

CONFERENCIA

DISPOSITIVOS MEDIALES Y RELACIÓN CON EL MUNDO EN *SABER PERDER*, DE DAVID TRUEBA

Susanne Schlünder
Universidad de Osnabrück

Resumen

El siguiente artículo analiza la intensa reflexión sobre los medios de comunicación como lo propone la novela *Saber perder* (2008) del autor, guionista y director de cine David Trueba. El texto se inscribe en una línea genealógica trazada por, entre otros, Juan Goytisolo y su reflexión acerca de la medialidad de los recuerdos, Julio Llamazares y su estética de la percepción, pasando por Antonio Muñoz Molina y su uso de referencias intermediales para llegar finalmente a Ray Loriga y su invención de un acoplamiento medial entre hombre y máquina. David Trueba perfila el entrecruzamiento de realidad, percepción y medios en función de un análisis de las sociedades mediales que nos rodean: los personajes nos descubren hasta qué grado su percepción del mundo así como sus deseos íntimos están marcados y hasta modelados por distintos dispositivos mediales. En la medida en que las percepciones de estos personajes determinan la perspectiva del narrador creando así una novela poliperspectiva los medios ganan una dimensión narratológica.

Palabras clave: narrativa española actual - reflexión sobre los medios de comunicación - realidad, percepción y medios - estrategias narratológicas

Quando analizamos los trabajos de David Trueba desde la perspectiva del eje temático de esta sección, a saber, literatura, arte, cine y otros medios: diálogos, cruces y convergencias, nos damos cuenta de que mientras más reflexionamos, más claro resulta que a Trueba –a pesar de que "su técnica visual [...] hace confluir el significado y la plasticidad de la literatura y el cine" (Alonso, 2003: 229)– de ninguna manera le interesa sólo la relación entre el medio literario y el cinematográfico. Más allá de las cuestiones estéticas que el autor aborda –en su doble función de escritor y director de cine– Trueba analiza las condiciones de las sociedades mediales contemporáneas. Por eso, el estudio presente enfoca la intensa reflexión sobre los medios que hace Trueba y su función, tomando como ejemplo la novela *Saber perder*, de 2008. El foco de mi interés recae aquí sobre el entrecruzamiento de realidad, percepción y medios que *Saber perder* despliega paradigmáticamente cuando el texto ata el mundo creado en la novela a las percepciones de sus personajes y delata que dichas percepciones están modeladas por los medios. A continuación voy a valerme del concepto del dispositivo de Baudry y Foucault, pues me parece idóneo para analizar la influencia de los medios técnicos y simbólicos sobre las formas de la percepción en los procesos narrativos (cf. Baudry, 1975: 56-72; Foucault, 1975; Deleuze, 1989). El concepto del dispositivo permite poner de relieve en qué medida en la novela los medios funcionan como un filtro que predetermina las rutinas de la percepción y

estructuran la relación de los personajes con el mundo.¹ Cuando hablo en este contexto de dispositivos mediales y simbólicos, quiero decir que, además de los aparatos audiovisuales y las tecnologías modernas de la comunicación, o sea, los llamados medios de divulgación, también los llamados medios de éxito o medios de comunicación simbólicamente generalizados determinan los sentimientos, el pensamiento, el lenguaje y el comportamiento de los personajes en *Saber perder* (cf. Luhmann, 2007: 245ss.). Como se sabe, Luhmann cuenta entre estos últimos el amor, el dinero y la verdad, entre otros. Al reflejar la novela el molde medial de los procesos perceptivos y la experiencia de la realidad, o mejor dicho, de la construcción de la realidad, se revela como remanente del saber social y, al mismo tiempo, como rastreador, pues una de las características principales de los medios es su latencia. Así, por regla general, los medios ceden el primer plano a su función mediadora para hacerse imperceptibles, pero al mismo tiempo –y *Saber perder* subraya esto– se insertan en la semántica de la comunicación que transportan técnica o simbólicamente (cf. Mersch, 2004; Krämer, 1998).

La presente novela desarrolla una forma propia de la estética medial, que explora las condiciones, radios de acción y límites de su medialidad propia al introducir sistemas referenciales intermediales o al inventar estrategias narratológicas específicas, lo que deseo mostrar en el análisis textual que aquí propongo. Con esta reflexión sobre los medios *Saber perder* se introduce en la línea genealógica cuyo origen en la literatura contemporánea podríamos fijar con *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, y que se extiende por la nueva narrativa española² hasta las tendencias recientes como en Ray Loriga o Javier Calvo. Lo que tienen en común estos textos heterogéneos es que cada uno de ellos desarrolla una reflexión propia sobre los medios:³ como en Goytisolo, reflexionan sobre la medialidad de los recuerdos y la naturaleza de constructo de la identidad o desarrollan una estética de la percepción en la que los medios técnicos han dejado una profunda huella, como en Llamazares, juegan con sinestesias y crean una intermedialidad propia, como en Muñoz Molina, o imaginan el acoplamiento medial hombre-máquina, como en *Tokio ya no nos quiere* de Loriga. Ellos desarrollan estrategias estéticas de los medios, entre las que, además de las ya mencionadas intermedialidad y creación de una estética de la percepción –con respecto a Loriga–, cabe mencionar el despliegue de una cronotopía de los mundos mediales caracterizada por la ubicuidad y la simultaneidad.

¹ Mientras que Baudry se refiere a la situación de recepción en el cine, Foucault hace otro empleo del término. Este último ve los dispositivos como redes donde se superponen convenciones y normas sociales, prerequisites técnicos y disposiciones de la imaginación que, de esta manera, estructuran las percepciones y los contextos de recepción, y marcan en gran medida a los sujetos.

² Como obras paradigmáticas destacan aquí *Escenas de cine mudo* y *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares, *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina.

³ En los debates de la memoria también el aspecto de la medialidad, abordado ya por Goytisolo, se hace cada vez más patente como lo demuestra Almudena Grandes con *El corazón helado*.

También la obra literaria de David Trueba se inserta en este contexto, como ya se puede sospechar si se piensa en su obra como director de cine y televisión, guionista y documentarista, que cuenta con la adaptación al cine en 2002 de la novela *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (cf. Alegre, 2003).⁴ Una prueba de que en esta búsqueda David Trueba abandona los caminos surcados transgrediendo las costumbres perceptivas y las expectativas propias del género es *La silla de Fernando*, película realizada en 2006 conjuntamente con Luis Alegre. Si bien este filme está catalogado como “documental”, en realidad se trata de una especie de obra de teatro de pequeño formato con un solo actor y prácticamente un solo tiro de cámara. Aparte del montaje de fragmentos de películas y de fotografías, la cámara enfoca exclusivamente a Fernando Fernán Gómez, que, a modo de narrador en primera persona de una autobiografía, hace una retrospectiva de su vida y deja correr libremente sus opiniones de manera asociativa. Dado que al editar la película los realizadores quitaron sus preguntas, el producto final da la ilusión de ser una narración ininterrumpida, incluso a pesar de los cortes y el montaje.

Saber perder, la tercera novela de Trueba, después de *Abierto toda la noche* (1995) y *Cuatro amigos* (1999), representa una contraparte complementaria a *La silla de Fernando* en el sentido de la pregunta original de este análisis y se presta para el estudio –como ya muestra la portada con su fotografía de Josep Santilari– no sólo por sus numerosas referencias mediales, sino porque las mismas son relevantes desde el punto de vista estructural para la composición de la novela. Esto, sin embargo, no se le revela al lector desde el principio, pues, esta novela de 500 páginas, aclamada por la crítica, pero hasta ahora casi ignorada por los estudios literarios, parece a primera vista contar una historia relativamente convencional de manera bien lineal. Un narrador heterodiegético cuenta aquí una historia sobre cuatro protagonistas con cuatro hilos narrativos diferentes sin alardes de secuencias espectaculares o técnicas narrativas radicalmente experimentales. Sin embargo, en el transcurso posterior del análisis, y contrario a la expectativa que despierta el método narrativo aparentemente tradicional, podemos observar rupturas y fisuras sutiles que se originan de dos dinámicas entrelazadas: por un lado la acción narrada cronológicamente –en términos generales– en cada hilo narrativo se caracteriza por las numerosas analepsis y, por el otro lado, la novela opera con una técnica especial de focalización que está conectada con la reflexión sobre los medios que hace el texto. Así, el narrador onnisapiente deja de lado su perspectiva narrativa regularmente para narrar el mundo novelesco desde la perspectiva de los personajes: escuchamos “la voz persuasiva y poética de un narrador que hace dudar si presta sus palabras a los personajes o si estos expresan sus cavilaciones a través suyo” (Macciuci, 2009: 291). Esta voz –dicho sea en términos narratológicos–

⁴ *Diálogos de Salamina* aborda de manera intensa las diferentes posibilidades mediales de la narración cinematográfica y novelesca y revela su búsqueda de posibilidades de transcripción acordes con las condiciones mediales de cada medio.

abandona la focalización cero y adopta una focalización interna a través de la cual los personajes de la novela devienen instancias perceptivas con una relación con el mundo moldeada por los medios. Entonces depende de ellos cómo se reproducen determinadas secuencias de la acción y también el framing, y, además, determinan la estructura narrativa analéptica dentro de cada capítulo. Similar a en *Cuatro amigos* aquí también la constelación del cuarteto juega un papel importante: cuatro protagonistas conforman el núcleo del *plot* que se divide en cuatro hilos narrativos a lo largo de cuatro partes de diferente extensión. Acorde con las interrelaciones de los personajes, los hilos narrativos se entretajan una y otra vez y ya desde el inicio de la novela. Aquí se presenta a Sylvia, una joven de casi 16 años que está sumida en la pubertad y en deseos sexuales aún sin objeto concreto. Como poco más tarde nos enteramos resulta ser la nieta del maestro de piano Leandro, que a sus 73 años sufre a causa de la vejez propia y la lenta enfermedad mortal de su esposa, y quien en el transcurso de la acción se evade en una relación pasional ruinosa con una prostituta nigeriana. El eslabón conector de la cadena generacional y núcleo del tercer capítulo es Lorenzo, un hombre vapuleado por la vida que resulta ser hijo de Leandro y padre de Sylvia y que es introducido en la novela poco después de haber matado a su ex socio de negocios. El próximo capítulo presenta finalmente al último miembro del cuarteto en la figura de la estrella argentina de fútbol Ariel Burano, que juega una temporada para un gran equipo madrileño. Este futbolista, que sufre bajo la presión del éxito y el aislamiento, arrolla a una joven en una de sus borracheras y –como seguro ustedes ya sospechan– la joven resulta ser Sylvia. Entre ellos –también bastante previsible– surge una relación amorosa desigual que termina cuando Ariel se va a jugar a la liga inglesa.

Sobre el celuloide de este *masterplot*, que contiene además otras historias, el título de la novela se afirma como el leitmotiv que nos guía por las pérdidas de los cuatro protagonistas: Leandro sufre la muerte de su esposa y la propia vejez, pero más aún, sufre la subasta forzosa de su apartamento y la prostituta lo abandona a patadas ayudada por su proxeneta, que le propina una brutal golpiza. Su hijo Lorenzo resume su vida bajo el signo de la pérdida: "El pelo fue la primera de una larga lista de cosas perdidas, pensaba ahora Lorenzo" (Trueba, 2008: 25), y ésta es una doble pérdida ya que se refiere a la ruina financiera y al fracaso personal en su matrimonio y el creciente enajenamiento de su hija. Sylvia sufre la muerte de la abuela, el final de su primer amor y, ante este telón de fondo, el fin de la infancia. Ariel tiene que soportar la partida de Argentina hacia un futuro de nómada que depende de las victorias que sea capaz de lograr y que se caracteriza por la enorme presión de éxito que ejercen sobre él la prensa, los fanáticos y su equipo.

Además del motivo de la pérdida, en *Saber perder* el motivo del deseo sexual juega un papel importante en el entretendido de los hilos narrativos y acentúa las diferencias entre los protagonistas, ya que perfila más marcadamente las diferentes fases de la vida por la

que atraviesan los personajes. Aquí, la manera en que se manifiesta el deseo erótico permite establecer asociaciones con antecedentes literarios y cinematográficos: Leandro recuerda en ocasiones al personaje de Buñuel en *Diario de una camarera* (1964) o en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), mientras que el despertar sexual de su nieta representa un motivo típico de la *coming-of-age-novel*. Sin embargo, el marcado entrecruzamiento del deseo y los dispositivos mediales que se aprecia en Leandro y Sylvia se aparta de sencillas referencias cinematográficas o narrativas para hacer patente hasta qué grado la relación de los protagonistas con el mundo está moldeada por los medios. De este modo los diferentes dispositivos mediales técnicos y simbólicos a los que sin excepción refieren las formas de la percepción y la experiencia del mundo de los personajes juegan un papel decisivo en la misma construcción de los personajes. A continuación deseo analizar en tres pasos esta especificidad de la novela abordando las relaciones entre los dispositivos mediales y el deseo de Leandro, la relación con el mundo y consigo mismo de Lorenzo, que se orienta por los cánones del cine negro y la relación amorosa de Sylvia y Ariel que está modelada por las tecnologías modernas de la comunicación.

1. Deseo y sensualidad en el horizonte de lo analógico: Leandro

Leandro, un viejo pianista que rememora con amargura su vida profesional más bien fracasada, es aquí presentado en varios aspectos como alguien que usa técnicas mediales relativamente tradicionales y que muestra un gran desconcierto ante las nuevas tecnologías de la comunicación y su nueva estructuración de las conversaciones. Ya al principio de la novela este viejo poco versado en los retos de la vida cotidiana moderna se ve completamente desvalido ante un aparato impersonal cuando llama al teléfono de emergencias para pedir ayuda a raíz de un accidente de su esposa: "Por un momento piensa que la única atención que van a recibir es telefónica, como otros servicios al cliente, y entonces insiste aterrado, manden a alguien, por favor." (Trueba, 2008: 23) En otra ocasión se da otra situación similar de extrañeza cuando tiene que lidiar con la arbitrariedad de un servicio anónimo de fontanería y deja varios mensajes en el contestador automático para que lo llamen, sin éxito alguno, y, encima de ello, tiene que pagar las llamadas caras por un servicio que no recibió. Cuando finalmente viene el fontanero, al verlo se le antoja un bandolero, y su teléfono móvil, un arma de fuego: "Llevaba el teléfono móvil sujeto al cinturón como un pistolero." (Trueba, 2008: 129).⁵ En ambos casos Leandro se ve confrontado con un dispositivo cuyas leyes propias le obligan a mantener una comunicación unilateral, en el primer caso son las preguntas del centro de emergencias; en el segundo, es

⁵ Cf. la confrontación con el dispositivo clínica en el sentido de Foucault: "En la sala de espera sólo hay ancianos. Es como un micromundo en extinción. Le sorprende que aún nadie haya rodado una película de ciencia ficción en la que sólo existan ancianos a la espera de trasplantes o que sobreviven ayudados por algún ingenio médico." (Trueba, 2008: 193)



el contestador automático. De esta manera el texto denuncia la simulación semiótica de presencia humana que sugiere el teléfono y, con ello, pone en tela de juicio la capacidad que la mayoría le confiere a este medio de comunicación de salvar distancias con ayuda del sonido.

Si observamos los dispositivos mediales técnicos del tocadiscos, la radio y el periódico, que Leandro usa preferentemente y que constituyen su visión del mundo, nos damos cuenta de que se trata de medios de divulgación que, comparados con tecnologías mediales más modernas acentúan más su papel protagónico en el proceso de divulgación de la información. Dicho en otras palabras: El crepitar de un disco y la interferencia de la radio analógica hacen que el receptor sea mucho más consciente del proceso de transmisión que la reproducción digital y permiten guardar la distancia, al igual que las invariables noticias del periódico:

A veces salta los párrafos delicados. Cada semana una precaria lancha cargada de inmigrantes se precipita contra las rocas de la costa y el mar escupe una veintena de cadáveres a las playas del sur. Casi cada día un motorista o un grupo de amigos o una familia al completo pierden la vida en sus automóviles. Un preso une con pegamento industrial su mano a la de su pareja durante el vis a vis para reclamar el paso al tercer grado. Hay muertos en Oriente Próximo, reuniones de dirigentes internacionales, discusiones políticas constantes, premios culturales, información detallada sobre el campeonato de fútbol, la programación de las televisiones e incomprensibles noticias económicas. La lectura del periódico es una rutina que Leandro no se atreve a interrumpir. Sentiría que el mundo acaba. En ocasiones él lee una entrevista y ella le dice eso está muy bien, y ese mero comentario da ánimos a Leandro para continuar (Trueba, 2008: 306).

Por el contrario, las "imágenes frías, casi de ficción" (Trueba, 2008: 306) que la televisión transmite sobre el tsunami lo dejan sin habla.⁶ En este contexto se inserta igualmente una conversación que tiene Leandro con su amigo Almendros donde hablan de cafés e Internet y reflexionan sobre el cambio de los dispositivos mediales y las estructuras de comunicación:

Es curioso, [...], nosotros, que hemos vivido la época de los cafés, cuando éramos jóvenes y el único sitio para enterarnos de verdad de las cosas era

⁶ "Han mirado juntos las noticias navideñas sobre la ola gigante que se ha comido las playas vírgenes de Tailandia e Indonesia. Han atendido sin decirse nada a las imágenes frías, casi de ficción, y se han sentido también superados por la naturaleza." (Trueba, 2008: 306)



poner el oído en las barras. ¿Te acuerdas? Ahora todo eso ha desaparecido y hay un café virtual y gigantesco que es la internet. Lo decía así, en femenino, la internet. [...] Luego la conversación sobre la red derivó hacia la pornografía. A Almendros lo habían dejado anonadado las cosas que podían llegar a verse con apenas un clic de ratón. Es como un gran bazar erótico dedicado a la masturbación universal. Hay chicas espiadas, parejas que se exhiben, perversiones, humillaciones, desviaciones. A veces pienso que es mejor librarnos de vivir lo que se nos viene encima. La gente habitará en cubículos sin pisar la calle, seremos un planeta de onanistas y mirones.

Puede ser, le respondió Leandro, pero la prostitución en la calle no ha desaparecido, más bien ha aumentado. La gente sigue necesitando tocarse. Bueno, ya lo veremos. Yo creo que cada vez los humanos iremos tocándonos menos, hasta no tocarnos en absoluto. Esas mujeres que se ponen tetas de plástico o labios de plástico. Dime tú, esas no pretenderán que las besen o las toquen, sólo quieren que las miren (Trueba, 2008: 397s.).

La cuestión que discuten los amigos sobre si el Internet fomenta un creciente aislamiento social o si logra exactamente lo contrario al generar una necesidad cada vez mayor de contacto sensual-táctil, aborda una problemática central de la novela y se adjudica al concepto de deseo que tiene Leandro, pues, contrario a la visión de Almendros de un “planeta de onanistas y mirones”, su deseo se nutre de una forma más vieja de placer visual que parte de lo inmediato y que se condensa en la fórmula tópica “Mirar era admirar. Mirar era amar.” (Trueba, 2008: 161), la novela presenta a este viejo como una reencarnación del personaje de Truffaut, en *L’homme qui aimait les femmes* (1977)⁷, cuando sigue discretamente a mujeres atractivas para estudiar sus gestos, sus movimientos y su ropa. Resulta pues congruente que este hombre se masturbe estimulándose con ayuda de desnudos artísticos en blanco y negro –“En su cuarto guardaba un tomo de fotografía con desnudos femeninos. Eran desnudos artísticos, la mayoría en blanco y negro. Masturbarse le devolvía con ironía cruel a la adolescencia.” (Trueba, 2008: 78, cf. 308)– y que recurra a los clasificados eróticos del viejo medio del periódico, lo cual está en sintonía con su relación con los medios. En los clasificados encuentra el “chalet de alto standing [...] con selección de señoritas jóvenes y elegantes” (Trueba, 2008: 51) donde conoce precisamente a una prostituta negra que le satisface su recién resurgido deseo sexual. En esta prostituta africana se podría reconocer un reflejo de su pasatiempo autoerótico con las fotografías en blanco y negro.

⁷ Título en Argentina: *Amante fácil*, en España: *El amante del amor*.

Sin embargo, sus encuentros sexuales con la prostituta Osembe, raras veces se caracterizan por la satisfacción, sino con más frecuencia por el desprecio, la humillación y el sentimiento de culpa. En esta relación Leandro intenta establecer un contacto inmediato para corroborar su presencia en el mundo y, movido por el dispositivo, persigue asimismo cumplir los requisitos de su concepto del deseo, que, por un lado, acentúa la experiencia sensual, y por el otro, busca la correspondencia emocional de la pareja sexual. Esto se ve claramente cuando él -aún sabiendo que Osembe tiene un interés puramente económico- intenta una y otra vez transgredir las fronteras del dispositivo de la prostitución con un discurso del deseo que acentúa la experiencia sensual, la sensación táctil de su piel o el placer de oír su agradable voz femenina (cf. Trueba, 2008: 135) y busca -contra su propia convicción-⁸ que la prostituta se entregue por pasión:

Desde el primer día le atrajo el desprecio altivo de Osembe, la crueldad de su mirada vacía e indiferente. Pero la tersura de la piel era adictiva. Sabía que nunca la tendría, que ella nunca pensaría en él ni se preocuparía lo más mínimo por su viejo cliente pervertido, sabía que nunca la fidelidad de sus visitas ablandaría el corazón ausente de ese chalet. El placer sexual que ella le concedía era fruto de una automática profesionalidad, las manos que recorrían su cuerpo sólo acariciaban el dinero que eso le proporcionaba (Trueba, 2008: 229).

A Leandro esas conversaciones terminaban por excitarle. Más aún si notaba a Osembe relajarse, dejar de ser una puta durante esos breves fragmentos de charla insustancial. Eso le excitaba más que todo el acaramelado preámbulo erótico. Se echaba entonces sobre ella, como si el sexo se apoderara de pronto de él. Y ella tardaba en comprender su arrebató (Trueba, 2008: 308).

Pero el intento de lograr que Osembe deje de ser fría y profesional tiene consecuencias fatales, cuando Leandro la invita a un apartamento lujoso que Joaquín, su amigo de juventud, le prestó. Aquí el automatismo de los servicios eróticos -“Los movimientos de Osembe tienen la poca credibilidad de siempre. La rutina entre gimnástica y erótica.” (Trueba, 2008: 430)-, degenera en violencia y el intento de Leandro de transformar

⁸ “En la calle Leandro se sintió estúpido por su conversación, sus pretensiones de conocerla, de verla fuera. ¿Qué quería?, ¿intimar? ¿Que ella le contara su vida, su drama particular? ¿Compartir algo, acercarse? Podía pagar porque saciaran su deseo, pero nada más” (Trueba, 2008: 135). “Con dos dedos agitó un rato el pene de Leandro como si fuera era un muñequito parlante. En la flaccidez parecía un teatro de guiñoles perverso e insultante. Leandro se sintió expuesto y ridículo. Trató de reprimirse, de transmitirle su disgusto. Pero ella se aplicó a una felación trabajosa. Mordisqueaba el pene de Leandro y varias veces él sintió la frontera del dolor y el placer rozarse. Se llenaba la boca de saliva y enjuagaba y humedecía el miembro a media erección. Los ruidos eran desagradables y echaban a perder la esforzada concentración. ¿Qué pasa hoy?, decía ella. ¿No te gusto ya, mi amor?, preguntaba. Entonces se limita a menear el pene de Leandro con mano agresiva, como si fuera un trabajo cansado y absurdo, agitar una vejiga muerta.” (Trueba, 2008: 227).



el amor pagado en relación amorosa se vuelve contra sí mismo: Fuera del burdel, que si bien impone al cliente sus reglas, también le ofrece cierta protección, Leandro se convierte en una víctima, que no sólo recibe golpes del proxeneta, sino también patadas de la prostituta.

2. El dispositivo del cine negro como matriz de una relación consigo mismo: Lorenzo

Mientras que el personaje de Leandro se mueve entre el Eros y el Tanatos, entre el deseo sexual y la cercanía a la muerte, la sexualidad desempeña un papel más bien subordinado en el personaje de Lorenzo:

Desde la separación Lorenzo no había estado con otra mujer. El sexo era algo prescindible, dormido, arrinconado. Demasiados problemas. No tenía el dinero suficiente para aguardar con copas en la noche la llegada de alguien al reclamo de su alma solitaria o su estado de desesperación. Demasiado orgulloso para admitir la derrota. En el amor tampoco iba a mendigar. Todo se resolvería cuando recuperara el lugar que le correspondía (Trueba, 2008: 170).

Lorenzo subordina el deseo sexual al éxito (o más bien al fracaso) profesional y se limita a las prácticas autoeróticas con una vieja muñeca Barbie de su hija. Más adelante en la trama empieza una relación con una ecuatoriana que vive ilegal en España, pero su intento de darle un futuro a esta relación fracasa de la misma manera que su intento de establecerse profesionalmente. Como en gran medida su sentimiento de ser un hombre fracasado determina su visión del mundo, resulta plausible desde la lógica de la trama que, en un acto de arrebató, pero a la vez calculado, mate a Paco, su ex socio de negocios que lo llevó a la ruina.

En relación con el planteamiento de este análisis es de especial importancia que, inmediatamente después de que mató a Paco, a Lorenzo lo plaga la sensación de que lo persiguen, que se corresponde con su sentimiento de culpa y que se refuerza luego con las sospechas de la policía. La estructura de la percepción de corte paranoico determina la visión del mundo del personaje, como se aprecia ya desde el principio, cuando experimenta el sonido del teléfono como una amenaza:

Son cerca de las diez de la mañana cuando el teléfono suena con insistencia. Había tomado la precaución de desconectar el móvil y guardarlo en el cajón de la mesilla. Pero el teléfono de casa sonaba y sonaba. En el salón y en la cocina. Cada uno con su timbre. [...] Una corta pausa y sonaba de nuevo. Era evidente



que se trataba de la misma persona que llamaba de manera tenaz y repetitiva. ¿No iba a cansarse nunca? Lorenzo tenía miedo (Trueba, 2008: 25).

El miedo que desencadena el sonido del aparato, a través del cual Leandro, dicho sea de paso, quería informar al hijo del accidente de la madre, lo lleva a la pregunta retórica “¿Qué has hecho, Lorenzo?” (Trueba, 2008: 25) e introduce una descripción del asesinato mezclada con reflexiones de Lorenzo, que concluye cuando vuelve a sonar el teléfono: “El teléfono ha vuelto a sonar. Como una amenaza suspendida en el aire” (Trueba, 2008: 27). Aquí la novela recurre no por casualidad al motivo de suspenso del teléfono que suena, uno de los elementos del repertorio estándar del cine negro como se desarrollan en clásicos como *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954), de Alfred Hitchcock, o en *Un grito en la niebla* (*Midnight Lace*, 1960), de David Miller. Este género cinematográfico proporciona un sistema referencial al que Lorenzo acude para planear su crimen o cuando se deshace del arma y de la ropa en diferentes lugares de la ciudad y destruye las pruebas. En este marco de la escenificación, que determina la visión del mundo de Lorenzo, se inscriben otras referencias a la narración cinematográfica, como, por ejemplo, una secuencia escrita al estilo de un guión de cine o la narración de un episodio que recuerda al principio de los “cliffhanger” de las series de televisión cuando el capítulo se cierra y la narración pasa a otro hilo narrativo para volver mucho más tarde a la situación amenazante descrita antes. En el primer ejemplo mencionado, el narrador parece de repente abandonar la focalización interior en un capítulo dedicado por completo a la retrospectiva del crimen y a la introspección para describir el entorno en el estilo neutral de las descripciones de escenas de los guiones:

Camina por la calle, un hombre discute con violencia con una mujer, parecen drogados. La gente mira de lejos, pero nadie interviene. En la parada del autobús hay un cartel con una modelo que anuncia lencería femenina. Alguien ha escrito con rotulador azul, encima de su vientre: “Mamadas a 10 euros”. Tres estudiantes caminan ruidosos por la acera. Un hombre detiene un taxi. En el semáforo, una niña rumana limpia cristales de coches mientras los conductores tratan de eludirla. En su caseta, un vendedor de lotería ciego escucha la radio. Dos mujeres avanzan por la acera, caminan juntas pero cada una sostiene una conversación por su móvil. Lorenzo se siente protegido, reconfortado (Trueba, 2008: 142).

El carácter de guión de esta descripción se ve subrayado por la precisión de las oraciones y la vista panorámica, como un paneo, del escenario. Al final de la descripción la última oración enfoca a Lorenzo, aglutina todo el escenario recreado en su persona, en

calidad de instancia intradiegetica de la focalización, y le confiere el estatus de un espectador, mientras que él acentúa el molde medial de la forma cómo el personaje ve las cosas. También las estrategias narrativas de suspenso mencionadas, que tienen como objetivo crear el suspenso al final de un capítulo, recuerdan a las estructuras de un dispositivo audiovisual, en este caso el formato cinematográfico y televisivo de la serie policiaca. Lorenzo, quien sufre por el sentimiento de culpa a causa del crimen cometido, se ve confrontado con las sospechas del comisario que investiga el caso, quien sin previo aviso toca su puerta acompañado de cuatro policías. Pero el lector, que elige leer linealmente, se entera recién 30 páginas más tarde cómo se desarrolla el registro y el interrogatorio y de que no tiene consecuencias para Lorenzo.

En qué medida la percepción propia y del mundo de Lorenzo está determinada por las condiciones del dispositivo del cine negro,⁹ se observa claramente en la manera recurrente con que el protagonista se siente perseguido. El efecto paralizante que esta sensación provoca en él (“El crimen había tenido el efecto de paralizarlo. Era como si aguardara a ser detenido, como si esperara cada mañana que una patada derribara la puerta y los policías le pidieran que los acompañara.” (Trueba, 2008: 138)) se acentúa cada vez más durante el curso de la trama y desemboca en el intento de mirar su comportamiento propio como una instancia ajena, desde afuera:

Desde hace semanas, después de verse con el inspector Baldasano en aquella especie de desafío entre ambos y cuando superó al pánico a ser detenido en cualquier momento, vive convencido de que alguien sigue sus pasos, espía sus llamadas, vigila sus movimientos. Esta percepción, que en un principio le produjo pánico, pasados los días le intriga. Le fuerza a veces a hacer un ejercicio de identificación con su perseguidor y tratar de compartir su perspectiva. A ratos también un Lorenzo se parta del otro Lorenzo, como si tuviera que redactar un informe completo de sus actividades y el resultado sólo fuera un confuso amasijo de acciones sin conexión determinada (Trueba, 2008: 311).

Este desdoblamiento resultante de la mirada distanciada a la propia vida en una actitud verdaderamente esquizofrénica va acompañado de un juego que busca la multiperspectividad y la polimodalidad, como se observa cuando la voz ajena del comisario imaginado por Lorenzo se entrecruza con la del narrador, por ejemplo en estos dos pasajes:

⁹ Como elementos básicos típicos del género policiaco moderno Schulz-Buschhaus menciona la acción (*action*, en el sentido de persecución), el análisis (*analysis*, la investigación policial en el sentido más estricto) y la resolución del misterio (*mystery*, el oscurecimiento sistemático del enigma cuya resolución inesperada por lo general tiene lugar al final) (1975: 2-5).



¿Qué dirá esa voz exterior? Ahí vemos a un hijo asistir a la muerte de su madre sin grandes demostraciones de dolor, un hijo que presencia con pesadumbre el rito de despedida de quien le dio la vida sin poder hacer nada para compensarla. (Trueba, 2008: 312)

[...] siente su propia mirada volverse ajena y se observa a sí mismo desde la distancia. (Trueba, 2008: 318)

Ambos pasajes se rigen por la focalización de Lorenzo y describen un desdoblamiento desde una perspectiva exterior detrás de la cual aparece un narrador al estilo de Flaubert, que al mismo tiempo es inasible y omnipresente (“présent partout, visible nulle part”).

Si bien la limitada autoreflexión que se atribuye al personaje de Lorenzo no le permite darse cuenta de que su propia relación con el mundo, que parece estar relacionada de manera indisoluble a la dialéctica criminológica de ocultar y descubrir, está modelada por los medios y atada a los dispositivos mediales, Lorenzo resulta ser un buen observador a la hora de detectar cómo los medios modelan la percepción y la construcción del mundo de su entorno. Sobre todo en el caso de Daniela, que fuera su amante por un tiempo y quien lo introduce al mundo de los emigrantes y la xenofobia española, pero particularmente al mundo de las relaciones con mujeres formadas con otros patrones culturales, se da cuenta de que su mentalidad está modelada por los medios:

Lorenzo pensó de pronto, con cruel clarividencia, que la mentalidad de esas mujeres jóvenes criadas al calor de los culebrones televisivos estaba deformada de un modo diabólico. Levantó los ojos hacia la hermosa composición de los ojos de Daniela. En ese momento le pareció bella como nunca. Pero hablaba de salvación, de animales heridos. Parecía querer terminar con la relación (Trueba, 2008: 500).

3. Comunicación amorosa bajo el signo de la ubicuidad y la disponibilidad: Sylvia

Además de diferentes aparatos técnicos, como el ordenador y el televisor, el medio principal que usa Sylvia es el teléfono móvil, que utiliza sobre todo para comunicarse por SMS. En comparación con el teléfono fijo el móvil garantiza la mayor disponibilidad y ubicuidad que condicionan su función de puente en la novela. El móvil tendrá más tarde un papel constitutivo en la relación y la comunicación amorosa entre la joven y el futbolista Ariel. Esto se nota ya desde que ambos intercambian sus números en el hospital: “Sylvia le da su número. Ariel le da el suyo y al intercambiar los números parece que entrelazan las manos sin tocarse” (Trueba, 2008: 94). En la focalización de Sylvia el intercambio de números adquiere el estatus de un contacto corporal, lo cual indica un entrecruzamiento de dos

dispositivos mediales, uno simbólico y uno técnico, a saber el amor y el móvil. Los SMS que ella envía se caracterizan –no sólo condicionados por el dispositivo– por una brevedad, una frialdad y una precisión que evitan emplear el código del amor romántico o del amor pasional, lo cual se observa igualmente en la descripción de su desfloración: “[...] cuando Ariel se quitó con discreción el preservativo, ella lo escuchó posarse en la madera con un ruido cómico y ridículo. El amor no era un sentimiento entonces sino fluidos pegajosos, olores, saliva” (Trueba, 2008: 258).

A pesar de su esfuerzo por evitar los esquematismos afectivos y eludir el código amoroso convencional, Sylvia interpreta los SMS recibidos completamente en el mismo sentido de la semántica del amor: mientras que en las palabras de un compañero de clase, que está enamorado de ella, y le pregunta por su pierna partida en el mensaje “Cuida esa pierna.” ella ve una “escueta frialdad” (Trueba, 2008: 76), interpreta un SMS de Ariel de “¿Cómo va esa pierna?” (Trueba, 2008: 127) como una señal de que quiere volver a verla (“El mensaje no es muy expresivo, pero es algo”). Este mensaje hace brotar en ella emociones que denomina “infección sin tratar” (Trueba, 2008: 127), haciendo alusión al tópico del amor como enfermedad.

Dichos mensajes tienen un efecto de presencia de la pareja en la protagonista y en el curso de la trama funcionan como puente hacia la esfera de lo corporal inmediato, lo que se deja ver cuando ella traduce los textos escritos al código del contacto corporal:

El viernes Sylvia no había aguantado más y en un raptó de valentía y desolación le había enviado un mensaje. “Suerte en el partido.” Rebuscado pero neutral. Él tardó en contestar. “Hablamos a la vuelta. Gracias.” El gracias rebajaba la promesa a grado de trámite casi empresarial. Gracias. Sonaba a apretón de manos más que a beso. A despedida más que a regreso (Trueba, 2008: 218).

Las interpretaciones de Sylvia no sólo son signo de su adolescencia y de su inseguridad ante la frágil relación de esta joven pareja desigual, sino que, más bien, representan un intento de deslizamiento entre la presencia y la ausencia, entre la corporalidad concreta y lo abstracto de los caracteres en el display, que es relevante para una relación amorosa enmarcada entre los polos opuestos de la intimidad solitaria de pareja y la vida pública en el foco de los medios masivos. El teléfono móvil, con su posibilidad de comunicar por SMS, se convierte en un medio de comunicación por excelencia en esta relación amorosa, porque garantiza un alto grado de disponibilidad y ubicuidad y, por tanto, posibilita la mediación entre ambas esferas divergentes. Además, el móvil gana este estatus

gracias a las estructuras de la comunicación del *short message service*, que permiten el desfase temporal y la demora de la recepción y –contrario a la conversación telefónica– permite entablar un intercambio discreto e invisible para los ajenos que recuerda al medio de la carta de amor. Tanto en la carta de amor como en el SMS, cuando la comunicación se demora, o sea se interrumpe temporalmente, puede interpretarse como que la pareja empieza a tener dudas o como un indicio de que la relación amorosa llegará pronto a su fin. Así, Sylvia decide conscientemente demorar la lectura y la respuesta de los mensajes de Ariel para no abandonar su propio mundo cotidiano:

Sintió terror a quedarse sin nada, sin Ariel, pero también sin ella misma. Por eso prolonga ese rato en el banco de la calle con sus amigos de clase. Se ofrece a acompañar a los que van a reponer las cervezas y comprar más bolsas de cortezas a la tienda de la esquina. Disfruta de pronto al pagar al chino que suma a velocidad endiablada y reparte luego la mercancía entre los demás. Por eso, aunque su móvil suena en la mochila para anunciar la llegada de un nuevo mensaje, no corre a leerlo (Trueba, 2008: 449).

Acorde con el entrecruzamiento aquí mostrado del dispositivo del amor y los medios de comunicación la pareja de jóvenes sostiene una última conversación telefónica de despedida cuyo ruido al cortar la comunicación coincide con el final de la relación amorosa: “El ruido al cortarse la comunicación suena más abrupto que nunca.” (Trueba, 2008: 519)

Si observamos detalladamente el episodio en que Sylvia acompaña de modo incógnito a Ariel a un juego en Barcelona, veremos que, más allá de lograr el efecto de presencia y la función de puente, aquí se despliega otro significado que posee el móvil para moldear el dispositivo del amor. Después de que la pareja se despide en la habitación del hotel y Ariel se pone en camino al estadio de fútbol junto con su equipo, Sylvia lo llama para contarle sus impresiones del paseo por la ciudad:

La mirada de Sylvia se encontró con la de Ariel cuando salía entre sus compañeros. Él le guiñó un ojo, ella sonrió. Aún estaba en el autobús cuando Sylvia le llamó por teléfono. Estoy en las Ramblas, esto está lleno de turistas, le contó. ¿Es bonito? preguntó Ariel. [...] Sylvia le siguió describiendo lo que veía. Un tipo que ofrecía latas de bebidas que llevaba en un mochila, bares abiertos a la calle, mascotas enjauladas, palomas que venían a comerse el alpiste del puesto de periquitos, una manada de japoneses con maletas de ruedas, retratistas que consumían carboncillos para reproducir las caras imposibles de los clientes ocasionales o exhibían caricaturas lamentables de personajes



famosos. [...] Sylvia, te tengo que dejar, estamos llegando al campo. Suerte.
(Trueba, 2008: 388)

Mientras que desde el punto de vista del contenido este pasaje sólo muestra cómo Sylvia hace a Ariel partícipe de sus impresiones, desde el punto de vista formal rompe el principio representativo que había establecido la novela hasta ese momento, ya que abandona la percepción de la instancia de la focalización para saltar hacia la percepción de Sylvia. El entrecruzamiento de ambas perspectivas que se produce en este pasaje, puede ser visto como una contraparte complementaria al desdoblamiento de las perspectivas de Lorenzo, con la cual coincide en un aspecto funcional: Ambas pueden considerarse como estrategias narrativas que permiten subrayar el mundo perceptivo de los personajes que la novela muestra en toda su modelación medial.

Para cerrar este análisis del entrecruzamiento de los dispositivos mediales y la relación con el mundo en *Saber perder*, permítanme por favor retomar por última vez la pregunta inicial sobre la complementariedad del cine y la literatura en la obra de Trueba para concluir que con dadas las diferentes perspectivas narrativas que despliega *Saber perder* en diferentes hilos narrativos con desdoblamientos o entrecruzamientos de varias perspectivas de los personajes, esta novela representa una concepción contraria a *La silla de Fernando*, que se decanta por una única perspectiva narrativa y un solo tiro de cámara. Por otro lado, acabamos de ver que la novela posee una dimensión que va más allá de la mera reflexión sobre los principios estéticos de los dos medios artísticos distintos en cuestión, a saber la literatura y el cine. *Saber perder* despliega paradigmáticamente el entrecruzamiento de realidad, percepción y medios al atar el mundo creado en la novela a las percepciones de sus personajes y delata que dichas percepciones están modeladas por los medios.

Bibliografía:

- Alegre, Luis (2003). *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura: Javier Cercas y David Trueba*. Madrid: Plot.
- Alonso, Santos (2003). *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*. Madrid: Marenostrum 2003.
- Baudry, Jean-Louis (1975). "Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité". *Communications* 23: 56-72.
- Deleuze, Gilles (1989). "Qu'est-ce qu'un dispositif?". En Association pour le centre Michel Foucault (ed.), *Michel Foucault philosophe*. Rencontre internationale. Paris: Seuil, 185-195.
- Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- González, Antonio J. Gil (2008). "Perdedores sociales o lo que de verdad importa (a propósito de 'Saber perder' de David Trueba)". *Insula* 743: 23-25.
- Krämer, Sybille (1998). "Das Medium als Spur und als Apparat". Krämer, Sybille (ed.), *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 73-94.
- Luhmann, Niklas (2007). *La sociedad de la sociedad*, México: Herder/Universidad Iberoamericana.



Macciuci, Marta Raquel (2009). "Reseña. David Trueba: Saber perder". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 10/13: 288-292.

Mersch, Dieter (2004). "Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine 'negative' Medientheorie. En Krämer, Sybille (ed.), *Performativität und Medialität*. München: Fink, 75-95.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1975). *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt/M.: Athenaion.

Datos de la autora

Susanne Schlünder. Es Doctora por la Universidad de Siegen con un trabajo sobre los *Caprichos* de Goya que sitúa los grabados, inscripciones y comentarios en el contexto literario cultural del dieciocho español (*Karnevaleske Körperwelten Francisco Goyas. Zur Intermedialität der 'Caprichos'*, Tübingen 2002). Profesora asistente de literatura francesa e hispánica en las universidades de Siegen y Stuttgart y en la universidad Humboldt de Berlin. Desde 2006, es profesora en la Universidad de Osnabrueck, profesora interina en las universidades de Friburgo (Brisgovia) y Wuppertal. Trabajo de habilitación sobre cuestiones de estética mediática en la novela actual francesa (*Wahrnehmungsdispositive. Modellierung und Medialisierung von Wirklichkeit bei Jean Echenoz und Jean-Philippe Toussaint*, Humboldt-Universität Berlin 2011).

Entre los principales focos de investigación figuran la cultura y literatura del siglo XVIII español así como la literatura y el cine español y francés de los siglos XX y XXI. El tomo *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión sobre los medios en la narrativa actual española* (ed. con Matei Chihaiia) (en preparación) refleja el interés en cuestiones de teoría de los medios y de estética literaria.