

La reelaboración de la memoria histórica en la narrativa y el cine español: *El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán

Marta B. Ferrari

Universidad Nacional de Mar del Plata

Correo electrónico: martabeatrizferrari @gmail.com

Resumen

La presencia del cine (su visión específica del mundo y sus técnicas) en la vida cotidiana española, y consiguientemente en el imaginario colectivo nacional, se remonta a las primeras décadas del siglo XX, pero es en la posguerra cuando se produce su pleno desarrollo afectando decisivamente la “educación sentimental” de varios novelistas de diversas generaciones. En el presente trabajo se intentará establecer a partir de la novela *El pianista* de Manuel Vázquez Montalbán (novela llevada al cine primero y al teatro después), cómo la estética narrativa/cinematográfica plantea su relación con la historia, de qué modo se lleva a cabo la recuperación subjetiva del pasado, y cómo la percepción personal de un observador filtra la objetividad de la reflexión histórica, transformándola en una historia íntima, inmediata, como ejercicio de una “cultura de la memoria”. En él privilegiaremos las reelaboraciones de la historia (los motivos de la guerra y la posguerra) como el filtro que nos permitirá proponer diferentes versiones de la misma desde ideologías, poéticas y soportes específicos dentro del llamado “posfranquismo”.

Palabras clave: memoria-historia-cine-España

Summary

The presence of the cinema (his specific world vision and their techniques) in everyday Spanish life, and consequently in the national social imaginary, goes back to the early twentieth century, but it is after the civil war when its full development decisively affects the so called "sentimental education" of several generations of novelists. In this paper we try to focus on Manuel Vazquez Montalban's novel *El pianista* (as well as in its film version): the relation between narrative and history, the subjective recovery of the past, the personal perception and historical reflection, the "culture of memory" within the so-called "post-Franco era."

Key words: memory-history-film-Spain

Hablar del ejercicio de recuperación de la memoria histórica que tanto la narrativa como la filmografía española vienen realizando en las últimas décadas en torno al episodio concreto de la Guerra Civil y los largos años de la posguerra nos permitiría detenernos en una pluralidad de textos (casi todos ellos llevados al cine con más o menos suerte) que bien podría comenzar con *Luna de Lobos* (1985) de Julio Llamazares o *La lengua de las mariposas* (1996) y *El lápiz del carpintero* (1998) ambas de Manuel Rivas, pasando por *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *Los girasoles ciegos* (2004)¹ de Alberto Méndez hasta las más recientes, *Inés y la alegría* (2010) de Almudena Grandes o *La noche de los tiempos* (2011) de Antonio Muñoz Molina, textos todos en los que se entremezclan la ficción y la realidad del pasado histórico. Sin embargo, he preferido aquí centrarme en una novela escasamente trabajada, del escritor catalán Manuel Vázquez Montalbán, titulada *El pianista* y publicada en el año 1985, aunque su inicial proceso de escritura se remonte a 1972.

La crítica suele señalar que los autores de la década del '80 se caracterizan por la recuperación de los llamados “géneros menores”, desde el relato histórico al policíaco pasando por el de aventuras, el erótico, el folletín o las biografías imaginarias. Pero a ello debemos sumar una clara preocupación por la cuestión formal, una preocupación que en el caso de nuestro autor no irá nunca en detrimento de la reflexión crítica e ideológica.

¹ Si bien una versión anterior de este trabajo salió publicada en Ferrari, Marta (Ed.) *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones filmicas* (Mar del Plata: EUDEM, 2007), en el transcurso de estos años hemos podido asistir a cierta polémica entablada entre las lecturas que unos y otros novelistas han realizado de un pasado bélico común. Así podemos leer las siguientes declaraciones de Alberto Méndez respecto de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas: “Aprecio el libro de Cercas aunque me chirría esa especie de vindicación de Sánchez Mazas como un personaje inocente, cuando de inocente no tenía nada.” César Rendueles, “Alberto Méndez. La vida en el cementerio” Extraído de <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.phpnumero=12&id=298>

La novela *El pianista* recibe en 1989, en la ciudad de Palermo, el Premio Recalmare, otorgado por un jurado presidido por el escritor Leonardo Sciascia. Es conocida la admiración que Vázquez Montalbán sentía por el maestro italiano, a quien consideraba uno de los pocos escritores políticos que aún quedaban en Europa. Otra significativa coincidencia hace que un discípulo siciliano de Montalbán, Andrea Camilleri, autor de la popular saga en torno al comisario Salvo Montalbano, y con quien compartía una vieja afiliación comunista, declare en una entrevista que en su obra ha querido rendir un homenaje al autor de Pepe Carvalho y sobre todo, de *El pianista*. Esta fragmentaria genealogía nos habla, sin embargo, del inevitable entrecruzamiento que siempre tiene lugar en la narrativa de nuestro autor entre géneros masivos, esquema de intriga e indagación política. Cruce que se advierte inmediatamente al abrir la novela a la que nos referiremos. Allí nos encontramos con un paratexto, el epígrafe, que cita unos versos provenientes de una canción 'pop' de la década del '70, cantados por Melanie Safka (EEUU, 1947)². En ellos ya se pone de manifiesto esa hibridez cultural de la que tanto hablaría su autor entre una "educación sentimental" conformada por la lectura de tebeos, por la audición de programas radiofónicos, por las películas de los años dorados del cine norteamericano, por la música popular y folklórica, por un lado, y la que denomina "su educación académica" posterior, aprendida en los libros apellidados y en la Universidad.

² Transcribimos el texto completo: "Look what they've done to my song, ma/ Look what they've done to my song/Well it's the only thing that I could do half right/ And it's turning out all wrong, ma/ Look what they've done to my song./ Look what they've done to my brain, ma/ Look what they've done to my brain/ Well they picked it like a chicken bone/ And I think I'm half insane, ma/ Look what they've done to my song./ I wish I could find a good book to live in/ Wish I could find a good book/ Will if I cold find a real good book/ I'd never have to come out and look/ Look what they've done to my song./ It'll be all right ma, maybe it'll be okay/ Well if the people are buying tears I'll be rich someday, ma/ Look what they've done to my song./ Ils ont change ma chanson ma/ Ils ont change ma chanson/ C'est la seule chose que je peuz faire/ Et ce n'est pas bon ma/ Ils ont change ma chanson./ Look what they've done to my song, ma/ Look what they've done to my song/ Well they tied it up in a plastic bag and they turned it upside down/ Look what they've done to my song, ma".

La presencia del cine en la vida cotidiana española, y consiguientemente en el imaginario colectivo nacional, se remonta a las primeras décadas del siglo XX, pero - como bien afirma Jorge Marí ³- es en la posguerra cuando se produce su pleno desarrollo como elemento fundamental de lo que Mainer llama “los circuitos infraculturales” (7) que abarcan, además del cine nacional y extranjero, comics, novelas rosa y de aventuras, radio, televisión y cancionero popular. Aunque nacidos en los años '30, su pleno desarrollo acontece en la posguerra; condenados primero como elementos de alienación colectiva, en los años setenta pasaron a ser objeto de acercamientos sociológicos con “talante de memoria sentimental”. Durante el franquismo el influjo del cine en la vida privada afectará decisivamente la “educación sentimental” (recordemos que así titula Vázquez Montalbán su primera entrega poética) de varios novelistas de distintas generaciones. Gonzalo Navajas, por ejemplo, examina la incorporación que la narrativa de los '80 y '90 (novelística “neomoderna” según su denominación) hace de la cultura popular y en especial de la cultura visual proveniente del cine:

El cine (su visión específica del mundo y sus técnicas) pasa a integrarse plenamente dentro de la textualidad literaria y se intercomunica de manera plena con ella (...). Se pasa de una situación en la que se empleaban formas narrativas que se inspiraban en el cine sólo de manera suplementaria a textos en los que lo cinematográfico es esencial como referente semántico o formal. (124-5).

El pianista se publica en 1985 pero sus primeras páginas comenzaron a escribirse, como señalábamos, en 1972, hecho que explica que en *Los pájaros de Bangkok* (1983) aparezca ya en germen la trama entera de *El pianista*. No sólo la minuciosa descripción

³ El autor analiza el lugar prioritario que el cine ocupa en las biografías de muchos de los novelistas por él estudiados y lo hace a partir de tres categorías: “el relato de las experiencias cinematográficas de ciertos narradores y personajes novelescos y los modos en que tales experiencias afectan a la construcción de su identidad y a su visión de mundo”, “la incorporación a los discursos novelescos de temas, motivos, referencias y alusiones a géneros cinematográficos y películas específicas” y “la imitación de recursos expresivos asociados a la retórica del cine”.

del bar Capablanca, “una boite de travestís al final de las Ramblas”⁴ (111), sitio al que acude “toda la progresía”⁵ (112), sino la mención con nombre y apellido del maestro Albert Rosell, un “pianista viejísimo (...), un Buster Keaton blanco de noche”, y de Luis Doria, “el viejo genio de la poesía y la pintura, conservado en formol y almidón”, que “es un habitual de la sala y no viene por las chicas, viene por el pianista” (116). La escena inserta en *Los pájaros de Bangkok* contiene en potencia el desarrollo ulterior de la trama que leeremos en *El pianista*. El enclave, sus dos protagonistas, la existencia de un secreto que incluye a una mujer:

El maestro Rosell crea una cierta sensación de paisaje musical íntimo, triste a pesar de la parodia.

(...)

-Muy bien, Alberto, muy bien.

Pero el pianista apenas si se volvió. Asintió con la cabeza y siguió dando la espalda al prepotente Luis Doria.

-¿Todo sigue bien?

Volvió a cabecear ambiguamente el pianista sin darle la cara a Doria.

-¿Y Teresa?

El pianista se agitó y de espaldas igual podía decirse que lloraba o reía. Había terminado de recoger las partituras y se encaminó hacia los escalones de la peana sin hacer el menor caso de Doria, quien ya había escogido el camino hacia la calle seguido de sus acompañantes. (118)

Este sistema de reaparición de personajes, por otra parte bastante frecuente en la novelística policial del autor, emerge como deudatario de la narrativa realista decimonónica, Pérez Galdós y antes, Balzac.

El pianista está estructurada en tres partes y la anacronía narrativa se manifiesta a través de un mecanismo analéptico; toda ella es un extenso *flash back*. La primera

⁴ La numeración de las páginas corresponde a la siguiente edición: Vázquez Montalbán, Manuel. *Los pájaros de Bangkok* Barcelona: Planeta, 1997.

⁵ Resulta signífictivo contrastar este fresco de personajes con el que se describe en *El pianista*: “minieditores avanzados, ex editores, posteditores, escritores, pintores, ex cantantes de protesta, especialistas en ciencia ficción, número doce e incluso once en las listas electorales de los comunistas o los socialistas” (113).

parte transcurre en Barcelona y ocupa el decurso de unas pocas horas (desde un atardecer hasta un amanecer) de un día de 1983, la segunda, tiene lugar una tarde de abril en la Barcelona de 1946, y la tercera se desarrolla en el París de 1936, días antes del levantamiento militar de Francisco Franco.

De la resistencia al desencanto: el viaje crítico

“Este inventario en otro tiempo nos hubiera llenado las venas de sangre revolucionaria y hoy nos las llena de horchata de chufa.”

El segmento inicial es una crónica del desencanto, el relato de un fracaso generacional que encuentra en el personaje enfermo y terminal de Ventura su mejor expresión, y en los versos de la canción que sirve de epígrafe su justificación poética e ideológica ⁶ (67). Se despliega aquí la metáfora del esplendor y la derrota de un proyecto histórico y la reivindicación de una ética práctica. Son los nuevos tiempos del socialismo gobernante, vulgarmente conocidos como “felipismo”; años en los que la intelectualidad progresista o bien intentó sumarse, haciendo gala de un visible oportunismo, a esta nueva modalidad política, o bien se volcó hacia aquellas otras igual de complacientes que eran las del desencanto. En ninguno de los dos casos quedaba lugar para la memoria histórica ni para el rescate moral de la resistencia en las viejas filas del antifranquismo. Vázquez Montalbán ha declarado respecto de esta novela:

⁶ La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Vázquez Montalbán, Manuel. *El pianista*. Barcelona: RBA Editores, 1993. La insistencia en la dialéctica “nosotros”/“ellos” refuerza el contexto de ruptura planteado en esta parte de la novela.

Hay en la obra una comparación entre la intelectualidad de los años 30 y los progres de hoy, que en muchos casos pueden acabar practicando el pesebrismo. Está claro que se ha perdido el sentido de la lucha por unos objetivos, y la intelectualidad intenta ocultar con máscaras y maquillajes un hecho evidente: no está a la altura de los tiempos (...). La intelectualidad se dividió. Un sector se convirtió en proveedor de ideología para el gobierno, otro sector se volvió hacia la pasividad o la indiferencia acaso cínica acerca de lo político, y un tercer sector, numéricamente minoritario, siguió manteniéndose fiel a la tradición crítica y activa de la izquierda. (Szpunberg, 8)

Recordemos que durante el período histórico de la llamada “transición” (desde 1975 a 1982) acontece la retirada de los proyectos utópicos más radicales. Tanto en lo político como en lo cultural la transición democrática vendría marcada por el olvido colectivo como pacto de convivencia nacional. La estrategia oficial del consenso y el olvido hacen de la transición una suerte de agujero negro o pliegue histórico, un gesto de borrón y cuenta nueva. En palabras de Gregorio Morán “el proceso hacia la democracia orquestado por los partidos en liza supuso un precio muy elevado para la ciudadanía debido a un pacto de olvido que acalló la reclamación de cualquier deuda histórica, fomentó la borradura de su memoria y el sacrificio de antiguos ideales” (251). Junto a las numerosas obras narrativas y filmicas dedicadas a la Guerra Civil, estas otras centradas en el tardofranquismo, la transición y los comienzos del felipismo adquieren efectivamente el carácter de “ficciones fundacionales de la España democrática”. (Ardavín, 167)

Como veremos, cada apartado cuenta con un protagonista colectivo, coral; en esta primera parte, se trata de la intelectualidad española desencantada, han sido intelectuales comprometidos, escritores, profesores, traductores, representantes todos de la llamada “resistencia interior” al franquismo, pero ahora aparecen resituados en un presente que es el tiempo de los “supervivientes sin esperanza”. Se nos ofrece aquí un fresco constituido por varias parejas (Ventura y Luisa, Schubert e Irene, Joan y Mercé),

más un coro de personajes entre los que destacan Delapierre y Toni Fisas (la figura exitosa del ganador posmoderno, radicado en los EEUU). Al margen de éstos se sitúan la pareja constituida por Rosell (el pianista derrotado que gana su escaso dinero en una boite de Barcelona) y Teresa (su mujer inválida), y el personaje solitario de Luis Doria, el músico consagrado. Sólo Ventura (recordemos que ese era precisamente el nombre de guerra de Pepe Carvalho cuando militaba en la izquierda⁷), unido al pianista por una irreprimible pulsión de muerte se detiene en la contemplación del personaje en la barra del Bar Capablanca y será testigo del encuentro entre Luis Doria y Albert Rosell.⁸

Toda la obra de Vázquez Montalbán, la poética y la narrativa, -fuertemente imbricadas, por otra parte- tiene un eje metafórico en torno al cual gira la trama: la metáfora del “viaje”. Títulos como *Movimientos sin éxito*, *Pero el viajero que huye* o *Los Mares del Sur* operan en este sentido. “La realidad es un viaje no iniciado”, dice el autor y en este concepto incluye todo intento humano por lograr una meta, desde los movimientos revolucionarios hasta los literarios. Este grupo coral está concebido y presentado como el de “los viajeros”, “los expedicionarios”, “los náufragos”, que llevan adelante un “paseo crítico” por la ciudad -Barcelona-, concebida, a su vez, con el espesor y la densidad de un personaje histórico. Son ellos los encargados de realizar una cartografía socio-política de la España de los '80:

Empezaríamos por la hamburguesería que han abierto en el viejo Canaletas para hacer allí una reflexión sobre la degeneración de la gastronomía y la penetración cultural imperial norteamericana a través de la hamburguesa. A dos pasos están los corrillos de *culés* y podríamos meditar amargamente sobre la pérdida de señas de identidad de un club como el Barcelona, en otro tiempo vanguardia épica de la Catalunya resistente. Luego pasaremos ante el

⁷ Cfr. Vázquez Montalbán, Manuel. *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta, Serie Negra, 1985, pág. 34.

⁸ En *Los pájaros de Bangkok* será la mirada de Carvalho la que atestigüe el encuentro entre ambos músicos y quien brinde un testimonio final sobre el viejo maestro: “Alberto Rosell, el pianista, caminaba por el centro de la Rambla con agilidad de excursionista, tal vez propiciada por aquellos pantalones demasiado cortos que dejaban ver unos calcetines marrones de posguerra” (119).

cine Capitol, el viejo Can Pistola, donde sólo proyectan basura porno, con lo que podremos lamentarnos sobre la corrupción de la cultura de masas y la desinformación sexual generalizada (...). (31)

Pero este viaje tiene un centro. De ese macroespacio que es la ciudad de Barcelona, el enclave privilegiado es un bar (Capablanca, antes llamado Casbah), bar de artistas, políticos, funcionarios, travestis o transformistas. Y aquí reside la clave del cuestionamiento a la ambigüedad identitaria/ideológica de estos personajes.

El relato, en el que abundan los diálogos, está a cargo de un narrador omnisciente, que apela puntualmente a un registro naturalista muy al estilo del realismo social, reforzado por los relemas que atraviesan todo el texto. El narrador enuncia desde un sitio muy próximo a los personajes, actuando como testigo ocasional de sus acciones pero simultáneamente ostentando el doble estatuto de la enunciación y de lo enunciado:

En otro tiempo habrían paseado esta zona solidarios con sus miserias, con una ética invulnerable en sus ojos redentores, y ahora pasaban de puntillas para que no se despertaran los navajeros y demás ratas rabiosas de la cloaca del sistema (...). A aquellas horas de la noche, a estas horas de la noche, la humedad salada del mar cercano pesaba en los pechos de los noctámbulos que bajaban por las Ramblas (49).

Estamos ante un narrador que apela al estilo indirecto libre, que suele identificarse con Ventura, y, por extensión, con la voz autoral como lo demuestra la transcripción de fragmentos poéticos del propio Vázquez Montalbán (71). Se trata de una escritura que apela a todo tipo de discursos culturales, muchos de ellos provenientes de la música -desde Albinoni pasando por Mompou hasta Piazzolla-, pero que incorpora también la cita literaria -Thomas de Quincey, Shakespeare, Proust, Baudelaire, Bécquer,

Benn y el mismo Vázquez Montalbán-, el imaginario del cine, y del teatro, la voz de la política y la filosofía.

Pero como en *Los mares del sur*, donde convivían los ingredientes propios del género detectivesco con una serie de elementos culturalistas ajenos al mismo, esta otra novela no desprecia lo que es la base de todo relato policial: el descubrimiento de un enigma. El pianista, decíamos, conduce al lector a su casa y allí se descubre el drama de la mujer inválida y se ofrece un recuerdo oculto; a partir de ese momento, empezará el progresivo desvelamiento del secreto con la frase que cierra el apartado inicial, la enigmática frase surrealista: “*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*”.

Una crónica de la posguerra: el viaje mítico

“Cada barrio debería tener un poeta y un cronista, al menos, para que dentro de muchos años, en unos museos especiales, las gentes pudieran revivir por medio de la memoria.”

Esta segunda parte es un friso de la posguerra, de sus personajes y de su mitología. Fue -en palabras del autor- “un intento de historiarme e historiar mi barrio y su gente”: Barcelona, una casa de inquilinato en la calle de la Botella, escenas del barrio chino, también llamado “Distrito Quinto” o barrio del Raval, en el que nació y creció el autor. En esta sección se multiplican los intertextos poéticos, sobre todo los provenientes de *Una educación sentimental* (1967) con sus motivos recurrentes, el hambre y el racionamiento, el temor a la tuberculosis, los recuerdos de infancia: el cine, los bailes, la música y la literatura, los charnegos, el mito de América y la mitificación de los libros prohibidos.

También aquí nos encontramos con un grupo humano que actúa como personaje colectivo: el ex miliciano Andrés Larios (con quien se identifica el narrador) y Rosita, su hermana modista, Manolo (Young) Serra, boxeador y repartidor de diarios, sus padres, el matrimonio Baquero, las primas Ofelia y Magda, a quienes se suma Alberto Rosell, el músico que ha estado 6 años preso y ahora vive como realquilado en un piso de inquilinato; será éste (junto con el de Luis Doria⁹) el único nombre que se repita de la primera parte. Todos ellos serán, otra vez, los “expedicionarios”, los “excursionistas”, “el comando escalador”; inversión paródica del verdadero viaje de aventuras, estos viajeros sólo tienen a su alcance la imitación degradada del “viaje mítico”, el paseo por las terrazas, de tejado en tejado: ¿Qué os parece una excursión por los terrados hasta llegar al abismo de la Plaza del Padró, todo lo que dé de sí la manzana? (...). Y como final de tan extraño viaje hacia los Mares del Sur, irrumpiremos en el palacio de Manón Leonard y le pediremos que haga donación de su lujoso piano de cola de marfil...” (152), propondrá Quintana, el proveedor de libros prohibidos. Personajes cuyo único heroísmo se reduce a descubrir un mundo nuevo en los escasos límites de unas pocas cuadras: “Adiós. Recuérdennos tal como nos vieron en el momento de la partida: jóvenes y audaces” (153).

Pero el “paisaje urbano” (112) se completa con una galería de personajes muy al modo cervantino, miembros todos de un ejército de derrotados -“casi todos han perdido la guerra y llevan la posguerra a costas como un muerto” (137)-, aquellos que lo han sacrificado todo “por una idea vencida” (145) y a los que sólo les queda el recuerdo y el lamento “por lo que pude haber sido y no fui” (179). Cada uno de estos personajes - como quería Galdós y recuerda insistentemente Muñoz Molina en *Sefarad*- lleva

⁹ Esta segunda aparición del personaje de Luis Doria, además de darle cohesión al relato, funciona aquí como denuncia de la paradoja ideológica de la vanguardia: “Un hombre con chaqué, delgado, con los cabellos cuidadosamente desordenados por el *fragor de la batalla musical*” (134, la bastardilla es mía). En el contexto de la posguerra se habla de una guerra concebida sólo en términos estéticos.

consigo una novela, una historia que sólo se revela por partes, fragmentariamente, cada una con un registro propio, el erótico, el sentimental, el esotérico, el moral o el artístico: el viejo de las palomas, la santera, el que quema las fotos de sus antepasados desconocidos o ya olvidados. Escenas quijotescas potenciadas por un poderoso efecto de teatralidad¹⁰ en que cada uno adopta una personalidad “diversa”, la única posibilidad de vivir otra vida, como la de Don Floreal, o la de la señora Amparo, que remeda el episodio de la cabeza de don Antonio Moreno en la obra de Cervantes.

Vázquez Montalbán fue autor también de un relato breve titulado precisamente “Desde los tejados” que prefigura de alguna manera la presente novela. También él declaraba en un documental realizado para RTVE que en la posguerra existían “tres niveles de vida”: la calle, donde todo transcurría en voz baja, espacio dominado por el temor a la delación y a la presencia de las centurias falangistas; la casa, lugar de la vida familiar, espacio donde se conformaba la “educación sentimental” de niños y adolescentes a partir de los programas radiofónicos y la lectura, y los terrados o terrazas mediterráneas, concebidos como espacio de aventura, el único contacto posible con el aire libre y la libertad.

Para el lector atento, el rompecabezas comienza a armarse cuando hacia el final del segmento, entremos junto con la alegre comitiva, a la casa de la pianista y cantante de zarzuelas, Manón Leonard y podamos descubrir indicios que remiten a la escena final de la parte anterior. Si allí leíamos: “un recibidor almacén de perchero mutilado en uno de sus brazos, consola requisada de algún *meublé* orientalista (...). Sobre la consola una diana cazadora de porcelana que ha perdido su barniz y señala con su arco la

¹⁰ Seis años después de su versión cinematográfica la novela fue llevada al teatro con dirección de Xavier Albertí. Peter Torop se ha referido a estos fenómenos intermediales afirmando que: “El cambio en la ontología del texto en la cultura contemporánea -debido a la posibilidad de coexistencia simultánea de varias formas de un mismo texto en diferentes medios y discursos- permite considerar a la cultura como un proceso de traducción intersemiótica” (Torop, 11).

dirección hacia el pasillo en tinieblas” (98), ahora leemos: “Un recibidor con perchero de madera, consola de lujo con obra de tornería en las patas estilo Imperio doradas con purpurina y sobre la consola una Diana cazadora casi desnuda de barniz con el arco tenso apuntando en dirección al pasillo empapelado...” (171). El narrador dosifica a voluntad la información, intensificando el suspenso y demorando la revelación del enigma: Teresa, la mujer postrada de la primera parte y Manon Leonard son una y la misma persona.

Las dos caras de la vanguardia: del paseo del flâneur al viaje revolucionario

“El gran tema cultural de nuestro tiempo es cómo se establece la relación de dependencia, y en qué grado, entre arte, vida e historia.”

Estamos en el París del Frente Popular de 1936. La enigmática frase de los surrealistas adquiere aquí su plena significación. La voz enunciante focalizada esta vez en Albert Rosell dará cuenta de un tránsito que, iniciado como el paseo urbano de un “flâneur” -“Rosell prosiguió su investigación de París asimilando paulatinamente la provocación de una ciudad intrínsecamente bella, que había sabido crecer sin desdeñarse (...). A dos meses de distancia de la *rentrée* había reducido su experiencia humana a la de un voyeur andariego” (229)- deviene en “expedición revolucionaria”: “El ejército de liberación de España ya está preparado. Un don Quijote sueco, la Pasionaria del Passeig de la Bonanova y el líder, Albert Rosell, capitán de cien zenetes” (278).

A través de las figuras de los dos pianistas, un joven y prometedor Luis Doria y un tímido becario, Albert Rosell, se expondrá toda una teoría sobre la vanguardia. En este apartado final se desata el nudo del conflicto, se llega al climax del relato, al dilema

-la contradicción- que se plantea en el interior mismo del movimiento vanguardista. Por un lado, la vanguardia como juego, pose o gesto espectacular, experimentación y provocación, asentada sobre un doble culto, a la personalidad del artista -refiriéndose a Teresa, Luis Doria repite: “Para eso no vale la pena que ocupe un sitio en esta ciudad que podría ocupar un genio. Lo más importante que ha hecho en su vida, que hará en su vida, será haberse acostado con Luis Doria” (208)-, y el culto a lo nuevo matando el pasado: “Lo mejor que se puede hacer con los padres es enterrarlos en vida o hacer como hizo Dalí con el suyo. Se masturbó y le envió el semen en un sobre con la leyenda: *Ya no te debo nada.*” (230). Por otro, la vanguardia entendida como lucha y compromiso tal como la describe Rosell en carta a su amigo Gerhard: “Pero me interesa esa apertura a una música comunicacional que sirva de soporte a ideas de crítica y de cambio, sin perder rigor musical, incluso sin abandonar la exigencia de la novedad específicamente musical” (224), renovación con contenido ideológico y capaz de emoción.

Nuevo realismo crítico versus autonomía artística, emoción versus asepsia sentimental. La proyección de estas dos alternativas la encontramos en el dilema que se le presenta a Rosell entre regresar o no a España cuando estalla la Guerra Civil (273), la disyuntiva entre crear o matar (281-3) que se traduce en el motivo de “las manos”: “Rosell se estaba mirando las manos, demasiado cortas para concertista, demasiado frágiles para empuñar un fusil” (281). Representantes de dos ideologías (éticas y estéticas) contrapuestas, protagonista y antagonista revisten la trama de un carácter dialéctico que se traduce asimismo en las técnicas propias de la novela experimental, el desorden cronológico, cierto fragmentarismo, el retorno a los personajes individuales, las digresiones, la inclusión de otras textualidades.

El pianista constituye una honda reflexión ética sobre el papel del artista en la sociedad y una respuesta a la avanzada posmoderna. Fiel a la tradición crítica de la izquierda, su autor pretende mantener vigente y actualizada una corriente literaria ligada al concepto sartreano de compromiso. “Se pierde más tiempo tratando de ganar que aprendiendo a perder con dignidad”, dice Ventura en la novela, y su autor declara: “El tema central de mi obra es la clásica reflexión entre perdedores y ganadores. Yo analizo aquí las relaciones que existen entre obtener un éxito de carácter social o moral, porque los ganadores pueden ser moralmente perdedores”. (Vázquez Montalbán, 1998: 16)

La lectura de Mario Gas

“He sido infielmente fiel a su novela”

Mario Gas

Una larga amistad unió a Vázquez Montalbán con el director y autor teatral Mario Gas. A comienzos de los años '70, Gas le pidió a Montalbán que le escribiera un musical y de ahí salió *Guillermotta en el país de las Guillerminas*, “que entonces no pudo montarse por razones de censura política, y unos años más tarde, tampoco pudo subir al escenario, pero a causa de la censura económica” (Martí, 1998). *El pianista* es la primera película de Mario Gas, un proyecto de encargo que, según él, se convirtió en “personal” desde el momento en que se puso a trabajar con la novela de Vázquez Montalbán. El film con guión de Gustavo Hernández, André Grall y el propio Gas se estrenó en España en marzo de 1999 y al año siguiente obtuvo una Mención especial en el Festival de Cine hispánico de Miami y fue ganadora del Best Screenplay Writer Award en el Festival Internacional de Cine y Video independiente de New York. La película rodada en catalán fue doblada al castellano por los propios actores. Los

protagonistas maduros -el Doria y Rossell de 1986- son encarnados por dos grandes actores franceses, Laurent Terzieff, monstruo sagrado del teatro y Serge Reggiani, cantante y actor. Pere Ponce representará al joven Rosell, mientras que Jordi Molla hará las veces del irreverente y provocador Doria. El personaje de Teresa está a cargo de Paulina Gálvez y la música, que cumple un destacado rol en la película es del también cineasta Carles Santos, que ironiza consigo mismo al proponer un happening en el que los pianos -en su amplio repertorio tienen cabida Bartok, Schönberg y John Cage- comparten destino con las guitarras de los *Who*.

El film respeta la estructuración narrativa en tres partes, cada una de las cuales se abre con información didascálica sobre el enclave espacio-temporal: Barcelona, 1986; Barcelona, 1946, París, 1936. La única alteración visible en lo que concierne a esta categoría es de orden cronológico: la primera parte, en lugar de desarrollarse en 1983, se ambienta en 1986. El hecho de que ese sea el año en que se elige a la ciudad de Barcelona como sede para los Juegos Olímpicos de 1992, no es un dato menor. Este hito representó un momento decisivo para la ciudad ¹¹, no sólo por lo que significó de movilización ciudadana, consenso institucional y proyección internacional sino también, y en no menor medida, por las oportunidades de repensar una vez más la ciudad. Con esta perspectiva se pudo hacer frente a las graves carencias urbanísticas, sociales e infraestructurales que venían arrastrándose desde mucho tiempo atrás.

Mario Gas elige posponer el encuentro entre ambos pianistas (encuentro que, como vimos, en la novela tiene lugar en el primer apartado) hasta el segmento final, escena en la que Doria busca, interroga, reclama, en una actitud no excenta de cierto patetismo, una atención de Rosell que no consigue. Esta decisión del director no agrega sino que resta intensidad a la confrontación dialéctica entre los viejos amigos. Porque

¹¹ La secuencia inicial focalizada en el personaje de Ventura muestra un programa de TV en el que se está realizando el anuncio oficial de la elección de Barcelona como ciudad olímpica 1992.

Rosell al negar o ignorar a Doria adquiere un perfil ausente en la novela, el del resentido moral. Lo que en el texto se resuelve en unos pocos renglones: “-’Bravo, Albert. Excelentes los silencios’. El pianista se limitó a cerrar los ojillos y los mantuvo cerrados hasta que Doria desfiló ante él y buscó el camino de la salida seguido de sus acompañantes, de dedos tardíos que le identificaban y de tres pedidos de autógrafo” (92), en la película se transforma en el nudo central de la trama. Efectivamente, el film nos muestra desde el comienzo a un Doria dominado por un rictus de dolida consternación y excesivamente preocupado por Rosell. Para el planteo de la película, Gas parece haberse apoyado más que en *El pianista*, en la escena germinal de *Los pájaros de Bangkok* a la que ya hicimos referencia.

Tanto la novela como el film trabajan sobre la deformación, la dislocación o el desarreglo del orden causal, cronológico de los hechos, un desacomodo entre el plano de la historia y el del discurso que apunta a un común efecto desfamiliarizador. La principal alteración del film respecto de la novela es, como vemos, de orden sintáctico, sin embargo, este hecho se carga de connotaciones ideológicas y estéticas. Con el cambio introducido por Gas, los roles de ambos personajes se invierten radicalmente; con un efectivo juego de picado y contrapicado el que mira ahora desde arriba (desde la oscura superioridad de la ventana de su casa) es Rosell quien, por otra parte, ha ganado el amor de Teresa durante todos esos años, mientras Doria espera solo, con la cabeza gacha el “perdón” de su amigo. Pero esta elección no hace más que revelar la ideología autoral, del director en este caso, que consiste en una decidida toma de partido por Rosell y una clara voluntad de castigar a Doria, rebajándolo, humillándolo, mostrándolo arrepentido de su elección. Unas declaraciones del mismo Montalbán refuerzan esta impresión: “Cuando preparaban la adaptación de *El pianista* sólo le dije que estaba en desacuerdo con el final que proponía, con la idea de matar al malo de la historia. Mario

defendía que Luis Doria era tan hijoputa que había que tirarle un tiro” (Martí, 1998). Sin imponerlo, el escritor se salió con la suya y el personaje de Doria no vivió otro ajuste de cuentas que el tener que enfrentarse con su pasado.

El primer apartado se cierra con la imagen de Luis Doria en el bar tocando el piano de Rosell (una constante del film que actúa como *leit motiv* son los planos de detalle de las manos de ambos pianistas), mientras éste lo espía asomado entre las cortinas del escenario. Una posibilidad interpretativa nos conduciría a leer esta escena como un disparador de un largo *flashback* que se desplegaría en las secuencias II y III. Pero, en rigor, hay muchas escenas autónomas que Rosell no puede recordar porque, de hecho, él no participa de ellas ni como protagonista ni como testigo, por ejemplo, la escena final de la parte III en la que Doria, solo en París, toca el piano ante la decisión de sus amigos de volver a España.

El pasaje de un apartado a otro se da a través de un fundido encadenado que brinda un inequívoco efecto de continuidad¹² que las didascalias desmienten. La segunda parte, seguramente la más lograda de la película, se abre con la imagen de las cometas tal como ocurre en la novela: “Ya llega el buen tiempo. Se nota cuando empiezan a verse cometas sobre los terrados” (105). La galería de personajes así como la excursión por los tejados está perfectamente plasmada en el film, reproduciendo la iconicidad de la imagen la poderosa incidencia de lo histriónico que ya despuntaba en el texto. La idea de multitud halla una eficaz vía de representación en los barridos y la ralentización de las imágenes sobre un fondo de música de piano. Los bruscos cambios de clima se plasman a través de los contrapuestos registros musicales, planteando contrastes quizá demasiado abruptos y efectistas, como ocurre cuando aparece Rosell en

¹² La idea de continuidad también se logra con la cámara fija en una escena y el audio de la siguiente, lo que se ha llamado “ocurrencias desligadas”, cuando un sonido ligado a una imagen continúa en un contexto en el que ya no le corresponden enunciados visuales adecuados. Este recurso opera en la segunda parte del film.

el terrado o Manon Leonard ¹³ en su casa, pasando sin transición de la alegría a la tristeza. El abuso de estos cortes de tensión, -no hay verdadera gradación entre los tonos- se vuelve ostensible en la parte final, cuando la alegría exacerbada de la música y el canto, se suspende con la irrupción de la noticia del estallido de la Guerra en España. Cabría aquí la posibilidad de leer un intento por traducir en términos musicales el anunciado “cambio de canción” del que nos hablaba el epígrafe de Melanie Safka en la novela. Otro de los logros visuales del film de Gas es la escena de la ejecución a cuatro manos entre Doria y Rosell simulando que uno es el doble del otro, que los dos son, en última instancia, uno y el mismo plasmando así esa doble cara de la vanguardia a la que antes nos referíamos¹⁴. La imagen final, la de Doria de espaldas mirando el puerto de Barcelona es otro acierto de Mario Gas que refuerza visualmente al eje metafórico en torno al cual giran ambos textos, el narrativo y el filmico: “Y sin embargo/ más de una vez se nos otoñizan los árboles,/ brilla la calle bajo la lluvia amarilla,/ damos lumbre a un paseante solitario/ por el puerto/ y silbamos una melodía/ ramplona, ya tarde, cuando los veleros/ mienten puertos ansiados y el aire/ salino no pregunta/ ¿quién,/ quién no teme perder lo que no ama?” (Vázquez Montalbán, 1986:58).

“Me parece que el libro está ahí, muy reconocible, pero la película existe por sí misma, es una obra muy digna”, declaraba Vázquez Montalbán; mientras su director aseguraba “He pasado mucho miedo, pero prefiero el miedo al peligro del exceso de confianza (...). Igual que existen muchas cosas de mí mismo que no me gustan, también hay muchas cosas de la película que tampoco me gustan. A veces la miro y me gusta mucho, y otras, en cambio, no me gusta nada, nada”. (Fernández Santos, 16).

¹³ El espectador que desconoce la novela no puede identificar a Manon Leonard con Teresa porque este personaje no ha aparecido en la primera parte del film. El rompecabezas filmico logra de este modo posponer la revelación del enigma.

¹⁴ También en la adaptación teatral de Albertí, el actor Juan Diego asume ambos personajes.

De los numerosos textos que recrean la memoria histórica de España, algunos de los cuales mencionábamos al comenzar este trabajo, esta novela de Manuel Vázquez Montalbán se posiciona decididamente del lado de un Alberto Méndez, por ejemplo cuando afirma:

A Madrid no la defendió un ejército regular, la defendieron señores que iban a trabajar y, al salir, cogían el fusil y se iban al frente y después se volvían a casa y tenían que echarse a dormir porque tenían que entrar pronto a trabajar. Más impresionante aún eran los chavales que querían irse al frente por las tardes y sus padres no les dejaban. *Todo era tan... doméstico. No hubo épica, lo que hubo fue grandeza moral.* (Rendueles, s/p) (las cursivas son mías)

Bibliografía

- Ardavín, Carlos (2006). *La transición a la democracia en la novela española. Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*. NY: Edwin Meller Press.
- Fernández-Santos, Elsa (1999). "Mario Gas busca el éxito de la derrota en su primera película". Madrid, *El País*, 12 / 3 / 1999.
- Mainer, José Carlos (1980). "La vida cultural (1939-1980)". Francisco Rico. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. 8. Barcelona: Crítica.
- Martí, Octavi (1998). "Estreno en París de la versión cinematográfica de 'El pianista'". *El País*, 10 de junio de 1998.
- Morán, Gregorio (1991). *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta.
- Navajas, Gonzalo (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- Rendueles, César "Alberto Méndez. La vida en el cementerio"
Extraído de <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.phpnumero=12&id=298>
- Szpunberg, Alberto (1987). "Qué se hizo de los infantes de la izquierda?" (Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán), Buenos Aires, *Página 12*, 18-10- 87.
- Torop, Peteer (2002). "Intersemiosis y traducción intersemiótica". *Cuicuilco* Mayo-agosto, Año/Vol. 9, Nro: 25. México.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1985). *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta, Serie Negra.
- (1986). *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993). *El pianista*. Barcelona: RBA Editores.
- (1997). *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta.
- (1998). *Historias de política ficción*. Madrid: Unidad Editorial.
- Marí, Jorge (2003). *Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970*. Madrid: Ediciones Libertarias.