

Natalia Plaza-Morales

Université de Cergy-Pontoise, Francia

La técnica cinematográfica en el relato contemporáneo: *El tránsito*

Cinematic technique in the contemporary fiction: *El tránsito*

Recibido: 14.10.2018 / Aceptado: 20.11.2018

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo cuestionar algunas estructuras narrativas cercanas a la técnica cinematográfica que se formularían durante el proceso de lectura en la literatura contemporánea. La novela de Juan Antonio Galán, *El tránsito*, nos permitirá ahondar en la estética audiovisual del texto literario. Para ello, nos apoyaremos en las teorizaciones de Gilles Deleuze sobre la “imagen-movimiento”, al tiempo que otros teóricos nos servirán para consolidar nuestras ideas sobre la intertextualidad entre ambas formas de comunicación.

Palabras clave: estética, imagen sonoro-visual, narración contemporánea

Abstract: This work aims to question some narrative structures close to the cinematographic technique that we could find during the reading process in contemporary literature. The novel by Juan Antonio Galán, *El tránsito*, will allow us to delve into the audiovisual aesthetics of the literary text through Gilles Deleuze’s theorizing about the “movement-image”, while other theorists, who have highlighted the intertextuality between both forms of communication, will serve us to consolidate our ideas.

Keywords: aesthetic, image sonorous-visual, contemporary narrative

1. Introducción: La cohesión entre cine y ficción

En el presente artículo profundizamos en los vínculos entre la literatura y el cine en la narrativa hispánica contemporánea. Para ello, hemos decidido acercarnos a la novela, *El tránsito* (2015), de Juan Antonio Galán, cuya obra representaría, de acuerdo con nuestro análisis, un buen ejemplo de las confluencias existentes entre el lenguaje literario y el “séptimo arte”. En este sentido, nos centraremos en la relación entre ambas formas de comunicación desde el influjo que el cine ha arrojado a la escritura de esta ficción. Algunos campos de investigación recientes se centran en abrir el camino para destronar al cine como campo independiente y normalizarlo como un espacio común a la literatura y al teatro. No podemos obviar que el cine ha seguido perfeccionándose desde que fue inventado por los hermanos Lumière, ganando adeptos y llegando a todo tipo de público, mientras que el texto literario ha perdido interés y difusión en nuestros días. Esta predilección respondería a la consolidación de una cultura de la imagen, a *La sociedad del espectáculo*, como la llamada Debord, al referirse a la relación social establecida entre los hombres a través de la imagen (Debord 1995 : 9). Los cambios que han ido gestándose en las formas de comunicación arrastran la consecuente transformación en el ámbito literario, desplazando al lector de su posición única, y convirtiéndolo a menudo en un lector-espectador del texto mismo.

No es de extrañar que el escritor contemporáneo se vea animado a inventar recetas mediante la recreación del texto y de la imagen, de manera semejante a como lo hace su concurrente en animación, el cine. Sin contar con que el propio escritor contemporáneo, producto individual de nuestra época, se siente cada vez más atraído y fascinado por el poder de la imagen visual. Así, de gran éxito han sido algunas obras modernistas llevadas al cine como *Ulysses* de James Joyce o *Mujeres Enamoradas* de D.H Lawrence, al igual que otras adaptaciones literarias contemporáneas tales como *Harry Potter* o *El señor de los anillos*. Pero ¿qué ocurre cuando el referente indiscutible para el escritor es un medio audiovisual? En las siguientes líneas, trataremos de dar respuesta a la puesta en marcha de algunos artificios cinematográficos que nos llevarán a analizar el texto literario a través de la imagen, focalizándonos fundamentalmente en la perspectiva narrativa.

A propósito, Lauro Zavala alude a una serie de campos de investigación que han surgido gracias a la interacción entre cine y literatura, entre los cuales destacamos: la intertextualidad texto-imagen, el cine por medio del texto, los recursos y estrategias cinematográficas, así como la evolución de un estilo multidisciplinar en el lenguaje textual (2007: 13). A partir de tal interconexión, nuestro estudio pretende consolidar los mecanismos estético-semánticos más relevantes de la novela aquí analizada, con la consecuente búsqueda de un lenguaje audiovisual a través de la lectura del texto literario. Así, nuestro objetivo es demostrar cómo, a lo largo de la narración de Galán, reconocemos una serie de artificios correlativos a la imagen en movimiento en el cine. Estos elementos enriquecen una experiencia híbrida de la “posmodernidad” literaria, entre cuyas características destacaremos la exploración de los valores estéticos y de la ironía como mirada crítica subyacente del texto. Paralelamente, para Zavala, hablar de cine postmoderno supondría contextualizarlo como una destreza receptiva de índole pluralente, que se

correspondería con una experimentación de herencia vanguardista de naturaleza múltiple (Zavala 2005: 47).

Juan Antonio Galán es un escritor español contemporáneo que podríamos reconocer como marginal, en el sentido en que su escritura no ha alcanzado el éxito literario, permaneciendo todavía a la sombra de las grandes editoriales. A pesar de ello, la novela de Galán resultaría bastante comercial, siendo su mejor voz aquella de una escritura cinematográfica de categoría hollywoodense ligada al cine de masas, tanto por sus lazos temáticos como formales. Porque, si bien *El tránsito* podría estar ambientada en España (sus paisajes con olivares nos recuerdan a los campos jiennenses) y sus personajes tienen nombres populares hispanos (Germán, Sara, Escobar, etc.), su estilo se podría formular como afín a una auténtica *vague* cinematográfica cultural estadounidense. En esta línea, la fuente de inspiración para Galán fue la película *28 días después* de Danny Boyle, tal y como el propio autor confiesa en una entrevista: “Un día me puse a ver la peli *28 días después* —Danny Boyle, 2002— y la verdad es que me impactó bastante. El lenguaje visual tan potente y característico de sus películas provocó que empezaran a ocurrírseme escenas de devastación y pandemias” (Galán 2016: s.n.).

El gusto por el cine de Hollywood en la literatura contemporánea ya ha sido puesto de manifiesto por Philippe Merlo (2012), quien subraya la relación del binomio cine-literatura en la narrativa actual. Esta confluencia entre ambos medios destaca por ser más habitual entre las novelas policíacas, detectivescas y el género de ciencia ficción, al cual pertenecería la novela que nos ocupa, una narración que incluiríamos dentro de la categoría zombi.

1.1 La imagen y el texto de ficción

Los precedentes cinematográficos que acompañan a menudo al relato contemporáneo los podemos encontrar ya en la poesía española. En esta óptica, cabe mencionar el estudio de Jorge Urrutia sobre la poética de una serie de autores como Juan Larrea, Jaime Gil de Biedma, Jorge Guillén, Antonio Machado o Victoriano Crémer, en cuanto a la conexión que su escritura presentaría con las artes escénicas y visuales. Urrutia hace una clasificación entre poemas de naturaleza visual, fotográfica, de inmovilidad y de movimiento detenido, desglosando la técnica del cine en el texto poético, tal sería el caso de algunos pasajes de *Poeta en Nueva York* (1929-30) de García Lorca. Al analizar los elementos cinematográficos que se trasladarían al poema, este crítico va a detenerse en aquellos rasgos de visión, de cambio de plano, de descripción del detalle, de sucesión y de tiempo.

Algunos de estos aspectos técnicos de la imagen en acción confluyen en la novela de Juan Antonio Galán de manera contundente. Así, la naturaleza visual del relato se observa en numerosas descripciones: “Los helechos, ante el aporte infinito e inasumible de líquido elemento, habían reducido al mínimo el tamaño de sus hojas, que mostraban una impermeabilidad casi total. Rechazaban el agua como quien rehúye la mano que le alimenta” (Galán 2015: 3).

El efecto de movilidad y de detención favorece la recepción de la acción, percibida en tanto que sucesión de planos: “Se quedó paralizado y hubiera querido gritar, de no ser porque se había quedado sin aliento y su corazón centrifugaba violentamente en el interior de su pequeña caja torácica. Su cuerpo seguía avanzando a cámara lenta y su nuca se retorció” (2015: 18).

La temporalidad ficticia permite una serie de juegos que el autor utiliza con esmero (los saltos temporales, la elipsis y los planos en secuencia). Pongamos un ejemplo de la simultaneidad entre espacios alejados en el tiempo de la novela: “El monitor invisible, sin embargo, no había dejado de emitir: algo parecía moverse dentro de esas pulgadas de avasalladora realidad, sin anuncios, sin maquillaje y sin tregua posible” (2015: 17).

Los planos en secuencias ofrecen un espectáculo de simulación del caos: “La red de líneas y ángulos rectos que se extendía entre los edificios y que antiguamente representaba las arterias del tráfico y el trasiego de almas, había sido reemplazada por corredores de vegetación y lagunas espontáneas de agua negra” (2015: 3).

La narración comienza in media res, con la descripción de un plano general de un paisaje devastado. Y como si de una cámara en movimiento se tratase, la escritura va captando de manera panorámica el ambiente desesperanzador, bajo formas que recrean una ciudad desplomada, para acto seguido, centrarse en las vivencias de sus personajes:

Las ciudades ya no eran reconocibles. La vida ya no era reconocible. Los humanos tampoco eran las criaturas despreocupadas y ociosas que solían ser [...] Las ciudades ya no eran reconocibles. La vida ya no era reconocible. Los humanos tampoco eran las criaturas despreocupadas y ociosas que solían ser. (2015: 3)

Esta visión panorámica, que simularía el cambio de un plano general a un primer plano, podría leerse como un buen ejemplo de la interacción entre cine y literatura. Peña-Ardid señala que este tipo de aperturas sería propio de la novela decimonónica, lo que le lleva a cuestionar la intersección entre ambas técnicas narrativas como una influencia recíproca en continua transformación:

Es posible el intercambio a cierto nivel entre ciertos sistemas semióticos; por otro, que existen ciertas categorías narrativas —las que se definen a ese “nivel”—homologables en el ámbito de la novela y en el del film, y en las cuales puede apoyarse el análisis comparatista para explicar diferencias y semejanzas en el comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de estos medios. (1992: 153)

El efecto “travelling” de la cámara en movimiento se percibe con frecuencia a lo largo de la narración. En la escena siguiente, la descripción del color y de las formas geométricas ayuda a simular las impresiones de luminosidad, creando la continuidad de un plano en profundidad:

Junto a él, en una hilera de siluetas deformes que se empequeñecían conforme avanzaban en dirección al horizonte gris, se disponían los infectados de la manada

en la misma postura que Germán, a cuatro patas, a buen seguro con apetitos paralelos al suyo por más que no fueran capaces de expresarlos. (Galán 2015: 177)

En otra de las escenas, tenemos la sensación de percibir el juego del *zoom* de la cámara, creando una visión que se acercaría o se alejaría a los raíles, en paralelo a la acción misma, con un movimiento lateral de la cámara:

No sabía si todo su cuerpo se había movido o solo lo había hecho su cabeza. El caso es que cuando corrió contra la pendiente y se alejó definitivamente de terminar aplastado por varias toneladas de metal fundido de un tranvía llamado infierno, pudo observar, segundos después, cómo el costado del vagón lamía con un beso ardiente la fachada de un edificio y salía rebotado otra vez hacia la carretera, perdiéndose en la lejanía de la ciudad, como una bola de fuego que se precipitara por un pozo abismal cuyo fondo aguardaba como la entrada del mismo averno. (2015: 82-83)

Mientras que durante la lectura de esta descripción podríamos imaginar cómo la cámara va girando hacia delante (lo que ven las personas que huyen) y hacia atrás (la mirada del niño cogido en brazos que ve cómo los niños infectados corren hacia ellos):

Larrea aupó a Mario a sus brazos, Alcázar le cubrió las espaldas y enseguida empezaron a trotar. Sin embargo, a los pocos pasos, Larrea se detuvo, incapaz de huir sin conocer el motivo de tanta urgencia. Alcázar hizo lo propio. Con la mano izquierda apoyada en la nuca del niño, se aseguraba de que Mario, en sus brazos, no girara la cabeza y mirara en dirección a Pardo y Navarro. (2015: 110-111)

Sugerimos la idea del lenguaje cinematográfico de la novela como aquel que interactúa con lo mental y lo visual, lo sonoro y lo sensitivo, permitiendo crear en el cerebro del espectador la imagen misma. Siguiendo las teorizaciones de Deleuze, la “imagen-movimiento” tendría tres vertientes: la imagen-acción, la imagen-perceptiva y la imagen-afectiva. Nuestra hipótesis es que estas imágenes podrían reconocerse también en el relato de ficción contemporáneo, como aquel capaz de construir realidades mentales que se apoyan a menudo bajo la influencia audiovisual. Tal es el caso de la novela de Galán, quien ha incluido una banda sonora como parte de la lectura, de manera que la música contribuya a enriquecer la reconstrucción de la imagen por el lector: “Tengo la costumbre de imaginar un pasaje viñeta a viñeta —sobre todo si son momentos de acción—. Tengo que ser fiel a ese storyboard mental para quedarme satisfecho con esa parte de la narración” (Galán 2016: s/n).

Así, la banda sonora que ha inspirado a Galán nos sugiere imágenes muy dispares, como por ejemplo, paisajes salvajes y un clima relajado, al leer el relato junto con la escucha de canciones que el autor ha colgado en *Spotify* en relación a su novela, y que el propio Galán desvela al lector: “Durante el proceso de escritura de *El tránsito* conocí el

post-rock, grupos como *Explosions in the Sky*, *This Will Destroy you*, *Mogwai*, *Caspian* y muchos más” (Galán 2016: s/n).

Galán sugiere que, durante la escritura del libro, algunas melodías le han acompañado durante el proceso de creación, de manera que le resultó prácticamente imposible separar la melodía del momento de la escritura: “A partir de ese momento me costó escribir sin tener esas melodías instrumentales y distorsionadas en mente” (Galán 2016: s/n).

Atendiendo a estos datos ofrecidos por el escritor, hemos revisado algunos pasajes recurriendo a algunas melodías de las que habla el autor, y hemos establecido un posible recorrido por algunos de los pasajes del relato. Por ejemplo, la canción *Actos inexplicables* de Nacho Vegas empieza con un acústico tipo western, una melodía que nos hace recordar al jinete solitario cabalgando por aquellas praderas desérticas del oeste norteamericano. Pero en nuestra mente se dibujan dos escenarios en duelo: los locos del psiquiátrico y la resistencia. Es un momento en el que, al escuchar la música, nos podemos imaginar un grupo de individuos galopando a caballo y dirigiéndose hacia German y Sara: “El suelo, oculto bajo una oscuridad espesa, trabado por escombros de toda índole, era barrido por pisadas distantes más ágiles que las de la manada” (Galán 2015: 124).

La lírica de la canción de Nacho Vegas nos hace pensar en la historia de Galán y este duelo entre dos bandos vaquerizos que aún no están bien claros: no ser parte de los infectados, de los locos, de los marginados o incluso de la resistencia, sin saber realmente quienes son los personajes a los que no quisiéramos ver vencidos. Porque cuando Germán se da cuenta de que aquellos locos han debido ser abandonados por la resistencia, todo esto a causa de su inutilidad para la misión contra los infectados, el personaje protagonista se siente aún más impotente: “La idea de ese abandono rastrero le hizo sentir más débil, más insignificante” (2015: 125).

Para dormir cuando ya no estés es una canción que también formaría parte de la banda sonora de *El tránsito*. Esta canción del grupo de indie rock andaluz, *Supersubmarina*, encajaría a la perfección con la escena final del capítulo dos, en la cual una Cecilia destrozada por el cansancio físico y mental que le ha supuesto la huida y la desaparición de su marido termina por adormentarse agarrada a un viejo cojín para amortizar sus lágrimas: “No pudo evitar pensar en su marido, en Germán, en que quizás ya no fuera Germán, el hombre maravilloso que conocía. El cojín descolorido en que figuraba una vieja estrella del pop recibió el sollozo amortiguado de una mujer deshecha” (2015: 40).

Leamos esta escena al tiempo que escuchamos el estribillo de la canción de *Supersubmarina*:

Tengo que alejarme de los monstruos
que no me han dejado ver
tengo que romperme en mil pedazos
otra vez, otra vez, otra vez...
Para dormir cuando no estés.

Burial on the Presidio Banks, perteneciente al grupo de post-rock americano *This will destroy you*, podría corresponder a la banda sonora que acompaña al final del libro. Una melodía lírica que nos invita a visualizar el crescendo ante el instante en que por fin Cecilia y German se reencontrarán al final del libro. La música favorece un clima de apaciguamiento y de relajación, permitiendo al lector, gracias a la escucha de esta tonalidad instrumental, dar rienda suelta a sus pensamientos y adelantar conclusiones sobre el desenlace: “No tuvieron que esperar demasiado para contemplar el desenlace. Por el flanco izquierdo, junto a la esquina del edificio, envuelta en una hiedra desabrida, surgió a la carrera el protagonista al que todos aguardaban impacientes” (Galán 2015: 299). El estado hipnótico al que nos somete esta música va in crescendo, siendo a mitad de la canción cuando la intensidad del sonido empieza a aumentar, lo que se correspondería con el momento en que por fin el matrimonio se reconoce en un mismo plano:

¿Lo veis? — sonreía exultante Cecilia — ¡Es Germán! ¡Germaaaaaan! Germán reaccionó de inmediato a la voz rasgada de su mujer, mezclada con la emoción que contraía la garganta. Su mentón se elevó con un gesto eléctrico, animal, y su mirada se posó en la ventana, el palco desde el que no perdían detalle los espectadores. (2015: 300)

Pero en el desenlace German huye como un animal salvaje, afectado por el virus, cegado y debilitado, y esta escena se acompaña con el final de la canción, un tono gradual y tenso, un sonido caótico que presagia el final irreconciliador de la historia de ficción:

El virus había comenzado a cegarlo y cuando eso sucedía, solo cabía una forma de actuar.

—Lo siento, Cecilia —la teniente no podría controlar el empuje del llanto durante mucho más tiempo—. No hay nada que hacer. Germán es ahora como un animal. (2015: 300-301)

Las recientes investigaciones hacen hincapié en el papel multidisciplinar de la imagen, al explorar la forma en que dicha recepción llegará al espectador o al lector de nuestros días, esto es como una construcción mental que interactúa a nivel visual, sensitivo, sonoro y emocional, sin hacer prevalecer el aspecto visual por encima de estos estímulos:

Históricamente, el concepto de espectador ha sido asociado al de espectáculo y allí ubicamos un problema fundamental: la idea de que la mayoría de las imágenes en movimiento son presentadas al espectador para el simple deleite y disfrute, ignorando de esta manera posibilidades simbólicas, epistémicas y estéticas que configurarían nuevas relaciones entre el espectador y la imagen más allá de lo que el simple entretenimiento propone. (Rivera Betancur y Correa Herrera 2006: 5)

Así, en la escena del final de la novela el lector percibe la trama antes de que los personajes descubran cómo el personaje femenino se pierde en la construcción de una imagen subjetiva del atuendo, algo que le llevará, acto seguido, a reconocer a su marido:

La mano entumecida por el virus sangraba abundantemente por los cortes que le habrían ocasionado los cristales. El descerebrado fracasaba en sus penosas intenciones. El último acto había arrancado y lo había hecho con una escena de soledad primitiva, verdaderamente patética y descarnada. (Galán 2015: 299)

Segundos después, el lector asiste al descubrimiento del hallazgo de Germán por parte de la resistencia: “Germán reaccionó de inmediato a la voz rasgada de su mujer, mezclada con la emoción que contraía la garganta. Su mentón se elevó con un gesto eléctrico, animal, y su mirada se posó en la ventana, el palco desde el que no perdían detalle los espectadores” (2015: 300).

Esta puesta en marcha narrativa favorece la tensión como modo de recepción del texto. El suspense hitchcockiano está presente a lo largo de toda la ficción a través del juego entre los personajes y el lector, puesto que este último se adelanta a las revelaciones que irán descubriendo los propios personajes.

Para Gilles Deleuze, la imagen-percepción podía ser tanto objetiva como subjetiva, llevándonos a un discurso directo, indirecto o indirecto libre (1985: 111). Deleuze, siguiendo a Pier Paolo Pasolini, hace hincapié en las cualidades que darían al discurso una doble visión, una “conciencia-cámara”: la del personaje y de la cámara, que transforma a su vez dichas percepciones y borra las fronteras (1985: 113). Para Pasolini, existiría una conciencia más allá de la lengua y del autor, asociada a una interferencia otra que la voz del personaje, una experiencia que se ajustaría a un intercambio cultural y social en la conciencia del espectador:

Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama una “subjetiva indirecta libre”. No se dirá que siempre ocurre así: en el cine se pueden ver imágenes que se pretenden objetivas, o bien subjetivas; pero aquí se trata de otra cosa, se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una Forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. (Deleuze 1985: 113)

Entonces, volviendo al texto de Galán, ¿cómo podríamos descifrar esta percepción de la imagen que no es del todo subjetiva, puesto que estaría objetivada por la escritura, pero que permitiría al lector reconstruir una escena mental que puede variar según nuestras formas de pensar la trama?

Las imágenes de los “infectados” podrían interpretarse de dos maneras: como seres repelidos por estar contaminados o, si nos adentramos en la visión del autor, podríamos leer entre líneas una imagen decadente del ser humano. Nadie se preocupa por saber qué sienten estos seres, de manera que todos los personajes de la novela andan despavoridos, como fantasmas evitándose unos a otros:

Hordas de infectados corrían descontroladas acechando a aquellos que huían del contagio. Los que aparentemente podían librar la muerte tropezaban de la manera más inesperada. En el otro bando, sus captores no flaqueaban; siempre encontraban escondida la energía indispensable para asediarlos más cruelmente. (Galán 2015: 264)

La canción como banda sonora es también una imagen de conciencia, un alegato que marca con destreza tal discurso indirecto. *Why Don't We Do It in the Road?* de *The Beatles* es usada por la resistencia cuando van a la captura de los “infectados” en el relato de Galán: “Why don't we do it in the road? No one will be watching us”. “Nadie estará viéndonos”, dice la canción, una idea que se corresponde con la imagen perceptiva de la resistencia y su deseo de acabar con los enfermos del virus: “¡¡Que suenen los Beatles!! —gritó un soldado casi en trance. —¡Vamos a machacar a esos infectados malnacidos” (2015: 171).

Mientras que, en el hospital, dicha imagen sonora en acción suena ya como el discurso directo de la angustia y del temor: “Son los Beatles —aclaró Sara provocando una gran mueca de asombro en Germán. En el río... Alguien no saldrá de esta —su rostro se desenchajaba por momentos y hablaba como un autómatas” (2015:173).

Galán ha sabido transformar estos discursos de modo que al lector le llegue una imagen desdoblada de esta marca sonora: por un lado, esta canción es una melodía de salvación para la “resistencia” y, por otro, tal música, que destaca por su tono cañero, conduciría simultáneamente al lector a percibir esta imagen en movimiento como la confrontación de un dilema ético: ¿quiénes serían los “buenos” si entre los “infectados” se encuentran Germán y Sara, personajes que deseamos ver salir ilesos de esta persecución?

Así, *Why Don't We Do It in the Road?*, como elemento sonoro que acompaña al relato de narración visual, se convertiría en el himno que destapa un momento crucial de la ficción: este ritmo confluye en imágenes con la llegada de la resistencia en busca de los “infectados”. Un sonido dulce, melódico y rítmico para dar luz a una espera sangrienta: “Siempre ponen una canción de los Beatles cuando se produce un ataque —Sara seguía sin mirarle directamente a los ojos. No vienen a charlar precisamente” (2015: 173).

Y entonces, a través de la idea sonora que el lector se recrea en sucesión, dos imágenes en movimiento parecen ir acercándose: el cuerpo enfermo y el humano, como si fuera necesario hacer tal distinción, asumiendo que, si estamos ante un cuerpo que ha ido cambiando de su forma natural, ya no sería humano. Podríamos pensar que el cuerpo, como entidad carnal, domina el discurso y la imagen perceptiva subjetiva que los personajes se construyen entre ellos: “Germán pretendía, no cabía duda, que Sara descartara el peligro que podía suponer caminar hombro con hombro con una anatomía gobernada por agentes perversos capaces de convertirlo en un monstruo en cualquier instante” (2015: 174).

Sin embargo, al lector le va pareciendo cada vez más similar la manera en que estos dos frentes se comportan. Y, mientras el lector puede “escuchar” en su mente la música y trasportarse al plano donde German y Sara esperan el acercamiento, también va imagi-

nando cómo el cuerpo de Germán se debilita, a medida en que la imagen de los soldados en movimiento permite encajar ambos planos: “La música que les venía acompañando como una amenaza velada se acalló tras ellos. Germán marchaba penosamente entre aquel manglar incipiente. El mantel con provisiones que llevaba cruzado al torso pesaba como un cadáver” (2015: 176).

La música se convierte en algo más que un sonido, en el elemento que agrava aquellos momentos de máxima tensión para los contagiados: “Sin embargo, cuando la música empezó a penetrar dentro de ellos, la saliva se acumulaba en sus bocas reseca por la tensión y todos creyeron saborear un regusto a sangre y a victoria” (2015: 171).

En un primer momento —o en un primer plano si leyésemos la novela con el lenguaje de la cámara—, la bala es un objeto que anuncia la expresión del dolor. Después, la imagen intensiva deleuziana respondería a un rostro marcado por el sufrimiento, y tal gesto estaría asociado a una parte del cuerpo. Así, la boca aparecería como un órgano que permite la expresión en movimiento del dolor:

La segunda bala impactó en el abdomen del pirata antes de que este acertara a empuñar su arma. La pólvora hambrienta abrió a mordiscos sendos orificios en la piel y en la tela mugrienta que la cubría. [...] Un alarido contenido de dolor luchó por salir de la boca podrida del menor de los Dalton. (2015: 201)

Deleuze nos habla también del rostro reflexivo, que presentaría las cualidades siguientes: “Estamos ante un rostro reflexivo o reflejante cuando los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible, pero inmutable y sin devenir, en cierto modo eterno” (1985: 134).

Acertamos a imaginar el gesto de Germán como un presagio de lo que ya invade al resto de los contagiados, una sinécdoque que refleja la cualidad antinatural a la que se exponen los “infectados”. Aunque más bien, podríamos intuir, tras una segunda lectura, cómo su comportamiento inmutable serviría para recordarnos, desde la “imagen-afecto”, la actitud antihumana de la resistencia. Así, Germán parece desorientado en la búsqueda de su nueva identidad, ya no era humano, pero tampoco ha dejado de sentirse como tal: “Podía notar cómo su alma se perdía con cada nueva exhalación de aire, cada cual más abrupta y quejumbrosa que la anterior. Él ya no era él ni había dejado de serlo por completo” (Galán 2015: 27). De lo que sí parece convencido es de que ha pasado a ser un ciudadano de última categoría, y de que su vida, en cualquiera de los casos, tendrá un final dramático: “Eso sí, ya no volvería a recibir un trato humano, ni siquiera a la altura de la escoria más odiada y vil. A partir de ahora sería una criatura perseguida sin otro destino que el de ser asesinada y calcinada” (2015: 27). Entonces, la palabra dejaría de ser necesaria y, mientras pensaba que no volvería a hablar, era como si se esfumase al mismo tiempo el aprendizaje de la lengua, perdiendo por completo la capacidad de dialogar: “Jamás necesitaría articular una sola palabra, pues ya no pertenecía a la especie humana. Creía percibir incluso cómo las palabras empezaban a evaporarse en su cerebro,

dificultando enormemente su juicio y su capacidad para decidir su siguiente movimiento” (2015: 27).

Es en este momento cuando el lector deberá poner en marcha su imaginación para reconstruir imágenes que emitan otro tipo de lenguaje del rostro de Germán. Tendrá entonces que pensar en la figura que caracteriza a todos estos nuevos seres, un gesto que, como diría Deleuze, logre reflejar una forma distinta de comunicación:

En suma, el rostro reflejante no se contenta con pensar en algo. Así como el rostro intensivo expresa una Potencia pura, es decir que se define por una serie que nos hace pasar de una cualidad a otra, el rostro reflexivo expresa una Cualidad pura, es decir, un “algo” común a varios objetos de naturaleza diferente. (Deleuze 1985: 136)

Siguiendo las teorizaciones de Deleuze, el rostro marcará un factor clave de la “imagen-acción”, en el instante en que, como consciencia-individual, represente un estado común de un conjunto de individuos:

El rostro pasa a ser carácter o máscara de la persona (sólo desde este punto de vista puede haber expresiones mentirosas). Pero entonces ya no estamos en el ámbito de la imagen-afección, hemos entrado en el ámbito de la imagen-acción. Por lo que le atañe, la imagen-afección está abstraída de las coordenadas espacio-temporales que la referirían a un estado de cosas, y abstrae el rostro de la persona a la cual pertenece en el estado de cosas. (1985: 144)

Y Deleuze nos pone un ejemplo de un personaje acentuado por el mutismo, una descripción que nos lleva a pensar en los seres contaminados del relato de Galán:

Un personaje ha abandonado su oficio, ha renunciado a su rol social; ya no puede o no quiere comunicarse, se impone un mutismo casi absoluto; pierde incluso su individuación, hasta el punto de que cobra una extraña semejanza con el otro, una semejanza por defecto o por ausencia. En efecto, estas funciones del rostro suponen la actualidad de un estado de cosas en que unas personas actúan y perciben. La imagen-afección las disuelve, las hace desaparecer. Como en un guion de Bergman. (1985: 147)

La gesticulación de los “infectados” en la novela sería una expresión cualitativa que se transmite precisamente a través de la “no-comunicación” del habla, y que, a raíz de su comportamiento, transforma la mirada de los otros. Pero esta imagen se convierte en acción al delimitar los rostros individuales que se funden y se confunden los unos con los otros, como un gesto social y colectivo:

Cuando los primeros integrantes del grupo se perdían entre las sombras del vestíbulo del edificio, la manada de infectados, que los doblaba en número, se dejaba ver

al principio de la calle, interpretando su macabra danza. La “raza” de los descerebrados como tal albergaba una escasa homogeneidad entre sus individuos. (Galán 2015: 8)

Encontramos los afectos expresados con pureza y potencialidad a través de acciones. Por ejemplo, el personaje de Germán y la manera en que esconde el miedo del rostro de su hijo al introducir el juego en la ensombrecida realidad: “¡Te echo una carrera hasta aquel edificio! —apremió el padre, sorprendiéndose de su propia sutileza en medio del caos” (2015: 15).

La imagen del infectado se enriquece gracias a otros elementos, como el hecho de que los contagiados tengan más desarrollado el sentido del olfato, un gesto que acompaña a cada una de sus cazas: “El grupo de infectados parecía olisquear algo, preso de un ensimismamiento obstinado” (2015: 63).

También la agudeza de la vista sería una cualidad que potenciarían estos seres en detrimento de la comunicación verbal: “El infectado lo aguardaría igualmente sosegado, del mismo modo que los ojos de una presa moribunda brillan más puros y calmados que nunca, rebosantes de perdón, justo antes de extinguirse entre las fauces del cazador” (2015: 216).

Pero además, como lo sugiere Deleuze, el afecto también puede estar asociado a manifestaciones como el miedo, el dolor y la ansiedad, sensaciones que nos podrían sugerir las imágenes de los cuerpos que se condensan y se agrupan en un gesto mortífero en la novela de Galán:

Su espalda resbaló por los diversos bultos que presentaba la bolsa hasta aterrizar al otro lado. Por la boca del saco apareció entonces, rodando tétricamente, su macabro contenido. Conformando una hilera, varias cabezas humanas besaron la hierba abigarrada hasta detenerse por los tallos que frenaron su avance. (Galán 2015: 201)

Así pues, hay una conformación de diferentes planos en nuestra imaginación al leer el pasaje: primero, un cuerpo que se descompone en una secuencia donde la boca sangra, segundo, un primer gran plano que nos muestra todas esas cabezas que se suceden en línea.

Y los colores, ¿qué implican los colores? Estos también acompañan a las imágenes afectivas de la trama. El gris es el color de la incertidumbre, del desconcierto: “Allí le aguardaba el reflejo emborronado de las nubes; un campo infinito y gris de vapor de agua arado por surcos paralelos más oscuros. Germán las observó directamente y le pareció que las nubes flotaban cada vez más cerca del suelo. Quizás, pensó, era solo el comienzo” (2015: 178).

El rojo, que define siempre al líquido de la sangre, representando asimismo el color de la desesperación, pasa también a recrearse como un estado de fusión con tonos grises, creando una imagen entrelazada de desconcierto y de dolor. Estamos ante un paisaje abstracto, que presagia un cambio irreparable que afecta a la imagen del hombre, añá-

diendo toques de emociones a los colores, una sinécdoque que augura un cambio de vida que poco tenía que ver con la tonalidad sino, más bien, con la colectividad de la especie:

En las ciudades cementerio se había producido un holocausto de color. La paleta de verdes y grises había exterminado cualquier brote de tonos rojos o azules y su profusión había alcanzado una confusión a los ojos del hombre. El verde de las plantas trepadoras y el gris del cielo y el cemento llegaban a fundirse como sucede a veces con la risa y la histeria. (2015: 4)

El verde es el color de la resistencia y de la culpa:

Espera, quiero saber qué es eso verde —insistió Escobar. No es carne. El propio Escobar, el único que adivinaba qué podía ser esa tira verdosa, se dispuso a resolver el truculento misterio. Sería imposible averiguar nada si aquel bicho no dejaba de moverse. Por tanto, habría que matarlo primero. (2015: 168)

Es un color enigmático que nos permitiría formular una metáfora ecologista: “Los focos rotatorios proyectaban su luz contra una espesura verde que no se dejaba amedrentar por los cañones blancos y cegadores” (2015: 33).

Pero, además, la imagen en colores permite crear la sensación de profundidad como en una obra pictórica:

La saliva y los jugos que gorgoteaban de sus bocas hediondas habían aplacado las marañas roñosas de vello gris y amarillento [...] Aquel músculo desbocado presentaba el tono inconfundible de la carne podrida, una gama irregular de violeta que coqueteaba con el negro. (2015: 182)

1.2 Una historia de zombis moderna: ni buenos ni malos

La narración de Galán evoca una estructura postmoderna apocalíptica que representa una catástrofe humana, la extinción de la especie:

¿Compartir el apocalipsis amigablemente con unos tarados en unos multicines? ¿Es que no se da cuenta? Son iguales que los putos infectados. Se cagan encima, comen cualquier cosa y no saben lo que hacen. Si crees que en el refugio los hubieran aceptado, es que estás todavía más loca de lo que pensaba. (Galán 2015: 150)

Connor retoma a Kroker y a Cook para argumentar cómo la cultura postmoderna respondería a esta dimensión apocalíptica convertida en espectáculo, fiel testigo de la “decadencia” y de la debilidad humana (1996: 125).

En las últimas décadas, la temática del fin del mundo se ha multiplicado tanto el cine como en otras manifestaciones artísticas, al combinar esta esencia trágica de nuestra existencia con otras estructuras narrativas y géneros tradicionales. En este sentido,

el zombi parece ser uno de los símbolos indispensables de la postmodernidad, un ser moribundo que despierta en el observador y en el lector aquella *inquiétante étrangeté* de la que hablaba Freud (1919), y que hacía referencia a una cualidad de lo “extraño” como una sensación íntima y tenebrista que escapa a nuestra lógica y conocimiento. Pero, además, al ser una criatura mucho más cercana a la humanidad que el autómatas, el símbolo del zombi nos permite pensar en la decadencia como una verdadera amenaza para la sociedad.

Como lo teoriza Santiago Fillol (2016) en su estudio sobre el arquetipo zombi, este ha sufrido variaciones y evoluciones desde sus orígenes en el folklore africano como símbolo del colonialismo, encarnando la esclavitud como condición de la cultura popular y explotando las condiciones de servidumbre y amo (*White Zombi*), pasando por un imaginario ideológico que marcará una estética anticapitalista (*Night of the Living Death, Dawn of the Death*), hasta llegar a convertirse en un arquetipo contemporáneo de la inmigración (*Qu'ils réponsent en révolte*).

En Galán, este imaginario se desvela como un símbolo de la catástrofe ecológica e individual del sujeto contemporáneo:

Pronto me di cuenta de que no quería limitarme a proponer una mera persecución entre humanos y seres que quieren comérselos. Yo quería añadir más capas a la historia —la soledad, el discurso ecologista de fondo, la familia, la dignidad del hombre incluso en situaciones extremas...—, por tanto me tenía que alejar de las obras canónicas del mundillo Z. De forma que dejé de ver películas de George Romero y me decidí a que el género trabajase para mí y no al revés. (Galán 2015: s/n: 2015)

La novela de Galán reinvierte el rol tradicional atribuido al zombi. De manera que, los infectados por el virus no van en busca del resto para hacerles daño o herirlos, sino que, al contrario, son los “humanos” los que parecen tener como objetivo destruir esta nueva especie. Estamos ante seres cegados, torpes y moribundos, que no destacan por poseer ninguna naturaleza extraordinaria. En la ficción de Galán, estos seres caminan hacia una dirección fija, un objetivo común, como nos revelan las últimas páginas del libro. Así, el capítulo de cierre se titula *El último mar* y deja presagiar el final de la especie infectada. Como otros seres marinos que se dirigen a las costas en un gesto suicida, los “infectados” se enfilan hacia el mar para acabar con su existencia: “Resultaba evidente que deseaba cumplir el sueño que sus congéneres llevaban impreso en algún rincón de sus cerebros atrofiados; el deseo de terminar en el mar y firmar la extinción de su especie” (Galán 2015: 299).

Al igual que con las ballenas, parecería como si algún elemento acústico les marcara el camino para ir hacia la costa, les alertase de su inutilidad para la sociedad, animándolos al suicidio colectivo: “En la garganta de esos hombres creció un nudo invisible al intuir que entre las últimas briznas que alcanzaban a distinguir y los confines del último mar, se abría un inmenso acantilado por el que los infectados habían planeado lanzarse y terminar con todo” (2015: 296).

El autor parece simpatizar con estos seres que se transparentan al final de la novela como indefensos y presos de un sistema que los persigue, dibujándolos como el síntoma de rendimiento y de debilitación: “Los escasos contagiados que seguían con vida se habían fusionado en un misterioso peregrinaje que los conducía hacia el sur, hasta el mar... Como animales moribundos que se reúnen para compartir una desaparición tranquila del planeta” (2015: 294).

Esta historia de zombis omite por completo el binarismo “bueno-malo” en el relato de ficción. Una lectura profunda de esta narrativa destruye el sistema de opuestos del comportamiento humano, de manera que todos los personajes parecen ser víctimas y culpables de su propia era. Y es que, si leemos la historia de atrás hacia el principio, no debemos olvidar que los contagiados no tienen voz, no comunican, no luchan, solo se defienden ante los ataques, no espían, sino que son espíados, solo huyen hacia un lugar tranquilo. Entonces, la pregunta subyacente que nos plantea esta historia podría ser la siguiente: ¿y si los “contaminados” no fuesen más que el espejo de todos los demás, de aquello en lo que nuestra sociedad postmoderna nos está convirtiendo, arrastrándonos a caminar como sonámbulos por el mundo en una dirección determinada, sin ofrecernos explicación alguna, sin cuestionarnos lo que a nuestro alrededor está pasando, la destrucción del planeta que conlleva consigo la contaminación de las aguas que nos están envenenando? Así, cada vez que un “infectado” bebe agua, se siente mal, pero no resulta fácil saber si es a causa del agua, visto que ya está infectado. Por otro lado, siguiendo algunos de los ejes de la novela que pueden también leerse a modo de denuncia, ¿y si creyésemos que la solución es acabar con quienes no son productivos como remedio más inmediato? Buscar una cura para aquellos contaminados sería una tarea más laboriosa que acabar con ellos. Y así, nuestra postmodernidad marcaría el ritmo de una sociedad zombi que necesita con urgencia un reciclaje, puesto que representa cada vez más una imagen desoladora, patética y enferma de nosotros mismos: “El descerebrado fracasaba en sus penosas intenciones. El último acto había arrancado y lo había hecho con una escena de soledad primitiva, verdaderamente patética y descarnada” (2015: 299).

Germán es aquel ser individual que nos importa, nosotros mismos entre toda esa masa de afectados sin rostro ni nombre, a quien quisiéramos salvar porque ya no es un desconocido ante nosotros, los lectores. Este personaje representaría la metáfora de un humano que sufre en carne propia la transformación que nuestra era social y cultural presagia: “Cuando se encontró lo bastante lejos como para forzar a los soldados a salir del hotel si querían acabar con él, Germán se detuvo junto a una roca que descansaba frágil sobre el límite que separaba la tierra y el vacío que conducía al último mar” (2015: 303).

Conclusiones

El análisis de esta novela actual nos ha permitido poner de relieve la imbricación existente entre el cine y la literatura contemporánea. Como lo hemos visto con nuestro trabajo, ambos dominios se alimentan el uno del otro, de manera que el escritor de nuestros días ha pasado a ser un artista mucho más concienciado de cómo las artes visuales y el cine son buenos aliados como géneros del espectáculo. La ficción de Galán constituye

un perfecto ejemplo de cómo evoluciona la forma de visionar la literatura por un escritor de nuestros días, quien recurre al cine y a la música para contar su historia, despertando en el lector una sensibilidad múltiple. De este modo, la imagen visual y sonora acompañan a la palabra escrita en la puesta en marcha de la consecución de un proceso mental con gran peso para la construcción de la historia. Este procedimiento se marca en un momento histórico determinante para la literatura, la cual debe reinvertirse al poner en marcha una serie de técnicas heredadas de otros movimientos artísticos que han revolucionado nuestra manera de pensar, de sentir y de recibir las emociones.

Bibliografía

- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*. Paris: Éd. Philosophies, 1919. <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/freud_etrangete.pdf> [12/07/2018]
- FILLOL, Santiago. "El imaginario del zombi cinematográfico en la representación de los desamparados: del esclavo del clacisismo hollywoodense al inmigrante de la contemporaneidad europea". *Communication & Society* 29.1 (2016): 53-67.
- GALÁN ROMERO, Juan Antonio. *El tránsito*. Málaga: Rúbeo Editorial, 2015.
- MERLO, Philippe. *El cine de Hollywood en la literatura española contemporánea*. Seminario de investigación doctorado del Prof. Dr. Catedrático Manuel Palacio. Madrid, 2012. <halshs-00802683>
- PEÑA, Ardid. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.
- RIVERA BETANCUR Jerónimo León y CORREA HERRERA Ernesto. "La imagen y su papel en la narrativa audiovisual". *Revista Razón y Palabra* 49 (2006): 1-18.
- CONNOR, Steven (1989). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal, 1996.
- YURIKO, Ikeda. *La narrativa zombi como fenómeno literario contemporáneo: un análisis del post-apocalipsis del mundo hispano*. Tesis doctoral. Graduate Faculty of Texas Tech University. 2015. <<https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/63779>> [29/06/2018]
- ZAVALA, Lauro. "Cine Clásico, moderno, posmoderno". *Revista Razón y Palabra* 46 (2005): 1-20.
- . "Del cine a la literatura y de la literatura al cine". *Casa del tiempo* VIII.III.95-96 (2007): 10-13.