfonso Sastre y Juan Marsé, cuyas obras *La isla*, *Paralelo 38* y *Si te dicen que caí* respectivamente forman parte del corpus de este estudio– en relación con dichas corrientes y cambios.

Para el realismo social a mediados de los cincuenta conviene partir de un rasgo compartido: la voluntad de mostrar la vida contemporánea mediante un objetivismo de raíz neorrealista, con diálogos coloquiales, y escenas casi “tomadas de cámara”. Este clima estético, favorecido por la cinefilia de la generación y por la circulación de modelos italianos y franceses, explica el uso reiterado de procedimientos filmicos en la prosa: “...el lenguaje coloquial y el uso de procedimientos cinematográficos” (Fernández, 1990: 122). En este marco, Rafael Sánchez Ferlosio con *El Jarama* se erige en emblema: la estructura coral de un solo día y la renuncia a los monólogos interiores sitúan la novela en la órbita de una narración que “sólo debe mostrar las apariencias del mundo físico, las conductas y los diálogos, que no los pensamientos de los personajes” (Villanueva 1973, citado por Amell, 1989: 1594), con un trabajo de montaje que recuerda al cine (Amell, 1989: 1595).

Camilo José Cela, con *La colmena* (1951), ofrece un fresco coral y fragmentario de la posguerra madrileña que, leída en los cincuenta, sirvió de pauta para un realismo crítico y polifónico; su paso a la pantalla consolidó esa recepción. Miguel Delibes articula en *El camino* (1950) y *La sombra del ciprés es alargada* (1948) una poética de la observación y la memoria que desplaza la épica a lo rural e íntimo; ambas se prestaron a lecturas –y trasvases– atentas a símbolos discretos y temporalidades sinuosas.

En la estela de un realismo urbano y generacional, Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español* (1953), vuelve a la memoria traumática con economía verbal y un ritual temporal que su versión cinematográfica subrayó como potencial escénico. Juan García Hortelano, *Nuevas amistades* (1959), incorpora el registro generacional y la observación de

ambientes burgueses en transformación con un diálogo muy “oído”; su adaptación reforzó la lectura de modernidad de costumbres. Ignacio Aldecoa, *Con el viento solano* (1956), desplaza la mirada a los márgenes y a una España en tránsito, de carreteras y despedidas, con una imaginería visual especialmente afín al lenguaje del cine. Finalmente, Jesús Fernández Santos –puente entre letras y pantalla–:

Es evidente, por tanto, y el propio Fernández Santos así lo ha reconocido, que fue precisamente el puntual conocimiento que de la realidad le proporcionó su trabajo en el mundo del cine aquello que le permitió hallar las claves de su universo novelístico. Su narración surge, así como el medio más idóneo a fin de reflejar e interpretar esa realidad vista y vivida a través de la cámara (Pastor Cesteros, 2004: 25).

Para la “nueva ola” literaria de los sesenta, el punto de inflexión lo marca Luis Martín-Santos, con *Tiempo de silencio*: sobre un fondo realista, irrumpen un repertorio de técnicas modernas que altera el pacto objetivista previo. En paralelo, Juan Marsé, en *Si te dicen que caí*, reescribe la memoria popular de la Barcelona de posguerra mediante las “aventis”, tramas contadas y recontadas que mezclan lo vivido y lo imaginado, con saltos temporales, encabalgamientos de voces y un repertorio de motivos cinematográficos que estructuran la experiencia de los personajes; la crítica lo ha visto como “ejemplo privilegiado” de interinfluencias entre poética literaria y filmica (Amell, 1989: 1596).

4.3. Recepción española de la Nouvelle Vague

La Nouvelle Vague francesa, movimiento de nuevo cine surgido a finales de los años 50 con directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol o Alain Resnais, supuso una revolución estética en el cine mundial y tuvo un eco importante en los círculos culturales españoles de la época. En España, las primeras sesiones públicas de prácticas del IIEC “pueden considerarse como la graduación del NCE, su primera experiencia con un público de “verdad””, y no debe olvidarse que “el cine moderno requiere de un espectador activo” (Diez-Puertas y de Arana-Aroca 2023: 1446). Asimismo, “los cineclubs, las salas de arte y ensayo y las nuevas revistas especializadas, que crean un nuevo público” (Monterde 2009: 412–413, citado en Diez-Puertas y de Arana-Aroca, 2023: 1448). Su influencia se filtró a través de cineclubs –como el Cineclub–, festivales –como el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (sesiones públicas del IIEC en 1960)– y revistas especializadas –*Film Ideal*,

Destino y *Nuestro Cine*– (Diez-Puertas y de Arana-Aroca, 2023: 1446, 1450 y 1451).

En el terreno cinematográfico, la Nouvelle Vague encontró resonancia en un grupo de jóvenes directores españoles que a mediados de los 60 buscaban renovar el anquilosado cine patrio. A nivel político-institucional, “un cine nuevo bajo el espíritu de aquellas Conversaciones dotaría al franquismo de una imagen cultural moderna que exhibir en el extranjero” (Diez-Puertas y de Arana-Aroca, 2023: 1442).

La creación de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y ciertas reformas bajo el ministro Fraga –que promovió el Nuevo Cine Español a partir de 1964 –facilitaron el surgimiento de directores como Carlos Saura, Mario Camus, Basilio M. Patino, Francisco Regueiro o Julio Diamante, cuyos primeros filmes muestran huellas de las técnicas Nouvelle Vague: rodajes en exteriores con aire documental, montaje discontinuo, elipsis audaces, así como temáticas intimistas o generacionales. Si bien el contexto español era distinto –los realizadores debían burlar la censura y a menudo empleaban metáforas más opacas que la crítica sociopolítica directa de Godard, por ejemplo. Las revistas españolas de cine, en particular *Nuestro Cine* fundada en 1961 y *Film Ideal* o *Destino*, fueron vehículos esenciales de esta recepción: sus críticos, muchos vinculados a la oposición intelectual, discutían y exaltaban las novedades del cine francés. Numerosos artículos en *Nuestro Cine* a lo largo de los 60 analizan filmes como *Los 400 golpes* o *Al final de la escapada*, presentándolos como un acicate para romper con el cine convencional español.

N

la "nouvelle vague", ahora

por

B. Martín PATINO

A la sazón que volver a hablar de este movimiento afortunado que fue la "nouvelle vague" quisiéramos no perder el tiempo. Lo que contamos, con su publicidad, podían interesarlos como caballo de Troya a unos tantos de los que andábamos en lo de "la buena esperanza", con escudados de los respetables, hoy, desde aquí, y a tanto tiempo, si no que interes ya, puede ser un alumbro alguna relativa claridad. Una vez abierta tan importante brecha como la que ellos abrieron, ¿quién quita, ¿en qué han elevado su interés artístico, moral o cultural?

Anoche no podía ser más, ni redimensionar a menos. Tuvo en la sazón de elaborar una denominación expresiva que, convirtiéndolas en noción sensacional, les abrió las puertas de su existencia organizada y eso fué casi todo. Mientras el neorrealismo, por ejemplo, tuvo que apremiarlo, como se sabe, de un tiempo, de una transición, de una evolución, la N.V. era capricho y lajú de una sazón, de un hurtazo, de una decadencia. No llevó compromiso, ni urgencia, ni latido humano, sino en tal caso copecivilización, causa de mitos y perfección, de cinemateca. Ni otra preocupación muestra más trascendente que la de risiria el rito al crecimiento. ¡Justifico esto tanta literatura?

V

Muy que reconocer por una parte que cayeron del diablo en un momento muy frívolo, cuando cualquier "chavivisitante" era inteligentemente convertido en alta política de la V. República, para mayor gloria de Francia ante el mundo, y de su encarnación providencialista en el general Du Guesclin. Era el respaldo y la oportunidad de un paje chiquito de militarismo consigo mismo, y ellos supieron aprovecharse, al veras así, de repente por obra de Malraux, competidores en los privilegiados de una situación que lo que, como se ha visto después, ni las flas ni los venía siendo ni identificarse. Pero por encima, diciéndose que les permitió desembarcar en las mejores condiciones, la verdad es que ellos en conjunto han ejecutado una serie de innovaciones que ahí estén, con sus logros o sus titulos. Para nosotros, una valiosa cabina ajena en que experimentar.

Muy súper siendo maestro de cedida, entre otras cosas, el que fueron capaces de revolucionar lo establecido en orden a la producción. Un problema, un fin y al costo, de organización administrativa, una que da crecimiento o capacidad, y que no dudara hacer perder tam-

tas energías a los directores; pero que lleva implícito consigo el radical problema de ser o no ser. Al año y medio ahí está la realidad de ese pelícano, con el ego y el miedo desconfiable. Allí sigue estando su postura, su actitud fija de segundas.

Agozas si es posible encontrar en él otro desembarcador común más sólido que el que da uno de ellos siga siendo

y desde nosotros

distinto y pueda hacer artísticamente lo que le venga en gana. Se han impuesto con el cine partidistas que les gusta, aquél para el que están preparados. No puede haber otra forma más propicia para el florecimiento de su personalidad. Represión sus nombres a fuerza de personalidad, más o menos justificada, han pasado por vez primera en entredicho el dogma del gusto del público, que resultaba ser en realidad el gusto raro de algunos mercaderes o de sus concubinas corporativas. En la primera condición para crear una obra de arte sincera, de las que se mantienen dentro por necesidad, y no por impunidad. Resulta que se puede hacer cine sin la obediencia del público, cuando es auténtico; y que esto se convierte por añadidura en negocio. (Sostengo que no se ha explicado con suficiencia suficiente el porqué de algunos franceses capitalista en este sentido.) Además, es posible —cosa que nos halaga, aun antes de que el realizador haya cumplido treinta años—, «Puede haber mayor moredad?

Y es que, fundamentalmente, se ha vapuleado el concepto intocable de "oficio", liberalizado hacia la idea muchísimo más respetuosa artísticamente de vocación. La N.V. ha afirmado otra forma de entender la profesión. Y no como recurso a aliciente hasta introducirse en el engranaje, sino, como he podido observar, manteniendo después, "profesionalmente", muy parecida forma de comportarse y pensar. Lo que sucede también es que se contagia al cine, su apasionamiento, a falta posiblemente de otras motivaciones. Los hacen caer en una aberración de algún espíritu. Vivir para el cine, como alguno de ellos ha proclamado, me parece una estupidez como vivir para el fútbol o para salvaguardar cualquier humor. Y estos franceses, que por encima de todo tienen en ello algo bien pequeño y secundario, por lo que no vale la pena entregárselo todo, aunque generalmente se llegan demasiado tarde a ser conscientes de esta tremenda conclusión. Su desaparición y su muerte, burbuja del cine, explica al mismo tiempo su descomunal temporal y espacial con los demás mortales. Consideran que no tienen por qué ocuparse de los demás y lo único que pueden hacer es hablar de sí mismos. Evidentemente el mundo de ese pelícano

los suelle colochar un poco con el que late en los titulares de los diarios actuales. Profesan el suyo sucredoce de este forma de expresión, y luego se jactan de tener tan pocas razones interesantes que expresar. De la impresión de que, en el fondo, todo postula es una corriente de humo a su propia inteligencia, nadie comina, que la única circunstancia en la que la verdad actual, mientras

la comodidad, las ansias de materialidad o el lucro les impide tener el coraje de comprometerse.

Godard declara sobre la Década Francesa de Cine: "Obras como si el público francés no fuera todavía adulto, es decir, incapaz de ver un film que le obligue a reflexionar, a pensar, a revisar opiniones, impulsándole a tomar parte en las cosas." Y no se sabe si esa invitación a pensar, a actuar sea fruto también de su reflexión, o simplemente de que le hayan prohibido la última película. Porque otra característica, o la mejor, una inteligente arma de defensa, es el complicitismo. Rosellini lo define así: "El respiro de cada uno por las ideas de los demás es tal que todos juntos se ponen a trabajar porque todos puedan expresar unas ideas increíbles si son contrarias." No se puede entender el egoísmo de forma más práctica, por encima de toda idea trascendente, de la ambición, y una —y ya es decisión del poder ejecutor de la vida—, se ayudan unos a otros por interés propio, o se animan entre si altercando, sin embargo, que es otra forma constructiva de colaborar. Y entre todos, fomentando sin reparos la fuerza del clan, se han dado un aire nuevo y positivo a su cine, multiplicando de encima tal cantidad de títulos y de mitos que dentro de poco no va habrá quien nombre una enciclopedia de fantasmas sagrados que es la Historia del Cine.

Mé interesa mucho también que con ellos haya dado un paso importantísimo la batalla del cine de autor. Si éste es una obra de creación personal, A lo sumo de identificación absoluta con el guión ajeno. Pero con esto mismo, y no digo que lo contrario de pensar un guión para que lo realice otro, ¿no tiene bastante de monstruosidad? Los de la N.V. por lo menos suelen escribir, se han ejercitado en la crítica, poseen una indispensable cultura muy frívola, y no me acero a formular si muy superficial. Poco hay que para demostrar que no son románticos, aunque sus personajes dan un poco el esmalte del intelectualismo con su habla tan atinada y precisa, tan de vista de todo, que llegan a crearnos complejo de inferioridad.

No puede negárcelo un valle de estúpidos desgraciados de nuestra sociedad. Sus mismas audiencias críticas no gustan por lo que tienen de sarcástica, de cuestionamiento y cinismo. Creo que a Muñoz, en concreto, le debemos una lección de sinceridad y buen gusto algo que nunca podrá reconocer

(pasa a la pág. 10)



Les liaisons dangereuses

Figura 17. Artículo que trata la Nouvelle Vague, página 9 de la revista *Film ideal*, Número 60, el 15 de noviembre de 1960.

Como recoge González Cabrera a partir de Nowell-Smith: “Con la llegada de 1960 la situación comienza a cambiar radicalmente, pues surge una nueva audiencia activa, asertiva políticamente, y abierta a los nuevos tipos de expresiones, e iban apareciendo cineastas con películas para satisfacer este cambio de actitud” (González Cabrera, 2021: 22). En España este fenómeno se percibió en la acogida entusiasta de ciertos círculos hacia películas premiadas en festivales. La censura seguía siendo un freno –*Viridiana* fue prohibida tras su triunfo en Cannes, y otras obras francesas llegaban con años de retraso–, pero la influencia simbólica ya estaba hecha: la *Nouvelle Vague* encarnaba el espíritu inconformista y la frescura técnica que muchos jóvenes españoles anhelaban en el arte.

En el ámbito literario e intelectual, la recepción de la *Nouvelle Vague* fue más indirecta pero no menos real. Los escritores españoles de la nueva ola literaria compartían con los cineastas franceses un clima generacional de rebeldía y experimentación. Ambos reaccionaban contra formas “convencionales” precedentes –la novela realista tradicional en literatura, el cine academicista de “qualité” en Francia–.

Es revelador que algunos novelistas españoles manifestaran explícitamente su admiración por el cine. Por ejemplo, a propósito de Juan Goytisolo, Pastor Cesteros recuerda que “determinadas novelas en su origen fueran guiones cinematográficos (por ejemplo, *La isla*, de Juan Goytisolo)” (Pastor Cesteros, 2004: 20). En el caso de Juan Marsé, él mismo afirmaba: “Nunca volverán los tambores de Fu-Manchú. Pero, en la medida en que el cine sigue siendo una fábrica de sueños, el cine me interesa” (Marsé 1978, citado por Amell, 1989: 1597); y, como concluye Amell, “sin el cine que Juan Marsé vio en su niñez y adolescencia en la Barcelona de la postguerra, hubiera sido imposible su obra narrativa tal como hoy día la conocemos” (Amell, 1989: 1599).

Esto tuvo eco en la narrativa: la frescura estilística de la *Nouvelle Vague* alentó a los narradores a tomar riesgos formales: “La ruptura narrativa... donde no se da la continuidad del cine clásico y el espectador tiene que interpretar lo que ve” y “el montaje de la película como si fuese un collage” (González Cabrera 2021: 27). Un buen ejemplo es la técnica del montaje fragmentario que aparece en novelas españolas influenciadas por el cine. Así como Godard narraba con saltos y collages audiovisuales, en la narrativa española Juan Goytisolo compone “...por superposición, un argumento que, como el cine, procede por fragmentos inconexos” en *Juegos de manos* (Alvar, 2006: 7), lo que ejemplifica esos saltos y cortes poco

habituales en el realismo social previo.

Otro aspecto de la recepción fue la identificación simbólica con el espíritu contestatario del cine francés del 60. Para la oposición cultural antifranquista, la *Nouvelle Vague* –junto con el cine italiano de Fellini o Pasolini– representaba la vanguardia artística europea, un modelo de libertad de expresión que en España se anhelaba. Organizaciones como el Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC), de las cuales España tuvo un comité activo, facilitaron que intelectuales españoles viajasen. De hecho, el Congreso por la Libertad de la Cultura concedió bolsas de viaje a Fernando Vela (París) y Miguel Delibes (Francia); entre los jóvenes, a Juan Marsé (París); además, figura el crítico Ángel Fernández-Santos con destino París en un listado y, para 1962, Rosa Chacel (París) e Ignacio Aldecoa (París). Asimismo, en esas mismas relaciones constan Víctor Miguel Pérez Díaz (París) y Benito Madariaga de la Campa (París), así como Celso Montero Rodríguez (París) y Manuel Martínez Azaña (París). Para 1965 se registran además Enrique R. Serrano (París), Jesús Salvador Salvador (París), José Antonio Fernández Ordóñez (Francia) y Emilio Sánchez Arteaga –Emilio Salcedo– (Francia) (Glondys 2015: 136 - 140).

La repercusión más visible se dio en la prensa cultural: a partir de 1968 proliferan en España coloquios, artículos y ensayos sobre el “Nuevo Cine” y su influencia. Coincidiendo con los sucesos de París, *Nuestro Cine* dedicó números monográficos a Godard –cuyas películas *La chinoise* y *Weekend* capturaban el espíritu revolucionario–, estableciendo paralelos entre la revuelta estudiantil y la revolución estética.

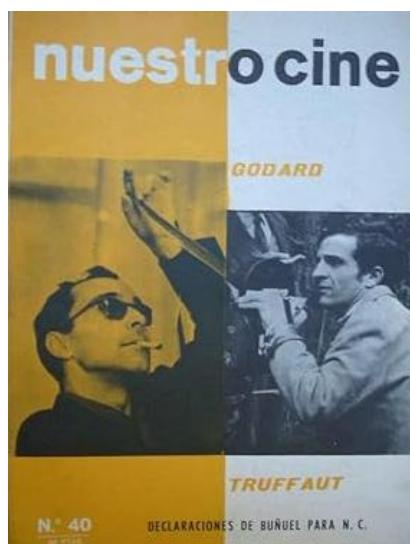


Figura 18. Portada de la revista en el que aparecen Jean-Luc Godard y François Truffaut en la revista *Nuestro cine*, número de 40 del año 1965.

Todo esto alimentó una generación de creadores españoles que, sin poder expresarse políticamente de forma abierta, encontraron en las formas artísticas novedosas una manera de desafiar al sistema. Podríamos decir que la *Nouvelle Vague* brindó a los españoles no solo técnicas narrativas sino un impulso de libertad creativa: mostró que era posible hablar de la realidad de forma indirecta, personal y audaz, esquivando tanto las convenciones como la censura.

En definitiva, la recepción en España de la *Nouvelle Vague* fue limitada en lo comercial pero intensa en lo intelectual. En el campo cinematográfico, inspiró la renovación del cine español a través del Nuevo Cine de los 60, cuyos autores tomaron prestados recursos estilísticos y la actitud iconoclasta de sus homólogos franceses. En la literatura, la influencia se percibe en la adopción de estructuras narrativas no lineales, en la mezcla de realidad y ficción autobiográfica. Todo ello, claro está, bajo las condiciones particulares de la España franquista: la censura moderó el alcance inmediato de esta influencia, pero no impidió que calase a nivel estético e ideológico entre la élite cultural. A fines de los 60, tanto la narrativa española de la “nueva ola” como el cine emergente nacional habían sido fertilizados en mayor o menor medida por el vendaval de la *Nouvelle Vague*.

5. Análisis comparativo de rasgos filmicos-novelísticos

5.1. Montaje y fragmentación

5.1.1. Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*



Figura 19. Cartel original de la película de 1965.

Pierrot le fou, en español, *Pierrot el loco*, dirigida por Jean-Luc Godard, sigue la fuga aventurera de Ferdinand Griffon –apodado “Pierrot” e interpretado por Jean-Paul Belmondo– junto a Marianne Renoir por Anna Karina, antigua amante y niñera de sus hijos. Desencantado de su vida burguesa en París, Ferdinand huye con Marianne hacia el sur de Francia, perseguidos por una banda de gánsteres. Sobre esta premisa propia del cine negro clásico –un hombre que abandona todo por una “femme fatale” y un oscuro asunto criminal– Godard construye una sátira poética y experimental. El director describió la cinta como “un

“intento de hacer cine” bajo la apariencia de una trama convencional (Blanco, 2024), pero donde en realidad “se esconde” su verdadera intención vanguardista: no importa tanto el qué se cuenta sino el cómo se cuenta (Blanco, 2024). En efecto, *Pierrot le fou* trasciende la narración lineal tradicional y explora nuevas formas expresivas del lenguaje cinematográfico propias de la Nouvelle Vague.

Godard rompe deliberadamente con las normas clásicas de continuidad espacial y temporal, creando una estructura fragmentada y autorreflexiva. Un primer rasgo distintivo es la ruptura de la cuarta pared: los personajes miran y hablan directamente a la cámara, involucrando al espectador en sus reflexiones. Por ejemplo, en cierto momento Marianne pregunta “¿Con quién hablas?” y Pierrot responde: “Con el espectador”, demolición explícita de la barrera entre ficción y público que se había convertido en una seña de identidad del cine de la Nouvelle Vague.



Figura 20. Fotograma de la película *Pierrot le fou* en el que ambos protagonistas miran al espectador.

Este recurso, heredado del teatro, fuerza al espectador a adoptar una postura activa y consciente ante la película, rompiendo la ilusión de realidad continua y recordando que estamos “viendo contar” una historia más que perdiéndonos pasivamente en ella (Blanco, 2024). Asimismo, Godard emplea abundantemente la voz en off alternada –ya sea la voz de un narrador omnisciente o las voces subjetivas de Ferdinand y Marianne– para comunicar pensamientos, referencias culturales y comentarios que no surgen del diálogo convencional (Blanco, 2024).

El montaje cinematográfico en *Pierrot le fou* se utiliza de forma creativa para alterar la percepción espaciotemporal del espectador (Blanco, 2024). Godard se aleja deliberadamente del montaje invisible clásico y propone un montaje fragmentario e “irracional” que quiebra la continuidad lógica entre planos. Un ejemplo revelador es la prolongada secuencia idílica en que Pierrot y Marianne se refugian solos en una playa mediterránea. Mediante una sucesión de escenas breves y sin indicaciones temporales explícitas, la película transmite la sensación de que la pareja permanece allí varios días –experimentando primero alegría, luego tedio– cuando en realidad, al regresar a la “civilización”, se sugiere que sólo habían pasado unas horas en aquel lugar (Blanco, 2024).

El montaje fragmentado descoloca así la cronología: comprime o dilata el tiempo a voluntad, imponiendo la subjetividad poética sobre la secuencia real de acontecimientos. Del mismo modo, el film juega con la discontinuidad espacial: Ferdinand y Marianne pueden aparecer en lugares distintos de forma abrupta, continuando una misma conversación como si nada –trasladándose “de un lugar a otro de una forma irreal”–, sin que medie explicación narrativa sobre cómo llegaron allí (Blanco, 2024).

Godard lleva el principio de fragmentación narrativa al extremo de concebir cada bloque escénico como una unidad autónoma, casi como viñetas de un cómic cinematográfico. De hecho, se ha señalado que *Pierrot le fou* está estructurada como una serie de escenas sin conexión lineal clara, como si fueran fragmentos de un diario íntimo o episodios. Cada secuencia funciona como una viñeta que resume un momento, y la película “se va construyendo ante el espectador en el mismo momento de su visionado, momento a momento, como la vida misma” (Blanco, 2024). Para subrayar esta estructura episódica, la película incluso introduce intertítulos irónicos que dividen el metraje en “capítulos” desarticulados. En un momento dado, la pantalla muestra: “Capítulo siguiente. Desesperación. Capítulo

siguiente. Libertad. Amargura.” enumerando con brevedad estados de ánimo y saltando de uno a otro.

El efecto estético global del montaje fragmentado en *Pierrot le fou* es doble. Por un lado, produce una cierta extrañeza y distancia reflexiva: el espectador es constantemente sacudido por rupturas de tono y de continuidad que le impiden naturalizar la narración, emplazándolo a reflexionar sobre el artificio cinematográfico. Por otro lado, genera una composición polifónica y lúdica que mezcla géneros, tonos y referencias en un todo deliberadamente heterogéneo. Godard introduce elementos de humor metacinematográfico y collage visual. En la célebre secuencia de la fiesta pop-art, por ejemplo, cada plano luce un filtro de color distinto y los invitados pronuncian eslóganes publicitarios vacuos: se presenta así un verdadero “collage de escenas bañadas en colores vivos y diferentes para remarcar, mediante una estética Pop-Art, la ligereza y frivolidad de los comportamientos y conversaciones” (Blanco, 2024) de la burguesía.



Figura 21. Fotogramas de la película *Pierrot le fou* en el que cada conversación de la fiesta esta teñida de un color diferente.

Asimismo, el montaje subversivo combina imágenes dramáticas con músicas incongruentes –sonidos de suspense en escenas cómicas, tonadas alegres en momentos trágicos– para crear una constante disonancia estilística (Blanco, 2024).

5.1.2. Juan Goytisolo, *La isla*

Juan Goytisolo, uno de los escritores españoles más importantes de la segunda mitad del siglo XX, tuvo una vida y obra marcadas por el exilio. Su vinculación con Francia es central: en 1956, a sus 25 años, abandonó la España franquista –censora y asfixiante para un joven intelectual– y se instaló en París, donde residiría largas temporadas de su vida. En París, se integró en los círculos literarios e intelectuales franceses. Esta inmersión en la cultura gala coincidió cronológicamente con el nacimiento de la *Nouvelle Vague*, que estalló en 1959-60.

La generación de Goytisolo en España se caracterizó por una estrecha relación con el séptimo arte: muchos eran cinéfilos empedernidos y algunos colaboraron profesionalmente en cine. Goytisolo no fue la excepción. Si bien no se convirtió en cineasta, sí exploró la escritura de guiones: *La isla* es prueba de ello, nacida como libreto cinematográfico por encargo del director Ricardo Muñoz Suay (Larraz y Suárez Toledano, 2017: 86). Aunque aquella película nunca se filmó, el ejercicio de escribir un guion influyó en su técnica novelística posterior, haciendo su prosa más visual y dinámica.

Él mismo teorizó sobre narrativa y cine: en ensayos como *Problemas de la novela* (1959) defendió que la novela debía aprender del cine a mostrar las historias –no contarlas linealmente–. Así, Goytisolo puede considerarse un pionero en la hibridación cine-literatura dentro de la novela española. Su preocupación por el lenguaje visual y la fragmentación estructural está en línea con las búsquedas de la *Nouvelle Vague*.

Respecto a su relación con la *Nouvelle Vague* en concreto, hay evidencias de un diálogo intelectual a lo largo de décadas. Por su parte, Jean-Luc Godard mostró interés por la figura de Goytisolo en sus trabajos tardíos. Un hito significativo es la aparición de Juan Goytisolo interpretándose a sí mismo en la película *Notre musique* (2004) de Godard.

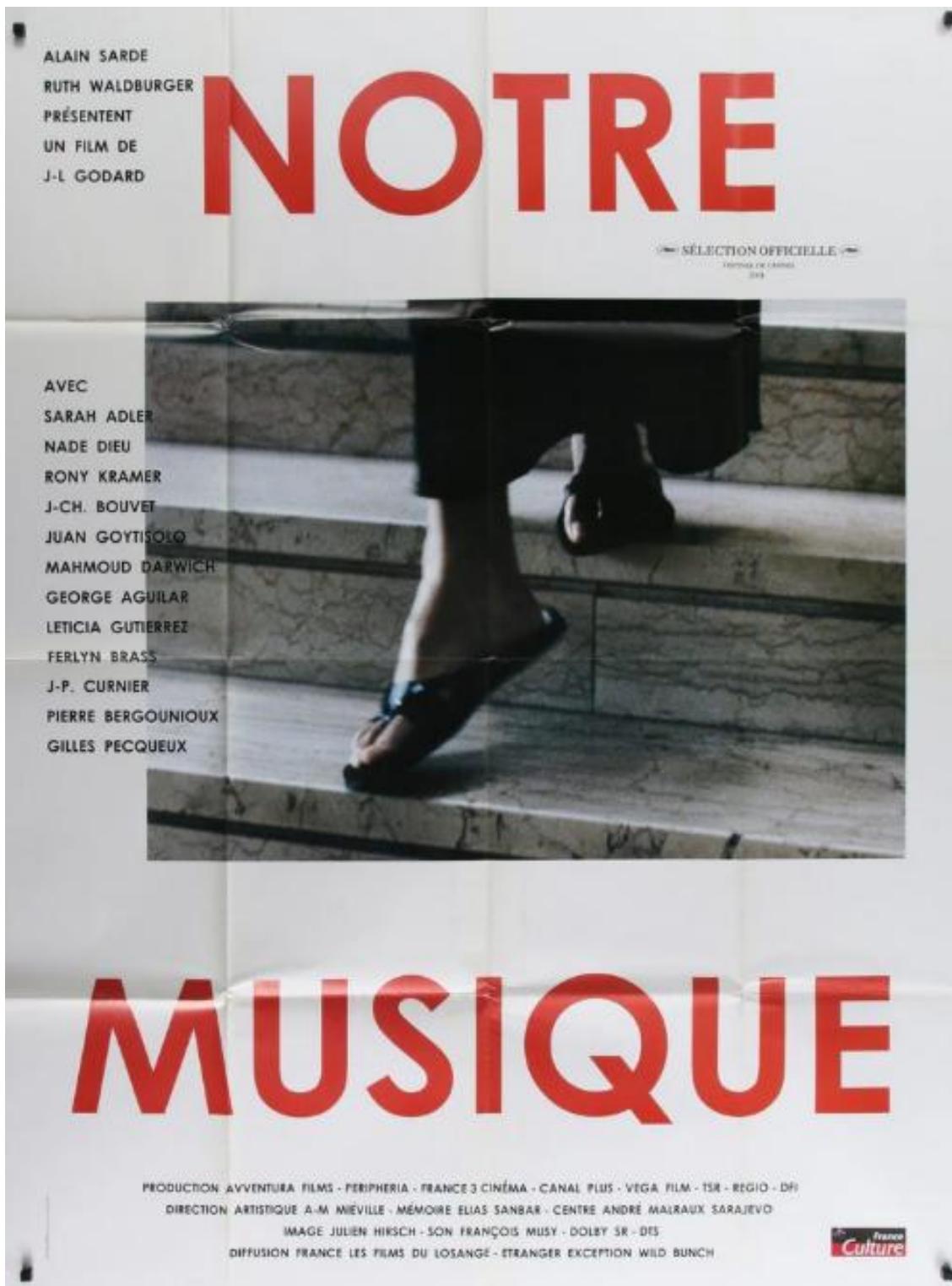


Figura 22. Cartel de la película *Notre musique* de 2004 en el que aparece en el reparto, entre ellos, Juan Goytisolo en sexta posición.

Su relación con Francia fue crucial en este proceso de fertilización cruzada: Paris le brindó la libertad creativa y el contacto con cineastas de vanguardia que en España le habrían sido negados bajo la censura.

La isla presenta un retrato de la alta sociedad española a inicios de los años 60 mediante una narración de sabor cinematográfico. La obra se originó como guion para una película que nunca llegó a rodarse, antes de publicarse como novela en 1961(Larraz y Suárez Toledano, 2017: 86). El argumento se centra en once días de vacaciones veraniegas en la concurrida Torremolinos, donde la protagonista Claudia Estrada –una mujer acomodada madrileña– se entrega a una ronda vertiginosa de fiestas, coqueteos y excesos con un grupo de amigos ricos. La novela describe una serie de escenas o episodios de esta “dulce vida” a la española –como la llamó Curtis Millner– en que los personajes, liberados de ataduras morales, se abandonan a la frivolidad, el alcohol y el sexo.

A primera vista, la obra podría parecer simplemente un retazo costumbrista y escandaloso de la vida española bajo el sol del Mediterráneo. Sin embargo, *La isla* encierra una construcción formal y un propósito literario mucho más complejo que el de una crónica superficial. Su verdadero interés reside en cómo está narrada la experiencia de Claudia, más que en las anécdotas externas. Goytisolo aprovecha esta materia argumental mundana para desplegar innovadores recursos narrativos de carácter fragmentario próximos a la técnica cinematográfica.

La narración de *La isla* se caracteriza por un marcado subjetivismo y una fragmentación temporal que acercan la técnica literaria a un montaje cinematográfico. La novela adopta el punto de vista único y limitado de Claudia: toda la historia nos llega filtrada por su conciencia. Ella misma narra en primera persona los hechos, dirigiéndose directamente al lector en un tono de confesión íntima. Este narrador autodiegético utiliza constantemente la segunda persona implícita –se refiere a un “tú” que es el propio lector–, lo cual equivale, en términos literarios, a romper la cuarta pared narrativa.

La estructura narrativa de *La isla* está cuidadosamente construida en torno a la conciencia de Claudia, funcionando esta como eje vertebrador del relato. Todo lo que vemos en la narración –los lugares, las personas, los diálogos– está filtrado y encuadrado por la subjetividad de la narradora. En términos semióticos, el significado último de los episodios externos reside no en los hechos en sí, sino en cómo los interpreta Claudia de acuerdo con sus esquemas mentales. De ahí que la novela se configure casi como un monólogo interior dramatizado: un “constante monólogo dirigido al lector” mediante el cual Claudia comunica sus sentimientos presentes y los conecta con sus recuerdos del pasado como afirma Curtis

Millner en *La isla de Juan Goytisolo: La vida como imposición* (1974). La focalización extrema en la subjetividad provoca, a nivel estructural, una fragmentación de la realidad narrada: los acontecimientos externos nos llegan troceados, seleccionados y distorsionados por la lente de la conciencia de Claudia, en lugar de ser presentados como un continuum objetivo.

Uno de los aspectos más notables de esta técnica es la fragmentación temporal del relato. La narradora se remonta frecuentemente a episodios anteriores de su vida –su matrimonio, su educación católica, sus ilusiones juveniles–(Larraz y Suárez Toledano, 2017: 86). Estas retrospecciones sirven para iluminar el significado de lo que vive en Torremolinos, pero también quiebran la continuidad cronológica de los once días narrados. Así, la trama vacacional en sí –que abarca desde la llegada de Claudia a la isla turística hasta su partida abrupta– aparece disgregada por constantes incursiones al pasado y por comentarios evaluativos de la narradora desde un futuro posterior a las vacaciones. Estamos ante un montaje literario de planos temporales múltiples: presente narrativo –después de las vacaciones– desde el cual Claudia cuenta, presente de la acción –las vacaciones mismas– y múltiples pasados evocativos. Este recurso fragmentario recuerda a la técnica cinematográfica del flashback y de la narración en voice-over retrospectiva –como un personaje que, fuera de campo, comenta en pasado lo que vemos en pantalla–. Como señala Manuel Alvar (1968: 7), muchas novelas contemporáneas emplean estos saltos temporales intencionados: “quiebran la cadena lineal de la disposición” mediante voces en off que sugieren un pasado, objetos que disparan recuerdos o fundidos narrativos que sueldan secuencias remotas, “como en el cine”. En *La isla*, encontramos precisamente que objetos, conversaciones o situaciones sirven de montaje para yuxtaponer tiempos: un detalle trivial en una fiesta puede desencadenar la memoria de un episodio de la juventud de Claudia.

La narradora oscila entre ambas dimensiones, produciendo en el texto una suerte de montaje paralelo: alterna la crónica de sus actos vacacionales –signada por el absurdo y el hastío– con reflexiones o remembranzas que aportan un contrapunto nostálgico. De este modo, igual que en el cine se yuxtaponen secuencias de distintos tiempos o espacios para crear significado, Goytisolo yuxtapone fragmentos narrativos heterogéneos –presente y pasado, externo e interno–.

Cabe destacar que la procedencia filmica de la obra se evidencia en su estilo visual y secuencial. Goytisolo describe los escenarios de Torremolinos con minuciosidad casi panorámica, pintando escenas muy visuales –playas atestadas al mediodía, luces de neón en clubes nocturnos, villas de lujo y piscinas bajo la luna– que el lector puede “ver” vívidamente (Larraz y Suárez Toledano, 2017: 86).

Los diálogos entre los personajes están plasmados con un tono coloquial y fragmentario, semejante al de un guion cinematográfico, a veces sin acotaciones extensas del narrador, lo que imprime agilidad escénica. De hecho, la novela avanza por secuencias claramente delimitadas –la llegada al hotel, la fiesta en el yate, la excursión en coche, etc.–, separadas por transiciones bruscas o breves elipsis, muy al estilo de un montaje filmico que corta de una escena a la siguiente. En esto, la novela se adelanta a la técnica narrativa fragmentaria que caracterizaría a la novela experimental española de las décadas siguientes.

5.1.3. Análisis

A pesar de pertenecer a medios expresivos distintos –cine y literatura–, *Pierrot le fou* y *La isla* muestran puntos de contacto en sus mecanismos formales de montaje narrativo y fragmentación, evidencia de una sensibilidad artística convergente en los años 60. Ambas obras rompen con la narración lineal tradicional y exigen un receptor activo que recomponga el sentido a partir de fragmentos.

Tanto Godard como Goytisolo optan por estructuras episódicas en las que la continuidad espaciotemporal se ve interrumpida y reconstruida de forma no convencional. En *Pierrot le fou*, como vimos, la trama se descompone en viñetas autónomas –capítulos breves, escenas-collage– que el espectador debe hilar, enfrentándose a saltos en el tiempo y el espacio. Un ejemplo claro se aprecia en la secuencia de la carretera, donde Ferdinand y Marianne conversan sobre literatura y política en un plano fijo que de pronto se corta hacia una escena completamente distinta en la playa, sin transición lógica: un *jump cut* que obliga al espectador a recomponer la continuidad. Análogamente, *La isla* presenta la experiencia de once días en forma de escenas destacadas y recuerdos intercalados. Así, Goytisolo yuxtapone estampas inconexas –fiestas, encuentros amorosos, diálogos dispersos– que se encadenan por montaje, con recursos semejantes al cine: cortes, fundidos y planos-secuencia literarios. En ambas obras, pues, encontramos un principio de composición por fragmentos: se yuxtaponen

unidades narrativas relativamente independientes –escenas de vida cotidiana, encuentros fortuitos, reflexiones internas– en lugar de seguir un único hilo argumental lineal.

Una convergencia fundamental es el papel central de la subjetividad en la organización del relato. Godard, desde el cine, y Goytisolo, desde la literatura, desplazan el interés desde la anécdota objetiva hacia la percepción subjetiva de los personajes. *Pierrot le fou* quiebra la objetividad mediante la mirada a cámara, la voz en off personal y la autorreferencia constante, situándonos dentro de la mente inconforme de Ferdinand/Pierrot. Particularmente, la voz en off de Ferdinand (“¿Dónde empieza la vida, dónde termina la historia?”) introduce la narración como flujo interior, disolviendo el límite entre relato y pensamiento. *La isla* hace algo muy similar al encerrarnos en la perspectiva de Claudia: la realidad narrada es su realidad interpretada, no una descripción impersonal.

No es casualidad que estas convergencias formales se den en obras creadas casi simultáneamente en el –tiempo inicios-mediados de los 60– en contextos culturales distintos. Se puede argumentar que ambas responden a un clima estético común de modernidad, caracterizado por la crisis de las formas tradicionales y la exploración de nuevos lenguajes. Cineastas de la *Nouvelle Vague* como Godard, y novelistas de la llamada Generación del medio siglo española como Goytisolo, compartían el afán de romper con las convenciones establecidas en sus respectivos campos. Todos ellos habían asimilado, en mayor o menor medida, las vanguardias artísticas anteriores y las transformaciones sociales de posguerra. De hecho, la crítica literaria española reconoce que a partir de mediados del siglo XX el cine influyó notablemente en la narrativa. Juan Goytisolo señalaba ya en 1959 que en la era del cine “hemos adquirido la costumbre de ver contar historias, en lugar de oírlas narrar” en *Problemas de la novela*. Esta observación revela cómo la generación de Goytisolo percibía el cambio de sensibilidad: el público –y con él los escritores– habían aprendido del cine una forma visual y fragmentaria de encadenar relatos. En consecuencia, los novelistas comenzaron a introducir en sus obras técnicas inspiradas en el lenguaje filmico.

A la luz de esta comparación, cabe preguntarse si podemos hablar de una influencia directa de la *Nouvelle Vague* francesa en la narrativa española de la época. Conviene precisar, no obstante, que la publicación de la novela es anterior al estreno de la película tomada como contrapunto; en consecuencia, se trata de una identificación estética entre procedimientos y sensibilidades. En todo caso, el marco comparatista puede reforzarse con la referencia –

siquiera alusiva— a los primeros largometrajes de Godard, anteriores o coetáneos a la novela, donde ya se consolidan rasgos formales propios de la *Nouvelle Vague*, como *À bout de souffle* (1960). Si bien la conexión no es siempre explícita, existen indicios de convergencia estilística e incluso de influencia transversal. Hay que recordar que Juan Goytisolo vivió en Francia desde 1956, en pleno auge de la *Nouvelle Vague*, y estuvo en contacto con el ambiente cultural parisino. No resulta aventurado suponer que Goytisolo conoció de primera mano películas fundacionales de la *Nouvelle Vague* justo en el periodo en que gestaba *La isla*.

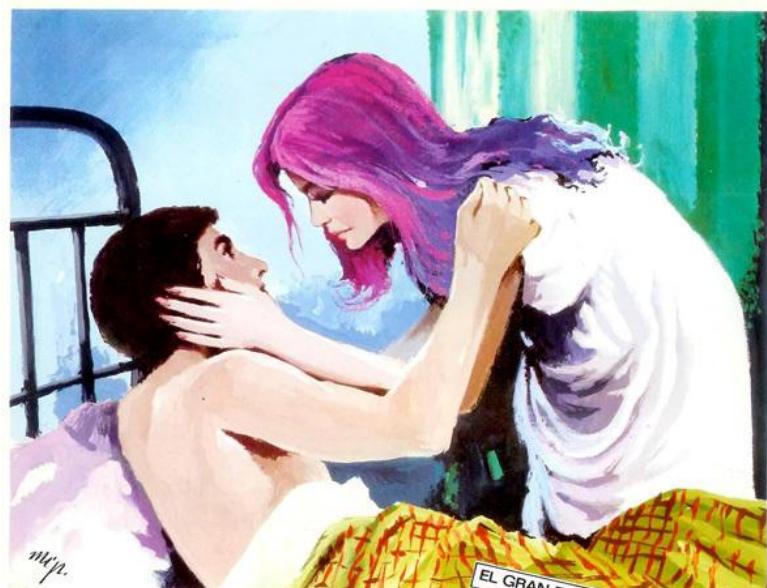
En términos más concretos, la influencia de la *Nouvelle Vague* en la novela española podría evidenciarse en varios aspectos. Primero, en la adopción del montaje fragmentario como principio estructurador de las historias, rompiendo con el realismo lineal precedente. Segundo, en la valoración de lo visual y lo inmediato: los novelistas españoles comienzan a “escribir con la cámara”, esto es, a construir escenas que se ven, con descripciones muy plásticas y cambios de foco abruptos, algo patente en *La isla*. Por ejemplo, un pasaje describe a Claudia entrando en una fiesta mediante frases cortas y secuenciales, como una sucesión de planos que captan detalles de la estancia –la música, las copas, los gestos– en un montaje casi cinematográfico. Y tercero, en la incorporación de técnicas narrativas filmicas: diálogos ágiles casi guionizados, cambios de escena súbitos –cortes– sin transiciones explicativas largas, múltiples perspectivas temporales.

Además de estas innovaciones formales, conviene atender a la configuración de los personajes. Este nihilismo y escepticismo vital encuentra un eco en el cine de la *Nouvelle Vague*, donde figuras como Ferdinand en *Pierrot le fou* abandonan la respetabilidad burguesa para lanzarse a una huida sin rumbo con Marianne, en una exaltación estética de la “dolce vita” que desafía la moral establecida. En la secuencia final, Ferdinand se envuelve la cabeza en cartuchos de dinamita y se suicida de manera absurda, gesto extremo de nihilismo existencial que remata la deriva del personaje. De modo semejante, en *La isla* los personajes se muestran atrapados en un ocio frívolo y vacío, marcado por fiestas, encuentros efímeros y un desencanto que proyecta el mismo horizonte de amoralidad. En ambos casos, la construcción de los personajes revela una ruptura generacional con los valores dominantes, articulando una crisis de sentido que trasciende la mera innovación técnica para situarse en la esfera ética y existencial.

Ahora bien, al hablar de influencia debemos ser matizados. No se trata de afirmar que Goytisolo imitó directamente a Godard, sino más bien de que hubo una convergencia creativa e intercambio de ideas en el aire de la época. Literatura y cine entablaron un diálogo fértil. De hecho, algunos miembros de la generación literaria de Goytisolo participaron activamente en el mundo cinematográfico: Jesús Fernández Santos fue cineasta, Rafael Sánchez Ferlosio estudió dirección, otros como Juan García Hortelano colaboraron como guionistas. Había, pues, un traspaso continuo de técnicas e inquietudes entre ambos medios. Por eso, más que una influencia unidireccional de la *Nouvelle Vague* en la novela, podríamos hablar de una influencia recíproca y un “zeitgeist” compartido.

5.2. Autoconciencia y metaficción

5.2.1. François Truffaut, *La nuit américaine*



JACQUELINE BISSET · VALENTINA CORTESE · DANI
ALEXANDRA STEWART · JEAN-PIERRE AUMONT
JEAN CHAMPION · JEAN-PIERRE LEAUD
FRANÇOIS TRUFFAUT

Nike Arrighi · Nathalie Baye · David Markham · Bernard Menez
Guion de François Truffaut · Jean-Louis Richard · Suzanne Schiffman · Director de fotografía Pierre William Glenn
Música de Georges Delerue. Una co-producción Franco-Italiana LES FILMS DU CARROUSEL/PCCF/Paris/PIC/Roma
Celebrando el 50º Aniversario de Warner Bros. Una Compañía Warner Communications

Figura 23. Cartel de la película de *La Noche Americana* de 1973.

La nuit américaine dirigida por François Truffaut en 1973 es una película metacinematográfica por excelencia: su argumento gira en torno al propio acto de hacer cine. En ella, François Truffaut se representa a sí mismo –a través del personaje ficticio del director Ferrand– en pleno rodaje de una película dentro de la película –*Je vous présente Paméla*–. De este modo, *La nuit américaine* expone ante el espectador los entresijos de la creación cinematográfica –revelando el “detrás de cámaras”– y convierte el proceso filmico en materia narrativa. Esta decisión confiere a la obra un alto grado de autoconciencia, pues la película se sabe a sí misma película: los personajes son directores, actores y técnicos que hablan de cine, hacen cine y, en última instancia, reflejan el propio quehacer del autor.

Desde las primeras escenas, *La nuit américaine* se constituye en un film dentro del film. Vemos cámaras, micrófonos, focos y demás aparataje invadiendo el encuadre; los actores interrumpen una escena dramática porque el director corta la toma, etc. El espectador asiste simultáneamente a dos niveles de ficción: la historia de *Je vous présente Paméla* y la historia real del rodaje, con sus dificultades técnicas y vicisitudes humanas.



Figura 24. Fotograma de la película en el que se puede ver el esqueleto de hacer una película: figurantes, focos, andamios etc.

Esta estructura dual crea un efecto de metaficción cinematográfica: la película reflexiona sobre el lenguaje filmico y rompe la ilusión de realidad típica del cine clásico, exponiendo su artificio. En palabras de Miguel Marías, *La noche americana* inicialmente parecía prometer una exploración profunda “de las relaciones entre lo real y lo ficticio, entre la apariencia y la vida” (Marías, 2025), dado que la propia expresión “noche americana” alude a una técnica para rodar de día, mediante trucoje, las escenas nocturnas. Aquí Truffaut juega con la idea de cómo el cine puede falsificar la realidad –convirtiendo el día en noche– y, por extensión, con la delgada línea entre la verdad y la ficción en el arte cinematográfico.

En suma, *La nuit américaine* representa una declaración de amor al cine y a la vez un ejercicio de reflexión interna del medio. La película es plenamente consciente de sí misma: desmonta la magia cinematográfica a ojos vistas, mostrando al público que el cine dentro del cine es tan dramático y entrañable como la ficción resultante. Este abordaje meta, donde la forma es el fondo, entronca con la filosofía de la *Nouvelle Vague* que promovía la ruptura con el cine convencional y la experimentación autorreferencial.

5.2.2. Alfonso Sastre, *Paralelo 38*

Alfonso Sastre ocupa un lugar singular en el intercambio de saberes y formas entre literatura y cine en la España de posguerra. Dramaturgo de primer orden y guionista –*Amanecer en Puerta Oscura* (1957) con el director, José María Forqué, *La noche y el alba* (1958), *Un hecho violento* (1958) por el mismo director o *A las cinco de la tarde*, basado en su drama *La cornada* (1960) del director Juan Antonio Bardem, entre otros–, intermitente, formuló en el umbral de *Paralelo 38*, subtitulada como “novela cinematográfica”, una poética inequívocamente orientada al dispositivo filmico: definió su relato como una “modesta intención experimental” que buscaba “una literatura cinematográfica o, mejor, una literatura para el cine”. Sobre esa base, planteó el problema del llamado “guion cinematográfico” como literatura y bautizó el género de *Paralelo 38* como “relato”, “una especie de novela... de “drama novelado”” con “estructura dramática”, donde el diálogo ocupa el eje y la eventual voz narrativa opera a la manera de una *voice over*; de ahí su definición del “relato cinematográfico” como “algo para ver”, un “teatro libre” que piensa su montaje y se ofrece al lector para ser visualizado (Sastre, 1965:7-9). En esa autodefinición late una conciencia autorreflexiva: el texto se presenta como maqueta visible de su propia translación audiovisual y convierte la reflexión sobre los medios—teatro, prosa, cine—en parte

de su materia narrativa.

Esa orientación no surge en el vacío. Sastre se forma y milita en espacios de cruce entre escena, letras y cine que caracterizan a la generación del Medio Siglo. En el entorno universitario y teatral de posguerra –el TEU madrileño– compartió proyectos con escritores que transitaron entre novela y cine, como Jesús Fernández Santos; ese cruce estuvo atravesado por una intensa cinefilia de la década de 1950 en España, nutrida por el contraste entre el cine nacional y los modelos italiano y francés. En ese clima, el cine fue aprendizaje estético, repertorio de procedimientos y campo profesional para varios de ellos, con idas y venidas entre la crítica, el guion y la dirección.

La relación de Sastre con Francia conviene situarla en las redes culturales que, durante el tardofranquismo, conectaron a la intelectualidad española con círculos europeos con centro logístico en París. En 1961 recibió una *bolsa de viaje al extranjero para personalidades*—junto a nombres como Fernando Vela, Salvador Espriu o Miguel Delibes— financiada por el Congreso por la Libertad de la Cultura, un programa que articuló becas de libros y viajes y que operaba, para España, mediante un comité con sede en la capital francesa (Glondys 2015: 137; 136–140). No es casual que, mientras la cinefilia encontraba en Francia sus instituciones y su jerga, en España esa sensibilidad permease a los escritores que, como Sastre, aprendían el oficio en la confluencia de teatro, narrativa y cine.

La novela transcurre en un bar-restaurante de carretera llamado *El Paralelo 38*, a medio camino entre Madrid y la costa. Sus dueños, Francisco y la Flora, atienden a camioneros y curiosos mientras el pueblo cercano, pobre y áspero, funciona como telón de fondo. El bar –rebautizado así en tiempos de la guerra de Corea– se convierte en microcosmos social donde afloran viejas violencias, chismes y jerarquías.

Paralelo 38 es una obra de Alfonso Sastre escrita en 1965, concebida originalmente como una narración novelesca más que como pieza teatral clásica, aunque mantiene estrecha relación con la dramaturgia. De hecho, algunos críticos la suelen considerar dentro de la producción literaria narrativa de Sastre (Ahmed Ali, 2015: 31). *Paralelo 38* fue censurada inmediatamente después de su publicación: la edición de 1965 en Madrid con la Editorial Alfaguara “fue retirada por la censura antes de distribuirse” (Ahmed Ali, 2015: 355). Estas circunstancias ya sugieren el carácter crítico y consciente de la obra: Sastre abordaba en ella

temas de índole político-social –como lo bélico o la división ideológica implícita en el título, que alude al paralelo 38 que separaba las dos Coreas tras la guerra–.

Como señalaba más arriba, el umbral paratextual de *Paralelo 38* declara sin ambages la naturaleza autorreflexiva del proyecto y su orientación hacia el dispositivo filmico. Sastre define su texto como una “modesta intención experimental” y, en el plano formal, como una búsqueda de “una literatura cinematográfica o, mejor, una literatura para el cine”, no ya influida por el cine, sino concebida en función de su “destino cinematográfico” (Sastre, 1965: 7). Desde su doble experiencia de dramaturgo y guionista, formula explícitamente el problema del llamado guion cinematográfico como literatura y propone un resultado análogo al texto dramático publicable pero destinado a escena y a luz de proyectores, de modo que la legibilidad del relato coexiste con su vocación de encarnación audiovisual. El propio autor nombra el género de la obra y precisa su morfología híbrida como “una especie de novela... de drama novelado”, cuya estructura es dramática y en la que el diálogo constituye la zona literaria que llega al espectador, eventualmente apoyada por la voz narrativa (Sastre, 1965: 8). La conclusión es inequívoca: el relato cinematográfico es algo para ver (Sastre, 1965: 8).

El cierre del prólogo desplaza el foco a una ética de la forma y de la recepción: “el cinema nos ofrece la única posibilidad de una literatura ampliamente circulante”, una responsabilidad que alcanza a todos los que se dedican con dignidad estética y moral a la literatura” (Sastre 1965: 10). En la nota para la edición de *La Novela Popular*, Sastre precisa que ha “matizado literariamente algunos ambientes y circunstancias... con vistas a la más grata lectura del relato”, sin alterar su condición, y aporta “claves para la visualización del relato... y para su realización por el posible director cinematográfico de mañana” (Sastre, 1965: 10). De este modo, el propio paratexto enseña a leer y a “ver” el texto, consolidando su autoconciencia: el relato se sabe artefacto orientado al cine.

5.2.3. Análisis

La autoconciencia que *Paralelo 38* anuncia en su prólogo encuentra un correlato filmico en la manera en que *La nuit américaine* exhibe intradiegéticamente el proceso de creación: Truffaut convierte el plató en materia narrativa, introduce un film dentro del film, interrumpe tomas y hace visible el trabajo técnico, mientras se representa a sí mismo como director –Ferrand–. En la novela, Sastre se inserta como personaje desde el mismo prólogo,

anticipando así que la ficción se construirá con plena conciencia de su artificio. De manera paralela, en la película de Truffaut se nos muestra una escena en la que un simple rodaje se ve interrumpido porque un gato no obedece a las órdenes del equipo, obligando al director a repetir la toma; la anécdota funciona como metáfora de la imposibilidad de ocultar el azar del proceso creativo. En la página 79 aparece el paréntesis donde Sastre interrumpe la narración para aclarar que:

Sobre este hombre, que no es verdaderamente un personaje de la historia, puede decirse algo, a pesar de no haber tenido participación alguna en los sucesos que, en el momento de entrar él al “Paralelo”, se avecinaban. Tal personaje es, diríamos, «otra historia», que ahora, buenamente trataremos de resumir. (Sastre, 1961: 79).

Y a continuación, en la página 80, continúa con su propia biografía novelada (“Había nacido en Madrid el año 1926...”), dejando claro que ese “otro personaje” es él mismo, Alfonso Sastre, introducido como figura narrativa dentro de la ficción. Esto nos da la cita literal que necesitabas: demuestra cómo el autor irrumpen en el relato, convirtiéndose en personaje y explicitando la naturaleza autoconsciente de la novela.

En el plano histórico-estético, la convergencia se explica por el clima de modernidad que enlaza literatura y cine en la posguerra europea. La cinefilia como práctica de recepción y legitimación de autorías se consolida precisamente con la *Nouvelle Vague*, definiendo rasgos que favorecen la visibilidad del autor, la ruptura de la ilusión y la circulación entre artes.

A partir del prólogo de *Paralelo 38*, la autoconciencia del texto no es un efecto colateral, sino su condición de posibilidad: enuncia su proyecto y muestra su dispositivo. El aspecto decisivo es que la novela introduce al propio Alfonso Sastre como personaje dentro del relato, difuminando los límites entre autor y ficción. Esa irrupción del escritor en su propio texto genera un efecto de espejo comparable al gesto de Truffaut al representarse como personaje en *La nuit américaine*. El propio film insiste en esta dimensión reflexiva cuando muestra a Ferrand/Truffaut discutiendo con los actores la motivación de una escena en pleno rodaje, revelando al espectador que la película es tanto el making-of como el relato ficticio. Ahora bien, conviene recordar que la publicación de la novela (1961) es anterior al estreno de la película (1973), por lo que no cabe hablar de influencia directa, sino de una identificación estética que responde al mismo horizonte de modernidad cultural. Esto lo sitúa, por vías

literarias, en un mismo territorio que *La nuit américaine* ocupa por vías filmicas: el de las obras que piensan su propio medio y lo convierten en tema, herramienta y argumento.

5.3. Juventud urbana y espacio

5.3.1. François Truffaut, *Les 400 coups*

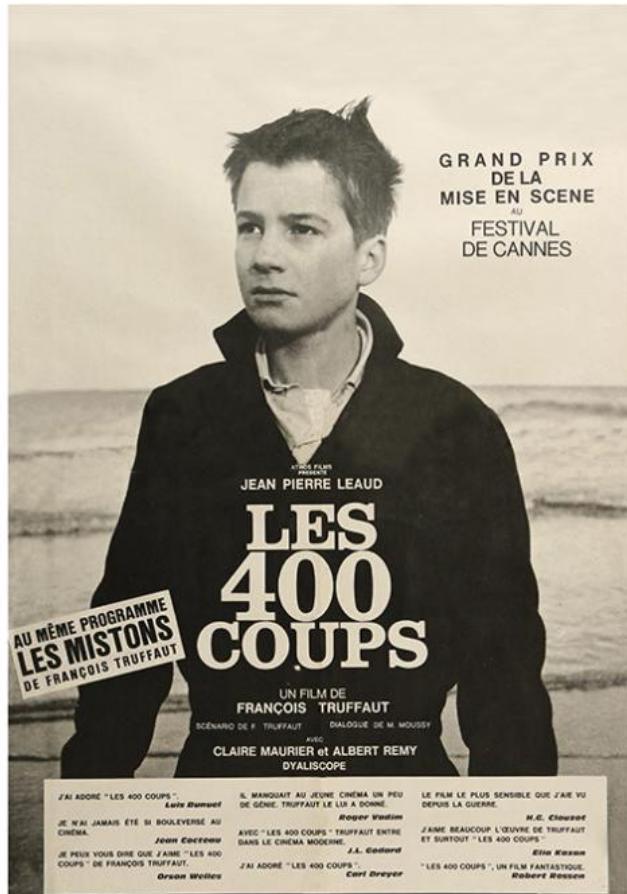


Figura 25. Cartel original de la película en 1959.

François Truffaut estrenó *Les 400 coups* en 1959 como su ópera prima, un film semiautobiográfico. La película sigue a Antoine Doinel, un chico parisino de doce años que encarna la incomprendión y rebeldía de la juventud de posguerra. Truffaut indaga en el sentimiento de desamparo del protagonista: Antoine crece en un hogar disfuncional –su padrastro es un fracasado desinteresado en él, y descubre que fue un hijo no deseado cuya madre intentó abortarlo, además de sorprenderla con un amante–; en la escuela, una institución vetusta y autoritaria, sus maestros no aprecian su talento y lo castigan en un sistema educativo incompetente, simbolizado por una escuela destortalada que funciona como metáfora de una Francia estancada. Finalmente, tras caer en pequeños delitos, Antoine es internado en un reformatorio, donde los funcionarios y psicólogos lo tratan “como a un ser inerte”, profundizando su soledad.

La ciudad deviene espacio de liberación para Antoine y le proporciona una felicidad esquiva en otros ámbitos. El filme enfatiza esa comunión entre juventud y entorno urbano mediante rodajes en locaciones reales –Truffaut filmó en barrios populares de París: la avenida Frochot, el barrio de Montmartre y las calles adyacentes a Pigalle. Otros espacios emblemáticos, como la calle Fontaine, el Palacio de Chaillot, la basílica del Sacré Coeur o la propia Torre Eiffel en el Champ de Mars (Pellerano, 2015: 47)– subrayando la autenticidad de la experiencia juvenil. La secuencia final, emblemática, muestra a Antoine escapando hasta el mar (que nunca ha visto) y quedándose frente a las olas; el *freeze-frame* sobre su rostro confiere un final abierto, sin resolver su destino.



Figura 26. Rodaje de la escena final en Honfleur en la que Antoine Doinel escapa hasta el mar.

En cuanto al tratamiento del espacio urbano, Truffaut presenta París desde la mirada subjetiva de un adolescente que oscila entre el asombro y la alienación. Los rincones de la ciudad –el barrio de Montmartre donde Antoine vive hacinado, las salas de cine a las que se escapa, el parque de atracciones con el célebre rotor giratorio donde ríe sin supervisión adulta– funcionan como extensiones del estado anímico del protagonista. La cámara, ligera y móvil, lo sigue por callejones y bulevares, enfatizando una puesta en escena naturalista: París no es idealizada sino mostrada con sus luces y sombras cotidianas, convirtiéndose en un personaje más que condiciona la experiencia juvenil. Esta aproximación verista entraña con la ruptura de la Nouvelle Vague frente al academicismo anterior: se prescinde de decorados artificiales para rodar en escenarios reales, confiriendo inmediatez y verdad a la narración.

La caracterización de la juventud en *Les 400 coups* supuso una novedad. Antoine Doinel no es presentado con condescendencia, sino como un protagonista pleno, complejo y crítico de su entorno. Truffaut explora su psicología con empatía y sin idealización, mostrando sus pequeñas rebeldías –hace novillos, miente, roba una máquina de escribir– como respuesta a la incomprendición que sufre. El film, dedicado al crítico André Bazin –mentor de Truffaut–, captura así el germen de un cambio social: jóvenes antes silenciados empiezan a alzar su voz, invirtiendo por primera vez el orden generacional. En *Les 400 coups*, Truffaut da protagonismo a un “enfant terrible” para criticar la hipocresía de los adultos –la madre egoísta, el padre pusilánime, el profesor despótico– y para reivindicar la sensibilidad juvenil como portadora de verdad en una sociedad en crisis.

Estilísticamente, la película exhibe varios elementos propios de la *Nouvelle Vague*, movimiento del cual fue punta de lanza. En línea con las teorías de los *Cahiers du Cinéma*, Truffaut rompe con la narrativa convencional: *Les 400 coups* carece de la estructura lineal clásica y prefiere una narración episódica y libre. Muchas escenas inician *in media res* sin exposiciones prolíficas, y los eventos se encadenan de forma aparentemente casual, más cercana al flujo de la vida real que a un guion plot-point tradicional. El montaje también se aparta de la gramática convencional: Truffaut privilegia la espontaneidad y permite digresiones. Esta técnica entraña con la noción de montaje-collage de la *Nouvelle Vague*, que “rompe con la idea de que el montaje tiene que facilitar la comprensión lineal del filme” (González, 2021: 27), desvinculando a veces la forma del contenido. Así, *Les 400 coups* antepone la vivencia subjetiva de la juventud por encima de una trama rígida, lo que confiere al film ese aire semi-documental.

El resultado combina realismo social –un retrato crítico de la Francia de los años 50, con referencias a la delincuencia juvenil, la desigualdad educativa, etc.– con lirismo intimista –momentos de ensueño y juego infantil filmados con ternura y melancolía–, en consonancia con la mezcla de objetividad documental y poesía subjetiva definida a la *Nouvelle Vague*. Por todas estas razones, *Les 400 coups* no solo inauguró un estilo cinematográfico nuevo, sino que legitimó la figura del joven urbano rebelde como sujeto estético y social de primer orden en la cultura europea de fines de los cincuenta.

5.3.2. Juan Marsé, *Si te dicen que caí*

Juan Marsé trabajó en su juventud como guionista cinematográfico en España, experiencia que le permitió interiorizar técnicas narrativas del medio audiovisual. Su pasión cinéfila se reflejó en toda su producción literaria y, en el caso de *Si te dicen que caí* (1973), la novela terminó también por retroalimentarse en el cine: tuvo una adaptación homónima dirigida por Vicente Aranda en 1989.

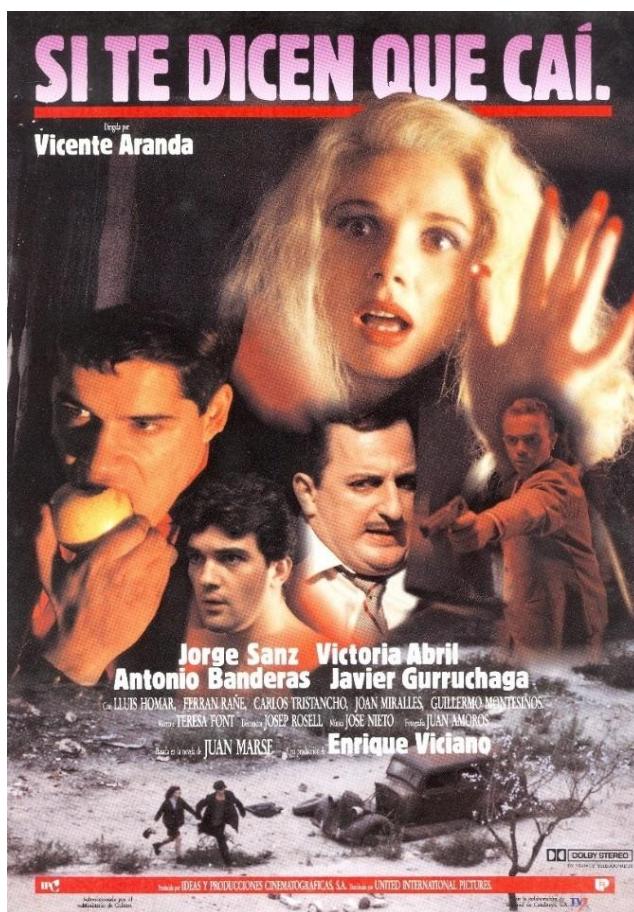


Figura 27. Cartel original de la película de 1989.

Esta versión filmica –estrenada ya en democracia– llevó a la pantalla la Barcelona oscura de Marsé y sus aventis, evidenciando la potencia visual inherente al texto literario. Aranda hubo de traducir los continuos saltos temporales y narradores poco fiables de la novela a lenguaje cinematográfico, empleando flashbacks, escenas oníricas y una puesta en escena descarnada que recogiera la atmósfera opresiva del libro. La adaptación demuestra cómo *Si te dicen que caí* casi pedía un tratamiento filmico: su estructura fragmentaria y su imaginería vívida provenían de un autor imbuido de cultura cinematográfica.

Juan Marsé publicó *Si te dicen que caí* en 1973 –en México, debido a la censura española– y, tras la muerte de Franco, apareció en España en una edición inicialmente mutilada por las restricciones censoras. La novela –cuyo texto íntegro no se difundió hasta años más tarde– se ambienta en la Barcelona de la posguerra –finales de los 40 y primeros 50–, presentando un crudo retrato de la juventud urbana bajo el franquismo. Los protagonistas son niños y adolescentes de los barrios humildes de la ciudad, que crecen rodeados de miseria material y moral: huérfanos o semi-abandonados, malviviendo en el Barrio Chino del centro y en las barracas del Carmel en las laderas del Guinardó, en la periferia. Marsé dibuja a esta juventud desarraigada con realismo descarnado: chavales callejeros que trapichean en el mercado negro, que experimentan tempranamente la violencia, el sexo y la delincuencia, y cuyos valores se ven trastocados por la dictadura y la pobreza. Son jóvenes sin inocencia, marcados por la posguerra –una realidad sórdida y asfixiante– de la que buscan escapar mediante la imaginación.

Un elemento central de la novela es la creación de *los “aventis”*, relatos orales fabulosos que los propios chicos inventan y se cuentan unos a otros para dar sentido –o escapatoria– a su situación. Estos *aventis* mezclan retazos de hechos reales del barrio con fantasía desbordada, en tramas pobladas por delincuentes, falangistas, prostitutas y mártires, a menudo con tono truculento o grotesco. Los *aventis* funcionan casi como metáforas filmicas: son “películas imaginarias” narradas con todo detalle visual y dramático, que los jóvenes montan colectivamente. A través de ellos, la novela ofrece múltiples niveles narrativos: por un lado, la realidad histórica de la Barcelona de posguerra –que aflora en las conversaciones y recuerdos de los personajes adultos, cargada de hambre, represión y miedo–; por otro, la realidad mítica o imaginada de los *aventis*, donde esa experiencia traumática es reelaborada en forma de saga popular. Este recurso le permite a Marsé explorar la memoria de una época desde la perspectiva subjetiva de la calle: la memoria fragmentaria, deformada por la censura y el silencio, pero mantenida viva en el imaginario de los humildes. De hecho, la novela en sí se construye como un rompecabezas de escenas presentes y pasadas, hilvanadas por la narración de diversos testigos, lo que refleja estilísticamente el carácter problemático de recordar y contar la verdad bajo una dictadura.

La representación del espacio urbano barcelonés en *Si te dicen que caí* es rica y significativa. Marsé, barcelonés él mismo, recrea con detalle los entornos marginales de la ciudad en los años 40: el Barrio Chino aparece con sus callejuelas llenas de miseria, prostitución y pequeños rufianes; donde la infancia está expuesta a lo más sórdido.

Marsé muestra la ciudad dual: el centro degradado y la periferia paupérrima, unidos por la misma desolación social. Estos espacios urbanos no son meros fondos, sino que condicionan profundamente a los personajes: la topografía de Barcelona deviene topografía del olvido y la marginación. Del mismo modo, el Barrio Chino, corazón de la novela, simboliza la herida moral de la posguerra: en sus portales oscuros se esconden secretos inconfesables del régimen y de la Iglesia, y en sus tabernas circulan los rumores –verdaderos o inventados– que conforman la memoria popular.

Marsé utiliza lugares concretos –el Casino de la Arrabal, el mercado de Sant Antoni, el cine Rox–. En suma, la Barcelona de *Si te dicen que caí* está literariamente mapificada con sus zonas de luz y de sombra, sirviendo tanto de escenario realista como de símbolo de la España derrotada tras la Guerra Civil.

Marsé les confiere voz propia a través del lenguaje popular de los diálogos y de los aventis, llenos de argot, blasfemias y humor negro. A diferencia de Antoine Doinel, que encarna una rebeldía más ingenua y personal, los muchachos de *Si te dicen que caí* muestran una rebeldía colectiva soterrada: desprecian a la autoridad, rompen tabúes y crean una subcultura clandestina de la resistencia imaginaria. No pueden protestar abiertamente en la realidad opresiva de la dictadura, pero a través de sus aventis reescriben el orden impuesto. Esta forma de rebelión simbólica de la juventud es una de las grandes aportaciones de la novela: al otorgar dignidad narrativa a esos chicos de arrabal y a sus fantasías, Marsé reivindica la existencia de una conciencia juvenil crítica incluso en el contexto más adverso de la posguerra.

Desde el punto de vista cultural y estilístico, *Si te dicen que caí* se inscribe en una línea estética muy influida por el cine, lo que la emparenta con la *Nouvelle Vague* de forma sutil. Marsé, nacido en 1933, creció durante los años 40 fascinado por las películas de Hollywood que llegaban a los cines de barrio de Barcelona. La novela está construida con técnicas narrativas que imitan recursos filmicos: flashbacks, montajes alternados, primeros

planos literarios en las descripciones e incluso voz en off. En *Si te dicen que caí* esto se aprecia en la fragmentación estructural: los episodios no siguen un orden lineal estricto, sino que se encadenan por asociación temática o de personajes, similar al montaje discontinuo de ciertas películas.

Otro rasgo estilístico es la intertextualidad cinematográfica explícita. Marsé introduce en el texto multitud de referencias al cine de la época: se mencionan títulos populares, ya sea directamente o a través de las tramas de los aventis –por ejemplo, *Los tambores de Fu-Manchú* se alude recurrentemente en la novela–; asimismo, los chicos apodian a ciertos personajes con nombres de actores o actrices de Hollywood, usando sus rasgos para caracterizarlos de forma irónica. Esta alusión constante a actores y películas es un recurso deliberado: conecta el mundo ficticio de la novela con el imaginario colectivo audiovisual que esos jóvenes compartían. Incluso diálogos sacados del cine aparecen incrustados en los aventis –tal como Marsé hace en otros relatos, inserta líneas de *Raíces profundas* en *El fantasma del Cine Roxy*–, borrando la frontera entre la realidad narrada y la ficción filmica.

5.3.3. Análisis

Tanto *Les 400 coups* como *Si te dicen que caí* centran su atención en la juventud que se representa en conflicto con el mundo adulto y las instituciones. Antoine Doinel y los muchachos del Carmel/Barrio Chino comparten una condición de incomprendimiento por parte de la sociedad: son considerados casos perdidos o seres a medio camino hacia la adultez, a los que el orden establecido no sabe integrar. Este paralelismo responde, en origen, a contextos distintos –la Francia próspera pero conservadora de los años 50, frente a la España empobrecida y autoritaria de los 40–, sin embargo, subyace en ambos la idea de una generación de posguerra descontenta. En *Les 400 coups*, esta incomprendimiento se materializa en escenas concretas: Antoine castigado en clase, ridiculizado por sus profesores, o ignorado por sus padres, hasta acabar en el reformatorio, donde es tratado como un número más. En *Si te dicen que caí*, la incomprendimiento adopta la forma de marginación social: los chicos del Barrio Chino son estigmatizados como gamberros y solo encuentran reconocimiento en sus propios relatos subversivos, los aventis.

Truffaut y Marsé sitúan a sus jóvenes protagonistas frente a entornos opresivos y narran sus intentos de evasión o rebeldía. En Truffaut, la rebeldía es individual y explícita –Antoine huye físicamente, desafía a sus maestros, se refugia en el cine y en la fuga final–, mientras que en Marsé la rebeldía es colectiva pero velada –los chicos no pueden huir de su realidad, pero la reinventan subversivamente mediante los aventis–. A pesar de esta diferencia, en ambos casos la juventud aparece con dignidad de sujeto histórico: son agentes de su propio destino y no meros objetos pasivos.

Otra coincidencia notable es el papel que juega el espacio urbano en la configuración de la identidad juvenil. París y Barcelona no son simples telones de fondo sino entornos determinantes. En *Les 400 coups*, París es a la vez patio de juegos y laberinto para Antoine: la ciudad lo seduce con posibilidades –las salas de cine, el mar visto en un póster, la feria– pero también lo rechaza –durmiendo en una imprenta, robando leche de la puerta de vecinos para alimentarse–. Esa ambivalencia de la gran ciudad –lugar de libertad, pero también de extravío para un menor abandonado– tiene eco en *Si te dicen que caí*: la Barcelona de posguerra ofrece a los chavales escondites, solares, callejones donde experimentar una libertad marginal –lejos de la mirada del régimen–, pero igualmente los hunde en su dureza. Barcelona devora su juventud sin futuro.

Así, ambos autores convierten la ciudad en personaje, definiendo a sus protagonistas en relación con ella: Antoine es parisino en su forma de descubrir el mundo –moderno, urbano, rodeado de cultura popular y cinemas–; los niños de Marsé son barceloneses en su jerga, su picaresca y su familiaridad con una urbe polifónica. En suma, Truffaut y Marsé coinciden en otorgar a la ciudad una influencia decisiva en el destino y la visión de sus jóvenes, reforzando el tema de la juventud urbana como categoría social con problemática propia.

La técnica del montaje es, de hecho, una clave explícita en Marsé y un rasgo definitorio de la Nouvelle Vague. Marsé, sin disponer de imágenes en movimiento, recurre a otros trucos análogos: alterna narradores –lo que en cine sería alternar puntos de vista de cámara–, introduce documentos ficticios e intercala los diálogos de los aventis en mitad de la narración principal, a veces sin marco explicativo, de manera que el lector pasa de un nivel a otro casi como un corte de montaje.

Otra convergencia está en el énfasis en la subjetividad y la perspectiva juvenil interna. La Nouvelle Vague se caracterizó por incorporar las percepciones y sensibilidades personales de los autores, priorizando enfoques más subjetivos y poéticos en la narrativa (González 2021: 12–13). *Les 400 coups* es ejemplar en esto: todo se filtra a través de Antoine. *Si te dicen que caí* también adopta mayoritariamente la óptica de los jóvenes protagonistas: aunque a veces una voz adulta rememora, la mayor parte del relato recrea la experiencia desde dentro, con el lenguaje y la imaginación de aquellos chicos. El resultado es que ambas obras ofrecen una visión desde la juventud y no sobre la juventud.

En *Les 400 coups* hay incluso momentos meta-narrativos –la ya mencionada escena de entrevista a Antoine en el reformatorio, donde él directamente “narra” su verdad al espectador mirándonos a cámara, rompiendo la cuarta pared brevemente–. En *Si te dicen que caí*, los aventis funcionan como metarelatos contados por los propios jóvenes personajes. En ambos casos, esta subjetividad introduce ambigüedad y complejidad: la verdad de los hechos se hace escurridiza.

A la luz de lo anterior, resulta plausible afirmar que *Si te dicen que caí* estuvo influida por el cine de la Nouvelle Vague tanto en temática como en recursos formales. Marsé, que en los años 60 absorbió cine europeo moderno, traslada a su novela técnicas narrativas innovadoras que tienen un antecedente claro en el cine francés de finales de los 50. La narración fragmentada, el montaje por choques de escenas dispares y la focalización subjetiva son señas de identidad de la Nouvelle Vague que Marsé adapta al formato literario.

Igualmente, el culto a la referencia cinéfila –esa intertextualidad de incluir retazos de películas dentro de la obra– entronca con el espíritu metacinematográfico de la Nueva Ola. Esta primacía de la imagen y de lo cinematográfico en la literatura de Marsé es paralela a la primacía de lo literario en el cine de la Nouvelle Vague, lo cual sugiere una fecunda influencia. En definitiva, Truffaut y Marsé comparten una poética común: narrar la juventud urbana con honestidad, innovar en la forma narrativa rompiendo moldes clásicos, y emplear el escenario de la ciudad moderna como reflejo de la realidad social. Esa poética común hunde sus raíces en una sensibilidad de los años 50-60 marcada por el desencanto con lo establecido y la búsqueda de nuevas expresiones artísticas –sensibilidad de la cual la Nouvelle Vague fue emblema cinematográfico y a la que Marsé, desde la novela española, rindió su particular homenaje. Ambos universos creativos, el de *Los 400 golpes* y el de *Si te dicen que caí*,

separados por idioma y medio, convergen así en un punto esencial: la representación innovadora de la juventud urbana y de su espacio vital, como vehículo para entender y cuestionar la sociedad de su tiempo.

6. Conclusiones

La presente investigación ha explorado la posible influencia de la *Nouvelle Vague* francesa en la novela española de la posguerra, es decir, en la narrativa de mediados del siglo XX bajo el franquismo. Autores como Manuel Alvar reflexionaron tempranamente sobre la técnica cinematográfica en la novela contemporánea española, señalando que el género narrativo evolucionó integrando recursos de otras artes, incluido el cine, en busca de una nueva síntesis expresiva. A partir de este amplio marco teórico –en el que también destacan estudios monográficos de Samuel Amell, Susana Pastor Cesteros, Norberto Mínguez Arranz, Emeterio Díez-Puertas, entre otros–, el TFM ha abordado el problema central: ¿en qué medida puede afirmarse que la Nueva Ola francesa influyó en la narrativa española de posguerra?

Los resultados del trabajo permiten sintetizar varios hallazgos clave. En primer lugar, se constató que antes de mediados del siglo XX no se aprecia una influencia significativa del cine en la técnica novelística española. Las novelas de las primeras décadas del siglo, pese a coexistir con el auge del cine clásico, y la interacción entre ambos medios parecía limitarse a las adaptaciones literarias al cine. Sin embargo, a partir de la década de 1950 se opera un cambio sustancial. Diversos indicios muestran que, en ese periodo, los escritores españoles comienzan a dejarse impregnar por el lenguaje y la estética cinematográficos. Tal cambio coincide temporalmente con la aparición de corrientes filmicas renovadoras a nivel internacional –entre ellas la *Nouvelle Vague*– y con un contexto sociocultural en España más permeable, en relativa medida, a influencias externas tras los años de aislamiento autárquico. Críticos coetáneos como Juan Goytisolo y José María Castellet ya señalaban en los años 50 que la irrupción del cine había modificado la sensibilidad narrativa: el público y los creadores “se habituaron a ver contar historias, en lugar de sólo oírlas narrar”, internalizando una nueva manera visual de percibir el relato. Esta observación, recogida por Castellet, subraya el trasvase de hábitos narrativos desde el cine hacia la literatura, y constituye el trasfondo estético sobre el que se proyecta la posible influencia de la *Nouvelle Vague* en la novela (Castellet, 2001: 37).

En segundo lugar, el trabajo ha identificado un grupo generacional y un período concretos donde la intersección entre cine y novela española fue particularmente intensa. Se trata de los autores de la llamada Generación de Medio Siglo –escritores nacidos en torno a los años 20-30 que publican sus obras centrales en los 50 y 60–. En estas dos décadas se

advierte una notable incorporación de técnicas narrativas de raíz cinematográfica en la narrativa española. Los capítulos del TFM dedicados al análisis de las obras seleccionadas de este periodo revelan múltiples ejemplos de tal imbricación: secuencias narrativas construidas con montaje dinámico, descripciones casi filmicas de escenas, uso frecuente de elipsis temporales y cambios de plano –puntos de vista– abruptos para contar la historia, etc. Un aporte destacado de la investigación ha sido reconocer que muchos de estos novelistas no sólo se inspiraron en el cine, sino que participaron activamente en él, borrando la frontera entre ambas artes. Así, Rafael Sánchez Ferlosio estudió dirección cinematográfica; Jesús Fernández Santos compaginó su labor novelística con la realización de documentales; otros escritores influyentes –Ignacio Aldecoa, Juan García Hortelano, Juan Marsé, Carmen Martín Gaite, entre otros– colaboraron en la escritura de guiones o vieron sus narraciones adaptadas a la gran pantalla en esos mismos años. Esta experiencia directa con el medio fílmico dejó huellas inconfundibles en sus ficciones literarias. No es casual –como se documenta en el trabajo– que revistas especializadas de la época –*Nuestro Cine*, *Destino*, *Film ideal* y otras– y foros culturales señalaran paralelismos entre cine y novela, ni que eventos como la I Semana de Cine Italiano en 1951 o las Conversaciones de Salamanca en 1955 despertaran gran interés entre jóvenes escritores. Tales acontecimientos expusieron a la intelectualidad española a las propuestas cinematográficas más innovadoras –desde el citado neorealismo hasta la incipiente Nouvelle Vague francesa– creando un clima de fertilización cruzada entre ambas artes.

Ahora bien, el núcleo de la pregunta residía específicamente en la *Nouvelle Vague* y su influjo posible. A este respecto, el trabajo ha permitido interpretar críticamente el alcance real de dicha influencia. Por un lado, se puede afirmar que la *Nouvelle Vague* actuó como catalizador y referente simbólico de una renovación narrativa que también alcanzó a la literatura española. La apertura cultural de la década de 1960 –limitada pero tangible en comparación con la posguerra inmediata– permitió que llegaran a España ecos de las películas y las ideas de la *Nouvelle Vague*, bien a través de circuitos de cineclub, bien por medio de la prensa cultural. Susana Pastor Cesteros destaca que justamente en los años 1950-60 hubo en España una época de especial contacto entre escritores y cine, coincidiendo con la irrupción de la *Nouvelle Vague*. Este contacto se tradujo en vínculos creativos estrechos: numerosos novelistas compartieron la sensibilidad modernizadora de los cineastas franceses, en el sentido de rechazar las fórmulas trilladas y buscar nuevas formas narrativas. Así, mientras en Francia un Godard rompía la continuidad clásica con *À bout de souffle*, en España un Martín-

Santos reinventaba la prosa con *Tiempo de silencio*, y aunque sus referentes inmediatos fueran literarios, el clima artístico general valoraba la experimentación similar a la filmica.

Más directamente, algunos autores españoles admiraron y aprendieron del cine europeo de su tiempo: por ejemplo, Juan Goytisolo y Juan Marsé han confesado ser asiduos espectadores de cine en esos años, absorbiendo influencias que luego se filtran en sus estilos narrativos. El espíritu transgresor de la *Nouvelle Vague* está en sintonía con la agenda estética de muchos novelistas de posguerra. En el TFM se ha argumentado que esta sintonía no es mera coincidencia histórica, sino indicio de intertextualidad transmedial: del mismo modo que Fernández Santos o Aldecoa colaboraban con cineastas españoles afines al Nuevo Cine, compartiendo un imaginario común, también asimilaron de la *Nouvelle Vague* una cierta mirada desmitificadora y moderna sobre la realidad.

La conclusión parcial a la que se llega es que sí, se puede detectar influencia de la *Nouvelle Vague* en la novela española, en términos de estilos narrativos y temáticas –modernidad urbana, experimentación formal, o protagonismo de la juventud–, pero dicha influencia se dio fundamentalmente de manera indirecta y acotada a un contexto generacional específico.

Por otro lado, es imprescindible matizar y no sobredimensionar esa influencia. La conclusión del trabajo enfatiza que no sería riguroso afirmar una influencia uniforme ni determinante de la *Nouvelle Vague* en toda la narrativa española de posguerra. Las razones de esta cautela son diversas. En primer lugar, la literatura española de mediados del siglo XX tenía sus propias dinámicas internas: la evolución desde el tremendismo de los 40 al realismo social de los 50, y de éste a la nueva novela experimental de finales de los 60, obedeció a factores literarios, sociales e ideológicos autóctonos. Dentro de ese complejo cuadro, el cine fue una influencia más, pero no la única ni necesariamente la más decisiva. De hecho, no todos los escritores importantes de la posguerra muestran huellas evidentes del cine en sus obras. Por ejemplo, un novelista como Camilo José Cela –aunque adaptado al cine en ocasiones– mantuvo en general una narrativa de corte tradicional o experimental literario, poco vinculada a técnicas filmicas; otros, como Miguel Delibes, cultivaron un realismo de raíz humanista donde el cine era más un tema que un modelo formal.

Llegados a este punto, podríamos cerrar las líneas de investigación desarrolladas aportando una respuesta fundamentada a la pregunta inicial. ¿Influyó la *Nouvelle Vague* francesa en la novela española del siglo XX? A la luz de los argumentos y ejemplos analizados, se puede afirmar que sí, pero con importantes matices. Sí hubo influencia, en cuanto la *Nouvelle Vague* encarnó un espíritu de renovación narrativa que inspiró a una generación de escritores españoles, proporcionándoles técnicas y enfoques novedosos para “ver narrar” la realidad en sus ficciones. La intersección entre cine y literatura en los 50-60 fue real y fecunda, apoyada por la participación directa de escritores en el ámbito cinematográfico y por la difusión en España de las ideas de los “cahiers” de cine franceses – gracias a críticos como Manuel Villegas López, que actuó como puente intelectual hacia el Nuevo Cine Español inspirado en parte en las nuevas corrientes europeas–. Ahora bien, esa influencia no fue absoluta ni homogénea: afectó más a unos autores que a otros, se limitó sobre todo a un contexto histórico concreto, y siempre fue mediada, más que importada de forma directa. En consecuencia, el balance crítico que arroja este TFM es matizado. La *Nouvelle Vague* contribuyó a la renovación de la narrativa de posguerra, pero como uno de varios factores intervinientes. La novela española del siglo XX no puede entenderse aislada de las influencias culturales foráneas, pero tampoco se debe reducir su evolución a una simple consecuencia de dichas influencias. En definitiva, la hipótesis inicial –que proponía una posible influencia de la *Nouvelle Vague* en la novela española– queda parcialmente confirmada: hubo tal influencia en el plano de las técnicas narrativas y la sensibilidad estética de una generación, aunque no al punto de homogeneizar la producción literaria ni de eclipsar otros vectores creativos propios.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Novelas

- GOYTISOLO, J. (1982). *La isla*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca breve).
- SASTRE, A. (1965). *El paralelo 38*. Edición Contemporánea, inédita, española.
- MARSÉ, J. (1977). *Si te dicen que caí*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca breve).

Películas

- Les 400 coups [Los 400 golpes]* (1959). Dir. François Truffaut. Francia : Les Films du Carrosse.
- Pierrot le fou [Pierrot el loco]* (1965). Dir. Jean-Luc Godard. Francia : Rome-Paris Films.
- La nuit américaine [La noche americana]* (1973). Dir. François Truffaut. Francia: Les Films du Carrosse.

Fuentes secundarias

- AHMED ALI, M. (2015). *La tragedia compleja de Alfonso Sastre: propósito, creación y recepción*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- ALVAR, M. (1968). “Técnica cinematográfica en la novela española de hoy”. En *Arbor*, Nº 253-270. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tcnica-cinematografica-en-la-novela-espaola-de-hoy-0/html/00fdbd306-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0
- 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.
- BLANCO, Á. (2024). ‘Pierrot el loco: análisis – Jean-Luc Godard y la Nouvelle Vague’, *Cultugrafía*. [en línea]. Disponible en: <https://www.cultugrafia.com/pierrot-el-loco-analisis-jean-luc-godard-nouvelle-vague/#:~:text=Efector%20c%C3%B3mic%20y%20c%C3%B3mico,generan>
- CASTELLET, J.M. (2001). *La hora del lector*. Barcelona: Ediciones Península.
- CORRALES EGEA, J. (1971). *La novela española actual*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, S.A. Edicusa.

DIEZ-PUERTAS, E. Y DE ARANA-AROCA, M. (2023). “Manuel Villegas López: el padre intelectual del Nuevo Cine Español”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(4), pp. 1437-1454. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/88745>

DIZ MURIAS, A. (2015). *La Nouvelle Vague (1959 – 1969). Un vacío referencial de su filmografía*. Trabajo de fin de máster. Universidad de Barcelona.

FERNÁNDEZ, L. M. (1990). “El tratamiento cinematográfico en la literatura del neorrealismo español”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Nº 8, pp. 121-129.

GLONDYS, O. (2015). “El Congreso por la Libertad de la Cultura y su apoyo a la disidencia intelectual durante el franquismo”. *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 41, pp. 121-146. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/49899>

GONZÁLEZ CABRERA, M^a N. (2021). *La memoria de mayo del 68 en el cine de la nouvelle vague*. Trabajo de fin de grado. Universidad de La Laguna.

GOYTISOLO, J. (2011). *El furgón de cola*. París: Ruedo Ibérico, 1967, pp. 26 y 34, recogido en Jordi Gracia y Domingo Ródenas (ccords.), *Derrota y restitución de la modernidad*. Barcelona: Crítica, pp. 1027-1028.

GOYTISOLO GAY, L. (1995). *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Real Academia Española.

HEREDERO, CARLOS F. (2003). “En la estela de la modernidad: Entre el Neorrealismo y la Nouvelle Vague”. *Los “nuevos cines” en España: ilusiones y desencantos de los años setenta* / coord. por Carlos F. Heredero, José Enrique Monterde. Valencia: Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, pp. 137-162

LARRAZ, F. Y SUÁREZ TOLEDANO, C. (2017). “Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)”. *Créneida*, 5.

MARIAS, M. (2025). “La nuit américaine (François Truffaut, 1973)”, *Blog de Miguel Mariás*. Disponible en: <https://miguelmarias.blogspot.com/2025/01/la-nuit-americaine-francois-truffaut.html#:~:text=queda%20a%20un%20director%20que,1973>

MARIE, M. (2012). *La Nouvelle Vague. Una escuela artística*. Madrid: Alianza Editorial.

MERRICK, J. (2022). *Cómo afectó la NOUVELLE VAGUE en España*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hRWOkkbgIJk>

MILLNER, CURTIS (1973). *La Isla de Juan Goytisolo. La vida como imposición*. California State University, Northridge.

MÍNGUEZ ARRANZ, N. (1996). *La novela española de posguerra: del texto filmico al literario*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

OSKAM, J. (1991). “Novela social y prensa crítica: revisión de una hipótesis”. *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, pp. 335-344.

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”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, pp. 199-232.

PELLERANO, M. A. (2015). *Arquitectura y cine. Apuntes sobre la obra de François Truffaut*. Trabajo de fin de Máster. Universidad Politécnica de Valencia.

SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2013). “Nueva Cinefilia: Reflexiones Sobre La Transformación De Las Prácticas Cinéfilas Por Las Nuevas Tecnologías De La Contemporaneidad”. *Razón y Palabra*, número 83, pp. 223–233.

Revistas

Film Ideal (1960). Nº 60, 15 noviembre. Madrid. Digitalizada por la Filmoteca de Valencia. Disponible: <https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/72568#page=4>

Film Ideal (1961). Nº 73, 1 junio. Madrid. Digitalizada por la Filmoteca de Valencia. Disponible: <https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/72589#page=32>

Film Ideal (1962). Nº 105, 1 octubre. Madrid. Digitalizada por la Filmoteca de Valencia. Disponible: <https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/72636#page=1>

Destino (1965). Nº 1433, 23 enero. Barcelona. Digitalizada por ARCA, Archivo de revistas catalanas antiguas. Disponible en: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339375

Destino (1965). Nº 1472, 23 octubre. Barcelona. Digitalizada por ARCA, Archivo de revistas catalanas antiguas. Disponible en: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339453

Destino (1966). Nº 1495, 2 abril. Barcelona. Digitalizada por ARCA, Archivo de revistas catalanas antiguas. Disponible en: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339499

Destino (1966). Nº 1500, 7 mayo. Barcelona. Digitalizada por ARCA, Archivo de revistas catalanas antiguas. Disponible en: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339509

Nuestro Cine (1965). Nº 40 Madrid.