


Geografía errática y sentimental: las imágenes del cine moderno italiano y sus temáticas en la narrativa de Isaac Rosa y Agustín Fernández Mallo

Elios Mendieta Rodríguez
Universidad de Granada 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.96296>

Recibido: 01/06/2024 • Aceptado: 27/07/2024

Resumen. En este artículo se analizan la novela *Feliz final* (Isaac Rosa, 2018) y el relato «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*» (Agustín Fernández Mallo, 2011), ya que ambos dialogan de manera singular, tanto en el plano temático y estructural, respectivamente, con dos películas destacadas de la modernidad cinematográfica: *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954) y *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960). Así, se estudia el modo en que las imágenes y señas de identidad de este periodo cinematográfico son recuperadas y actualizadas en sus narraciones por los dos escritores, y se profundiza en la estructura formal de las dos obras literarias y en cómo se presenta en estas el motivo del viaje y el del fantasma. Las obras de Rosa y Fernández Mallo constituyen, de este modo, un homenaje a la historia del séptimo arte al tiempo que ofrecen una nueva capa de sentido, con lo que se constata la sinergia de los estudios comparados de cine y literatura en el ámbito hispánico.

Palabras clave: literatura comparada; literatura española contemporánea; cine; imagen; Isaac Rosa; Agustín Fernández Mallo; Roberto Rossellini; Michelangelo Antonioni.

^{EN} Erratic and Sentimental Geography: the Images of Modern Italian Cinema and its Themes in the Narrative of Isaac Rosa and Agustín Fernández Mallo

Abstract. This article analyses the novel *Feliz final* (Isaac Rosa, 2018) and the story «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*» (Agustín Fernández Mallo, 2011), since both are in a singular dialogue, both thematically and structurally, respectively, with two outstanding films of cinematographic modernity: *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954) and *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960). Thus, we study the way in which the images and signs of identity of this cinematographic period are recovered and updated in their narratives by the two writers, and we study in depth the formal structure of the two literary works and how the motif of the journey and that of the ghost are presented in them. The works by Rosa and Fernández Mallo thus constitute a tribute to the history of the seventh art while at the same time offering a new layer of meaning, thus confirming the synergy of comparative studies of film and literature in the Spanish-speaking world.

Keywords: comparative literature; contemporary spanish literature; cinema; image; Isaac Rosa; Agustín Fernández Mallo; Roberto Rossellini; Michelangelo Antonioni.

Sumario: 1. Introducción; 2. La modernidad fílmica y sus estilemas: el rol pionero de Rossellini y Antonioni; 3. Retorno al set de rodaje: la modernidad en el espejo de Rosa y Fernández Mallo: 3.1. Innovación en la forma: 3.2. El viaje exterior e interior; 3.3. Las presencias fantasmagóricas; 4. Conclusiones; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Mendieta Rodríguez, E. (2025): "Geografía errática y sentimental: las imágenes del cine moderno italiano y sus temáticas en la narrativa de Isaac Rosa y Agustín Fernández Mallo", *Escritura e Imagen* 21, pp 9-21.

1. Introducción

Los encuentros –y desencuentros– que mantienen dos disciplinas autónomas como literatura y cine son recurrentes, prácticamente, desde la aparición de la segunda, en los albores del siglo XIX, cuando el arte de las imágenes en movimiento, ya en sus primeros pasos, no oculta su querencia por inspirarse en otros medios artísticos y en sus respectivos relatos para componer historias audiovisuales mudas, atendiendo a las posibilidades técnicas y tecnológicas que el cinematógrafo y otras máquinas similares ofrecen. Transcurrido más de un siglo y cuarto desde las primeras proyecciones de los hermanos Lumière en el sótano del parisino Salón Indien¹, y habiendo edificado el cine, de forma paulatina, un lenguaje propio que se construye a partir del elemento diferenciador de su propuesta, la imagen en movimiento –al igual que la literatura tiene como motor la palabra– son numerosas las maneras en que ambos medios de expresión dialogan. La adaptación o reescritura² de una obra literaria que se trasvasa al cine, más allá de su grado de fidelidad con el texto base, es el modo más visible para el receptor de reconocer la conversación entre ambas disciplinas (Peña Ardid, 2020). Menos frecuente es el caso contrario, aunque sean también notorios los ejemplos constatables a lo largo del pasado y el presente siglo, el de la conversión de un producto cinematográfico en literario, lo que se ha denominado como “novelización”³. Otra fórmula recurrente de atender al modo en que se relacionan literatura y cine se descubre con la presencia de intertextos literarios que incluye una determinada película, ya sea a modo de cita fehaciente o alusión.

En el caso de la novelística española reciente, la influencia del cine –en sus muy diferentes etapas y escuelas históricas– es muy notable, con ejemplos de gran originalidad que exceden las vías comunes en que la huella del séptimo arte se cuela en la narración. Por ceñirnos solo a trabajos aparecidos en el presente siglo, se puede referir el caso de las “remediaciones” –lo que se entiende como “apropiaciones significativas en un medio de lenguajes, contenidos o imágenes de medios ajenos”–⁴ como sucede en *Providence* (2009), de Juan Francisco Ferré, en la que el autor narrativiza el guion de una película; o de trabajos que sitúan las vicisitudes de un texto fílmico o de un autor –así como de la mitología que hay detrás– como objeto de reflexión en sus narraciones, como ocurre con *Los Hemisferios* (2014), de Mario Cuenca Sandoval, que se construye en un rizoma donde emergen *Vértigo* (*Vértigo*, 1958)⁵, de Alfred Hitchcock y *Ordet* (*Ordet*, 1955), de Carl Theodor Dreyer –dos filmes, a su vez, que parten de diferentes textos literarios–; o *Noche y océano* (2020), de Raquel Taranilla, novela en la que el ritmo propio de los filmes expresionistas de la Alemania de la República de Weimar es el eje vehicular que sigue la trama desde la primera página⁶, cuando se nos informa que el cráneo de F. W. Murnau, director de *Nosferatu*⁷ (*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, 1922) o *Tabú* (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931), ha sido robado, y se destapa como ladrón a Quirós, sujeto al que la protagonista alojará y esconderá en su casa.

En otro vértice se pueden comentar aquellas obras literarias en que sus protagonistas visitan algún escenario mítico de la historia del cine, lo que produce que los temas y motivos de reflexión originales del anterior texto fílmico se trasladan a la trama de la obra escrita. Es algo frecuente en la literatura de viajes, en la que el narrador visita antiguos escenarios en los que se rodaron diferentes secuencias, y contextualiza la ficción recreada con la propia historia de los emplazamientos descritos. Por citar un caso reciente, se puede referir *Una odisea balcánica* (2024), en el que su autor, Cesar Campoy, recorre todos los lugares en que fue rodada *La mirada de Ulises* (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995), filmada por Theo Angelopoulos en diferentes localizaciones de los Balcanes, en plena guerra de Secesión de Yugoslavia.

Otros dos ejemplos de esta última tendencia, en el ámbito de una ficción más experimental en lo estructural, los encontramos en la novela *Feliz Final* (2018), de Isaac Rosa, y en el relato «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», perteneciente al libro *El hacedor (de Borges), Remake* (2011)⁸, de Agustín Fernández Mallo. En el primero, la pareja protagonista recorre los lugares en que se rodó *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954), de Roberto Rossellini, localidades como Nápoles, Maiori o Capri por las que deambularon el matrimonio en crisis de la película, formado por Alex y Catherine Joyce. En el segundo, es el propio Fernández Mallo el que relata al lector su presunto viaje a Lisca Bianca, isla siciliana

¹ Gubern, R. *Historia del cine*, Anagrama, Barcelona, 2016, p. 17.

² Pérez Bowie, J. A., “Sobre escritura y nociones conexas: un estado de la cuestión”, en Pérez Bowie, J. A. (dir.), *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, pp. 21-43.

³ Gil González, J. A., +*Narrativa (s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, p. 185.

⁴ *Ibidem*, pp. 34-43.

⁵ La película de Alfred Hitchcock es uno de los textos que más ha inspirado a creadores posteriores de muy diversas disciplinas. Sobre ello ha profundizado Manuel Arias Maldonado en su reciente ensayo *Ficción Fatal. Ensayo sobre Vértigo* (Taurus, Madrid, 2024).

⁶ Taranilla, R., *Noche y océano*, Seix Barral, Barcelona, 2020, p. 13.

⁷ Al citar un texto en el cuerpo de texto del presente artículo, independientemente de su disciplina, y que haya sido estrenado originalmente fuera de España, se cita, en la primera ocasión que se nombre, en su traducción española, incluyéndose entre paréntesis el título original y el año de aparición. A partir de aquí, siempre que se vuelva a citar este mismo texto se hará únicamente en su versión española.

⁸ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», en Fernández Mallo, A., *El hacedor (de Borges), Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011, pp. 82-99. Este relato, además, es la tercera parte de un capítulo interno, titulado «Mutaciones».

en la que el director Michelangelo Antonioni rodó la primera parte de *La aventura* (*L'avventura*, 1960), y en la que, también, dos décadas después, la RAI filmó un particular programa sobre la grabación de la referida película, estrenado en televisión con el nombre de *Falso retorno* (1983). La singularidad de ambos relatos reside en que el desplazamiento de los personajes a los lugares de rodaje no solo evoca el drama y el planteamiento temático de las respectivas películas, sino que los actualiza al presente en que se desarrolla la acción, en un diálogo entre pasado y presente que, en ocasiones, pretende ser confuso, relatados ambos, desde su estructura, de forma original.

Este artículo de investigación plantea un análisis comparado de estas dos propuestas, aparentemente distanciadas, pero que presentan diversas concomitancias, especialmente por la singularidad de los respectivos planteamientos formales: el modo en que se despliegan los textos resulta una clave de interpretación vital para el lector, por lo que el contenido y la forma no se pueden entender por separado. Además, los dos textos literarios inciden en la temática del viaje, ya sea en su dimensión física y perceptible, como en la psíquica y epistémica, por lo que este motivo es, para los personajes, un elemento transformador. Asimismo, como se pretende demostrar, ambos escritores otorgan un rol relevante a la simbólica figura del fantasma, lo cual les permite situarse en esa doble dinámica temporal en la que se mueven tanto «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*» como *Feliz final*. Y, especialmente, los dos textos rememoran dos de las películas más destacadas de una de las etapas más singulares de la historia del séptimo arte: la modernidad cinematográfica. Si *Te querré siempre* es considerada como pionera por la introducción de las temáticas y técnicas de filmación que explotan en el cine europeo de los sesenta, *La aventura* es una de las iniciadoras de esta escuela, surgida en el fundacional año de 1960⁹. Rossellini y Antonioni son, de este modo, los interlocutores idóneos para Rosa y Fernández Mallo en sus respectivos propósitos de evocar temáticas planteadas en la modernidad –que no se habían trabajado en el cine previo del clasicismo– como son el desamor, el proceso paulatino de desmembramiento de una pareja, la soledad o la desaparición, entre otros.

De este modo, el objetivo de este artículo es estudiar cómo la novela y el relato dialogan con las imágenes y señas de identidad de la modernidad cinematográfica y, especialmente, con las citadas películas de Rossellini y Antonioni, a través del modo en que Rosa y Fernández Mallo conciben la estructura de sus narraciones, y de la importancia que les otorgan a los motivos del viaje y del fantasma. Para ello, se efectúa un estudio en profundidad de los dos textos literarios, desde una perspectiva comparada, con la que se pretende abrir otra vía de diálogo entre el arte literario y cinematográfico. Este análisis constituye el grueso de la presente investigación. Si bien, resulta necesario realizar, de forma previa, una contextualización temática sobre el cine moderno, para comprender su importancia dentro de la historia del séptimo arte y entender cómo sus imágenes y motivos desarrollados se han manifestado en otras artes, como ocurre con la literatura contemporánea española.

2. La modernidad fílmica y sus estilemas: el rol pionero de Rossellini y Antonioni

La llegada de la modernidad al arte cinematográfico, ya rebasado el ecuador del pasado siglo, supone una renovación destacada que no solo atañe a las historias que se narran, sino a la manera en que estas se traducen en imágenes. En esta etapa, como explica Domènec Font, la dimensión narrativa de lo relatado se complejiza, al repensarse el contenido de las tramas y al ponderarse el aspecto formal de las películas, con realizadores jóvenes que optan por nuevas estrategias: “Lo que el cine moderno más radical pone encima de la mesa es la desarticulación del relato tradicional –heredero de las antiguas formas narrativas decimonónicas– y la apertura a nuevos postulados en torno a la narratividad”¹⁰. Cambian las reglas del juego, y la disciplina cinematográfica, tantas veces puesta en tela de juicio y diezmada al ser acusada de mero entretenimiento de masas, conquista un lenguaje propio y una mayor autonomía, lo que, a su vez, trae consigo un mayor respaldo intelectual. Es el momento en que se produce el paso de la imagen-movimiento¹¹, que había caracterizado al cine de modo mayoritario en su primer medio siglo de vida, a la

⁹ Dentro del ámbito de los estudios fílmicos no existe unanimidad respecto al inicio de la modernidad cinematográfica. Autores como Alain Bergalà (*Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Yellow Now, Bruxelles, 1990) consideran 1954 como un año fundacional, debido al estreno de la que define como primera película moderna, *Viaggio in Italia*, estrenada en España con el nombre de *Te querré siempre*. No obstante, buena parte de los autores del ámbito hispánico han señalado como el paso de la década de los cincuenta a los sesenta como el momento fundacional, ya que se estrenan, tanto en Italia como en Francia, las películas que empiezan a construir el cine moderno, como *La aventura*, de Michelangelo Antonioni; *La dolce vita* (La dolce vita, 1960), de Federico Fellini; *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut; o *Al final de la escapada* (*À bout du souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard. Entre los autores que defienden esta segunda vía nos encontramos a Domènec Font (*Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002), Carlos Losilla (*La invención de la modernidad. O cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Cátedra, Madrid, 2012) o Ángel Quintana (*El cine italiano 1942-1961. Del Neorrealismo a la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997).

¹⁰ Font, D., *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, op. cit., pp. 264-265.

¹¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 2003.

imagen-tiempo¹²; una transición que es “multidimensional, a la vez narratológica, filosófica y estilística”¹³. Además, si el arte gana autonomía, también lo hace el espectador, que ha de tomar un papel más activo para desentrañar la hermenéutica de los textos fílmicos modernos: se pasa de “una representación estable y objetiva a una representación incierta, a sabiendas de que en el trayecto se instituye la arbitrariedad de la mirada tanto por parte de quien está detrás de la cámara, el cineasta, como de quien está delante de la pantalla, el espectador”¹⁴. Se instaura, pues, una “nueva manera de mirar, un contemplar activo e inquieto, que participe de las nuevas propuestas con sus propias intervenciones en el interior del mundo representado”¹⁵.

Aquellos elementos indispensables en la concepción de la película también son alterados en esta nueva mirada fílmica que cultivan los cineastas modernos. Es el caso del personaje protagonista, que se convierte, en no pocas ocasiones, en delegado del autor en el texto. No siempre se va a saber por qué el sujeto central acomete los actos que lleva a cabo, pues la “narración fuerte”¹⁶ propia del clasicismo, donde quedaba perfectamente esbozado para el espectador el planteamiento, el nudo y el desenlace, quiebra y entra en crisis, y ello se refleja en la errancia e indeterminación del héroe, por lo que los personajes de la modernidad cinematográfica “adquieren complejidad, problematicidad e indefinición”¹⁷. Pero no solo los sujetos de carne y hueso adquieren un rol protagónico en el disruptivo cine de mediados del siglo pasado, también el elemento temporal y el espacial toman un carácter actancial¹⁸. En el cine moderno, los emplazamientos no son meros escenarios sin potencial dramático, sino que son actores privilegiados, de ahí que el espacio resulte afectivo, onírico y cerebral¹⁹. Siguiendo la expresión de Mieke Bal, se puede aseverar que el espacio se tematiza²⁰, al igual que ocurre con el tiempo: las historias, aunque rodadas mayoritariamente en el presente, toman aguda conciencia del tiempo transcurrido y sus efectos, donde afloran las heridas aún candentes del pretérito más cercano –especialmente, las secuelas de la II Guerra Mundial– o, como ocurre en otras ocasiones, los textos fílmicos se proyectan en una búsqueda indeterminación temporal.

En lo referente a sus argumentos, entran de manera decidida en el relato fílmico algunas temáticas no habituales hasta el momento, como son la expresión del viaje, –tanto en su vertiente exterior como interior–, la identidad o el aburrimiento. La forma no va a estar, en ninguna ocasión, supeditada al contenido, pues, como analiza Noel Burch, el argumento es antes que nada el resorte del discurso, el germen sobre el que se engendra una forma²¹. Resulta, por lo tanto, visible la mano del autor, el entendimiento del cine como *spleen*: “un diagrama de itinerarios físicos y síntomas mentales”²². Además –y esto resulta de notable interés dada nuestra materia de estudio– los realizadores no dudan en abrir al cine a otras formas culturales, estéticas y artísticas, de una manera singular y renovada, tomando de otras disciplinas aquello que les interesa. Y respecto a la literatura, como culmina Font, el cine moderno participa de las experiencias que plantea la novelística contemporánea: “simultaneidad de acontecimientos, discontinuidad de la trama, polifonía de voces narrativas, juegos de la memoria como conducción del relato y reflexión intelectual”²³. Como se analiza a posteriori, estas señas de identidad son rastreables en *Feliz final* y en «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*».

Al igual que no existe un absoluto consenso sobre el año de inicio de la modernidad cinematográfica, tampoco lo hay respecto a su hipotética clausura²⁴. Sobre lo que no existe duda es del papel pionero en este nuevo rumbo del séptimo arte de Roberto Rossellini y, más concretamente, de su filme *Te querré siempre*. En su filme de 1954, el director romano escenifica la crisis creciente que vive el matrimonio Joyce, formado por Alex –George Sanders– y Catherine –Ingrid Bergman–, y sus intentos de reconducirla en un viaje a Italia, que les lleva a lugares como Nápoles, Capri, Pompeya o Maiori. No obstante, el itinerario sentimental fracasa hasta la última escena. Motivos como el viaje, la presencia de fantasmas o el desamor –que trabaja y actualiza Rosa en su novela, como se estudiará– son motivos de inspiración para el posterior cine moderno de los sesenta. El más claro ejemplo de ello lo constituye el filme *El desprecio* (*Le mépris*, 1963), en la que Jean-Luc Godard cita explícitamente la cinta de su reconocido maestro, y cuya pareja protagonista también vive un periodo de crisis creciente, con viaje a Capri incluido²⁵.

¹² Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 2001.

¹³ Stam, R., *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 299.

¹⁴ Font, D., *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, op. cit., p. 31.

¹⁵ Losilla, C. *La invención de la modernidad. O cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, op. cit., p. 19.

¹⁶ Casetti, F. y Chio, F., *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2007.

¹⁷ Sánchez Noriega, J. L., *Historia del cine: teorías, estéticas, géneros*, Alianza, Madrid, 2018, p. 418.

¹⁸ Greimas, A. J. y Courtes, J., *Semiótica: diccionario razonado de teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1990.

¹⁹ Font, D., *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, op. cit., p. 300.

²⁰ Bal, M., *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 103.

²¹ Burch, N., *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 2017, p. 155.

²² Font, D., *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, op. cit., p. 311.

²³ *Ibidem*, p. 331.

²⁴ Quintana, A., «Supervivencia del cine moderno», *Caimán. Cuadernos de cine*, 71, 123 (2018), p. 25.

²⁵ Mulvey, L., «*El desprecio* y su historia del cine: un tejido de citas», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, 2014, pp. 27-36. En este texto, la investigadora estadounidense desarrolla las conexiones de las que parte Godard para filmar su filme de

No solo el cineasta de la Nouvelle Vague reconoce de forma nítida su deuda con la obra *rosselliniana*. Michelangelo Antonioni afirma que la ficción de 1954 es antecesora de su concepción del cine²⁶. Lo cierto es que la desafección afectiva y la imposibilidad de amar están en el centro de su trabajo, ya desde su opera prima, *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950), y el de Ferrara reconoce que su propósito principal es traducir en imágenes en movimiento la “malattia dei sentimenti”, pues defiende que los sentimientos son frágiles y enferman, al igual que les ocurre a los seres humanos²⁷. Es este un tema que está presente en *La aventura*, la película a la que vuelve Fernández Mallo en su relato incluido en *El hacedor* (*de Borges*), *Remake*, aunque al escritor gallego le interesa, especialmente, la primera parte del filme, la cual transcurre en el islote de Lisca Bianca, cuando el personaje de Anna –Lea Massari– desaparece, y comienza la errática búsqueda por parte de su pareja sentimental, Sandro –Gabrielle Ferzetti– y, especialmente, de su amiga Claudia –Monica Vitti–. La soledad, la desaparición o la incomunicación se sitúan en el centro de la representación –temas habituales en la trayectoria fílmica del ferrarés, no por casualidad conocido como “poeta del silencio”–²⁸, y a ellos retorna, desde otro ángulo, el texto de Fernández Mallo.

3. Retorno al set de rodaje: la modernidad en el espejo de Rosa y Fernández Mallo

Las razones que motivan el viaje de los protagonistas de los textos de Rosa y Fernández Mallo a los escenarios cinematográficos italianos parten de diversas motivaciones. Son dos los desplazamientos a los lugares en que se filmó *Te querré siempre* que realiza la pareja de *Feliz final*, formada por Antonio y Ángela. Si con el primer viaje buscan sentir el mero placer de recorrer lugares de una ficción que les une, el segundo y definitivo pretende recomponer la dañada relación, al igual que ocurre con el viaje que emprenden los Joyce en la obra de Rossellini. En cambio, la visita del personaje de Agustín Fernández Mallo a Lisca Bianca carece de una motivación clara, al igual que ocurre en *La aventura*: “Decidí viajar al lugar de los hechos. No tenía una intención, no sabía en realidad por qué debía ir a ese lugar”²⁹.

La analogía que se establece entre el hipotexto y el texto literario resultante, en ambos casos, es una manera de reforzar la temática principal. En su novela, Rosa, a través del relato en primera persona de sus dos protagonistas, relata la ruptura de una relación cualquiera, pero lo hace de una manera original: narrando el final de la misma en sus primeros compases y culminando, en el último de los ocho capítulos, con el momento en que se conocieron y empezaron su andadura como pareja³⁰. De ahí el hipérbaton del título: se nos narra la historia de una relación al revés, desde la final ruptura hasta el momento en que se conocieron. El itinerario sentimental no está presente en el relato de Fernández Mallo³¹, pero sí lo está el existencial, así como la pregunta por la propia identidad. El autor es el narrador y protagonista de un texto que divide en dos partes. En la primera reconstruye, con inclusión de mapas topográficos y capturas del filme, el documental que, en 1983, la RAI rodó de los lugares de la isla en que se filmó *La aventura* veintitrés años atrás, y se explica al lector los detalles y curiosidades de la grabación, que resultó en la publicación de un libro, titulado *Michelangelo Antonioni: Architettura della visione*, a cargo de Michele Mancini y Giuseppe Perrella³², y del telefilme *Falso retorno*. En la segunda parte, el escritor narra su presunto viaje a la misma isla para cartografiar los lugares de rodaje de *La aventura*, pero también del documental de la televisión pública italiana, continuando así la estela de grabaciones. Si bien, en su desempeño descubre el carácter transformador de esta actividad: “Me di cuenta de que en las islas no hay eco, y eso las balancea definitivamente hacia una sensación que el resto de lugares del mundo jamás conocerán: la soledad”³³. El sujeto central, de este modo, experimenta la misma sensación que sufre el personaje interpretado por Monica Vitti en el filme moderno, hasta el punto de mimetizarse con el entorno³⁴.

Fernández Mallo y Rosa construyen, con la inseparable unión de sus personajes a los lugares descritos, la particular geografía sentimental y existencial con la que conversan con las imágenes del cine moderno. Un rasgo del quehacer de los realizadores de esta etapa cinematográfica, como se dijo, es el “diálogo inconcluso” que conceden a sus trabajos al ofrecer relatos abiertos, y es este diálogo interminable el que continúan los dos autores españoles en sus trabajos, y lo hacen desde tres parámetros, de un modo

1963, desde el texto literario del que parte, *El desprecio* (*Il Tuffatore*, 1954), hasta el relato *Los muertos* (*The Dead*, 1910), de James Joyce, o *Te querré siempre*, entre otros.

²⁶ Antonioni, M., *Para mí, hacer una película es vivir*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 265.

²⁷ *Ibidem*, p. 274.

²⁸ Conde, A., «La precisión de la nada (reflexiones sobre *Blow-up*)», *Cuadernos de Filología Italiana*, 15 (2008), p. 158.

²⁹ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», op. cit., p. 88.

³⁰ Rosa, I., *Feliz final*, Seix Barral, Barcelona, 2018.

³¹ El amor, que sí aparece como temático en otros textos incluidos en *El hacedor* (*de Borges*), *Remake* ha sido objeto de reflexión por parte del autor en toda su trayectoria como escritor. El ejemplo más claro de ello es su novela *El libro de todos los amores* (Fernández Mallo, Seix Barral, Barcelona, 2022), donde, como informa en el título, ofrece una definición para numerosas tipologías del amor.

³² Mancini, G., y Perrella, G., *Michelangelo Antonioni: Architettura della visione*, Roma, Coneditor, 1986.

³³ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», op. cit., p. 93.

³⁴ Pere Gimferrer que Antonioni desarrolla en su cine “la tendencia a la succión o asimilación del personaje por el decorado” (Gimferrer, P., *Cine y literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 40).

singular, como se analiza: la singular disposición formal de la narración, el carácter transformador del viaje y la recurrencia a la figura del fantasma.

3.1. Innovación en la forma

A través de unas declaraciones de Antonio, triste y afectado tras su ruptura con Ángela, Rosa sugiere al lector una clave de interpretación para entender el formato narrativo por el que opta en su novela: “Una separación es, también, sobre todo, la pérdida de un relato común”³⁵. De este modo, los ocho capítulos del libro se desarrollan de similar manera, con una alternancia de narraciones en primera persona, a la manera del género epistolar, en que tanto el hombre como la mujer recuerdan vivencias en común, reflexionan sobre su ruptura, y rememoran diferentes momentos, mayormente dolorosos, aunque también felices: estos últimos, especialmente visibles cuando se llega al final de la novela. El lector conoce sin dificultad cuándo interviene cada uno de los personajes, ya que el relato de Ángela aparece en cursiva, y el de Antonio, en redonda. La originalidad de la propuesta, incluso, toma mayor complejidad en el capítulo número cuatro –en realidad, el quinto del libro, ya que la numeración también se incluye, como la propia historia, en orden inverso–, pues Rosa divide en dos columnas, durante varias páginas³⁶, el relato de los dos protagonistas, con lo que se refleja, a través de la forma, la discordancia entre la versión de ambos, la superposición de sus voces e, incluso, el diferente recuerdo que cada uno de los integrantes de la antigua pareja conserva sobre un hecho en concreto, evidenciándose la fragilidad de la memoria³⁷. Esto queda claro, de forma paradigmática, con el modo en que concluye esta estrategia narrativa de la doble columna: él culmina su perorata con “Yo no podía parar”, y ella lo hace con la versión opuesta: “Yo quería parar”³⁸.

Semejante relevancia ostenta el andamiaje estructural que Fernández Mallo despliega su relato, como es habitual en su producción desde la aparición de *Nocilla Lab* (2006). De hecho, la complejidad formal es mayor al existir dos versiones de *El hacedor* (de Borges), *Remake*: una impresa y otra electrónica. En la primera se incluyen imágenes, impresiones de mapas, capturas de *La aventura* e, incluso, enlaces de internet, pero en su formato digital se añaden también vídeos creados por el autor, de ahí que haya que considerar su libro de 2011 como un claro ejemplo de “intermedialidad interna”³⁹. Si se centra el análisis del componente formal al texto impreso, lo primero a destacar, justamente, es el poder que el escritor concede a lo visual en su trabajo. Las imágenes no solo atestiguan la presunta veracidad de lo narrado por el protagonista, sino que se han de entender como auténticos generadores de sentido, complementarios a la información que se ofrece por escrito. Como han estudiado investigadores como Vicente Luis Mora⁴⁰ o Mieke Bal⁴¹, la importancia de la imagen en la literatura española aparecida en el presente siglo es muy destacada, tanto en su forma ecfrástica⁴² como en la más apreciable no ecfrástica, y la trayectoria de Fernández Mallo resulta un notorio ejemplo de ello, donde llega a poseer “vida interior”⁴³.

Para los textos que conceden a lo visual semejante relevancia, Mora reclama la figura del “lectoespectador”⁴⁴, esto es, un receptor activo –como el que reclaman los realizadores de la modernidad para sus filmes– que realice, en su lectura, “un ejercicio cotidiano de cibercepción en el que se expandan las posibilidades de flujo informativo y de sentido entre dichas manifestaciones y la realidad”⁴⁵. Así, en «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», el escritor recuerda a este “lectoespectador”, tanto en su versión impresa como en la electrónica, que la operación de mirar no es un acto inocente, y para ello introduce la confusión entre la imagen tomada en el presente por él mismo, desde su iPhone, y la recuperada a través de las capturas de la película de Antonioni para provocar un equívoco respecto al elemento temporal y potenciar la reflexión sobre el sentido de la reproducción y recuperación de las imágenes. En la segunda parte de su relato, ya llegado a Lisca Bianca, el narrador comienza su recorrido con el objetivo de patear exactamente los mismos lugares de la isla que recorrieron Anna y Claudia en la película. Para ello, se acompaña de su móvil, en donde reproduce las secuencias de la película que él pretende imitar: “Siempre unos pasos por detrás de lo que en la pantalla me marcaba el cuerpo de Anna,

³⁵ Rosa, I., *Feliz final*, op. cit., p. 31. Sobre esta pérdida del relato y la desaparición de un lenguaje común también incidió en su novela *Ordesa*, aparecida ese mismo año el escritor Manuel Vilas (Madrid, Alfabeta, 2018, p. 78).

³⁶ *Ibidem*, pp. 201-210.

³⁷ Ricoeur, P., *Lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, UAM Ediciones, Madrid, 1999.

³⁸ Rosa, I., *Feliz final*, op. cit., p. 210.

³⁹ Gil González, J. A., «Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos», op. cit., p. 33.

⁴⁰ Mora, V. L., «Pantalla mediante. Diálogos formales y semánticos de la literatura contemporánea en castellano con la imagen digital», *Philologia Hispalensis*, 35/2 (2021), pp. 159-175.

⁴¹ Bal, M., *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*, EditUM, Murcia, 2021.

⁴² Mora, V. L., «Pantalla mediante. Diálogos formales y semánticos de la literatura contemporánea en castellano con la imagen digital», op. cit., pp. 162-164.

⁴³ Del Pozo Ortea, M., «La vida interior de las imágenes en la obra de Agustín Fernández Mallo: hacia una ecología imaginal», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 46, 2022, pp. 21-35.

⁴⁴ Mora, V. L., *El lectoespectador*, Seix Barral, Barcelona, 2012.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 19.

caminé siguiéndola en ligera cuesta arriba hacia una roca sobresaliente”⁴⁶. Si bien, cuando llega al final del relato, emerge la referida confusión:

Poco antes de llegar extraje el iPhone del bolsillo con intención de apagarlo, y de pronto Monica estaba de nuevo en la pantalla, pero esta vez yo no la seguía, sino que era ella quien corría hacia la posición en la que yo me encontraba, venía directamente a mí, con los brazos abiertos, y entonces, justo al llegar, pasó de largo, así como sin verme.⁴⁷

A esta declaración acompañan dos capturas de *La aventura*, en las que se muestra a Claudia corriendo en la dirección donde se encuentra la cámara que la graba. Las imágenes y su implicación en el campo de la visión están en el centro del debate de toda la obra del director ferrarés⁴⁸, por lo que se trata de una preocupación estética compartida por Fernández Mallo, como se deduce en el texto incluido en *El hacedor (de Borges). Remake*. De hecho, Girogio Tinazzi señala a la visión como el gran tema del cine de Antonioni, que siempre pretende explorar en todo su potencial⁴⁹. El propio cineasta ha reconocido que su deseo es explorar la cara oculta de lo que se ve a simple vista, y que, por ello, el mejor modo de mirar es aquel que convierte el visionado en una experiencia personal.⁵⁰ Es, justamente, ésta la operación que realiza el escritor español con su planteamiento formal: convertir su relato en una “aventura personal”, con la imagen como elemento privilegiado y la mirada como motor de su narración: una mirada que, a su vez, es doble: hacia los escenarios de rodaje de *La aventura*, pero también hacia esos mismos lugares de grabación del programa que la RAI hizo sobre la película de Antonioni. Se consigue, de este modo, proseguir ese diálogo inconcluso propio de la modernidad, por lo que la “aventura” de Fernández Mallo es la continuación del itinerario iniciado, pero nunca concluido, por el cineasta ferrarés a inicios de los sesenta. Como refiere Roland Barthes, el arte de Antonioni “consiste en dejar siempre abierto y un poco indeciso, por escrúpulo, la vía de sentido”⁵¹.

La notable presencia de imágenes en el relato de Fernández Mallo contrasta con la decisión de no incluir ilustraciones en su novela por parte de Rosa, a excepción de una pequeña gráfica⁵². Si bien, esto no quiere decir que lo visual no tenga relevancia en *Feliz final*. Son notables los párrafos que se pueden leer como una ékfrasis y, de hecho, el propio escritor concibe su historia “como una película acelerada”⁵³, y su segundo viaje al sur de Italia lo califica Ángela como un “remake precario”⁵⁴. De hecho, y aunque la cinta de Rossellini sea el principal motivo de inspiración sobre el que se edifica la historia de Antonio y Ángela, no es el único realizador de la modernidad que aparece citado. Antonio incluye dentro de su mitología amorosa a *La noche (La notte, 1961)*, la película que rodó Antonioni tras *La aventura*:

¿Te acuerdas de aquella película de Antonioni, *La noche*, que tanto nos entusiasmó años atrás? Yo esperaba que nuestra decadencia sentimental, caso de producirse, se pareciese a aquella tristeza elegante de Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau: un desamarse lánguido, hecho de silencios, aburrimiento existencial y miradas graves.⁵⁵

En último término, y en lo que respecta al andamiaje formal por la que optan los dos escritores, conviene destacar la relevancia que conceden al concepto de “arqueología”, como ha destacado Teresa Gómez Trueba⁵⁶. Para ambos, la vuelta a los escenarios míticos de rodaje es concebida como una excavación en el pasado, la recuperación de una memoria artística y cinematográfica a la que suman, desde sus respectivos textos, otra capa de sentido. Fernández Mallo explica que su propósito es acometer “una investigación arqueológica de aquellos escenarios cinematográficos”⁵⁷, mientras que, en el libro de Rosa, respecto a los recuerdos pretéritos de la pareja, Ángela refiere la importancia de “excavar con cuidado. Con un cepillo suave, con los dedos incluso”⁵⁸. Así, Gómez Trueba define *Feliz final* como “una excavación arqueológica en la que se van sacando a la luz todos los escombros y miserias que la ruptura del amor idílico ha ido dejando a su paso en su lento pero implacable proceso de descomposición”⁵⁹. De hecho,

⁴⁶ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», op. cit., p. 91.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 97-98.

⁴⁸ Font, D., *Michelangelo Antonioni*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 87.

⁴⁹ Tinazzi, G., *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro Cinema, 2013.

⁵⁰ Antonioni, M., Para mí, hacer una película es vivir, op. cit., p. 272.

⁵¹ Barthes, R., «Querido Antonioni», en Barthes, R., *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, p. 179.

⁵² Rosa, I., *Feliz final*, op. cit., p. 157.

⁵³ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 126.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 178.

⁵⁶ Gómez Trueba, T., «Restos de aura en los viejos escenarios de rodaje: la recreación de secuencias cinematográficas en la narrativa española contemporánea», *Anales de Literatura Española*, 39 (2023), p. 99. En su recomendable artículo, la investigadora analiza la importancia del concepto de “remake” y la recreación de secuencias importantes de la historia del cine en cuatro obras literarias recientes del contexto hispánico. Estas cuatro son las aquí estudiadas de Rosa y Fernández Mallo, así como *Remake* (2020), de Bruno Galindo, y *Marienbad eléctrico* (2015), de Enrique Vila-Matas.

⁵⁷ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», op. cit., p. 83.

⁵⁸ Rosa, I., *Feliz final*, op. cit., p. 280.

⁵⁹ Gómez Trueba, T., «Restos de aura en los viejos escenarios de rodaje: la recreación de secuencias cinematográficas en la narrativa española contemporánea», op. cit., p. 106.

en los dos textos toma un papel destacada la idea del espacio como ruina⁶⁰, ya sea el piso en el que vivieron los protagonistas de *Feliz final* durante su relación y que han abandonado o, incluso, de manera metafórica, la propia memoria en común de la pareja, con todos los recuerdos creados durante los años de romance⁶¹. Así lo expresa ella: “Me seguías en la conversación nostálgica recorriendo los grandes éxitos de nuestra historia común, me acompañabas de la mano por las ruinas de nuestro parque temático común”⁶². Fernández Mallo, por su parte, refiere su rastreo de las “falsas ruinas”⁶³, aquellas que un día pertenecieron a los rodajes de la ficción de Antonioni y del documental posterior, hoy ya abandonados, como un vestigio más, es un islote desierto, repleto de memoria cinematográfica pero prácticamente abandonado, fuera de la historia.

3.2. Un viaje exterior e interior

El viaje, entendido como un desplazamiento físico que activa un cambio psíquico en quien lo realiza, es una temática presente en *Feliz final* y en «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», pero también en los dos films de la modernidad con los que dialogan de forma directa ambos textos, *Te querré siempre* y *La aventura*. En la novela de Rosa, Ángela utiliza como metáfora el más fidedigno exponente textual que reflexiona sobre el viaje en la mitología clásica, como es *La odisea*, para establecer un paralelismo entre sus esperanzas y las experiencias que el héroe de Homero atraviesa en los años que dura su periplo hasta regresar con Penélope: “Con las metáforas odiseicas, que sabes que me gustan tanto, hemos superado la travesía, sobrevivido a tormentas, naufragios, extravíos y cantos sirénidos, sobrevivido incluso al cansancio, y nos hemos ahogado en la orilla”⁶⁴. Ello conecta con la modernidad cinematográfica, pues en su cine “triunfa el *topos* del viaje –dentro y fuera del filme–, el sentido de la pérdida. Triunfa la subjetividad y la crisis interior”⁶⁵. Es Rossellini el primer cineasta moderno que utiliza el motivo del viaje en este sentido, y Rosa emplea la evocación constante de *Te querré siempre* para situar a su pareja protagonista, en crisis, en el mismo escenario que los Joyce, pero a diferencia del matrimonio inglés, Ángela y Antonio realizan un doble viaje: un primero alegremente recordado, imprescindible para conformar su mitología amorosa, y un segundo tragicómico, con la misma y desesperada intención que lo realizan Alex y Catherine: salvar su relación.

En el filme de 1954, el desgastado matrimonio llega a Nápoles, en coche desde el aeropuerto, y la desafección no tarda en exponerse. Él expresa su aburrimiento, y ella contesta en una misma dirección: “Somos dos extraños”⁶⁶. En su constante deambular –la manera usual en que recorren los espacios los personajes del cine moderno, según Pascal Bonitzer–⁶⁷, ya sea en común o en solitario, los Joyce recorren la capital de Campania, Pompeya, Capri o Maiori, donde se produce la inesperada reconciliación final, en medio del tumulto de la procesión religiosa, cuando ella llega a expresar, en el abrazo final, un somero “Te quiero”⁶⁸. Estos lugares son los que recorren los antiguos amantes de *Feliz final*, siguiendo el mismo itinerario que los Joyce, sin saltarse ni un paso. Antonio evoca con nostalgia esta geografía sentimental:

Salvé pocos cuadernos de tu razia recicladora. El del viaje a Nápoles, por ejemplo. Pieza central de nuestra mitología amorosa [...] El vuelo hasta Roma, desde allí en coche para llegar por carretera a Nápoles, dispuestos a rehacer con la mayor exactitud posible el viaje del matrimonio Joyce, siguiendo las huellas de Ingrid Bergman y George Sanders en *Viaggio in Italia*.⁶⁹

Con el último viaje al sur de la península transalpina, como añade este mismo personaje, “más que un homenaje pretendíamos una reparación”⁷⁰. Si bien, la ruptura en *Feliz final* contrasta con la reconciliación de los Joyce. No obstante, el singular andamiaje formal por el que apuesta Rosa “desmiente” el triste final de Ángela y Antonio, ya que permite que la narración también acabe de una manera feliz: al relatarse la historia de la pareja en sentido inverso, se consigue que el último capítulo del libro sea en el que se relata al “lectoespectador” cómo se conocieron ambos.

En el caso del relato incluido en *El hacedor (de Borges)*, *Remake* también se puede destacar el carácter “doble” del desplazamiento de su protagonista. Aunque se narre un único viaje a Lisca Bianca, en este se

⁶⁰ En este sentido, el filósofo Paul Ricoeur expresó que “toda ruina nos obliga de algún modo a reconstruir el pasado desaparecido” (*La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, op. cit., p. 104).

⁶¹ También el director que inspira a Rosa, Rossellini, concedió gran importancia al motivo de la ruina, como demuestra el trío de filmes que conforman su conocida “Trilogía de la guerra”: *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Paisa* (*Paisà*, 1946) y *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948).

⁶² *Ibidem*, p. 34.

⁶³ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», op. cit., p. AE.

⁶⁴ Rosa, I., *Feliz final*, op. cit., p. 70.

⁶⁵ Font, D., *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, op. cit., p. 266.

⁶⁶ Rossellini, R., *Viaggio in Italia* [DVD], Sveva Film, Junior Film, Italia Film, Les Films Ariane, Francinex, Italia, 1954. Diálogo extraído del guion de la película.

⁶⁷ Bonitzer, P., *Desencuadres. Cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007, p. 100.

⁶⁸ Rossellini, R., *Viaggio in Italia* [DVD], op. cit. Diálogo extraído del guion de la película.

⁶⁹ Rosa, I., *Feliz final*, op. cit., p. 273.

⁷⁰ *Ibidem*.

reconstruyen dos filmaciones: la original de Antonioni, y la posterior de Michelle Mancini y Giuseppe Perrella para la cadena pública italiana. El escritor contextualiza la historia y explica que, en 1983, un equipo de la RAI se desplazó “a Lisca Bianca con el propósito de reconstruir esa primera parte de la película: localizar escenarios, indagar vestigios del rodaje original de Antonioni, trazar las rutas que siguieron los personajes, y documentar todo ello en una filmación y un texto”⁷¹. Si bien, esta cadena de filmaciones no concluye aquí, ya que los dos realizadores de la RAI relatan en el libro resultante de esta experiencia, *Michelangelo Antonioni. Architettura della visione*, que el realizador ferrarés aprovechó la filmación de este documental para filmar, al mismo tiempo, otra pieza de ocho minutos, titulada *Inserto girato a Lisca Bianca*⁷². “*Inserto girato a Lisca Bianca* vede la mdp muoversi sullo scarno isolotto mentre riecheggiano i suoni, la colonna sonora e i dialoghi della sequenza ne L'avventura in cui si perdono le tracce di Anna”⁷³.

Así, la publicación del relato de Fernández Mallo es un escalón más del eterno viaje y diálogo inconcluso iniciado por Antonioni más de medio siglo atrás. Una vez en la isla, el escritor gallego adopta el “deambular desnortado” que es propio de las interpretaciones de Monica Vitti en la obra de Antonioni⁷⁴, así como la “forma-vagabundeo”⁷⁵, propia de la “imagen-tiempo” *deleuziana*, en su errancia por la isla, en una operación que define como “seguir cuerpos”⁷⁶. Si bien, Antonioni, pese a ser el absoluto protagonista, no es el único director de cine italiano convocado en su breve texto. Para llegar a Lisca Bianca, el escritor afirma que ha de volar, primero, hasta Palermo y, desde allí, tomar un barco hasta la isla de Panarea, como última etapa hasta alcanzar su objetivo. En este punto Fernández Mallo recuerda que tanto en la ciudad como en la isla se rodaron diferentes secuencias de *Caro Diario* (*Caro Diario*, 1993), cuyo planteamiento y estéticas cinematográficos, no obstante, se alejan de los usuales en la modernidad⁷⁷.

3.3. Las presencias fantasmagóricas

El recurso a la figura del fantasma en la novelística contemporánea es muy frecuente en la narrativa post-traumática de duelo, como ha estudiado Anthony Nuckols⁷⁸, pero su utilización metafórica excede los trabajos de esta naturaleza, al emerger el fantasma como un sugerente símbolo que conecta dos tiempos, el presente y el pasado. En el caso de las obras que nos ocupan, lo fantasmagórico se presenta por singulares vías. En «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», esto se observa, especialmente, en el modo en que los personajes de la película de Antonioni aparecen y desaparecen en las imágenes incluidas en el relato. Sin ir más lejos, ya en la segunda página del texto, el escritor gallego incluye de forma consecutiva tres fotografías tomadas en el mismo lugar de Lisca Bianca⁷⁹. En la primera se observa claramente a Claudia, en una posición meditativa, con el mar de fondo. En la segunda se ve lo mismo, pero ahora la silueta del personaje interpretado por Mónica Vitti está desapareciendo, como una silueta translúcida. En la última de ellas, la mujer ya ha desaparecido del todo, y se observa el mismo paisaje que en las dos fotografías previas, siendo ahora lo espacial el único protagonista de la imagen fija. Con ello, Fernández Mallo simboliza la desaparición, que es uno de los grandes temas de *La aventura*, pero también de gran parte de la obra de Antonioni⁸⁰: en su trabajo, abundan los personajes que se tachan, se borran, sin motivo⁸¹. En la película, es el personaje de Anna el que desaparece, y ya nunca volverá a mostrarse en el metraje, sin que el director se preocupe, en ningún momento, de resolver el misterio. De ahí que este personaje se haya calificado como un fantasma⁸², un espectro que atormenta, pese a su ausencia, al personaje de Claudia, y más aún cuando esta comienza su particular errancia acompañada de Sandro, pareja de Anna en el inicio del filme.

Del proceder de Fernández Mallo interesa que la condición fantasmagórica no solo se queda en la mujer desaparecida, sino que se traslada también a la otra protagonista: aunque el personaje del relato confiese buscar por la isla a la desaparecida Anna –“unos pocos pasos por detrás de lo que en la pantalla me marcaba el cuerpo de Anna, caminé siguiéndola”⁸³, lo cierto es que, al final, con quien se topa es con la neurosis de Monica Vitti, que parece correr en dirección a su propia cámara: “Me di cuenta de que no era

⁷¹ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», op. cit., p. 83.

⁷² Esta grabación de Antonioni está disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mKZIZ4XlxQs>

⁷³ Sozzo, S., «Quanto dura un'eclisse?», *Cinematografo*, 2024, disponible en: <https://www.cinematografo.it/riflettori/quanto-dura-uneclisse-aeb90ufd>

⁷⁴ Losilla, C., *La invención de la modernidad. O cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, op. cit., p. 116.

⁷⁵ Deleuze, G., *Estudios sobre cine 1: la imagen-movimiento*, op. cit., p. 289.

⁷⁶ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», op. cit., p. 95.

⁷⁷ Para una mayor profundización en la obra del director italiano, reconocida figura de lo se conoce como cine de la posmodernidad, se recomienda el trabajo realizado por Aarón Rodríguez Serrano (Nanni Moretti, Cátedra, Madrid, 2019).

⁷⁸ Nuckols, A., *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020.

⁷⁹ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», op. cit., p. 84.

⁸⁰ Desaparecer es una tentación inequívocamente contemporánea, según ha estudiado David Le Breton (*Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, Siruela, Madrid, 2016).

⁸¹ Font, D., *Michelangelo Antonioni*, op. cit., p. 70.

⁸² Losilla, C., *La invención de la modernidad. O cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, op. cit., p. 71.

⁸³ Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», op. cit., p. 91.

a Anna a quien buscaba Monica, sino a mí”⁸⁴. De esta forma, convocar el fantasma le permite al escritor conectar el pasado y el presente, así como el destino de los personajes de ficción y el suyo propio. Con ello, materializa el mismo propósito que, tres décadas atrás, había llevado a Mancini y Perrella a Lisca Bianca: “Pretendían, desde la ‘ficción’, avanzar hacia ‘atrás’, hacia la ‘realidad’ de la filmación. Topografiar una ficción llamada *La aventura*”⁸⁵.

Al mismo tiempo, al vaciar de personajes las fotografías que incluye en su relato, Fernández Mallo metaforiza la noción de “tiempos muertos” que el realizador de Ferrara popularizó en su cine, presente en aquellas secuencias en que el tiempo quedaba suspendido y la narración se vaciaba, donde la cámara filmaba aquellos lugares que, a lo largo de la película, habían recorrido los protagonistas y que ahora quedaban despojados de vida⁸⁶. Estos “tiempos muertos” –que tienen su más notoria representación en el final de *El eclipse* (*L’eclisse*, 1962)– suponen el culmen de la estética antoniana de la desaparición. En este sentido, y prosiguiendo el diálogo entre el arte cinematográfico y literario, el modo en que inserta Fernández Mallo las fotografías en su tributo a Antonioni, es muy próximo al modo en que concibe la imagen en literatura el escritor mexicano Mario Bellatin⁸⁷, como este ha expresado: “Ya entiendo por qué utilizo ahora las fotos en mis libros. Me parece que para apreciar de una manera directa lo irreal en lo que estamos atrapados. Para mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos, paralelos, los vivos y los muertos”⁸⁸.

En su estudio sobre la pervivencia del cine moderno, Quintana afirma que las imágenes de la modernidad mantienen una condición fantasmagórica, por lo que estas, al igual que las imágenes-supervivientes de Aby Warburg, “pueden regresar para mostrar el pathos de sus gestos esenciales”⁸⁹. A los protagonistas de la novela de Rosa, son los fantasmas, justamente, de Catherine y Alex Joyce los que se le aparecen. Define Antonio a los dos personajes que forman el declinante matrimonio como “dos muertos”⁹⁰; los mismos en los que se van a convertir él y su novia al romper la relación. Este calificativo utilizado por el protagonista no es azaroso: al final de la novela, aparece como intertexto el cuento *Los muertos* (1910), de James Joyce, al evocarse el personaje de Michael Furey, del cual se dice que “inspiró a Rossellini el personaje de Charles Lewington, el poeta que también murió joven y que había amado a Katherine y atormentaba igual a su marido”⁹¹. Y es que los celos son una presencia constante, aunque invisible, en una novela que recurre constantemente a las referencias fantasmagóricas, desde muy diferentes perspectivas: en relación a la memoria común que desaparece al dejar la casa familiar: “Fantasmas que desaparecerán bajo la brocha y el estropajo del próximo inquilino”⁹²; en relación al tiempo transcurrido en pareja, ya irrecuperable: “Me parece necesario darle nombre para poder hablar de aquel tiempo, quitarle su condición fantasmal”⁹³; o, incluso, respecto al modo de relacionarse con Germán, hijo de Antonio, producto de una relación pasada: “Era tu interminable sentimiento de culpa el que aventaba fantasmas donde no había más que una pubertad de manual”⁹⁴.

En última instancia, más allá de la literatura española reciente, se evoca un ensayo fílmico contemporáneo, debido a la utilización de la figura del fantasma, la cual se sitúa en un espacio narrativo lindante al de «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*» y *Feliz final*. Se trata del documental *La ciudad de los signos* (2009)⁹⁵, filmado por Samuel Alarcón. En este, el realizador recorre, en el presente narrativo, diversas localizaciones en donde se filmaron algunas icónicas escenas del cine italiano moderno y, sobre las filmaciones actuales, sitúa imágenes espectrales de actores y actrices en el momento en que recorrieron estos escenarios en las películas. Así, el espectador observa la silueta de Monica Vitti en movimiento, sobreimpresionada sobre el barrio del EUR, uno de los lugares de rodaje de *El eclipse*, de Antonioni; u observa al matrimonio Joyce caminando sobre las ruinas de Pompeya, tal y como se puede visitar el yacimiento arqueológico en la actualidad. Para el documentalista, la importancia del espacio a la hora de concebir su cine y de hacer conversar el pasado con el presente es capital, como ha expresado en una entrevista:

⁸⁴ *Ibidem*, p. 98.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁸⁶ Conde, A., «La precisión de la nada (reflexiones sobre *Blow-up*)», op. cit., p. 160.

⁸⁷ Son notables las concomitancias, especialmente en lo formal, existentes entre la obra del autor español y la del mexicano-peruano. Es algo que confiesa Agustín Fernández Mallo en su último libro, el más personal de sus textos, en que homenajea a su padre fallecido. En este revela un encuentro en Ciudad de México con Bellatin: “Dadas las evidentes líneas de cruce entre sus novelas y las mías, comentamos la posibilidad de hacer algo juntos” (Fernández Mallo, A., *Madre de corazón atómico*, Seix Barral, Barcelona, 2024, p. 157).

⁸⁸ Bellatin, M., *El libro uruguayo de los muertos*, Sexto Piso, Barcelona, 2012, p. 10.

⁸⁹ Quintana, A., «Supervivencia del cine moderno», op. cit., p. 25.

⁹⁰ Rosa, I., *Feliz final*, op. cit., p. 79.

⁹¹ *Ibidem*, p. 319.

⁹² *Ibidem*, p. 12.

⁹³ *Ibidem*, p. 118.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 141.

⁹⁵ Alarcón, S., *La ciudad de los signos* [DVD], España, 2009.

Los espacios son mi oráculo. Me ha resultado hasta ahora imposible imaginar una historia o reflexionar sobre ciertas ideas sin visitar los espacios, como si las vivencias pasadas humanas estuvieran allí y el cine fuera la manera de invocarlas. Así hice con Italia de manera literal en *La ciudad de los signos*.⁹⁶

4. Conclusiones

Son múltiples las maneras en que el discurso cinematográfico y literario se relacionan, ya sea a través de la modalidad de trasvase de un lenguaje a otro, o con la presencia de intertextos de un texto en el resultante. La literatura española contemporánea, que ha concedido una gran relevancia a la imagen en lo que va de siglo, también ha incluido entre sus motivos y temáticas, en diferentes niveles de concreción, al séptimo arte. Dos escritores que demuestran lo prolífico de la relación entre las dos disciplinas artísticas son Agustín Fernández Mallo e Isaac Rosa, y los trabajos analizados en esta investigación de forma pormenorizada, el relato «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», incluido en *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, y la novela *Feliz final*, constituyen un claro ejemplo de ello. Aunque en clave argumental ambos textos se mueven por caminos muy opuestos, son destacadas las similitudes en el modo en que plantean algunas temáticas, pero también destacan por la originalidad con la que conciben sus trabajos y, en último término, por dialogar de forma directa con dos de las películas más destacadas de uno de los periodos más fecundos en la historia del séptimo arte, la modernidad cinematográfica, momento en que esta disciplina artística conquista de forma definitiva un lenguaje propio y el respecto que le había faltado en su primer medio siglo de vida. Los dos filmes son *Te querré siempre*, de Roberto Rossellini, y *La aventura*, de Michelangelo Antonioni, estrenados en Italia en 1954 y 1960, respectivamente.

Rosa construye en *Final feliz* el relato de la ruptura de una pareja, pero la singularidad de su trabajo es que la narración se plantea de modo inverso, enumerándose los capítulos en orden descendente –del octavo al primero–, y apostando por una voz desdoblada en primera persona: tanto Ángela como Antonio cuentan, de forma alterna, su historia, con lo que se evidencia así las diferencias existentes entre las versiones y cómo el paso del tiempo altera los recuerdos. La pareja evoca las vicisitudes de los Joyce, matrimonio protagonista de *Te querré siempre*, e incluso, Ángela y Antonio emprenden un viaje al sur de Italia, a los mismos lugares que aparecen en la ficción de Rossellini, para conseguir lo que los protagonistas de la película sí lograron: salvar el matrimonio. Así, con este desplazamiento, se homenajea a un hito de la historia del cine y se actualizan las temáticas sobre las que este reflexionaba, como el desamor. Al final del libro, Rosa reconoce su deuda con el pensamiento sobre las relaciones amorosas en la contemporaneidad de autores como Santiago Alba Rico, Zygmunt Bauman o Eva Illouz, quienes también son nombrados a lo largo de la novela⁹⁷.

Fernández Mallo, por su parte, deja fuera de su relato la cuestión amorosa –la cual sí resulta un tema frecuente en gran parte de su producción literaria– y reconstruye en un relato, que fluctúa entre lo documental y lo ficcional, el viaje que emprende a Lisca Bianca, una isla siciliana. Si bien, y aunque no confiese los motivos del viaje, sí relata la potente historia cinematográfica que posee este escenario: fue en el islote donde Michelangelo Antonioni rodó la primera parte de su filme *La aventura*, y a donde volvió más de veinte años después, en 1983, para grabar otra pieza de ocho minutos, *Inserto girato en Lisca Bianca*, a la par que un equipo de la televisión italiana pública rodaba un documental sobre el rodaje de 1960, que se estrenó en el tubo catódico con el nombre de *Falso retorno*. En este último título, quizás resida una de las claves de interpretación que ofrece Fernández Mallo, ya que el lector –o “lectoespectador”, dada la enorme relevancia que tienen las fotografías en este relato– no sabrá realmente si el escritor viaja o no a la isla italiana. En cualquier caso, esto carece de interés, pues la narración del viaje le permite al escritor reflexionar y, como Rosa, actualizar motivos temáticos que ya había trabajado el cineasta ferrarés, como la desaparición o la importancia de la mirada.

Asimismo, los dos escritores recurren a dos temas que permiten conectar el pasado con el presente, el texto fílmico del que se inspiran con su respectivo texto literario, como son la convocatoria del fantasma y la plasmación del viaje. En tal sentido, se puede afirmar que existe, tanto en el relato de Fernández Mallo como en la novela de Rosa, una concepción del viaje como un desplazamiento órfico, en el que los dos escritores –a través de las vicisitudes de sus respectivos personajes y el retorno al set de rodaje– rinden un inequívoco tributo a la memoria del séptimo arte y a uno de sus periodos más proclives para el diálogo interartístico, como fue la modernidad cinematográfica. Y, todo ello, ofreciendo una notable carga simbólica a la mirada, muy destacada en el mito de Orfeo⁹⁸. De ahí también la concepción de los

⁹⁶ Mendieta, E., «El espacio madrileño: un protagonista más del texto fílmico», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36 (2023), p. 179.

⁹⁷ Rosa, I., *Feliz final*, op. cit., pp. 339-340.

⁹⁸ Para Maurice Blanchot, equiparar la mirada de Orfeo con la del artista es clave, pues mirar “a Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar” (Blanchot, M., *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 161).

personajes –pero también de los dos escritores, Fernández Mallo y Rosa–, como arqueólogos, que no dudan en visitar el pretérito.

La historia siempre propone al individuo del presente un viaje temporal hacia el pasado. Para comprender lo acontecido en otros tiempos es preciso viajar, como Orfeo, hasta el tenebroso mundo de los muertos y rescatar las huellas de la memoria, esas que nos ayudan a reconstruir lo acontecido, conocer mejor nuestro presente y orientar el futuro.⁹⁹

Sin duda, las dos obras objeto de estudio constatan la sinergia de los estudios comparados de literatura y cine, la originalidad, en tal sentido, de varios textos contemporáneos en el ámbito de la literatura española y, además, *Feliz final* y «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*» suponen el último eslabón, hasta la fecha, de ese diálogo inconcluso tan propio de la modernidad, el cual fue abierto, hace más de siete décadas, por Rossellini y Antonioni, respectivamente: otra capa de sentido que se suma a las películas originales de 1954 y 1960 y a todos los textos posteriores, de cualquier disciplina, que se han inspirado en *Te querré siempre* y *La aventura*. La enésima constatación de que el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura,¹⁰⁰ y el ejercicio de la creación como un ejercicio de recuperación de la memoria, un palimpsesto al que se suman, con una voz propia y singular, los trabajos de Isaac Rosa y Agustín Fernández Mallo.

5. Referencias bibliográficas

- Alarcón, S., *La ciudad de los signos* [DVD], España, 2009.
- Antonioni, M., *L'avventura* [DVD], Cino del Duca P.C, Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.), Société Cinematographique Lyre, Italia, 1960.
- Antonioni, M., *Para mí, hacer una película es vivir*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Arias Maldonado, M., *Ficción Fatal. Ensayo sobre Vértigo*, Taurus, Madrid, 2024.
- Bal, M., *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*, Cátedra, Madrid, 2006.
- Bal, M., *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*, EditUM, Murcia, 2021.
- Barthes, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Barthes, R., «Querido Antonioni», en Barthes, R., *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, pp. 177-182.
- Bellatin, M., *El libro uruguayo de los muertos*, Sexto Piso, Barcelona, 2012.
- Bergala, A., *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Yellow Now, Bruxelles, 1990.
- Blanchot, M., *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969.
- Bonitzer, P., *Desencuadros. Cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007.
- Burch, N., *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 2017.
- Conde, A., «La precisión de la nada (reflexiones sobre *Blow-up*)», *Cuadernos de Filología Italiana*, 15 (2008), pp. 97-119.
- Del Pozo Ortea, M., «La vida interior de las imágenes en la obra de Agustín Fernández Mallo: hacia una ecología imaginal», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 46, 2022, pp. 21-35.
- Deleuze, G., *Estudios sobre cine 1: la imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Deleuze, G., *Estudios sobre cine 2: la imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Fernández Mallo, A., «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», en Fernández Mallo, A., *El hacedor (de Borges), Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011, pp. 82-99.
- Fernández Mallo, A., *El libro de todos los amores*, Seix Barral, Barcelona, 2022.
- Fernández Mallo, A., *Madre de corazón atómico*, Seix Barral, Barcelona, 2024.
- Font, D., *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.
- Font, D., *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Gil González, A. J., + *Narrativa (s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Gimferrer, P., *Cine y literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1999.
- Gómez Trueba, T., «Restos de aura en los viejos escenarios de rodaje: la recreación de secuencias cinematográficas en la narrativa española contemporánea», *Anales de Literatura Española*, 39 (2023), pp. 95-133. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.24620>
- Gubern, R., *Historia del cine*, Anagrama, Madrid, 2016.
- Greimas, A. J. y Courtes, J., *Semiótica: diccionario razonado de teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1990.
- Le Breton, D., *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, Siruela, Madrid, 2016.
- Losilla, C., *La invención de la modernidad. O cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Cátedra, Madrid, 2012.

⁹⁹ Quintana, À., *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Acantilado, Barcelona, 2003, p. 137.

¹⁰⁰ Barthes, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 69.

- Mancini, G., y Perrella, G., *Michelangelo Antonioni: Architetture della visione*, Roma, Coneditor, 1986.
- Mendieta, E., «El espacio madrileño: un protagonista más del texto fílmico», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36 (2023), pp. 171-190.
- Mora, V. L., *El lectoespectador*, Seix Barral, Barcelona, 2012.
- Mora, V. L., «Pantalla mediante. Diálogos formales y semánticos de la literatura contemporánea en castellano con la imagen digital», *Philologia Hispalensis*, 35/2 (2021), pp. 159-175.
- Mulvey, L., «El desprecio y su historia del cine: un tejido de citas», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, 2014, pp. 27-36.
- Nuckols, A., *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- Peña Ardid, Carmen (2020), "Rehacer cuerpos, construir identidades. La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011) y Tarántula (Thierry Jonquet, 1984)", *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, 95-117. DOI: <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.10031>
- Pérez Bowie, J. A., "Sobre escritura y nociones conexas: un estado de la cuestión", en Pérez Bowie, J. A. (dir.), *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, pp. 21-43.
- Quintana, À., *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Quintana, À., *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Acantilado, Barcelona, 2003.
- Quintana, À., «Supervivencia del cine moderno», *Caimán. Cuadernos de cine*, 71, 123 (2018), pp. 24-25.
- Ricoeur, P., *Lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, UAM Ediciones, 1999.
- Rodríguez Serrano, A., *Nanni Moretti*, Cátedra, Madrid, 2019.
- Rosa, I., *Feliz final*, Barcelona, Seix Barral, 2018.
- Rossellini, R., *Viaggio in Italia* [DVD], Sveva Film, Junior Film, Italia Film, Les Films Ariane, Francinex, Italia, 1954.
- Sánchez Noriega, J. L., *Historia del cine: teorías, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza, 2018.
- Sozzo, S., «Quanto dura un'eclisse?», *Cinematografo*, 2024, disponible en: <https://www.cinematografo.it/riflettori/quanto-dura-uneclisse-aeb90ufd>
- Stam, R., *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Taranilla, R., *Noche y océano*, Seix Barral, Barcelona, 2020.
- Tinazzi, G., *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro Cinema, 2013.
- Vilas, M., *Ordesa*, Madrid, Alfaguara, 2018.