

## EL ESPECTÁCULO DEL EXCESO TELEVISIVO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL

“ARCO IRIS DE LEVEDAD” (2001) DE JAVIER CALVO

## THE SHOW OF TV EXCESS IN CONTEMPORARY SPANISH LITERATURE

JAVIER CALVO'S "ARCO IRIS DE LEVEDAD" (2001)

**ANA GUSTRÁN\***

ana\_gustran\_loscos@yahoo.es

A través del análisis de los vínculos temáticos y formales que posee el relato “Arco iris de levedad” de Javier Calvo con la televisión, profundizamos en las estrategias que la narrativa española actual emplea para integrar este medio de masas como referente directo y la reflexión crítica que este ejercicio intermedial trae consigo. El texto seleccionado resulta de especial relevancia ya que pone el foco de atención en un género televisivo alejado tradicionalmente del campo literario, el de los programas-espectáculo donde todo avanza a base de golpes de efecto, morbo y sensacionalismo.

**Palabras clave:** Intermedialidad; narrativa; televisión; espectáculo; *mass media*.

This article explores how Spanish contemporary literature integrates television as referent through the analysis of Javier Calvo’s “Arco iris de levedad”. The study of formal and thematic links between this short story and TV facilitates the analysis of intermediality. Calvo’s “Arco iris de levedad” is especially relevant for it focuses on reality shows, a television genre based on morbid curiosity and sensationalism which is traditionally detached from literature.

**Keywords:** Intermediality; prose fiction, television; spectacle; mass media.

Data de receção: 2020-02-26

Data de aceitação: 2020-04-09

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2535>

---

\* Investigadora, Universidad de Zaragoza, España. ORCID: 0000-0002-7646-2581

La televisión ejerce todo un imperio cultural en la sociedad actual y su influjo se siente cada vez más en las distintas parcelas del campo de la cultura. Este artículo pretende profundizar en el flujo de relaciones que se producen desde este medio hacia la narrativa española del siglo XXI para analizar de qué forma este nuevo contexto comunicacional acaba infiltrándose a través de la adopción de motivos y técnicas de la televisión en novelas y relatos publicados en los últimos años.

Sin embargo, no debemos olvidar que la presencia de la televisión en el contexto literario español no es algo nuevo, sino que cuenta con relevantes muestras a lo largo de su historia reciente. Ese es el caso, por ejemplo, de *Asesinato en Prado del rey* (1987), novela de Manuel Vázquez Montalbán, *La mirada* de José María Guelbenzu, también del 87; *Historias de cine mudo* de Julio Llamazares y *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías, ambas publicadas en 1994; sin olvidar, por supuesto, *Telepena de Cecilia Villalobo* (1995), de Álvaro Pombo. Si nos remontamos más atrás en el tiempo, nos encontraríamos con el lugar que concede al “ojo ciclópeo del artefacto” Juan Goytisolo, quien – en 1970 – con su novela *Reivindicación del conde don Julián*, ya presenta una voluntad experimental cuestionando los discursos y lenguajes propios de la televisión. Años más tarde, su novela *La saga de los Marx* (1993) profundizaría más en esta perspectiva. También sobre los años noventa, la Generación X – que en nuestro país se desarrolló en torno a la figura de Ángel Mañas – ofreció un retrato crudo y poco estilizado del mundo, bebiendo principalmente de la cultura de masas, popular y consumista, sobre todo de corte audiovisual, propia de la televisión y el cine (Urioste, 2009, p. 39). Por su parte, en este comienzo del nuevo siglo, apreciamos cómo la huella de la televisión se hace más profunda e intensa. No sólo parece haber crecido exponencialmente su presencia en los textos sino que las propuestas narrativas se muestran con un corte más innovador. Algunos de los escritores reunidos bajo la lábil etiqueta de “Generación Nocilla” serían una muestra perfecta de ello. Y es que, como afirmaba Juan Francisco Ferré (2009, p. 20) en su volumen *Mutantes*: “Esta última generación y media de narradores es la primera que lo ha hecho [ver la televisión] de modo natural, sin creerse especial por ello, desde muy pronto”. Entre ellos, destacaríamos el caso de Manuel Vilas (*Aire Nuestro*, 2009), Jorge Carrión (trilogía *Las huellas*, 2010-2015), Mario Cuenca Sandoval (*Los hemisferios*, 2014) o Javier Calvo, escritor y traductor literario,<sup>1</sup> en quien nos detendremos para analizar – en relación con este influjo televisivo – uno de los relatos publicados en su primera obra, *Risas enlatadas* (2001).

No obstante, fuera de la etiqueta “Nocilla” también hay otros autores y autoras que han recurrido a ese diálogo intermedial con el universo televisivo. Salvador Gutiérrez Solís con *Spin off* (2001), Berta Marsé en su recopilación de cuentos *Fantasías animadas*,<sup>2</sup> (2010), Pablo Álvarez Almagro en *Supermame* (2012) y Andrés Ibáñez en *Brilla, mar del Edén* (2014) son ejemplos que tener en cuenta al respecto. Muchas de las obras mencionadas ponen el foco de atención en el género de la ficción televisiva – sobre todo el nuevo *boom* de las series americanas de televisión (Gómez Trueba, 2016) –, sin embargo, a nuestro parecer, resultan más novedosas aquellas propuestas que atienden a géneros televisivos alejados tradicionalmente del campo literario: concursos-espectáculo o programas de variedades, como es el caso de Álvarez-Almagro o Calvo; o incluso

<sup>1</sup> Resulta interesante destacar que Javier Calvo posee cierta experiencia profesional en el mundo audiovisual puesto que ha participado como guionista en tres películas: *Remake* (Roger Gual, 2006), *Menú degustació* (Roger Gual, 2013) y *La maniobra de Heimlich* (Manolo Vázquez, 2014).

<sup>2</sup> Ya analicé en otra publicación las conexiones que el relato “Los Pons Pons” de Berta Marsé (recogido en *Fantasías animadas*) poseía con el medio televisivo.

aquellas otras propuestas que recrean una plataforma televisiva en su conjunto, como hizo Vilas.

En cuanto al caso de Javier Calvo, él mismo ha manifestado en diversas ocasiones el gran valor que le otorga a la cultura pop como código de referencias socioculturales (Rodríguez, 2007), además de confirmar que “la televisión es una influencia evidente” en su literatura (Salazar, 2006, p. 19). En su relato “Arco iris de levedad”, recogido como ya hemos indicado en *Risas enlatadas* (una compilación de cinco cuentos donde la influencia de los medios audiovisuales tiene una gran importancia), introduce el universo televisivo a través de la descripción de un programa denominado *Sonrisa acelerada*, donde la realidad es la materia prima de que se nutre y donde se estructura todo por medio de una lógica del exceso, de la hipérbole y de la polémica. Coincide así con una de las características que Lipovetsky y Serroy han apuntado a propósito de lo que ellos denominan “hipercine”:

Este nuevo cine, en efecto, se caracteriza de manera creciente por una estética del exceso, por la extralimitación, por una especie de proliferación vertiginosa y exponencial. Si debe hablarse de hipercine es porque es el cine del nunca bastante y nunca demasiado, del siempre más de todo: ritmo, sexo, violencia, velocidad, búsqueda de todos los extremos y también multiplicación de los planos, montaje a base de cortes, prolongación de la duración, saturación de la banda sonora. Es evidente que ni la “imagen-movimiento” ni la “imagen-tiempo” permiten dar cuenta de una de las grandes tendencias del cine actual. A la taxonomía de Deleuze hay que añadir una categoría tan crucial como necesaria: la *imagen-exceso* (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 62).

Aunque el concepto de *reality show* no se ajusta exactamente al contenido del programa que Calvo propone, sí que lo describe muy bien la combinación de ambos términos: *reality* (realidad) y *show* (espectáculo), puesto que nos hallamos ante el espectáculo de “lo real”. Este texto participa, como indica Vicente Luis Mora, de una “irrisión o visión irónica de la televisión” (Mora, 2007, p. 47), siendo un ejemplo perfecto de cómo a la narrativa contemporánea le interesa introducir, mediante la incorporación de motivos, técnicas y metáforas audiovisuales, una reflexión sustancial sobre el propio medio televisivo, que es clave en la conformación de discursos e imaginarios actuales.

Por su parte, Debord (2010, p. 38) avisa de que “no debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada”. En este proceso, los modos y formas propios de la televisión han cumplido un papel importante, contagiando a otros ámbitos ajenos al medio y desarrollando la lógica de un entretenimiento infinito (una suerte de gran circo mediático a domicilio). Otros autores como Giovanni Bechelloni han subrayado, no obstante, que esta expansión del espectáculo puede llevar aparejada su propia neutralización:

El espectáculo cotidiano de la televisión anula simbólicamente al espectador. Al contrario de lo que generalmente se dice, no es la realidad, la política y el mundo los que se espectacularizan en la televisión sino que es el espectáculo el que se anula acercándose a la vida, tornándose en espectáculo de la vida, es decir, en no-espectáculo. (Bechelloni, 1990, pp. 59–60).

¿Nos encontramos entonces ante una espectacularización de lo cotidiano o más bien se da el efecto contrario, una cotidianización del espectáculo? Estas son algunas de las cuestiones que plantea el relato de Javier Calvo al profundizar en los límites y peligros de este espectáculo – televisivo – desproporcionado.

“Arco iris de levedad” narra en secuencias discontinuas y a través de una voz en tercera persona (heterodiegética) la historia de Cooper, el protagonista. La trama va

presentando retrospectivamente – mediante analepsis correlativas – dieciséis episodios relevantes de la vida personal y profesional de este personaje, hasta conformar una visión completa que ayuda a entender cómo ha llegado el protagonista hasta la situación presentada al inicio del texto. Esta técnica no resulta un capricho de Calvo, sino que responde a una problemática clave en el propio relato: la importancia del tiempo y el lugar que ocupa el pasado en la conformación del momento presente; una cuestión en la que profundizaremos.

Cooper, el protagonista, es uno de los cuatro guionistas/presentadores de un programa de la televisión estadounidense llamado *Sonrisa acelerada* que causa furor entre la audiencia. Es un programa realizado en directo (todo lo que ocurre es real) y donde lo que prima es ofrecer un espectáculo violento y vejatorio ante el público enfebrecido – presente en el plató.<sup>3</sup> Los espectadores se verán envueltos en una vorágine continua de golpes de efecto y trucos impactantes que pretende dejarles sin aliento y sin capacidad crítica para detenerse a pensar en lo que están viendo. Toda esta información la obtenemos porque cinco de los dieciséis fragmentos en que se subdivide “Arco iris de levedad” se presentan como una suerte de *écfrasis* de *Sonrisa acelerada*. Cada uno de estos fragmentos tiene, por otra parte, una naturaleza distinta.

A todos estos pasajes habría que añadir otra emisión televisiva más, la entrevista que hacen a Absalom Cohen – crítico cultural de gran relevancia (y un más que posible trasunto de Harold Bloom) – en el magazine cultural *Modernities* (en la NBC). En este caso, no nos encontramos ante una *écfrasis* como tal – ya que no hay apenas indicaciones técnicas – sino más bien ante la transcripción de la propia entrevista, en la que el crítico acaba atacando furiosamente al programa *Sonrisa acelerada*.

Entre estos fragmentos televisivos se irán intercalando otros pasajes de la vida personal de Cooper. Al finalizar el relato, cuando el lector ha conseguido unir todas las piezas del puzzle “rebobinado” que nos presenta Calvo, descubre que el protagonista, quien parece un tipo desalmado y egoísta, enamorado de Halifax, su compañero de programa, – aunque no correspondido –, fue en su día un brillante estudiante de literatura que entró como becario del propio Absalom Cohen en la Universidad de Nueva York, quien según las propias palabras del personaje: “representa todo en lo que creo” (p. 46).<sup>4</sup> Pero esas creencias son las que poseía cuando era más joven, puesto que en un momento dado de su vida, el conjunto de sus referencias estéticas e ideológicas se ven totalmente trastocadas. En el lapso de tiempo que cubre la historia – aproximadamente desde la adolescencia de Cooper hasta que alcanza la treintena –, vamos comprobando que el personaje ha experimentado un cambio profundo desde que descubrió a Halifax casualmente por televisión, mientras pasaba los canales, y quedó prendado de él.

La estructura del relato, creada a base de cortes y elipsis en la historia, obliga al lectorado a llenar de sentido los huecos y a inferir que esa visión empujó a Cooper a trabajar en la televisión con él y a dedicarse a la escritura de guiones. Poco a poco irá dejando de lado su carrera académica y con ella su interés por la literatura y la cultura para volcar su saber en un programa como *Sonrisa acelerada*, que se dedica justamente a atacar y ridiculizar todo lo que conforma ese mundo al que antes pertenecía.

<sup>3</sup> Para Óscar Cornago, “El medio televisivo impone un ritmo violento en su precipitación que hace imposible todo ejercicio de libre reflexión, al tener que sujetarse a las estrictas condiciones de enunciación, resultado de su dinámica de producción” (2005, p. 283).

<sup>4</sup> Un más que posible referente en la caracterización del protagonista podría ser Jorge Javier Vázquez, célebre presentador de programas de cotilleo en la cadena privada Telecinco, y quien anteriormente había cursado la licenciatura de Filología Hispánica.

Dos temas clave recorren la historia (sin dejar de estar interrelacionados): uno es la confrontación entre la cultura recogida en los libros (y en la academia) y una manifestación particularmente baja de la cultura audiovisual (en especial, la televisiva), lo que nos lleva a un desigual enfrentamiento entre “alta” cultura y cultura de masas. El segundo aspecto que trata el relato – y que deriva en cierta forma de lo anterior – tiene que ver con la misma concepción del tiempo humano, histórico y con el rango que ostenta el pasado en la conformación del presente.

En cuanto a la primera cuestión, la propia deriva personal y profesional de Cooper viene a ilustrar ese enfrentamiento maniqueo – pero, sobre todo, nada igualitario – entre la alta cultura y una cultura de masas representada por los productos más deleznable, estética, intelectual y moralmente. El protagonista se ha educado en el modelo de la alta cultura para volcar después sus capacidades en productos muy bajos de la cultura audiovisual de masas. De estudiante ejemplar en el departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Nueva York (becario de uno de los críticos más reputados) pasa – por amor – a guionista y presentador de un humillante programa televisivo. La polarización de ambos mundos se mantiene clara desde el principio, entendiéndose que no es posible la convivencia entre ellos, sobre todo porque, como hemos apuntado, *Sonrisa acelerada* es un espacio televisivo concebido para atacar frontalmente el modelo del que Cooper procedía. Recurre para ello a toda clase de estrategias, no dudando en usar todas las herramientas que ofrece el medio para humillar los valores en que se sustentan las Humanidades y las Ciencias.

En cuanto a su formato, *Sonrisa acelerada* es un programa de variedades, retransmitido en directo, bastante heterogéneo – pues en cada emisión varía sus secciones – que apuesta por explotar hasta el límite las bajas pasiones del público, y donde el sensacionalismo y la violencia lo invaden todo. En los diferentes episodios que se recrean en el relato de Calvo, la insolencia y la falta de respeto por el orden establecido, por lo políticamente correcto son la tónica general. A sus guionistas/presentadores les gusta ser descarados y cínicos y es justamente ahí donde radica el éxito de su programa. Calvo parodia en estos pasajes esa “violencia simbólica” del medio televisivo sobre los espectadores, a la que se refirió Bordieu (1996, p. 25) al hablar del “principio de selección que consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular”. Para Bourdieu (2012, p. 9), los medios de comunicación viven de “explotar a fondo estas pasiones primarias” y Vicente Luis Mora (2007, p. 63) añade al respecto que “la abrumadora producción televisiva se ceba mostrando las mayores bajezas, vilezas y torpezas”. En esta línea estético-ideológica discurre el relato de Calvo.

En aras de conseguir la mayor cuota de audiencia posible, los programadores de la cadena donde trabajan Cooper y Halifax – la WRL – justifican cualquier actuación: siendo la exageración y el exceso dos de sus constantes. En *Sonrisa acelerada* vemos que la fórmula se basa en dos premisas: una, la destrucción, y dos, la ridiculización de los valores e ideas características de la cultura clásica y de la sociedad biempensante. Ese afán por acabar con los testimonios de la historia y de la cultura pasadas no es sin embargo un juego vacuo.

El primer episodio que nos describe Calvo al comienzo del relato, titulado *Fahrenheit 451*, viene a reproducir la idea principal de la novela de Bradbury (1953): controlar y dominar al pueblo «impidiendo» el acceso a la cultura (representada en este caso por los libros).

En el centro de las gradas en forma de U se levanta una pirámide de unos veinte metros de diámetro y aproximadamente cinco de altura. Lo más extraordinario, sin embargo, es el material con que está hecha y que se distingue cuando una de las cámaras se acerca: libros. Miles de libros. (Bradbury, 2000, p. 10)

En esta distopía ideada por Bradbury, un plan perverso exige acabar con la existencia de todos los libros, quemándolos por ser contenedores y transmisores de cultura, vehículos del espíritu crítico, el inconformismo y, por tanto, fuente de peligro para una organización social que busca totalitariamente la felicidad de los individuos. La pira de libros que va a ser quemada nos recuerda solo parcialmente a aquella otra del capítulo seis de la primera parte de *El Quijote* – ya que en Cervantes, hay muchos libros que se salvan – o a las realizadas por los nazis en el siglo pasado; pero, sin duda, las dimensiones de la pira imaginada por Calvo las supera a todas ellas, pues, como ya hemos apuntado, el exceso y la espectacularidad se imponen por encima de todo.

–¡Dooos milloones de liibros! –dice Halifax haciendo un gesto amplio con los brazos en dirección a la pirámide de libros–. Imaginada cuánto saber concentrado. Pero la cultura es un mundo difícil. Es un acertijo. –Las cámaras muestran distintos ángulos de la pirámide–. ¡Esta noche, queridos descerebrados, descubriremos una manera más rápida y divertida de llegar al meollo de la cultura! Halifax apunta con su lanzallamas a la pirámide de libros y dispara. (p. 12)

El segundo fragmento del programa descrito en el relato también tiene que ver con ese deseo de destrucción de la cultura, pero esta vez en la forma de una construcción histórica. La casa Revere es un ejemplar único de la arquitectura colonial, una buena muestra del patrimonio arquitectónico americano, inspirada en la verdadera casa de Paul Revere en Boston – un patriota estadounidense de la Revolución Americana. Sin embargo, desde el programa de Cooper y Halifax se ha lanzado toda una campaña mediática, no para elevar su grado de protección, por el alto valor cultural e histórico que posee, sino todo lo contrario; una campaña mediática para su total destrucción y para construir en ese solar un enorme centro de ocio. Este episodio refleja el desprecio de los programadores televisivos por el pasado y la historia: “Gente a quien le interese el presente y no el pasado. No dejen que el pasado les moleste” (p. 25). La mera presencia de ese edificio singular incomoda a su lógica mercantilista, puesto que una casa que se conserva por su singularidad y estética va en contra de su desmedido afán por obtener constantes beneficios económicos. De hecho, en el solar que ocupa la casa, quiere construirse un gigantesco centro de ocio, una especie de centro comercial dedicado únicamente al entretenimiento. De nuevo, encontramos una contraposición de realidades axiológica: la cultura frente al ocio, lo antiguo frente a lo novedoso, el pasado frente al presente – un presente entendido como un “destino impuesto”, según apunta el filósofo Ignacio Izuzquiza (2003, p. 37).

Lo irónico es que, como reparación moral, la compañía encargada propone construir un simulacro, reproducir la obra arquitectónica original dentro de un parque de atracciones, lo que da cuenta del mayor valor que posee la copia y la falsificación frente al original.<sup>5</sup>

El tercer episodio del programa televisivo *Sonrisa acelerada* que nos presenta Calvo en su relato toma la forma de una tragedia shakesperiana y se titula “La matanza de los perros sarnosos”. Se trata de una parodia alegórica que habla de la profanación del lugar sagrado de la cultura por unos traidores. La cultura está representada por el personaje de Sir Righteous y su castillo de Hightower Place (nombres ambos muy alegóricos), un

<sup>5</sup> Este episodio puede tener reminiscencias, por otro lado, de la novela *Inglaterra, Inglaterra*, que en 1998 publicó Julian Barnes. En ella, el escritor británico cuenta la historia de un magnate que decide concentrar todas las atracciones turísticas británicas, a escala real, dentro de un gigantesco parque de atracciones. Estas reproducciones irán poco a poco adquiriendo carta de naturaleza con respecto a los monumentos originales hasta llegar a sustituirlos por completo, convirtiéndose así el parque de atracciones en un enorme simulacro de la propia Inglaterra.

trasunto de Absalom Cohen, quien parece remitir, a su vez, ya lo hemos comentado, a la figura real del gran crítico estadounidense Harold Bloom. Este capítulo de *Sonrisa acelerada* condensa el propósito principal de ese espacio televisivo: acabar con la cultura establecida para imponer un nuevo régimen cultural basado en los *mass media*. La traición de Cooper a Cohen reafirma esta idea, ya que el antes becario abandona la academia para pasarse al “bando enemigo” según el planteamiento maniqueo que despliega el argumento de este relato. La cultura libresca de unos pocos, elitista, que exige esfuerzo y trabajo, parece oponerse – quizá de forma algo simplificada – a la oferta de la televisión, mucho más horizontal, de fácil acceso y asimilación para la mayoría de la población. Así lo recuerda Gonzalo Navajas (2002, p. 167):

La literatura ha sido el vehículo estético preferente del discurso de la cultura elevada y clásica mientras que otras formas de realización artística (no escritas, auditivas, visuales, gráficas) se han asociado con lo popular, no clásico, efímero e intrascendente (Talens). El cine (y formas asociadas con él, como la televisión, el vídeo, la comunicación digital) es de todas las formas no canónicas convencionales la que más se ajusta a la cultura de lo transitorio, dispensable y no perteneciente al espacio privilegiado del canon académico que decide y rige los valores prevalecientes. No es sorprendente entonces que la dicotomía letra/imagen, escritura/cine se haya convertido en uno de los parámetros del debate en torno a las guerras culturales de la última década que, desde Estados Unidos a Europa, son una parte central del debate cultural. (During)

El cuarto programa, titulado “Contar los segundos”, se centra en la ridiculización de un episodio trágico de la Historia reciente de la Humanidad: el nazismo. Los presentadores aparecen ante las cámaras vestidos de oficiales de las SS y con Halifax caracterizado como Hitler. El planteamiento es sencillo: dejar las líneas telefónicas abiertas a la espera de los comentarios indignados de las víctimas del Holocausto. Este ejercicio de apología del nazismo está concebido para causar una absoluta provocación televisiva. Ridiculizar a la víctimas del Holocausto traspasa por completo los límites de la compasión humana. En cierta forma es un experimento sociológico: comprobar cómo reacciona el público ante tal afrenta. Dejan claro con todo ello que el programa de Cooper y Halifax no siente ningún tipo de respeto por nada.

En esta ocasión se trata de despreciar la importancia de la memoria colectiva de la humanidad o al menos del mundo occidental y del propio pasado compartido, en especial ante un acontecimiento tan traumático y doloroso como fue el Holocausto. De hecho, ante la llamada de un espectador ofendido, Halifax le reprocha: “¡Usted, estúpido, usted *no entiende* la televisión! ¡A la televisión no le importa toda esa mierda! ¡La televisión *no tiene* memoria! ¡No se acuerda de nada! [...] ¡La televisión vive en el presente!” (p. 41).

Esta réplica del presentador nos da la clave de interpretación del relato de Calvo. La premisa de la que parte el programa *Sonrisa acelerada* es que en la sociedad actual, la televisión exige otro tipo de dinámicas distintas a las que en principio han regido hasta el momento. Como ya hemos comentado, la lógica perversa de este medio obliga a que los tiempos sean mucho más acelerados (como bien expresa el título del programa en cuestión), a que los efectos sean más espectaculares y a que las normas se violen sin tapujos en nombre del gran dios supremo que es el *share*. La televisión se presenta como una máquina que lo devora todo, que se alimenta de la bajezas humanas. Desde este planteamiento, cualquier actuación (por arriesgada, grosera u ofensiva que sea) tiene toda su justificación en la televisión. Halifax lo sabe bien y se escuda en esa especial idiosincrasia del medio para ofrecer un espacio al margen de las buenas formas, y donde, por supuesto, no existen los remordimientos ni las reflexiones sobre la ética.

Por otra parte, no debemos dejar de remarcar que la vinculación con el medio televisivo se manifiesta también en el propio ejercicio de la *écfrasis* y en la incorporación del lenguaje característico de la televisión para subrayar que la realidad descrita está

mediada por las cámaras (y no solo por las palabras). Para ello, el autor presta especial atención al uso de términos y conceptos propios del campo semántico de la televisión, describiendo pormenorizadamente los elementos técnicos que participan en la propia emisión del programa: movimientos de cámara, planos, iluminación...

El sistema de altavoces emite los primeros compases de la sintonía de *Sonrisa acelerada* y los espectadores que abarrotan las gradas se ponen en pie de un salto. La docena de cámaras montadas en grúas y raíles se desplazan de arriba abajo y de un lado a otro de las gradas para captar de cerca al público, que ahora canta a pleno pulmón la canción del programa. (p. 9)

Reiteradamente el narrador quiere remarcar la posición de la cámara ante la escena que se está desarrollando, recordándonos con ello, que este aparato es un intermediario entre la representación que se produce en el plató y los telespectadores. Son muchos los momentos en que podemos apreciarlo pero sirvan estos ejemplos como muestra de ello: “Un tímido aplauso recorre el plató y la cámara barre a un grupo reducido de espectadores indiferentes.” (p. 45); o este otro: “Mientras va hablando, la cámara muestra a Willy Crackhead caminando sigilosamente tras su espalda con el tomahawk en la mano” (p. 25).

Por otro lado, la presencia de la televisión en el relato de Calvo traspassa los motivos temáticos y expresivos para incluir reflexiones y comentarios directos sobre el propio medio. En diferentes momentos del texto, el narrador emite juicios sobre la naturaleza última de la televisión, y es ahí donde entra en juego el personaje de Halifax, que se nos presenta como la encarnación misma de este medio. Se le identifica con la materia prima de la televisión, como si todo él representara en sí mismo la esencia de la televisión. Cooper lo expresa así en el momento en que lo descubre, por primera vez, mientras hace zapping entre los canales de la televisión:

La [cara] de ese individuo no parece dibujar en la imaginación más que un punto ciego en el continuo espaciotemporal. Un vacío perfecto donde ni siquiera está representada la materialidad del color negro. Cooper no sabría decir por qué, pero si tuviera que ponerle una cara a la televisión —no a su aparato ni a ningún otro ni a ninguna de las cadenas, emisiones o programas que haya visto nunca, sino a la mera idea de la televisión descontextualizada de cualquier elemento tecnológico o ideológico—, no cabe duda de que elegiría esa cara tan tensa como la mancha cóncava producida en la pantalla por una caída de tensión. (pp. 44–45)

Y como Halifax “es” la televisión, entiende a la perfección cómo funciona este medio. El programa que presenta se ha diseñado, por tanto, para que sea su máximo exponente, para que se aproveche de los mecanismos que la componen y obtenga el mayor de los éxitos de audiencia, aunque eso signifique abandonar toda ética y decoro. En la descripción que nos ofrece Cooper de este personaje se remarca el hecho de que su cara es como “un punto ciego en el continuo espaciotemporal”. Esta negación del tiempo y el espacio es justamente una de la premisas que ha tenido presente el autor a la hora de componer el conjunto del relato. La televisión vive en el presente, en un presente continuo que se emite veinticuatro horas los siete días de la semana. Por ello, el pasado y la historia dejan de ser trascendentes. “La imagen-pantalla de la transmisión directa de televisión, que nada tiene de un recuerdo porque no tiene pasado, viaja ahora, circula, se propaga, siempre en presente, donde quiere que vaya” (Cornago, 2005, p. 276). En televisión, todo lo que ha ocurrido en un tiempo lejano deja de tener relevancia, sólo importa el ahora. Esta exigencia imperante de abandonar cualquier recuerdo de lo acaecido anteriormente lleva implícito obviamente una negación de la propia identidad, tanto colectiva como individual. Si no conocemos de dónde venimos, si no reflexionamos sobre nuestro propio recorrido vital e histórico, difícilmente podremos conocer nuestro “yo” presente y nuestra sociedad actual.

Esta cuestión entronca directamente con la conformación personal del protagonista. El propio Cooper se desprende de todo lo que le sucedió en un tiempo anterior. Algo que él mismo expresa sin inmutarse, ante su amante, cuando éste le anuncia que le deja: “Porque no tengo pasado. En cuanto salgas por esa puerta me habré olvidado de que existes. [...] No tengo memoria” (p. 15). El descubrimiento casual de Halifax durante su juventud, haciendo zapping será el detonante de este cambio. La visión azarosa de su cara en la pantalla del televisor hará que se desmoronen todos sus puntos de referencia, todos sus valores y acabe trabajando en un proyecto que supone la aniquilación de todo en lo que creía de joven.

Halifax, con ese conocimiento de las dinámicas y herramientas propias de la televisión, decidirá llevar el programa hasta sus últimas consecuencias. Ya que la televisión sigue sin ser aceptada como miembro legítimo del canon cultural occidental, él, como guionista de *Sonrisa acelerada*, decide reaccionar, iniciando una batalla contra él y sus agentes, y donde las reglas del juego son las que el propio medio televisivo dicta. Es por eso que la exageración se convierte en pieza clave de sus emisiones, porque este tipo de televisión lo que se busca es el efecto apoteósico, espectacular y delirante. Todo ello hace que volvamos a Bourdieu y a su ensayo sobre televisión. En ese texto, afirmaba que los programas de entretenimiento tenían, más allá de lo que podríamos pensar, un objetivo bien definido: eliminar cualquier tipo de mensaje político, vaciar de ideología los contenidos televisivos.

Impulsadas por la competencia, por las cuotas de mercado, las cadenas de televisión recurren cada vez más a los viejos trucos de los periódicos sensacionalistas [...] y tiene el efecto de crear un vacío político, de despolitizar o de reducir la vida del mundo a la anécdota o al cotilleo [...] al fijar y mantener la atención en unos acontecimientos carentes de consecuencias políticas. (Bourdieu, 2012, pp. 73–74)

Bajo la capa del entretenimiento superficial del programa *Sonrisa acelerada*, se esconde una voluntad de adoctrinamiento. Todos los “efectos especiales” del programa parecen querer únicamente distraer y entretener, pero es justamente en el vaciado de información, en la represión de cualquier disenso donde reside la manipulación ideológica. Halifax ofrece unos billetes a un participante diciéndole: “Ten, chico [...] Por haber manifestado tu conformidad con las coordenadas ideológicas del programa, te regalamos quinientos dólares” (p. 24). En el relato de Calvo, Halifax, Cooper y el resto de guionistas son grotescamente conscientes del poder que posee la televisión para adocenar a sus telespectadores. Parecen controlar perfectamente los efectos del programa que han concebido – algo que está muy lejos de la realidad y de la tiranía de los índices de audiencia – y conocen el estereotipo de público que les sigue: gente poco instruida, con cierta tendencia a la apatía o la indiferencia, sin ningún interés por la cultura y, por todo ello, fácilmente manipulable. Así puede adoptar un tono paródicamente duro y crítico el discurso del Halifax, incluyendo el insulto agresivo, que aparentemente no hará reaccionar al público interpelado: “¡Queridos descerebrados! [...] ¡Muchedumbre alienada! ¡Os habla vuestro amo! [...] Así es como os quiero, hijos míos [...]. Descerebrados e ignorantes” (p. 12).

Con esta actitud de la estrella del programa – pero reflejado en un gran espejo de aumento – Calvo parece querer representar la desconsideración y la falta de respeto hacia los telespectadores que se observa actualmente en muchos programas del panorama televisivo. Por tanto, conscientes de este desprecio que se siente por el público, encontramos una instrumentalización abierta del propio programa para mantener a la audiencia en su ignorancia, para adocenarla y para sumirla en una suerte de estado de letargo. Esto lleva implícito, por tanto, un uso político del espacio, la batería de efectos

especiales que lo rodean no es sino un instrumento perverso para “desactivar” cualquier iniciativa.

Con todo, si hay una idea trascendental que atraviesa todo el relato y lo articula en su conjunto, es la reflexión sobre la propia conformación del presente. Ya hemos visto que el autor ha planteado cuestiones relacionadas con el devenir del tiempo, y con la importancia del pasado y de la historia, pero esta cuestión se revela capital cuando llegamos al último fragmento en que se subdivide el texto. Como ya hemos comentado, cada uno de estos fragmentos van retrocediendo cada vez más hacia atrás en la vida de Cooper, lo que nos acaba conduciendo hasta su juventud. Al mismo tiempo que se reniega del peso del pasado y de la historia, haciendo con ello una apología de la clásica *tabula rasa*, vamos apreciando que para el relato las decisiones que tomamos son algo capital en la definición y conformación de nuestra identidad presente. El cuento revela una interesante reflexión sobre el valor de tales decisiones.

Así, en una suerte de travelling panorámico que Calvo va realizando hacia atrás, hacia el pasado del protagonista, nos va mostrando las decisiones que Cooper ha ido tomando a lo largo de su vida. Vamos descubriendo la lógica encadenada que lo ha llevado hasta el momento inicial en que comienza el relato: “Al final de todos los caminos que recorren la historia, en el punto donde todas las tramas posibles convergen en la única conclusión inevitable, se encuentra la marquesina iluminada de un cine vetusto de una ciudad pequeña y olvidada” (p. 47). El último de estos fragmentos que conforman el texto nos retrotrae hasta un momento clave en la vida de Cooper. En esa sala de cine, frente a la enorme pantalla, viendo *Fahrenheit 451* –la adaptación que Truffaut hizo de la novela de Bradbury en 1966–, podemos decir que implosionará su existencia. “Lo que más le impresiona no es la brutalidad con que el extravagante cuerpo de bomberos con sus camiones anticuados se dedica a incendiar todos los libros que van incautando, sino sus caras inexpresivas y sus movimientos que parecen denotar un aburrimiento infinito” (p. 148).

Este hieratismo, por otra parte, lo volverá a ver años más tarde en otro rostro, el de Halifax, quien le provocará esa misma seducción: “La cara del individuo pálido es un faro que irradia en todas las direcciones. Permanece impassible, ajena a todo cuanto le rodea [...]. Es una mueca familiar y a la vez radicalmente extraña” (p. 27). Durante la proyección del filme, el joven Cooper se ve atrapado por la historia, identificándose tanto con la película que experimentará una sensación extraña, como si hubiera llegado a fundirse con el propio espacio del cine en que se encuentra, algo que recuerda, en cierta forma a la protagonista de *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985) o al pequeño protagonista de “El niño lobo del cine Mari” de José María Merino, de 1982.

Coop, sin saber cómo, cobra conciencia de haberse introducido por uno de esos intersticios y de ser él mismo y el cine destartado donde se encuentra, en virtud de algún *trompe-l'oeil*, elementos intrínsecos al extraño mundo de la película. De ahí hasta el final, Coop carece de la distancia necesaria para racionalizar lo que ocurre en la pantalla. (p. 49)

Esta momentánea lucidez, provocada por la experiencia en la sala de cine, será crucial en su devenir personal y marcará el resto de su vida: “los ojos muy abiertos, como para absorber toda la información que permanecerá varias décadas en las bóvedas de su memoria antes de resurgir en un estallido furioso” (p. 47).

Resulta curioso, de todos modos, que el hilo conductor y referente clave, dentro de un relato de atmósfera tan eminentemente televisiva como éste de Calvo, sea una película. Y es que por muy vasto que sea, en estos momentos, el universo del audiovisual, la

influencia del séptimo arte sigue siendo, a día de hoy, crucial en la conformación del imaginario tanto colectivo como particular de la mayoría de escritores actuales.

Tras su visionado, el personaje de Cooper sentirá que algo ha cambiado, que una transformación importante le ha ocurrido, lo que supone una experiencia reveladora. Parece que ha experimentado un corte temporal respecto al pasado. Ante él, sólo está el futuro, pero un futuro que ese instante acaba de condicionar para siempre. Y, de hecho, al salir a la calle, cree ver en el firmamento nocturno una especie de arco iris blanco, una imagen que viene a significar: “un puente majestuoso e inquebrantable que une el presente con el futuro” (p. 50). Como si el visionado de esa película hubiera logrado crear una grieta en el continuo espacio-tiempo y a través de ella se pudiera comunicar ese presente con el futuro que leíamos al inicio del relato.

Comprobamos, pues, cómo el destino de nuestro personaje – un hombre inicialmente de letras – acaba indisolublemente ligado a la creación de un programa televisivo basado en la estética del exceso, y donde la violencia ya no se representa ni sugiere, sino que se muestra de una manera cruda y real: “estamos en la exposición de todo, a veces en el exhibicionismo puro” (Zafra, 2014, p. 92). Los programadores de televisión saben que algunos espectadores y espectadoras no puede resistirse al morbo de lo excesivo y por eso se esfuerzan en fomentarlo: “El ojo mira y se regocija ante aquello que advierte anticipadamente que ‘no quiere ver’ sin poder evitarlo: lo más escatológico, lo prohibido, la muerte, la crueldad, lo obscuro, convive con lo más cómico e ingenuo, lo más trascendente con lo más prosaico” (Zafra, 2014, p. 60). Teniendo en cuenta estas lógicas internas del medio, Calvo ha conformado su narración, destilando, con ello, una visión muy crítica sobre la televisión. Sin embargo, a pesar de esta postura contraria es capaz de tomarla no sólo como fuente de inspiración, sino también como objeto de reflexión – y de experimentación en cierto sentido – acerca de las posibilidades de enriquecer la creación de mundos novelescos con los útiles propios del medio televisivo. En última instancia, encontramos en “Arco iris de levedad” – igual que ocurre con otras de las narraciones que, en los últimos tiempos, han tomado la televisión como referente – que la reflexión última – tarde o temprano – gira en torno a los límites del poder que este medio ejerce en los espectadores. Se sitúa la televisión en el centro de la historia, pero se hace para poner en evidencia los mecanismos de poder que la condicionan y también para remarcar el imperio cultural que impone sobre el resto de la sociedad.

## REFERENCIAS

- Allen, W. (Guionista/Director). (1985). *The Purple Rose of Cairo* [Filme]. Hollywood: Orion Pictures.
- Álvarez Almagro, P. (2012). *Supermame*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Barnes, J. (1998). *Inglaterra, Inglaterra* [2002]. Barcelona: Anagrama.
- Bechelloni, G. (1990). ¿Televisión –Espectáculo o Televisión-Narración?. En VVAA, *Videoculturas de fin de siglo* (pp. 59–60). Barcelona: Cátedra.
- Bourdieu, P. (2012). *Sobre la televisión* [1996]. Barcelona: Anagrama.
- Bradbury, R. (2000). *Fahrenheit 451* [1953]. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Calvo, J. (2001). *Risas enlatadas*. Barcelona: Mondadori.

- Carrión, J. (2010). *Los muertos*. Barcelona: Mondadori.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Los huérfanos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Los turistas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cornago, O. (2005). *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Cuenca Sandoval, M. (2014). *Los hemisferios*. Barcelona: Seix Barral.
- Debord, G. (2010). *La sociedad del espectáculo* [1996]. Valencia: Pre-Textos.
- Ferré, J. F. y Ortega, J. (Coords.). (2009). *Mutantes: Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice.
- Gómez Trueba, T. (2016). El boom de las series de televisión norteamericanas y la novela española actual. En G. Cordone y V. Béguelin-Argimón (Eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI* (pp. 279–294). Madrid: Visor Libros.
- Goytisolo, J. (1985). *Reivindicación del conde don Julián* [1970]. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (2005). *La saga de los Marx* [1993]. Barcelona: El Aleph.
- Gual, R. (Director) y Calvo, J. (Guionista). (2013). *Menú Degustación* [Filme]. Dublín: Subotica Entertainment.
- \_\_\_\_\_. (Director/Guionista) & Calvo, J. (Guionista) (2006). *Remake* [Filme]. Barcelona: Ovídeo TV y Patagonik Film Group.
- Guelbenzu, J. M. (1987). *La mirada*. Madrid: Alianza Tres.
- Gutiérrez Solís, S. (2001). *Spin off*. Barcelona: DVD Ediciones.
- Ibáñez, A. (2014). *Brilla mar del Edén*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Izuzquiza, I. (2003). *Filosofía del presente: Una teoría de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza Ensayo.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Llamazares, J. (1994). *Escenas del cine mudo*. Barcelona: Seix Barral.
- Marías, J. (1994). *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Anagrama.
- Marsé, B. (2010). *Fantasías animadas*. Barcelona: Anagrama.
- Merino, J. M. (1982). *Cuentos del reino secreto*. Madrid: Alfaguara.
- Mora, V. L. (2007). *La luz nueva: Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.
- Navajas, G. (2002). *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB.

- Pombo, A. (1995). *Telepena de Celia Cecilia Villalobo*, Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez, E. J. (2011, junio). Entrevista a Javier Calvo: “Pensar en Saramago me provoca desórdenes intestinales”. *JOT DOWN*. Recuperado en <https://www.jotdown.es/2011/07/javier-calvo-pensar-en-saramago-me-provoca-desordenes-intestinales/>.
- Salazar, D. (2006). J. C. Lejos del fin. *Club Cultura*, marzo-abril, 16–19.
- Truffaut, F. (Director/Guionista) (1966). *Fahrenheit 451* [Filme]. Londres: Anglo Enterprises / Vineyard Film.
- Urioste, C. (2009). *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994–2009)*. Madrid: Fundamentos.
- Vázquez Montalbán, M. (1993). *Asesinato en Prado del Rey*. Barcelona: Primera Plana.
- Vázquez, M. (Director) & Calvo, J. (Guionista) (2014). *La maniobra de Heimlich* [Filme]. Barcelona: Producciones El niño melón.
- Vilas, M. (2009). *Aire nuestro*. Madrid: Alfaguara.
- Zafra, R. (2014). *Ojo y capital*. Bilbao: Cononni.