

TRAVELLING DESDE REMORDIMIENTO (LUBITSCH, 1932) HASTA
UNA GOTA DE SANGRE QUE CAE (FERNANDO MOLERO CAMPOS, 2011)

Fernando Molero Campos
(IES Miguel Crespo)
fernandomolerocampos@gmail.com

RESUMEN: A partir del relato *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae* (Fernando Molero Campos, 2011), y del empleo que hace de este movimiento de cámara puramente cinematográfico, señalaré sus conexiones con la película *Remordimiento* (Ernst Lubitsch, 1932). A su vez, se sondeará su inclusión dentro de la corriente literaria antibélica y, sobre todo del cine del que toma discursos y motivos narrativos al desplegar técnicas filmicas adaptadas a la escritura del texto. Se pretende así proyectar el análisis hacia un futuro abierto de vinculaciones intertextuales que el lector deberá ir completando y ampliando en función de sus intereses, experiencias y conocimientos.

PALABRAS CLAVE: Guerra Mundial, Ernst Lubitsch, Fernando Molero, *Remordimiento*, *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae*.

TRAVELLING FROM *BROKEN LULLABY* (LUBITSCH, 1932) TO
TRAVELLING BACKWARD FROM A FALLING BLOOD DROP (FERNANDO
MOLERO CAMPOS, 2011)

ABSTRACT: By analyzing the tale *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae* (Fernando Molero Campos, 2001) and its use of the travelling camera movement, I will scrutinize its links to the film *Broken Lullaby* (Ernst Lubitsch, 1932). At the same time, this paper weighs the inclusion of the text in a concrete literary trend anti-war and, above all, cinema, whose discourse and narrative motives are absorbed in order to deploy film techniques adapted to the written word. In this way, our aim is to project the analysis toward an open future of intertextual connections that the reader must complete and broaden out depending on their interests, experiences and knowledge.

KEYWORDS: World War, Ernst Lubitsch, Fernando Molero, *Broken Lullaby*, *Travelling Backward from a Falling Blood Drop*.

Toda obra artística se inscribe en una tradición, en una determinada corriente estética, en una época, en un género, incluso en un modo de producción o en un modelo de recepción. Así ha sido visto, por ejemplo, por críticos para quienes los creadores relacionan sus obras con otras, obedeciendo o violando las normas, porque «la percepción de la forma artística se producirá a partir tanto de las pistas que propone la obra como de experiencias anteriores», teniendo en cuenta que «los hábitos y expectativas concretos que atribuyamos a una obra artística estarán guiados por otras experiencias: las experiencias propias de la vida de cada día y de otras obras artísticas» (Bordwell y Thompson, 2002: 46). Adquiere aquí pleno significado la emoción que todo texto configurado como un todo pleno de sentido provoca en cada lector o espectador. No confundamos, sin embargo, el gusto personal —autorizado para emitir

una opinión— con el juicio de valor crítico y lo más objetivo posible que, basándose en criterios específicos, procura determinar la calidad de tal o cual obra. Esto nos lleva, lógicamente, a un replanteamiento de la recepción de cualquier texto, que nunca podrá ser unívoca y reducida a una única lectura. Factores diversos influirán en la misma, pues esta generará distintas posibilidades interpretativas que pueden variar de un receptor a otro si se tienen en cuenta variables tales como las mismísimas condiciones materiales o anímicas o incluso la implacable alteración que las lecturas de otros y el tiempo hayan operado en el texto.

Lejos de considerar lo anterior una rémora, más bien habría que sostener todo lo contrario: lo que permite este marbete es que tanto lectores como espectadores (pues mi hilo conductor entretejerá textos literarios y cinematográficos) perciban como novedoso aquello que ya fue tratado en el pasado desde otra perspectiva, desde otro ángulo, quizá utilizando un lenguaje distinto y diferentes voces, ampliando así el campo de acción y de significación de estas nuevas obras.

Como aquí me ocuparé de las idas y venidas existentes entre distintos textos, partiendo de la narración breve *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae*, de quien suscribe,¹ cabría preguntarse, como lo hacen Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal*, en qué momento se considera que un argumento cinematográfico o (añadiría yo) literario son originales. Para estos autores, que se apoyan en presupuestos platónicos, lo son «cuando se incorporan a una continuidad narrativa germinal, o sea, cuando son fruto de un legado anterior y generan otro nuevo» (Balló y Pérez, 2010: 11).

Fue Roland Barthes quien dijo que un texto no era sino un lienzo de citas entretejidas que provenían de distintos focos de la cultura y que su destino no se hallaba en su origen, sino que apuntaba a su destino, porque en el fondo la literatura se componía de un único texto. Estas afirmaciones tan taxativas orientan la mirada hacia lo que Julia Kristeva llamó intertextualidad, concepto ampliamente matizado y desarrollado a lo largo de la Historia de la Teoría y la Crítica Literaria por autores como Genette y otros. En idéntica línea se pronuncia Iván Villalobos al afirmar que «todo texto sería una reacción a textos precedentes, y estos, a su vez a otros textos, en un regressus ad infinitum» (2003: 138).

Basándome en esta idea, que se presta a metáforas descriptivas, acotaré el magma informe en el que se inscriben las innumerables manifestaciones artísticas de los creadores para trazar un recorrido analítico que me lleve desde un punto de partida concreto: el relato de Fernando Molero incluido en el volumen *El heladero de Brooklyn*² hasta la fuente original con la que se conecta, la película *Remordimiento* (1932),³ e incluso con obras anteriores como *L'homme que j'ai tué*, de Maurice

¹ El hecho de que haya elegido un texto propio en lugar de uno ajeno para el presente estudio no responde a un ejercicio de egocentrismo o de autohomenaje, más bien al contrario, supone un modesto paso en la construcción e investigación de una temática que me interesa especialmente: la del doble, bastante recurrente en mi obra narrativa de ficción. Quería probar cómo funcionaría el desdoblamiento del yo, separando la parte analítica del crítico de la parte creativa del escritor. Esa razón y no otra es la que me ha llevado a bucear entre las páginas de este relato para tratar de comprender y explicar parte de su arquitectura.

² El relato *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae* de Fernando Molero Campos, incluido en el libro de cuentos *El heladero de Brooklyn* (Alhulia, Granada, 2011), conoció una primera publicación con el título *Travelling de retroceso* en el volumen colectivo del IX Certamen de Narrativa Corta «Villa de Torrecampo», en 2010.

³ *Remordimiento* (*Broken Lullaby*, EEUU, 1932). Director: Ernst Lubitsch. Guion: Samson Raphaelson y Ernest Vajda, basado en la obra de teatro *L'homme que j'ai tué* de Maurice Rostand y en la adaptación de Reginald Berkeley. Música: W. Franke Harling. Fotografía: Victor Milner. Reparto: Lionel

Rostand, y hacia un destino que en absoluto será el último y que podríamos situar en el filme *Franz* (2016), de François Ozon. Seguramente, mientras esto se escribe, otros creadores continúan transitando caminos semejantes para llegar a nuevos destinos, quizá un poco más lejos.

Hay ocasiones en que la evidencia (adaptaciones de textos a formatos distintos, reescrituras, *remakes* filmicos) salta a la vista, pero también es cierto que, como afirma David Lodge en *El arte de la ficción*, «los textos están tejidos con hilos que son otros textos, lo sepan o no sus autores» (2015: 147).

ENTRE LA INTERTEXTUALIDAD Y LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Aunque no es el asunto prioritario del presente estudio, no está de más fertilizar estas páginas con un poco de abono teórico que permita esbozar una metodología sobre la que sustentar la investigación. Permitirá esto una mayor comprensión de las relaciones que trataré de establecer entre obras nacidas de la misma rama, tan parecidas y al mismo tiempo tan distintas, injertos cuyos frutos pueden reconocerse por compartir algunas características o elementos identificables. El término fundamental que sobrevuela este trabajo es el de intertextualidad y algunos otros hijos bastardos del mismo, cosidos como Dionisos a su mismo muslo. No se puede considerar el texto como unidad estrictamente codificada y cerrada en sí misma, sino como lugar de encuentro en el que los textos dialogan entre sí manteniendo fructíferas relaciones de reciprocidad (aunque sea desde el punto de vista de la recepción), ya que será en ese espacio de confluencias en el que tanto unos como otros adquirirán su verdadera dimensión, su razón de ser.

Julia Kristeva introdujo el concepto en un artículo sobre Batjín publicado en el número 239 de la revista *Critique* (1967), en el que aseguraba que todo texto se construía como mosaico de otro, que todo texto suponía a su vez una absorción y una transformación de un texto diferente. El término, derivado de otros como «fuentes» o «influencia», por ejemplo, rápidamente caló entre teóricos, críticos y analistas literarios, que se dedicaron a matizar, ampliar o descuartizar el concepto con tal de hacerlo más operativo. Comenzó entonces a hablarse de intertextualidad externa (relación intertextual), interna (dentro del mismo texto) o intratextualidad (conexiones textuales dentro del corpus de un mismo autor). Pero fue Gerard Genette quien en *Palimpsestos* (1982) le dio un giro para definir el fenómeno como «transtextualidad», o lo que es lo mismo, todo aquello que trasciende el mero texto. Para ello desglosó el término en cinco variantes que dieran cuenta de una globalidad que se extendía más allá de los límites propios del texto. A él acudiré cuando sea necesario abordar la importancia del título del relato que nos ocupa: *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae*, para comentar las relaciones paratextuales establecidas entre el pórtico que nos permite el acceso al texto desde un lugar «otro» que está fuera del mismo, suturado a él por relaciones sintácticas y semánticas que habrán de orientar la mirada y la lectura.

Manfred Pfister apunta dos posibilidades globales de aproximación al análisis de un texto desde una perspectiva manifiestamente intertextual: el modelo heredado de Barthes y otros modelos hermenéuticos más pragmáticos. El primero propugna la

Barrimore (Dr. H. Holderlin), Nancy Carroll (Fraulein Elsa), Phillips Holmes (Paul Renard), Louise Carter (Frau Holderlin), Tom Douglas (Walter Holderlin), Emma Dunn (Frau Miller), Lucien Littlefield (Herr Walter Schultz). Duración: 77 minutos.

inserción de todo texto en «un espacio cultural del que toma los códigos de significación, las prácticas de sentido que le dan fundamento a esa cultura» (Barthes, 1974: 49) —criticado por su amplitud y su escasa operatividad textual—; los segundos se ciñen a las relaciones intertextuales de los textos y sus incuestionables referencias. Trataré de mantener un equilibrio entre ellos que permita la más ajustada objetividad sin desdeñar interpretaciones generadas al hilo de distintas relecturas engarzadas en la idea de que el relato de Molero Campos puede ser (y ha de ser) un vagón más engastado a la locomotora del intertexto universal cuya línea férrea conduce hacia un destino incierto que a veces adopta el circuito de la circularidad y otras se detiene en estaciones edificadas con posterioridad a su escritura, a la espera de viajeros que suban a bordo y transiten por él hacia nuevas y originales rutas.

Para Barthes, toda la literatura es en sí misma un solo texto, un texto único que ha de permitir el acceso a una red con mil entradas posibles desde una perspectiva fragmentaria plagada de voces de otros textos o de otros códigos, esparciendo o diseminando la obra del creador para observar sus posibles sentidos en lugar de recogerlos y constreñirlos en un artefacto perfectamente clausurado. Él mismo reconoce que sus decisiones a la hora de abordar los textos son un tanto arbitrarias, carentes por lo tanto de una verdadera metodología analítica. No por ello son desdeñables sus aportaciones en el campo de la teoría intertextual al proponer el acotamiento de zonas de lectura que permitan «la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas» (Barthes, 1980: 8-10). Parejas son las visiones de Llovet, que ve la intertextualidad como un lugar de encuentro en el que se mezclan y reordenan enunciados provenientes de otros discursos (1978: 21); o la de Limat-Letelier, para quien la razón de ser de la intertextualidad es la evocación del texto como un tejido o red (1998: 18).

Plantearse hoy el análisis y recepción de cualquier texto desde una cierta pureza virginal es poco menos que una quimera, ya que resulta del todo punto imposible aislar la voz propia de cualquier texto de otras voces ajenas, ecos que resuenan por doquier entre los intersticios constructivos de relatos o películas, por ejemplo, por ceñirnos a territorios de creación artística con un amplio historial de vasos comunicantes entre ellos.

En este sentido, Doležel guía nuestra mirada yendo un paso más allá al hablar de *transducción*, entendido el término como la prolongación en el tiempo de textos literarios en los que se ha operado previamente un proceso de transmisión y transformación de sentido. De esta manera, obliga a percibir la comunicación literaria como un trayecto abierto en el que resultan insuficientes esos tres elementos básicos que son el emisor, el mensaje y el receptor. Para él, este concepto engloba tanto la tradición literaria como la intertextualidad, la influencia y la transferencia intercultural, incluyendo en su actividad la incorporación de un texto o parte de él en otro, las transformaciones de género (relato en teatro, cine, etc.), la traducción a otra lengua, la crítica literaria y otras (Doležel, 1990: 231-232), algo que como se verá está muy marcado en el relato *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae*.

Puesto que el entrelazamiento del texto literario y del texto fílmico se anuda indisolublemente en dicha investigación, recurriré igualmente a los presupuestos teórico-analíticos de Bordwell y Thompson, quienes en sus principios de la forma fílmica atienden a las similitudes, repeticiones, diferencias, variaciones y desarrollo de determinados elementos presentes en los textos y que permiten su cohesión. Utilizan el término «motivo» para referirse a cualquier componente importante que se repite en una película (texto literario). Dicha repetición genera rimas o paralelismos que ayudan al

espectador (lector) a orientarse en el marco formal propuesto por el autor y a percibir la evolución (con sus correspondientes variables) de dicho «motivo» (Bordwell y Thompson, 2002: 55-62). En el caso que nos ocupa: una carta.

Por último, valoraré el texto de Molero atendiendo al pragmatismo de Álvarez Sanagustín (1986: 43-52) en la relación del texto con el lector (espectador): la persona encargada de deconstruir la obra desde una perspectiva genérica, específica y pragmática, para ponerla a dialogar, según su propia percepción personal, con otras obras, experiencias personales, emocionales o intelectuales que le permitan, finalmente, convertirse en dueña del sentido y creadora asimismo de un texto compartido por otros y al mismo tiempo único.

TANTAS GUERRAS. TANTOS MUERTOS. TANTOS REMORDIMIENTOS

Las consecuencias luctuosas a que toda guerra conduce han inspirado obras literarias y cinematográficas a lo largo de todo el siglo XX, sobre todo a raíz del desastre para la Humanidad que supuso la Primera Guerra Mundial, también conocida en su momento como la Gran Guerra. Una de ellas es la novela *L'homme que j'ai tué*, de Maurice Rostand⁴ y su traslación, en 1930, al género dramático con idéntico título por el propio autor, que, en palabras de Rafael Alarcón Sierra, «acabaría siendo mucho más conocida que la propia novela original» (2006: 575). A ello contribuiría su rápida adaptación al medio cinematográfico: con el título original *Broken Lullaby* (*Remordimiento*, en castellano), el director Ernst Lubistch la llevó a la gran pantalla para demostrar que el afilado bisturí de su cámara no solo estaba al servicio de la alta comedia y de su famoso «toque»,⁵ sino que era igualmente apropiado para diseccionar a flor de piel las emociones del drama.⁶

En los años que median entre la escritura de la novela de Rostand y su adaptación teatral, la temática antibélica es una constante a un lado y otro del Atlántico.⁷

⁴ Maurice Rostand, hijo del también poeta y dramaturgo Edmond Rostand (mundialmente conocido sobre todo por su obra *Cyrano de Bergerac*, París, 1897, llevada al cine en varias ocasiones) y de la poetisa Rosemonde Gérard, nació en París el 26 de mayo de 1891 y murió en Ville d'Avray (Hauts-de-Seine) el 21 de febrero de 1968. Es autor de títulos como *L'homme que j'ai tué* (1921-novela, 1930-obra teatral), *Madame Récamier* (1949), *Le procès d'Oscar Wilde* (1935), *La vie amoureuse de Casanova* (1919) o *Catherine Empereur* (1937) entre otras.

⁵ ¿Qué es en realidad el «toque Lubitsch»? Se ha dicho hasta la saciedad que responde a la pericia del cineasta para sugerir lo que puede ocurrir en determinadas escenas pero sin mostrarlo en realidad, lo que de alguna manera propicia que sea el propio espectador quien imagine aquello que, aun estando, no alcanza a ver. No obstante, si atendemos a sus palabras, él mismo dijo de su «toque» que «es el rey en su dormitorio, con los tirantes caídos; es el gondolero veneciano que arrastra la basura a la luz de la luna y se pone a cantar románticamente; es el marido que cuando su esposa parte de vacaciones le despide con el llanto en los ojos y luego se precipita como un loco hacia el teléfono más próximo para llamar a su enamorada. Es algo que se basa en la teoría de que por lo menos dos veces al día el ser humano más dignificado tiene esos momentos más ridículos» (Oliver, 2000: 182).

⁶ Para José María Latorre (1989: 68) es «un brioso film dramático con fondo bélico, o un melodrama».

⁷ Antes de la guerra, el cinematógrafo, a pesar de estar todavía en pañales, se descubre como un elemento de agitación y propaganda que o bien anima y se convierte en caldo de cultivo para el conflicto con la recreación de historias que avivan antiguas y enconadas rencillas, o bien se utiliza como elemento de propaganda que incendie los corazones de fervor patriótico. Solo después, cuando caigan las últimas bombas y mueran los últimos hombres en las trincheras y se firme el armisticio y se repare en el horror y las estadísticas, el cine mirará hacia otro lado para contar, no las pasadas glorias ni la épica de la guerra sino la locura, estupidez y destrucción del conflicto y sus consecuencias desde distintos ángulos. Muchas

Autores como Jean Giradoux; el checo Jaroslav Hasěk, que con *Los destinos del buen soldado Švejk durante la guerra mundial* (1923), fábula antimilitarista protagonizada por un personaje nada heroico que vive extravagantes peripecias marcadas por cierto espíritu picaresco, se aleja de las constantes reconocidas del subgénero; el norteamericano John dos Passos, que en *Tres soldados* (1922) narra cómo la maquinaria del ejército uniformiza y acaba con la identidad y la individualidad del hombre, truncando así sus sueños; su compatriota Ernest Hemingway y su *Adiós a la armas* (1929), cuyo título evoca la obra de una pionera como la baronesa Bertha von Suttner;⁸ y, la que quizá sea la novela de referencia de aquella época por su proyección mundial, gracias a la adaptación cinematográfica que de la misma hizo Lewis Milestone. Me refiero a *Sin novedad en el frente* (1929), de Erich Maria Remarque.

El cine, también se hizo eco de los desastres de la guerra, de sus consecuencias y de cómo la misma determina fatalmente el espíritu de quienes participaron en ella o la sufrieron lejos del frente.

A punto de terminar el terrible conflicto, el propio Chaplin, con su característica manera de entender el humor, se atrevió a rodar el medimetraje *¡Armas al hombro!*, en el que su icónico personaje de Charlot se paseaba por las trincheras para poner en solfa no solo la estupidez y crueldad de la guerra, sino también todo lo que conduce a ella, desde la mismísima instrucción militar (con esos pies y movimientos que no atienden a órdenes repetidas mecánicamente) a las penosas condiciones en la que los soldados han de esperar o buscar la muerte, propia o ajena. Hemos mencionado ya la adaptación filmica de *Sin novedad en el frente*, de Milestone, un descenso al averno de la Gran Guerra en el que no falta el impulsivo espíritu patriótico que lleva a tomar las armas, ni la búsqueda de la gloria al abatir a los enemigos, ni el dolor de quienes ven marchar a sus seres queridos: hijos, esposos, hermanos..., hacia una muerte más que probable. En el periodo de entreguerras, un cineasta procedente del cine silente como G. W. Pabst rodaría un filme titulado *Cuatro de infantería* (1930), en el que ponía el foco no tanto en los desastres de la guerra cuanto en las heridas que esta deja en quienes no están directamente en el frente sino en la retaguardia: hombres, mujeres, ancianos, niños, asediados todos por la carestía económica y por el sufrimiento de las pérdidas a que todo conflicto bélico condena a las familias.

Deliberadamente dejo atrás tanto a aquellas películas realizadas a mayor gloria de la propaganda bélica como a las que, una vez concluido el conflicto, se hicieron eco de él para narrar las peripecias de los valientes y aguerridos aviadores que sobrevolaron los cielos en aventuras más o menos románticas como *Alas* (*Wings*, William A. Wellman, 1927), *Los ángeles del infierno* (*Hell's Angels*, Howard Hughes, 1930) o *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*, Howard Hawks, 1930). Interesa al presente estudio, sin embargo, aquellas obras primigenias nombradas al principio de este epígrafe y, por supuesto, aquellas otras que continuarían durante bastantes décadas después haciéndose eco de los desastres de la Gran Guerra desde posicionamientos

de ellas, como informa el intertítulo con el que se abre la película *Sin novedad en el frente* de Lewis Milestone, una de las más representativas, tratan «de hablar de una generación de hombres a quienes a pesar de haber escapado de las bombas, la guerra destruyó».

⁸ La baronesa von Shutter fue la primera mujer en conseguir, en 1905, el Premio Nobel de la Paz. Perteneciente a una familia con vínculos y ascendentes militares, se convirtió en una ferviente pacifista, actividad que la llevó, entre otros trabajos, al periodismo y también a la escritura de una novela titulada *¡Abajo las armas!* (1889), que se convirtió, más allá de sus escasos méritos literarios, en una obra de referencia para los movimientos pacifistas a nivel internacional. Basada en dicha novela, los cineastas Holger-Madsen y Carl Theodor Dreyer rodaron una película con el título *Ned Med Vaabnene* (1915) en plena contienda bélica.

antibelicistas, como *La gran ilusión* (*La Grande Illusion*, Jean Renoir, 1937), *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) o *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*, Donald Trumbo, 1971), por citar solo algunas de las más conocidas entre un repertorio que abarca desde los orígenes del conflicto hasta la actualidad y que se extiende por diferentes cinematografías. Caso también, de última hora, de la reciente y sobrevalorada por su despliegue técnico en el proceso de filmación de la película *1917* (Sam Mendes, 2020).

Aunque el objetivo no es ahondar en el mensaje ni en el proyecto ético —literario o cinematográfico— de todas aquellas obras que acuden a la Primera Guerra Mundial como materia narrativa ficcional, puesto que el relato de Molero pretende alinearse con estos textos de patente tono antibélico, he decidido entresacar del texto aquellas referencias que no dejan lugar a dudas sobre cuál es su mirada hacia la guerra, su presencia y actitud críticas a través del uso de un narrador objetivo, observador, que pretende identificar con el ojo de una cámara que registra todo aquello que circula por delante de ella y que responde asimismo a los intereses del relato. Esto no es óbice para que, en ocasiones, asome la omnisciencia que se encargará de dar cuenta de los sentimientos del personaje principal, de la presencia constante de la muerte, de las secuelas que el conflicto ha dejado en su mente: «Al teniente lo invade una pesada tristeza que tira de su corazón hacia abajo, hacia el estómago» (p. 199).

Rastreando el texto encontramos declaraciones de intenciones claras y evidentes sobre este tema. Leemos que el escenario en el que transcurre el comienzo de la historia es el de «una guerra absurda —como todas—, que ya dura demasiado y en la que se pretende salvar al mundo libre de la amenaza putrefacta del nazismo» (p. 200). En un ejercicio de intratextualidad se podrían enhebrar algunas de las ideas desplegadas por el autor en *Travelling de retroceso...* con otras de similar calado diseminadas por otro texto incluido también en el mismo volumen de cuentos. Concretamente con *La compasión del chimpancé*, un relato a medio camino entre la realidad y la ficción que cuenta la vida del poeta anarquista Erich Mühsam, asesinado por los nazis en un campo de exterminio.

En *Travelling de retroceso...*, el narrador elegido por Molero, oscilando entre la observación objetiva y la mirada del personaje protagonista, tilda la guerra de «lotería de balas, obuses, bayonetas, tanques, minas y otros inventos humanos de autodestrucción»; al campo de batalla: «Una franja de terreno que absorberá la sangre de los contendientes y que no dará a cambio ningún fruto, ni presente ni futuro»; al propio personaje de «pobre bicho raro que con su actitud hiciera peligrar la contienda bélica» (pp. 201-203). Pero dicha oposición a la guerra como solución plausible para dirimir las diferencias no está solo del lado de los *buenos*, de los americanos. También resuena en el texto en la voz del soldado alemán muerto, que ha dejado como testigo de su desolación una carta dirigida a su madre: «[...] en estos días he comprobado la inutilidad de toda acción violenta. Es preferible la paz, el diálogo, incluso la conversión radical en un apátrida [...] antes de disparar contra desconocidos que ningún mal me han hecho, y luchar porque una línea imaginaria avance o retroceda unos kilómetros», asumiendo de igual manera la futilidad de esas acciones y sus consecuencias: «Estamos perdiendo la guerra y en el fondo de mi corazón me alegro. Nosotros dimos comienzo al conflicto y es justo que pesen sobre nosotros las terribles consecuencias de la derrota y sobre nuestras conciencias los aullidos de millones de víctimas que poblarán como fantasmas anónimos los pesados libros de Historia» (pp. 205-207). Remite esta última parte de la oración al primer verso del poema *Insomnio*, de Dámaso Alonso, incluido en el libro *Hijos de la ira* (1944): «Madrid es una ciudad de más de un millón de

cadáveres», en el que el poeta da cuenta del desasosiego lírico y vital en una época oscura en una ciudad recién salida de una terrible y cruenta Guerra Civil.

PARATEXTUALIDAD EN EL PÓRTICO

Entre los cinco tipos de relaciones transtextuales apuntados por Genette (1989: 9-17), interesa en primer lugar la llamada paratextualidad, que define como todo aquello que rodea al texto y nos informa sobre él. El título es una de esas piezas. Quizá la más sustancial en un texto narrativo de ficción, la de mayor enjundia. Asimismo, en la actualidad, hablar del título de una obra literaria es referirse a la propia semántica del texto, testimonio catafórico que condensa la globalidad del mensaje que preanuncia y al cual remite (Marchese y Forradellas, 1986: 404). En la narrativa breve tiene especial importancia el título como elemento paratextual, ya que de alguna manera es la puerta abatible de ingreso al texto por parte del lector, que recibe en una palabra, en un sintagma, en una frase o en una oración simple una información imprescindible que pone en funcionamiento la maquinaria desplegada por la historia. A la manera de los títulos de crédito de los filmes, a los que Bordwell y Thompson incluyen como parte del discurso, aunque sea, en principio, material ajeno al mundo de la historia y por ello extradiegético (Bordwell y Thompson, 2002: 65-66).

La importancia del título: *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae*, es capital porque deja claro desde el primer momento cuál es la orientación de lectura marcada por Fernando Molero, el «horizonte de expectativas» (Martínez Fernández, 2001: 136) que origina, al poner el texto en relación con una técnica cinematográfica, un movimiento de cámara que sitúa al lector en un punto de partida manifiestamente identificado como un plano de detalle: «Una gota de sangre oscura cae sobre un botón dorado de la guerrera del soldado muerto» (p. 199), y desde esa imagen detenida que pretende asimismo funcionar como metonimia y espoleta narrativa, arranca hacia atrás (de retroceso), ampliando el foco y circulando sin corte de montaje en lo que pretende ser una suerte de plano-secuencia literario que se expandirá por el tiempo y el espacio del cuerpo textual.

Más adelante se verá cómo el proyecto de Molero va mucho más allá, pues el verdadero comienzo de su historia no está en ese primer enunciado con que se abre el relato, sino en otro lugar fuera del cuadro, en otro texto al que pretende encadenarse de manera natural para fijar el marco de las interpretaciones en relación con dicho texto y con otros anteriores que abordan asuntos similares, bien que desde perspectivas, estilos y narrativas distintas.

DESDE LA MIRADA DEL REMORDIMIENTO A LA DESOLACIÓN DE LA BATALLA

He apuntado ya que el inicio del relato que me dispongo a diseccionar viene de un fuera de campo situado en un lugar «otro» que no es precisamente un texto literario ajeno, sino una película de Lubitsch titulada *Remordimiento* (1932). En ella, un soldado francés abatido por la culpa de haber matado a un combatiente alemán en la I Guerra Mundial —a la sazón, un enemigo—, decide viajar hasta el pequeño pueblo del hombre muerto para pedir perdón a su familia y expiar de camino su pecado, ya que su vida se ha convertido en un verdadero infierno a causa de los remordimientos.

Al comienzo del filme, tras un prólogo en el que se conmemora en París el Primer aniversario del armisticio, el protagonista de la cinta, Paul Renard (Phillips Holmes), se dispone a confesarse al párroco que ha dirigido los oficios religiosos con toda la pompa y boato que la ocasión requería. En un momento de la confesión, cuando el sacerdote le pregunte por qué razón ha matado a un hombre, este, con los ojos desorbitados, también se interrogará por qué lo ha hecho, si no tenía motivo alguno. Incapaz de dar argumentos que justifiquen su crimen, de articular palabras que den cuenta del horror, mira directamente a la cámara y dice: «Tan solo me miró. Me miró. Me miró», mientras un *travelling* de aproximación lo va engullendo hasta fundir, en un encadenado, sus ojos a los ojos todavía abiertos del moribundo soldado alemán. Adquieren las miradas un papel predominante en esta apertura, así como ese movimiento de cámara que, una vez haya traspasado la frontera del tiempo y el espacio para situar al espectador en el pasado, en el recuerdo del personaje principal, iniciará un proceso inverso de retirada operando con idéntica técnica fílmica. Renard, como personaje narrador homodiegético, es el encargado de invocar las imágenes a través del *flashback* (Figs. 1-9).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

En ese punto concreto en el que vemos la sangre corriendo por el rostro del soldado, que está a punto de morir, es en el que el autor de *Travelling de retroceso...* quiere situar el verdadero comienzo de su relato, marcando, además, un objeto que

adquiere especial importancia en ambos textos: una carta que circula profusamente en el cuento, con repeticiones que abordaré en un punto aparte, calando en distintos personajes con diferentes actitudes, funciones y percepciones sobre el contenido de la misma. Algo parecido ocurre en la película de Lubitsch, que nos ofrece la visión en el papel, las palabras pronunciadas por Paul Renard y finalmente esas mismas palabras repetidas por Elsa. Allí donde en el filme la carta aparece entre las páginas de un libro sobre Beethoven (Fig. 10), Molero la coloca en un bolsillo del soldado abatido: «Del bolsillo superior asoma la punta de un papel amarillento: una carta» (p. 199).

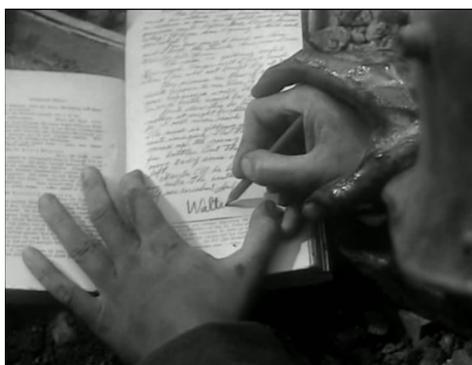


Figura 10

A continuación describe, con todo lujo de detalles, las consecuencias sobre el cuerpo de las armas empleadas en la guerra. Así: «restos de metralla se reparten por todo su cuerpo», «los miembros inferiores son un amasijo de carne, huesos y barro que se confunde con la madre tierra», «el uniforme roto, agujereado y sucio de arena», «el rostro a manchas como la piel de un reptil de color marrón», «los ojos entreabiertos, sin vida», «le mana un hilillo de sangre de las fosas nasales y otro de la boca que se confunden y le corren por la barbilla», «el rostro es la imagen de una impávida máscara» (p. 199). Ni que decir tiene que esta descripción del soldado muerto no se corresponde con la que se refleja en la película de Lubitsch, en la que la muerte, como ocurre en el cine clásico por otra parte, suele ser mucho más aséptica, pues nunca se ve, igual que en el cine posmoderno, la laceración de la carne, incluso el regodeo en la mostración del cuerpo aniquilado por lo real. Sí aparece, por ejemplo, en cualquier filme bélico moderno que se precie, sea cual sea la guerra que libren los hombres: II Guerra Mundial, Vietnam, Iraq... Valga como referencia una imagen cualquiera extraída casi al azar de entre las muchas estampas del horror que se pueden ver en *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) (Figs. 11-13).



Figura 11



Figura 12



Figura 13

LECTURA FÍLMICA DE UN TEXTO LITERARIO: SU PUESTA EN FORMA

Es algo cada vez más común entre autores devotos del cinematógrafo (que son legión) buscar en él apoyos, referencias y modos de mirar, hasta el punto de tratar de asimilar en algunos de sus textos técnicas claramente deudoras de lo filmico. Es lo que hace Fernando Molero en *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae*: intentar llevar hasta el extremo en su texto esa fijación por lo filmico, activar los recursos de su memoria visual y gravitar en torno a un modo escritural que permita al lector visualizar lo que lee, haciéndole partícipe de la construcción del decorado, de los efectos especiales, de los movimientos de los personajes y los objetos en el interior del cuadro, de sus viajes por el tiempo, de sus miradas y también de sus palabras. El objetivo perseguido es que la construcción narrativa sea percibida como el contenido de un guión técnico ya filmado que ha de ser montado en la cabeza del lector —aunque sea de manera inconsciente— al mismo tiempo que se produce el acto de lectura.

Analizaré a continuación cómo, partiendo de la idea de poner en funcionamiento el complejo engranaje del plano-secuencia,⁹ lo estructura en una suerte de montaje interno en el que no resulta difícil distinguir una deliberada planificación más propia de un director de cine que de un escritor de relatos. No inventa el autor nada nuevo: solo procura llevar la influencia del cine en su obra a su máxima potencialidad.

Mucho se ha hablado de la pregnancia del lenguaje cinematográfico en narradores vanguardistas y escritores de toda índole, género y condición casi desde los mismísimos albores del siglo XX. Tanto es así que muchos críticos y teóricos de la literatura han rastreado en los textos de determinados autores como John Dos Passos, Scott Fitzgerald y otros, recursos y técnicas propios del cine, justificando que estos escriben y describen determinadas escenas en sus novelas según la óptica de objetivo cinematográfico. Es posible que la corriente del objetivismo literario se desvincule de la omnisciencia específica de la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX y trabaje una mirada que se corresponda con el ojo de la cámara de cine para contar determinados acontecimientos o párrafos descriptivos; sin embargo, Molero no se conforma con trufar su relato de elementos protofilmicos, sino que trabaja la puesta en forma al tiempo que no descuida otros elementos más propios de los textos literarios, entre los que destaca el empleo de la carta del soldado alemán muerto.

El comienzo del relato nos obliga a enfocar dos objetos concretos en un clarísimo plano de detalle: una gota de sangre que al caer mancha un botón dorado de un uniforme y una carta que sobresale de un bolsillo. Ambos elementos quedan relacionados por su proximidad en el interior del encuadre. En estas frases inaugurales, además, se nos apuntan varias informaciones que serán validadas con posterioridad. A saber: las consecuencias de una guerra, la muerte y un documento cuyo contenido el lector-espectador desconoce todavía. Enseguida, la cámara comienza ese *travelling* de retroceso sobre lo que comprobamos que es el cadáver de un soldado despedazado por el impacto de las balas y las bombas. Vemos lo que una vez fue un cuerpo y ahora solo es una masa orgánica en la que se confunden la tierra y la carne. Vemos su rostro sin

⁹ Cineastas como Orson Welles en *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958), Alfred Hitchcock en *La soga* (*The Rope*, 1948), Stanley Kubrick en *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957), Alejandro González Iñárritu en *Birdman* (2014), el mismísimo director español Luis García Berlanga, todo un referente de nuestro cine en el empleo del plano-secuencia, o, el caso recientísimo de Sam Mendes, que en *1917* (2020) realiza un ejercicio de virtuosismo compositivo, han querido dejar su huella en el manejo de la construcción visual de sus relatos al activar, en lo que supuestamente es un plano único, todo un despliegue de ángulos, planos y movimientos de cámara que asemejaran el rodaje al montaje.

vida, los estragos de la muerte. Ya no nos queda ninguna duda de que estamos en el corazón del campo de batalla. Y, de súbito, en el segundo párrafo, emergiendo desde el fuera de campo en el que todavía se aprecian las secuelas de la lucha en el humo y el hedor, entra en escena una mano que toma la carta mencionada en el párrafo primero. Se trata de la mano de un teniente aliado, aunque aún desconocemos su nacionalidad, pues bien puede ser francés, inglés o americano. Asimismo tampoco sabemos quién es o a qué ejército pertenece el soldado abatido. Suponemos, que alemán. La cámara se desplaza un poco más hacia atrás para permitir la entrada en cuadro del soldado, visualizando así un plano general que nos ayuda a constatar el desasosiego del teniente y el acto de enfundar su arma, gesto que nos suministra una nueva información: esa batalla, al menos, ha concluido.

En el tercer párrafo constatamos que el ojo-cámara¹⁰ del narrador se ha alejado aún más para ofrecernos un plano general más amplio en el que tienen cabida, además del soldado muerto y el teniente aliado, otros cadáveres en el interior de una trinchera, una imagen mil y una vez repetida en cientos de películas pertenecientes al género bélico (Fig. 14).



Figura 14

A continuación, después de que en el texto se incluya un intertexto extraído de un discurso pronunciado por el mismísimo Adolph Hitler para introducir un acontecimiento del pasado del soldado germano, se produce una aproximación para enfocar al teniente en lo que bien podría ser un plano medio que nos permitiera contemplar tanto la operación de desdoblarse la carta que acaba de coger como el contenido de la misma. Está escrita en alemán y solo comprende palabras sueltas. Termina su misión como personaje en la trinchera enemiga cerrándole los ojos; persignándose; rezando una oración; hurgando en sus otros bolsillos, de los que extrae documentos de identificación y un poemario; tomando del suelo una pistola alemana.

Hasta aquí, parece que en el relato el tiempo se hubiera detenido y el silencio adueñado de la escena. Sin embargo, una vez concluido el rito de despedida, el narrador se desentiende del personaje principal y retrocede en su punto de vista para colocarnos frente a un gran plano general: una descripción topográfica del campo de batalla

¹⁰ El comienzo del relato remite, salvando las distancias, a los presupuestos del llamado cine-ojo formulados a principios del pasado siglo por el cineasta soviético Dziga Vertov, quien pretendía captar una realidad desprovista de todo artificio y con la mayor objetividad posible, al considerar que el ojo artificial de la cámara (la lente) era capaz de mirar y ver con mayor profundidad que el ojo humano, por estar desprovista de algo tan inherente al hombre como es la humanidad. La realidad emergería así para ser aprehendida. La objetividad puesta, por tanto, al servicio de la vida sin interferencias, de improviso, para poder explorar el caos de los fenómenos visuales que pueblan el espacio.

después de la batalla (Figs. 15-16), en el que se diseminan por el espacio cuerpos destrozados, soldados malheridos, prisioneros rendidos al vencedor que suben a camiones.



Figura 15



Figura 16

El teniente aliado se encarama a un *jeep* y regresa, junto con sus compañeros y los prisioneros, a su campamento, en donde son recibidos con alegría por quienes se han quedado allí. La cámara ha acompañado a la comitiva durante todo el trayecto y, ahora, mientras asistimos a la celebración de la victoria, se mueve por un nuevo escenario de barracones, alambradas y torretas de vigilancia del que el teniente ha salido momentáneamente para reaparecer al instante entrando en el despacho del militar de mayor rango del regimiento. Ha acudido a él para pedirle un favor.

El nuevo movimiento de cámara, en un *travelling* de acompañamiento, lo sigue, junto a dos soldados hasta el pabellón donde se hacían los presos. Después de entregar el documento del general a los guardias de la puerta, accede al interior y solicita la ayuda de algún prisionero alemán que comprenda su idioma. Uno se singulariza de entre el resto y, en un desplazamiento inverso al anterior, ambos abandonan el albergue y son conducidos por la cámara-narrador hasta las dependencias del teniente. Durante buena parte del relato, los personajes no abandonan ese espacio, por lo que los movimientos se reducen a los realizados por los propios personajes dentro del encuadre: como beber, hablar, entregar la carta, leer. Adquiere en este punto mayor importancia la palabra, pues el lector asiste, ahora sí, al contenido demorado de la epístola escrita por el soldado alemán muerto.

Una vez se haya completado el proceso de traducción de la carta, el prisionero alemán regresará a su confinamiento acompañado por los dos soldados en un nuevo *travelling* que adquirirá en este punto mayor complejidad, al combinar este movimiento de cámara con el de una panorámica ascendente mientras sigue la estela de una humareda fruto de un fuego encendido en el campamento.

Para cuando el ojo decida regresar desde ese lugar del cielo y pasar de nuevo por el humo, Molero, en una pirueta narrativa, realiza un movimiento de cámara descendente en el que encadena el humo de la hoguera con el humo que emana de una pipa que alguien fuma en una suerte de técnica de montaje. En una elipsis temporal y espacial nos lleva directamente a una casa común y a un nuevo tiempo en el que la guerra ya es historia, modificando de camino el punto de vista de la cámara, que será asignado en ese preciso instante a la esposa del teniente aliado. Vemos lo que ve su mujer que está viendo el ya veterano de guerra: una sucesión de fotografías recortadas de periódicos en la que se aúna lo fotográfico con lo sintético literario para ofrecernos, con esas imágenes detenidas, huellas de tiempo nada más, una suerte de resumen de lo

que fue esa terrible contienda de la II Guerra Mundial, sus consecuencias, sus personajes principales, las batallas más famosas...

Tras romper con el pasado en el gesto de arrojar a la basura todas las fotos y recortes de prensa, el ojo-cámara se desprende de la mirada de la esposa y sigue de nuevo, como en la primera parte del relato, al protagonista. Se dispone a echar la carta del soldado alemán muerto a un buzón. Con él recorreremos una ciudad intacta, que no ha conocido los desastres de la guerra, y llegamos a un parque junto a un río. Distintos planos subjetivos nos muestran gente corriendo, madres paseando a sus hijos, ancianos tomando el sol. La cámara lo acerca al filo del río, lo enfoca en un plano de detalle extrayendo de la chaqueta un objeto que enseguida descubriremos: es la *luger* tomada en el campo de batalla junto al soldado muerto; lo acompaña en el movimiento de lanzarla al agua. El ojo del lector se va con ella al fondo, lentamente. Retorna de nuevo el autor a buscar esa técnica filmica que le permita recuperar la mirada. Y lo hace siguiendo la trayectoria de un pez que emerge del fondo a la superficie para que podamos situarnos nuevamente del lado de nuestro protagonista y recuperar ese movimiento de cámara que lo trasladará desde las inmediaciones del río hasta el lugar en que se ubica el buzón de correos en el que introducirá la carta.

Esa mano extraviada en la boca oscura del buzón se difuminará con unos puntos suspensivos para reaparecer en el siguiente párrafo tras una nueva elipsis tempoespacial. La mano ya no es la del exteniente aliado, sino la de un hermano del soldado alemán muerto que se la entrega a su madre. La mujer lee la carta y, nosotros, espectadores que conocemos las palabras escritas en ella, asistimos por segunda vez a su reproducción. La lectura provoca en la madre un dolor inmenso: «el contenido río de lágrimas se le desbordó en cascada», para dar cuenta, una vez más, de la filiación de Molero a la poesía clásica, al homenajear a Garcilaso de la Vega y a ese endecasílabo de la *Égloga I* que reza así: «Salid sin duelo, lágrimas corriendo».

Para redondear el resultado final, acude el narrador a la circularidad para cerrar el texto. Si el motor del relato partía de un inicio en el que una gota de sangre caía sobre un botón de una guerrera, su punto de llegada se halla en una lágrima de la madre que se estrella en una «mano venosa y moteada de manchitas oscuras». Del plano de detalle del principio al plano de detalle del final. En el camino, el intento de utilizar el lenguaje escrito para desarrollar un plano-secuencia filmico con la ayuda de un *travelling* que morirá en el consabido fundido a negro: «Y todo en torno se hizo oscuridad» (p. 214).

FUNCIÓN DE LOS INTERTEXTOS PERIODÍSTICOS Y VISUALES

Etimológicamente, el término «intertexto» significa un texto entre otros textos (Plett, 1993: 67). Cuando me refiero a «intertexto» es para dejar claro que quiero individualizar algo que aparece en el texto *Travelling de retroceso...*, que está presente en él, extraído de otro lugar, que se puede singularizar y que cumple una función concreta, y no a ningún proceso de génesis en el que quede en segundo plano tanto el origen, su procedencia, como el resultado (Guillén, 1985: 313).

Así pues, me centraré en un fragmento de un discurso pronunciado por Adolf Hitler ante el ejército alemán para arengar a las tropas al combate contra Polonia y en una serie de fotografías de la época que sirven para sintetizar, en un extenso párrafo de algo más de una página, todo un periodo histórico: el que va desde los días previos de la II Guerra Mundial hasta el final de la misma y su coda conocida como La Guerra Fría.

Su inclusión no se reduce a la mera cita textual, sino a dotar al discurso de una funcionalidad narrativa al otorgar a uno de los personajes una motivación.

Los medios de comunicación se hicieron eco, en los primeros días del mes de septiembre de 1939, de la deriva militarista de Alemania y de su *führer*, resentidos por las condiciones de la rendición tras la I Guerra Mundial. Tomando como chivo expiatorio de algunas de sus desgracias a sus vecinos polacos, Adolf Hitler aprovechó para lanzar unas proclamas incendiarias que alzarán a los espíritus germanos y los preparará para una nueva guerra en la que habrían de recuperar todo aquello que les fue arrebatado en la anterior contienda militar (Figs. 17 y 18).¹¹



Figura 17



Figura 18

Molero aprovecha parte de este discurso para introducirlo literalmente en su relato y configurar así la motivación del soldado alemán muerto y exonerarlo de alguna manera de la parte de culpa que le pudiera corresponder, pues a fin de cuentas solo es «un representante anónimo de esa oscura estirpe alentada al vacío de la destrucción por la idea de la superioridad aria». Insiste en tildar a este protagonista, tan presente en su ausencia de hombre, de soldado que vive más allá de la muerte gracias a las palabras, de víctima, de iluso, de ser impulsivo como cualquier joven que se deja arrastrar por la retórica pero que «poco sabe del corredor de Danzing ni de ninguna de las auténticas pretensiones melomaniacas de su *führer*» (p. 200).

Las palabras son palabras, sí, y también pueden ser arietes y cantos de sirena. En ese terreno Hitler era un mago: «Con la dura firmeza de las armas alemanas dirigiré la lucha por el honor y los derechos vitales del pueblo alemán resucitado. Espero que todos los soldados, penetrados de la gran tradición del eterno espíritu alemán, cumplirán con su deber hasta el extremo. Daos cuenta en todos los momentos que sois los representantes de la gran Alemania Nacional Socialista». Nuestro soldado alemán, un número más abatido en la trinchera, se dejó influir por estas palabras (recuerde el lector/espectador la figura del maestro incendiando de grandeza y gloria los corazones de los muchachos en *Sin novedad en el frente* y comprobará cuán pronto se truncan sus sueños en cuanto entren en contacto con la guerra, hasta el punto de despreocuparse lo que hasta no hacía mucho fue una maravillosa ilusión), pero «en la hora de su muerte estaba completamente solo» (p. 200).

Por lo que respecta a la presencia de unas fotografías y recortes de periódicos que aparecen en la segunda parte del relato, es decir, una vez que la guerra ha concluido y el soldado americano ha vuelto al hogar, estas cumplen la función de recordar que los

¹¹ Texto publicado en ABC el 2 de septiembre de 1939, año trigésimo segundo, número 10.465.

desastres de toda contienda bélica se expanden en el tiempo y en el espacio, atormentando a sus protagonistas. Mirarlos una y otra vez es una manera de revivir los momentos del pasado. Por eso, hasta que no los arrugue y los tire a la basura no habrá terminado para él el sufrimiento.

El extenuado americano, músico incapaz de componer o interpretar en el presente, está en su casa delante de unos «pentagramas en blanco y algunas partituras ajenas que se sentía incapaz de interpretar». No consigue olvidar, y el olvido es parte de la recuperación de las heridas psicológicas. Aunque intenta ocultarlos, «debajo de ellas, por sus bordes, asomaban recortes de periódicos». Enseguida el narrador aprovecha para mostrarnos qué es lo que representan esos recortes de prensa, en los que destacan, por supuesto, las fotografías. Y lo hace en una suerte casi de gradación en el que va pasando de oraciones subordinadas complejas hasta la desnudez de frases carentes de verbos, meros flashes, destellos que recuerdan al disparo de una cámara de fotos. «Sentados sobre sus gordos culos, tras la firma de los acuerdos de Yalta, posaban para la foto de familia los ufanos vencedores de la II Guerra Mundial: Churchill, Roosevelt y Stalin [...] El campo de concentración de Belsen con sus muertos como perros abandonados [...] La isla de Okinawa [...]»¹² (pp. 208-209) (Figs. 19-32).



Figura 19
Acuerdos de Yalta



Figura 20
Batalla de Guadalcanal



Figura 21
Juicios de Nuremberg

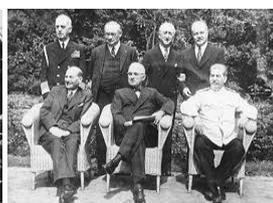


Figura 22
Conferencia de Postdam



Figura 23
Desembarco de Normandía



Figura 24
Campo concentración Belsen



Figura 25
Suicidio de Goering



Figura 26
Batalla de Okinawa



Figura 27
Campo de concentración de Auschwitz



Figura 28
Togo: Primer Ministro Japón

¹² Ver página 209 de *El heladero de Brooklyn*, en la que se registran, a modo de un álbum de fotos, algunos de los momentos más célebres relacionados con la II Guerra Mundial.



Figura 29
El hongo atómico



Figura 30
Pearl Harbor



Figura 31
Rendición del general Umezu



Figura 32
El Enola Gay

Y como Fernando Molero no tiene interés por registrar los acontecimientos históricos en orden cronológico como si formaran parte de un tratado de Historia Contemporánea, los distribuye en el párrafo siguiendo un orden totalmente aleatorio, como corresponde al caos de la guerra y de los recuerdos, que suelen ser una sucesión de imágenes desordenadas en la mente de nuestro protagonista. Cuando se desprenda de ellas, y, sobre todo, de la carta del soldado alemán muerto, cerrará un capítulo de su existencia marcado por la tragedia de la vida y de la muerte, de vivir para matar, poniendo fin así al sentimiento de culpa y a sus posibles remordimientos.

LA CARTA COMO MOTIVO

Partiendo de la premisa de que las construcciones artísticas no han de responder en ningún caso a principios formales absolutos que todos los artistas deban seguir —al ser estas productos de la cultura—, es relevante, sin embargo, tener en cuenta que muchos de estos principios son una mera cuestión de convención, una especie de contrato tácito entre creador y receptor, como apuntan Bordwell y Thompson. Por esta razón es de gran utilidad acogerse a aquellos «motivos» importantes que forman parte de dicha convención en algunos textos y analizar su particular funcionamiento en los mismos.

Las incuestionables aportaciones de Bordwell y Thompson al análisis filmico y sobre todo al sistema específico de relaciones que le otorgan una forma particular a la obra de arte cinematográfica guiarán mis pasos a la hora de dilucidar la articulación funcional de la carta del soldado alemán muerto en *Travelling de retroceso...*, al tiempo que vuelvo la mirada a las relaciones intertextuales entre el relato de Molero y la película de Lubitsch.

Para Bordwell y Thompson la forma filmica no es otra cosa que la red de relaciones establecidas entre los distintos elementos que configuran el texto, la película. Cada elemento, narrativo o estilístico, para ser, digamos, productivo, ha de tener una o varias «funciones», que adquirirán su verdadera razón de ser por su irrupción en el texto, por su repetición y por la concurrencia necesaria para que otros elementos funcionen igualmente.

Uno de esos «motivos» recurrentes en los textos que se inscriben en el género bélico, o que abordan cuestiones relacionadas con la guerra, es la carta. Su importancia fue tal en el mundo real, que resulta insoslayable su presencia en las obras de ficción literarias o cinematográficas.

Para Astorri y Salvadori (2002: 64):

El tráfico postal fue una cuestión relevante durante la Primera Guerra Mundial. Las autoridades priorizaron estos envíos, a pesar de que se remitían millones de cartas diarias, al ser conscientes de la importancia que tenía el correo para mantener alta la moral de la tropa. Uno de los pocos momentos de alegría en la triste vida en las trincheras era la llegada de la correspondencia que traía noticias de casa. Para las mujeres que esperaban, la llegada de una carta significaba la certeza momentánea de que el marido, el hijo o el padre seguían con vida. A través de las palabras, los soldados intentaban consolidar los vínculos y los recuerdos, además de mantener su identidad entre la multitud de individuos con un destino parecido al suyo.

Fernando Molero toma prestado el «motivo» de la carta en *Remordimiento* y lo asume como propio en su relato. En la película de Lubitsch, cuyo comienzo ya se ha analizado al hilo de esos *travellings* que conectan tiempos, espacios y personajes dentro del texto cinematográfico y en relación con el texto literario que analizo, se introduce dicho objeto con un valor y una funcionalidad concretos. En el filme, el soldado alemán está a punto de morir. Desesperado, repara en un libro de Beethoven caído en el suelo (Fig. 33). Lo abre buscando algo. En su interior hay una carta a la que le falta la firma (Fig. 34). El soldado francés le toma la mano y lo ayuda a rubricarla, pero muere antes de poder concluirarla (Fig. 35). El hecho de que ambas manos (la alemana y la francesa) se fundan en el acto de plasmar dicha firma nos avanza que ambos personajes van a quedar indisolublemente unidos al final, como si solo fueran un ser, como si el muerto viviera para siempre en el corazón del vivo y, por añadidura, en el de su familia, que celebra su advenimiento como la recuperación del hijo fallecido, la sutura entre el dolor del pasado y la alegría de lo porvenir.

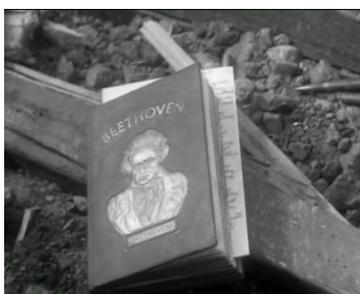


Figura 33

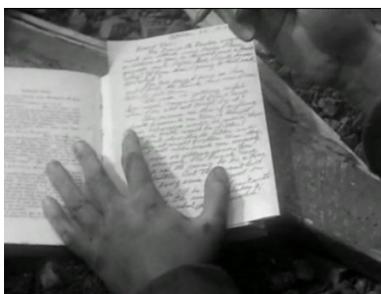


Figura 34

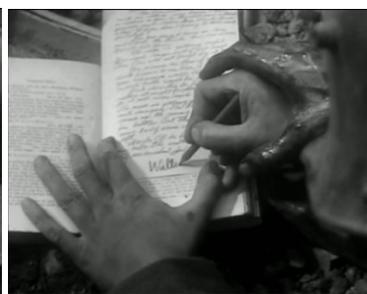


Figura 35

Una vez que el soldado alemán ha muerto sin terminar de escribir la «r» final de su nombre: Walter, el espectador, al mismo tiempo que Paul Renard, accede al contenido de la misma a través de unas pinceladas en las que se constatan la estupidez, el sinsentido y la inutilidad de la guerra: «¿Por qué? ¿A quién voy a matar y para qué?» (Fig. 36); «Viví dos años en Francia. Quería a los franceses» (Fig. 37); «Ahora he de matarlos (Fig. 38)»; «Algunos sobreviviremos. Quizá tenga suerte» (Fig. 39); «No puedo seguir escribiendo. La tierra se estremece» (Fig. 40); «Adiós. Adiós» (Fig. 41).

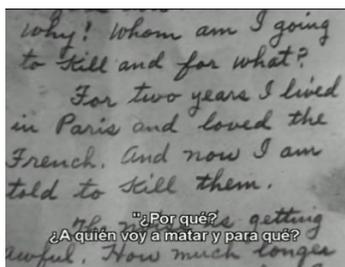


Figura 36

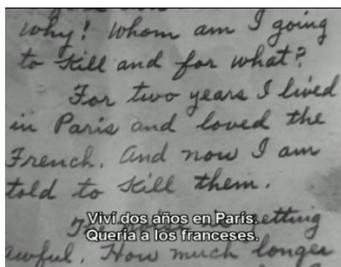


Figura 37

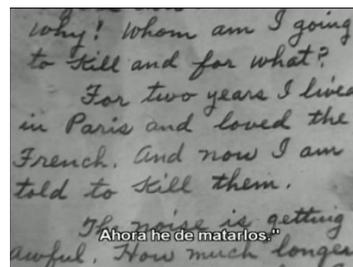


Figura 38

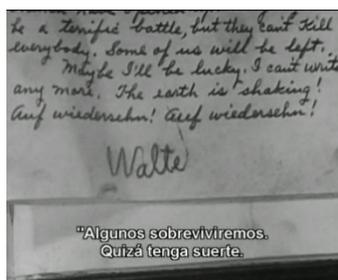


Figura 39

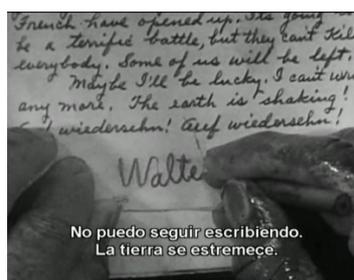


Figura 40

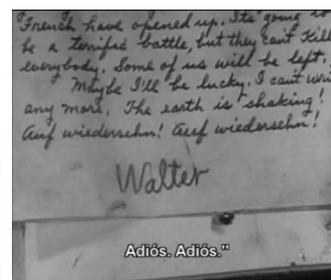


Figura 41

La despedida está escrita en alemán, pues son palabras fácilmente reconocibles incluso para alguien que desconozca la lengua de Goethe y de Schiller. Idioma, por cierto, que el protagonista afirma entender cuando regrese de tan doloroso *flashback* para dirigirse al sacerdote ante quien se confiesa y a los espectadores, después de terminar de escribir el nombre del autor de la carta imitando su letra y que se cierre la secuencia con un plano de detalle de la partitura de una composición musical de Beethoven (Fig. 42).

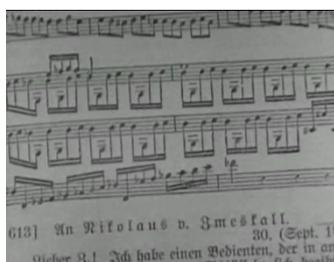


Figura 42

En *Travelling de retroceso...*, la carta se hace presente entre la línea tercera y la cuarta del relato: «Del bolsillo superior asoma la punta de un papel amarillento: una carta». Y el soldado, a diferencia de lo que ocurría en *Remordimiento*, está muerto, sin posibilidad de firmarla. Es ya en el segundo párrafo cuando el soldado aliado la «extrae con delicadeza [...] del bolsillo del soldado muerto» (p. 199). Para marcar la filiación de su texto con el de Lubitsch, Molero convierte a su protagonista en un músico, precisamente en un violinista, igual que Renard y el joven abatido por él.

Un poco más adelante, el soldado intenta leer la carta pero no lo consigue porque está escrita en alemán, y él desconoce el idioma; solo reconoce algunas palabras, algo totalmente insuficiente para descifrar el mensaje. No estamos aquí ante dos hombres que, aunque sea por cercanía geográfica y lazos históricos como ocurre en *Remordimiento*, comparten conocimientos de la lengua ajena, sino ante un americano

que carece de las herramientas lingüísticas necesarias para desentrañar el complejo vocabulario o la intrincada sintaxis germánica.

Pero no es la carta el único elemento que rima con las imágenes de la película de Lubitsch, pues el protagonista del relato que nos ocupa «hurga en el resto de bolsillos del soldado y saca de uno de ellos sus documentos personales y un gastado librito de poemas» cuyo autor, aunque no nos es desvelado todavía, responde al nombre de Hölderlin, apellido por cierto de la madre del soldado muerto en *Remordimiento*. El narrador se encarga de aclararnos que no se trata de despojar al cadáver de sus pertenencias más íntimas, sino de salvarlo del olvido. Nos adelanta que todo ello, la carta incluida, tal vez conforte algún día «a sus seres queridos con la noticia del día, la hora y las circunstancias de su muerte» (p. 201).

Esto llevará, más adelante, al personaje principal a solicitar permiso a sus superiores para que un preso le traduzca «determinados párrafos de un librito de poemas en alemán que encontró tirado en la trinchera» (p. 203). Sabemos que miente y así lo marca el narrador, justificando la acción del personaje por la incomprensión casi segura del alto mando. Será su secreto. No está dispuesto a compartir la intimidad de las palabras del soldado alemán muerto salvo con quien le puede ayudar a comprenderlas.

Una vez su petición sea aceptada, un sargento alemán, prisionero en el campamento aliado, será el encargado de informarle de que «no es más que una carta dirigida por un hijo a su madre» (p. 204). Algo privado, por tanto, que carece, según ha supuesto el soldado nazi, de interés alguno, ya que no se trata de mensajes cifrados ni de nada parecido. En ese momento, Fernando Molero, a través del narrador del relato, deja claro que sus prioridades son otras. De manera más o menos encubierta deja caer la idea de *interferencia*, referida a la relación dinámica que se establece entre sistemas distintos (Martínez Fernández, 2001: 71), al importar cierto repertorio lingüístico de un idioma a otro. Cobra así especial importancia no solo el significado literal de las palabras, sino también sus posibles connotaciones. El protagonista, improvisado amanuense, le rogará que «le traduzca el texto, mientras él lo copia, con la mayor aproximación al sentido global del mismo y a cada una de las palabras, intentando desvelar no solo su significado literal sino también lo que de connotativo pueden encerrar» (pp. 204-205).

A partir de este momento, la voz del soldado muerto se hace presente en esa lectura que de la carta realiza su compatriota y que el soldado americano transcribe para que los lectores accedan por fin a su contenido. La importancia en el relato es tal que Molero dedica varias páginas a ofrecernos los sueños, las zozobras, la evolución de los sentimientos patrióticos, la reflexión sobre el ser humano, los anhelos posiblemente truncados contenidos en ella.

Para cuando un par de párrafos después la epístola vuelva a aparecer, la guerra ya habrá terminado y el soldado americano, lejos del frente, rumiará su desconsuelo en su hogar, en América, junto a su mujer, sentado en su estudio, terminando de «escribir una dirección en un sobre». Enseguida nos confirmará lo que sospechábamos: que ese sobre contiene *la carta*: «He decidido enviar la carta del soldado alemán. Espero que viva su madre o alguien que pueda recordarlo mejor que yo» (pp. 208-210).

Si como afirman Bordwell y Thompson la similitud y la repetición del «motivo» contribuye a dotar de espesor a la forma fílmica (textual, diría yo), no son menos importantes los principios de la diferencia y la variación en la presentación de tal o cual «motivo». Para ellos, los «motivos» no suelen repetirse de manera idéntica, sino introduciendo variantes que permitan al espectador (o al lector) vislumbrar su desarrollo y evolución. La globalidad del texto como forma se verá así reforzada, al estar dotada

de una consistencia que afecta, a todos los efectos, tanto al comienzo como al final del mismo.

Veámoslo de nuevo, contrastando la película de Lubitsch con el relato de Molero. Casi al final de *Remordimiento*, Elsa, la novia-viuda de Walter, sacará de un cajón (Fig. 43) la carta que el propio Paul Renard ayudó a firmar en la trinchera: la última carta del amado, hallada junto a su cadáver, según ella le cuenta. Renard y Elsa conocen la totalidad del contenido. Nosotros solo aquellos fragmentos mostrados al principio del filme. Elsa no sabe que Renard ya la ha leído. En ese momento de tensión asistiremos como espectadores a las emociones del personaje femenino, al tormento del personaje masculino y a unas palabras que Elsa se encarga de remarcar: que la carta está dirigida a ella, pero también a él (Fig. 44), al proponerlo, de alguna manera, como su sucesor, sustituto que habrá de ocupar su lugar, no solo en el hogar de los padres, sino también en el corazón de toda una familia (Fig. 45). El desvelamiento de la verdad supondrá la asunción del dolor, el sacrificio, y también de un nuevo secreto, ya que nada de ello les dirán a los padres de Walter, que, ajenos a esa terrible verdad, vivirán los días que les queden acogiendo a Renard como el hijo muerto en el campo de batalla.¹³



Figura 43



Figura 44



Figura 45

A diferencia de en *Remordimiento*, cuya carta iba dirigida a Elsa, en *Travelling de retroceso...*, la destinataria de la epístola es la madre del soldado, y su irrupción y su función es bien diferente. Una vez que el exteniente americano haya echado la carta al buzón, la siguiente información que el narrador nos suministra sobre la misma es a través de un encadenado en el que se funde su mano con la mano del hermano más pequeño del soldado alemán muerto en el acto de entregarla a la madre. Por segunda vez, se nos ofrece la lectura de la carta, bien que ahora es su verdadero receptor quien se encarga de ponernos delante de los ojos un resumen de su contenido, porque la misiva es la misma y no lo es, pues «con letra diferente, émula sin embargo de la de su hijo» (como la «r» final de la firma de Walter en *Remordimiento* en una nueva rima intertextual), el americano le cuenta las circunstancias reales de su muerte «y le dedica unas palabras de consuelo en un torpe alemán que la pobre mujer no pudo leer» (p. 214) porque el llanto terminó por desbordársele, cerrando con esta última lectura el capítulo epistolar y también, por añadidura, cerrando con una estructura circular el relato.

¹³ Según Miguel Marías (2000: 128), en la película *Magnificent Obsession*, (1954, Douglas Sirk), se propone «la idea de que quien mata a alguien o es moralmente responsable de su muerte no tiene más remedio que llenar él mismo el hueco que ha dejado, recomponer la familia que ha roto, continuar la tarea que le ha impedido culminar; en otras palabras, ponerse en el lugar del muerto, sentir la huella que ha dejado, la cicatriz, y ponerse metafóricamente sus zapatos, acostarse en su cama, tocar su violín, ser para sus padres y para su novia, respectivamente, el hijo y la pareja que les quitó».

CODA SOBRE LAS VIRTUDES DE LA RECEPCIÓN

En puridad, me atrevería a decir que el relato *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae* no existe más allá de las posibles lecturas con las que sus otros tengan a bien configurarlo de manera única, exclusiva, personal. No significa esta afirmación tan taxativa que todo sea válido. Como construcción formal, «el autor» inventa una historia que para nada ha de estar anclada al tiempo de su creación, propone una serie de recorridos, una articulación narrativa, una propuesta estilística, un diálogo intertextual. ¿Quiere esto decir que cualquiera que se acerque al texto percibirá lo mismo? La respuesta es no. Dependerá de múltiples factores que tienen que ver con la recepción del mismo e incluso con el momento concreto en que se realice la lectura, y lo que quizá sea más importante: con el horizonte lingüístico, literario, cultural o vital de cada lector.

En un libro seminal de nuestra historia de la teoría literaria, el profesor Ricardo Senabre escribe que «una obra artística puede ser como es porque su autor, deliberada o inconscientemente, ha tenido en cuenta el carácter, los gustos o las apetencias de sus posibles receptores» (Senabre, 1987: 7). No es el caso, pues a poco que se bucee mínimamente en la trayectoria literaria del autor de *Travelling de retroceso...* se descubrirá que muchas de sus constantes narrativas, argumentales y estilísticas se encuentran en este y en otros muchos textos deudores de esa filiación filmica tan presente en su obra. Sin embargo, sí sería interesante atender al concepto de «recepción productiva» en el sentido que lo entiende Moog-Grünwald, como la creación de un texto estimulado por otro u otros anteriores que le sirven de modelo o influyen de manera considerable en la configuración del nuevo.

Esto podría llevarnos a una especie de callejón sin salida, pues hay quien considera, como Plett, que la recepción se puede ver cortocircuitada si el lector no capta las citas, las influencias, las huellas o los intertextos —llamémosles como queramos— codificados por el autor, culpando a este de su propio fracaso estético (Plett, 1993: 78). Sin dejar de atribuirle cierta parte de razón, creo sinceramente que dicha opción reduciría de manera considerable el número de lectores aptos para disfrutar de la gran mayoría de productos literarios, cinematográficos, culturales, al exigir receptores doctos capaces de descifrar todos y cada uno de los elementos constructivos (y sus funciones) con los que se generan los textos. Mi postura difiere un poco, pues no considero necesario establecer todas las conexiones con las que se ha tejido un texto para disfrutar del mismo, ya que esto obligaría a los autores a autocensurarse, a rebajar sus pretensiones, a limitar el alcance estético de sus propuestas. Aunque, bien es cierto, que cuanta mayor sea la competencia del receptor, mayor será el goce y también la amplitud del proceso comunicativo. Atribuirle un fracaso al creador es tan innecesario como negarle a cualquier receptor la posibilidad de disfrutar a su manera de cualquier obra. Cosa bien distinta sería la tarea del estudioso o analista, encargado de desentrañar aquellas marcas que pueden redirigir la lectura de un texto quebrando su supuesta linealidad, ofreciendo alternativas (Jenny, 1976: 115). Quintana Docio ilustra bien esto que vengo diciendo al proponer, dentro de las tres posibilidades de recepción reconocidas por él, que existen textos que derivan en su origen de otros pero que no dependen semánticamente de ellos, que no remiten a la fuente para ser entendidos satisfactoriamente (Quintana Docio, 1990: 180). Estamos ante un texto literario; *Travelling de retroceso...*, que deriva en su origen de un texto cinematográfico: *Remordimiento*, que es el eco de un universo de lecturas que conforman el universo de la propia autobiografía cultural del autor.

¿Es la misma lectura la del autor que la de cualquier receptor? ¿Es la misma lectura la del autor que escribió el relato años atrás que la del autor en el momento presente? ¿Es la misma lectura la que hace un lector que conoce a fondo la película *Remordimiento* que la que hace alguien que jamás ha visto la película de Lubitsch? ¿Es la misma lectura la que hace el lector que conoce además el libro de Maurice Rostand, *L'homme que j'ai tué*? ¿Es la misma lectura la que hace quien no conoce el filme original pero, sin embargo, vio, después de la creación de todos los textos precedentes, la película *Frantz*, de François Ozon? En lo intertextual hay que considerar las fuentes previas y también las influencias posteriores. ¿Es la misma lectura la que hicieron los hermanos Machado para su obra *El hombre que murió en la guerra*, claramente influenciada tanto por el libreto de Rostand como por el filme de Lubitsch? Y así podríamos seguir casi hasta el infinito, hasta preguntar al autor y a todos los lectores posibles cuál es el punto de partida de su lectura, cuál el contenido de su mochila cultural, en qué momento personal y vital se encontraban cuando hicieron el texto suyo.

Un sinfín de ejemplos ilustrativos con sus respectivas variantes vendrían a amplificar la recepción del relato en el preciso instante en que estas palabras se están escribiendo. Ya he hablado de la carta como «motivo» y de su funcionamiento tanto en el espacio textual de *Remordimiento* como en el de *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae*. Pero si continuamos el hilo cronológico de irrupción de dichos textos, comprobaremos cómo en el filme de Ozon las cartas adquieren mayor peso, eclosionan y se expanden por un buen número de secuencias. Así, por ejemplo, vemos a los padres como receptores de epístolas tanto del hijo muerto como de su prometida desde París (Fig. 46); a la muchacha evocando aquellas que su amado le escribió desde el frente (Fig. 47); al joven francés protagonista y a la novia-viuda alemana escribiéndose cartas entre ellos (Figs. 48-49); entre otras posibilidades.



Figura 46



Figura 47



Figura 48



Figura 49

Hay también modificaciones de destinatarios: la madre, la amada...; personajes que adquieren mayor preponderancia en detrimento de otros: la madre, en la obra de Rostand; el padre, en *Remordimiento*; el soldado aliado, en *Travelling de retroceso...*; la novia del soldado alemán en la película de Ozon. Objetos como el violín, que se repite en todas ellas, pues sus protagonistas son músicos o aficionados, y que, en unos casos, se marca su presencia silenciosa, como en el relato de Molero, donde el personaje principal se pregunta si alguna vez volverá a tocarlo; o en el de Lubitsch, que solo sonará al final, una vez que Renard haya ocupado definitivamente el lugar de Walter; o en el de *Frantz*, que será pulsado por Adrien a mitad de metraje...

CONCLUSIÓN

Como ha quedado manifiesto, el relato de Fernando Molero adquiere un hondo compromiso con la película *Remordimiento*, de la que bebe y a la que homenajea tanto a nivel temático como formal, planteando un diálogo entre ambos textos que va más allá de la historia compartida para asumir, desde el discurso narrativo de la literatura, algunas técnicas filmicas como el *travelling* o el plano secuencia y el plano detalle. Donde más claramente se puede constatar esta conexión es en la escena inicial del encuentro con el soldado muerto, en la que se engarzan relato y película para atender a un despliegue de motivos que serán motor de todo cuanto acontecerá a continuación.

Es, asimismo, la suma de otros textos que forman parte del acervo cultural del autor la que dota a la narración de cierto espesor, pues por sus páginas transitan, como se ha podido comprobar, referencias y vinculaciones tanto con textos procedentes de la literatura como del cine o incluso de archivos periodísticos o fotográficos. A fin de cuentas, los textos (sean cuales sean sus orígenes, su modo de producción o de distribución) solo vienen a ampliar el mundo con sus distintas aportaciones sobre bases previamente establecidas por otros.

Lo anterior se concreta de igual manera en la pretendida inserción del relato en un flujo que tiene sus raíces antes del filme de Lubitsch y que se proyecta hacia un presente en el que tienen cabida otras creaciones. Porque los textos, digámoslo alto y claro, son trozos de vida que quisiéramos inmortales, que nos ofrecen a cada uno la posibilidad de trazar líneas de investigación, de interpretación o lectura acordes con nuestra propia necesidad de encontrar respuestas a las preguntas que nos inquietan.

Para ello, he acudido a los recursos metodológicos de la intertextualidad desplegados por Barthes, Genette y otros con el fin de circunscribir mi discurso al marco de sus teorías buscando siempre apoyos hermenéuticos pragmáticos y funcionales que sirvieran no solo para nombrar sino también para describir, analizar e interpretar. En idéntico sentido, la estética de la recepción, con sus implicaciones en la construcción de los textos, también ha estado muy presente. Es así que con el empleo de técnicas cinematográficas como el *travelling* y el plano secuencia o la circularidad estructural de los textos —de alguna manera metaforizados—, lo que nos trasmite *Travelling de retroceso desde una gota de sangre que cae* es que en el universo de las creaciones artísticas del ser humano nada empieza ni acaba, todo forma parte de una cadena dinámica que transita y engarza tiempos, espacios y lecturas.

Todo lo expuesto hasta aquí carece de un valor concreto: pueden ser palabras que arrastren la corriente. Me gustaría que no fuera así y que algo del mecano deconstruido del relato de Molero pudiera interpelar a alguien, sin importar que sea uno o un millar. Espero que el análisis de este relato resulte certero, pues comparto que «lo

artístico es experiencia, vivencia, un hecho en definitiva tremendamente subjetivo. Si se parece a algo no es a un experimento científico, sino a otras experiencias subjetivas, como puede ser, sin ir más lejos, el enamorarse. El arte, pues, hay que vivirlo, hay que sentirlo; y conviene esforzarse, implicarse, dejarse algo de uno mismo en esa experiencia que, eso es seguro, nadie puede vivir por nosotros» (Martín Arias, 1997: 12).

OBRAS CITADAS

- Alarcón Sierra, Rafael (2006), «*El hombre que murió en la guerra, El hombre que yo maté de Rostand y Lubitsch y los intertextos de Manuel Machado*», *Revista de Literatura*, LXVIII, 136, pp. 569-593.
- Alonso, Dámaso (1988), *Hijos de la ira*, Madrid, Castalia.
- Alonso, Martín (1947), *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, M. Aguilar editor.
- Álvarez Sanagustín, Alberto (1986), «Intertextualidad y literatura», en *Investigaciones Semióticas I: Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*, Madrid, CSIC, pp. 43-52.
- Astorri, Antonella y Patrizia Salvadori (2002), *Atlas ilustrado de la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Susaeta.
- Barthes, Roland (1974), *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1980), *S/Z*, Madrid, Siglo XXI editores.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (2002), *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- Doležel, Lubomír (1997), *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis.
- Dos Passos, John (2014), *Tres soldados*, Barcelona, Debolsillo.
- Garcilaso De La Vega (1980), *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Hašel, Jaroslav (2016), *Los destinos del buen soldado Švejk durante la guerra mundial*, Barcelona, Acantilado,
<<https://hmcontemporaneo.wordpress.com/2011/09/01/>>.
<<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19390902-11.html>>.
- Hemingway, Ernest (2014), *Adiós a la armas*, Barcelona, Debolsillo.
- Jenny, Laurent (1997), «La estrategia de la forma», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, pp. 104-133.
- Latorre, José María (1989), «Paisaje después de la batalla (*Remordimiento*, Ernst Lubitsch, 1932)», *Dirigido por...*, 175, pp. 68-69.
- Limat-Letelier, Nathalie (1998), «Historique du concept d'intertextualité», en Nathalie Limat-Letelier y Marie Miguët-Ollagnier (eds.), *L'intertextualité*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 637, pp. 17-64.
- Llovet, Jordi (1978), *Por una estética egoísta (Esquize-semia)*, Barcelona, Anagrama.
- Lodge, David (2015), *El arte de la ficción*, Barcelona, Península.
- Machado, Manuel y Antonio Machado (1964), *El hombre que murió en la guerra*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Mariás, Miguel (2000), «Lubitsch», *Revista Nickel Odeon*, 18, p. 128.
- Martín Arias, Luis (1997), *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja España.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

Travelling desde Remordimiento (Lubitsch, 1932) hasta *Una gota de sangre que cae* (Fernando Molero Campos, 2011)

- Molero Campos, Fernando (2010), *Travelling de retroceso*, en *IX Certamen de Narrativa Corta «Villa de Torrecampo»*, Ayuntamiento de Torrecampo, pp. 197-214.
- Molero Campos, Fernando (2011), *El heladero de Brooklyn*, Salobreña, Alhulia.
- Oliver, Jos (2000), «El toque Lubitsch», *Revista Nickel Odeon*, 18, p. 182.
- Pfister, Manfred (2004), «Concepciones de la intertextualidad», *Criterios*, 31, pp. 25-49.
- Plett, Heinrich F. (julio 1993), «Intertextualidades», *Criterios*, ed. especial, pp. 65-94.
- Quintana Docio, Francisco (1990), «Intertextualidad genética y lectura palimpsésica», *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 169-182.
- Remarque, Erich María (2003), *Sin novedad en el frente*, Barcelona, Edhasa.
- Senabre, Ricardo (1987), *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.
- Urrutia, Jorge (1984), *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar.
- Villalobos Alpizar, Iván (2003), «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes», *Revista Filosofía Universidad Costa Rica*, XLI, 103, pp. 137-145.

Recibido: 14/05/2020

Aceptado: 23/07/2020