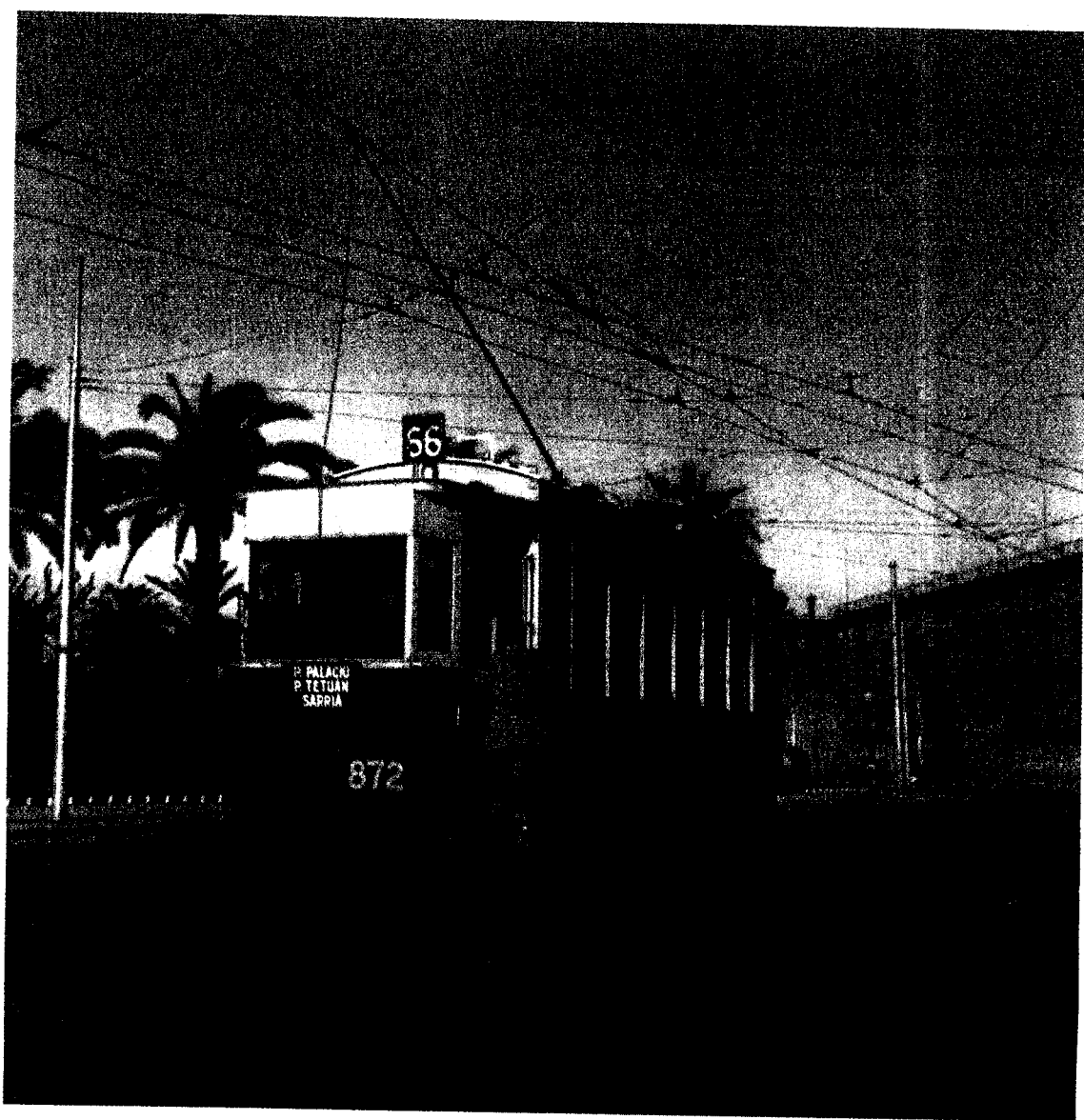


CUADERNOS PARA EL ANÁLISIS 17

JUAN MARSÉ, SU OBRA LITERARIA. LECTURA, RECEPCIÓN Y POSIBILIDADES DIDÁCTICAS

CELIA ROMEA CASTRO (Coord.)



HORSORI
EDITORIAL

CELIA ROMEA CASTRO
(Coord.)

JUAN MARSÉ,
SU OBRA LITERARIA.
Lectura, recepción y
posibilidades didácticas

HRSORI

Editora: Núria Casals Girons

Primera Edición: septiembre 2005

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Diseño de cubierta: J. Ramon Raubert
© Fotografía de la cubierta: Francesc Català-Roca (del Archivo histórico de fotografías Català- Roca, gracias a la generosidad de sus herederos)

Horsori Editorial, S.L.
Rbla. Fabra i Puig, 10-12, 1r 1a
(08030) Barcelona
<http://www.horsori.net>

© Horsori Editorial, S.L.
© De cada autor por su artículo

Depósito Legal: B. 37.510-2005
I.S.B.N.: 84-96108-21-X
Impresión y encuadernación: Zero preimpresión, S.L.

Índice

1. EL ENTORNO DE LA OBRA Y SU AUTOR

La imagen literaria de Barcelona en las novelas de Juan Marsé (Luis Izquierdo).....	17
Novelas del tiempo viejo (Jorge Gracia).....	25
Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé (Samuel Amell).....	29
«Este sol de la infancia»: vertientes de la memoria en la obra narrativa de Juan Marsé (Marcos Maurel).....	43
Lo imaginario en Juan Marsé (Joaquín Marco).....	61
Variaciones del léxico de Juan Marsé: una lección magistral de palabra y obra (Carmen Echazarreta).....	71
Los anarquistas en las obras de Marsé (David Castillo).....	81
Personalidad literaria y humana del autor (Arturo Pérez Reverte, Joan de Sagarra, Javier Coma y Beatriz de Moura).....	85
Manolo Reyes: evolución de un estereotipo (William M. Sherzer)....	99
Historia y discurso en <i>El amante bilingüe</i> de Juan Marsé (Adolfo Sotelo Vázquez).....	115
Un ejemplo de didáctica de la creación literaria: <i>La muchacha de las bragas de oro</i> (José Belmonte Serrano).....	129

Sobre las variantes de *Si te dicen que caí*: una primera interpretación
(José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi)..... 145

Juan Marsé: lectura y recepción de los relatos cortos. *El fantasma
del cine Roxy* (Antonio Mendoza Fillola)..... 171

2. EL CINE EN MARSÉ, MARSÉ EN EL CINE

La narrativa de Juan Marsé, a caballo entre el cine
y la literatura (Jorge Marí)..... 193

El cine en la vida cotidiana de los personajes
marsianos (Celia Romea Castro)..... 203

Retos y dificultades en la realización de las películas:
Si te dicen que caí, *La muchacha de las bragas de oro*,
El amante bilingüe (Vicente Aranda y Juan Marsé)..... 231

El embrujo de Shanghai, de la novela a la película
(Fernando Trueba y Juan Marsé)..... 239

La obra de Marsé en el cine (Marcos Ordóñez)..... 247

Bibliografía..... 257

La narrativa de Juan Marsé, a caballo entre el cine y la literatura

Jorge Marí
North Carolina State University

Las interacciones de Marsé con el cine son tan amplias, profundas y significativas que es casi imposible acercarse a cualquier faceta de la producción literaria de este autor sin ocuparse de las mismas en mayor o menor medida. Por esa misma razón, analizar debidamente el conjunto de las interacciones de Marsé con el cine en un ensayo como éste sería imposible. Bastante difícil resultaría tratar solamente la presencia del cine en su obra de ficción, dejando de lado sus colaboraciones periodísticas, por ejemplo, o los guiones que ha escrito o en los que ha colaborado, o las adaptaciones cinematográficas de sus novelas. La lista de críticos que han abordado la presencia de elementos cinematográficos en la obra de Marsé también es demasiado larga para consignarla aquí. Algunos de los participantes en este mismo simposium, como Samuel Amell y Celia Romea, han publicado ensayos sobre el tema, y ellos mismos, junto a otros como José Belmonte, William Sherzer, Joaquim Marco y Marcos Ordóñez, por ejemplo, han incorporado la cuestión cinematográfica a sus intervenciones en este foro.

Yo no quisiera centrarme en el uso del cine como referente cultural en los textos de Marsé —es decir, en la manifestación del cine a través de menciones explícitas o alusiones implícitas a actores, personajes, películas, salas de cine, argumentos o rasgos de géneros cinematográficos, por ejemplo (aunque habré de referirme a dichos elementos). Lo que propongo, en cambio, es prestar especial atención a algunas de las estrategias discursivas mediante las cuales algunos textos marsianos imitan o evocan ciertos recursos expresivos del cine, ciertos efectos propios de la retórica cinematográfica y cómo, al hacerlo, tratan de acercar la experiencia lectora a la experiencia espectral, es decir, cómo intentan transformar los estímulos, percepciones y sensaciones del lector para asociarlos a los de un espectador de cine. En último término, trataremos de vislumbrar qué es lo que esta

indagación puede decirnos acerca de las posibilidades y los límites de la interacción entre el medio cinematográfico y el literario. Espero, por cierto, que el título de esta comunicación, en particular los varios sentidos de la expresión “a caballo entre el cine y la literatura” se hagan evidentes a medida que mi argumento se vaya desarrollando.

Me gustaría invitaros a iniciar esta indagación mirando a través de un imaginario telescopio, más bien un humilde catalejo hecho con una libreta enrollada. Si nos fijamos bien, a través del círculo delimitado por ese improvisado “objetivo” observaremos a un hombre que se acerca. Como sólo podemos ver la parte superior del cuerpo del hombre, y dado que éste lleva las manos en la hebilla del cinturón y además cojea, nos produce la impresión de que viene montado a caballo. Paradójicamente, el propio límite, claustrofóbico y opresivo del círculo del catalejo es el que nos invita a crear mentalmente la imagen de un caballo que no existe. Esa limitación física impuesta por el “objetivo” del catalejo es análoga a la que el objetivo de la cámara y sobre todo el inapelable rectángulo de la pantalla ejercen sobre el espectador de cine. Y esa conciencia de encuadramiento no hace sino estimular un ánimo de expansión espacial, una necesidad de imaginar que se oculta en esa zona de sombra e indefinición a la que no puede acceder nuestra mirada. A eso se refería André Bazin cuando hablaba del «carácter centrífugo» de la pantalla, por efecto del cual el espectador se ve empujado a una negociación entre el espacio delimitado por ésta y la oscuridad sin límites que la rodea (Bazin 100)¹. Dicha negociación, que tan certeramente provoca Juan Marsé en la escena de *El fantasma del cine Roxy* que acabo de citar y que muchos de vosotros habréis reconocido, proporciona una metáfora idónea de las relaciones entre cine y literatura, más exactamente del esfuerzo de la literatura por desplegar una mirada hacia el cine. La mirada a través del catalejo, que al mismo tiempo que muestra, oculta, y que al ocultar abre los ojos a la imaginación, evoca los esfuerzos de la literatura por acercarse al cine —no en vano el catalejo de *El fantasma del cine Roxy* está hecho precisamente con una libreta de papel, y no en vano la imagen del hombre enfocado por el catalejo está directamente inspirada en la figura de Shane, el pistolero interpretado por Alan Ladd en el clásico “western” del mismo título. Los esfuerzos de la literatura por imitar recursos retóricos del cine son también miradas a través de un catalejo de papel e, irremisiblemente, exploraciones en esa zona oscura e indefinida que separa la página de la pantalla y la narrativa escrita de la audiovisual, entre las cuales no es posible una correspondencia exacta.

La imposibilidad de hablar de una correspondencia exacta entre lenguaje filmico y literario deriva no sólo de la diferencia de base entre el simbolismo de la palabra escrita y la iconicidad de la imagen visual, sino

1. Bazin contrapone ese “espacio centrífugo” de la pantalla al “espacio centrípeto” del escenario teatral. Stanley Kauffmann rechaza los planteamientos de Bazin en “Notes on Theater-and-Film”.

de la
erto,
de la
me-
e un
preta
ese
omo
que
duce
opio
nos
limi-
e el
talla
ento
d de
e no
ndo
al el
tado
ego-
fan-
oréis
cine
egar
smo
gina-
va-
con
or el
dlero
Los
bién
ones
y la
co-
len-
e el
sino

del hecho, ya destacado por Christian Metz, de que el lenguaje cinematográfico carece de “vocabulario”, “gramática” o “sintaxis” en un sentido equivalente al del lenguaje verbal. En respuesta a los intentos de teóricos tempranos como Eisenstein, Pudovkin y otros, por identificar palabras con imágenes, planos con oraciones o secuencias con párrafos, Metz señala que, a diferencia de las palabras, las imágenes no tienen significados asignados de antemano, que el número de imágenes posibles es infinito, y que su ordenación en el texto fílmico según el montaje está guiada no por reglas gramaticales, sino por decisiones estéticas.²

Es necesario aceptar la diferencia irreductible entre ambos medios. La cuestión radica en discernir cómo se produce la apelación al cine por parte de la novela, qué formas de asociación se establecen, con qué aspectos del lenguaje cinematográfico se dan dichas asociaciones, mediante qué mecanismos y estrategias los textos acercan a sus lectores al mundo del cine y a la experiencia fílmica, y dónde se sitúan los límites de tal acercamiento. En el marco construido por estas preguntas, la indagación en la narrativa de Juan Marsé resulta particularmente reveladora.

Consideremos en primer lugar *El fantasma del cine Roxy*, texto al que ya he aludido, cuyo discurso narrativo se desarrolla, como recordaréis, a dos niveles. En el primero, un director de cine y un escritor discuten acerca de la película cuyo guión éste está escribiendo y aquél habrá de dirigir. El segundo nivel, intercalado en esas discusiones, consiste en una serie de fragmentos redactados al modo de un guión cinematográfico y que corresponden, se supone, al guión de la mencionada película.³ Cada fragmento comprende una secuencia de la misma y aporta datos sobre la localización, iluminación, tipo de transición entre planos y, en algunos casos, indicaciones sobre diálogos, voces en *off*, música e incluso efectos especiales. En la medida en que la narración de esos fragmentos se canaliza a través de una hipotética cámara y se articula de acuerdo a los principios del montaje, el texto propone a los lectores una visualización mental estrechamente vinculada a las leyes del movimiento cinematográfico. Es decir, les invita a leer el texto como si fuera una película. Y sin embargo, el propio texto provee las claves que socavan esa ilusión fílmica y proclaman la condición literaria del relato a través de un sugerente juego de ambivalencias que vamos a analizar.

Cabe hacer en primer lugar algunas consideraciones muy generales sobre el guión cinematográfico. Por lo común, un guión no se suele considerar un texto literario ni un medio de expresión artística en sí mismo, sino tan sólo uno de los elementos del proceso de producción de una película.

² Ver Metz, *Film Language*, en particular el capítulo 3, “The Cinema: Language or Language System?” (pp. 31-91) y el 4, “Some Points in the Semiotics of the Cinema” (pp. 92-107).

³ La alternancia entre dos o más niveles narrativos es un recurso estructural frecuente en los textos marsianos. Véanse, por ejemplo, la oscilación entre los capítulos de memorias de Luys Forest y los capítulos que relatan la vida presente de éste y su relación con su sobrina en *La muchacha de las bragas de oro*, y la alternancia entre la vida diaria de Daniel y el relato de Forcat en *El embrujo de Shanghai*.

Antonio Monegal lo ha descrito como un híbrido, un «intermedio», «un puente que posibilita la transposición de un medio a otro» (*Monegal*, Luís Buñuel, pp. 16-17). Análogamente, Pier-Paolo Pasolini hablaba del guión como «una estructura que aspira a convertirse en otra estructura». En ese carácter transitorio, de “aspiración” y transformación, el guión expresa una continua tensión entre el medio literario y el cinematográfico, entre el orden simbólico del lenguaje verbal y el icónico de las imágenes, entre la escritura y la oralidad. Del guión se ha llegado a decir que es «un texto invisible [que] tiende a la ausencia», porque su destino es desaparecer, difuminarse en la película (Oubiña y Aguilar, p. 173). «Un guión no se lee», afirman David Oubiña y Gonzalo Aguilar, «se lee la intuición de un filme posible: la película no existe hasta que no está en la pantalla y antes no está en ningún lado» (p. 174). Cualquier teoría del guión se convierte así en un ejercicio de articulación de negatividades, vacíos y paradojas. Todo en el guión es paradójico: es sólo una parte del proceso de producción de la película, pero a la vez, en cierto modo la contiene entera; es una historia y el plan de su puesta en escena; es una escritura que culmina con su propia destrucción: es «un texto que no será» (Oubiña y Aguilar, p. 174). Destinado a desaparecer, el guión es sin embargo imprescindible, y ésa es otra de sus paradojas. Una empresa colectiva, jerarquizada y especializada como la producción de una película no puede normalmente prescindir del fundamento y la coordinación ofrecida por el guión. Éste se constituye en un espacio múltiple de negociación: negociación entre cine y literatura, palabra e imagen, estilo y función instrumental, y además, como todo texto, negociación entre el autor y sus lectores.

¿Para quién se escribe un guión? Primariamente, un guión se escribe para el equipo del filme, lo cual condiciona su propia estructura, estilo, y técnicas narrativas. Para vender la película a los distribuidores, por ejemplo, el productor necesita con frecuencia una historia clara, que no tenga un carácter literario muy exagerado, que pueda ser leída, como apunta sarcásticamente Jean-Claude Carrière, «por gente que no tiene la costumbre de leer» (p. 23). Los actores, a su vez, buscan en el guión las claves de sus personajes, unas pautas donde basar su interpretación. El director de producción necesita conocer detalles prácticos para confeccionar el plan de filmación: cuántos días, cuántas noches, cuántos extras. El vestuarista, el director de iluminación, el escenógrafo, todos ellos dependen del guión y cada uno de ellos aporta una lectura diferente. Si en la mayoría de los casos, el guión ni se escribe para el público general ni llega a ser leído por éste, cuando un lector no directamente vinculado al entorno cinematográfico lee un guión tiende a recibir un cierto efecto de intrusión, un extrañamiento, una sensación de adentrarse en un terreno indefinido, con unas leyes que no son enteramente las del cine ni las de la literatura, pero que se evocan y apelan mutuamente. Por la condición del guión como elemento integral de la producción cinematográfica, su lectura conlleva siempre estrechas e ineludibles asociaciones filmicas. Dadas las continuas referencias a planos, movimientos de cámara, transiciones y otros

detalles de la retórica cinematográfica —incluyendo elementos auditivos: voces, efectos sonoros, música—, el cine permanece en un primer plano —valga la expresión. Por su insistencia en detalles visuales, perspectivas, movimientos y formas, el guión construye un mundo eminentemente fenomenológico que enfatiza las percepciones y estimula la visualización mental de los lectores.⁴

La apropiación que *El fantasma del cine Roxy* hace de rasgos característicos de un guión de cine constituye un poderoso factor de condicionamiento de la lectura. Por su abierta pertenencia al contexto filmico, los rasgos guiónicos del relato de Marsé actúan de entrada a modo de “marcadores” que predisponen al lector: mediante la evocación de movimientos de cámara, ángulos de toma, planos, encuadres, cortes, fundidos, *flashbacks*, acciones simultáneas, indicaciones de iluminación o de sonido, el texto invita a los lectores a entrar en el juego de leerlo y visualizarlo mentalmente como si fuera una película. A su vez, las alusiones a películas y actores como Shane y Alan Ladd, respectivamente, impulsan a los lectores a aplicar la “competencia cinematográfica” derivada de su experiencia espectral a la experiencia de lectura. Pero al mismo tiempo, como vamos a comprobar, la incorporación de comentarios narrativos —a menudo digresivos—, pausas descriptivas y referencias literarias difícilmente visualizables atentan contra esa ilusión filmica y consiguen imponer la condición literaria del texto, reiterar su dependencia inescapable del lenguaje verbal y la escritura. El texto, pues, propone una ilusión, la de estar “leyendo una película”, y al mismo tiempo la desdice al proclamar el carácter de simulacro de ese juego.

La sucesión de planos y secuencias en el pseudo-guión de *El fantasma del cine Roxy* conlleva abruptos desplazamientos espacio-temporales que articulan la narración, a semejanza del cine, como una continuidad hecha de rápidas discontinuidades:

Encadena a mesa camilla en el comedor con Susana de noche enseñando a leer y a escribir a Vargas... Paso de tiempo: en sobreimpresión páginas y páginas del cuaderno escolar escritas por la mano de Vargas.... Encadena a ropa mojada tendida en alambres en azotea gris barrida por el viento.... Corte al Roxy sesión de tarde y chavales que fuman furtivamente un cigarrillo compartido.... (pp. 91-92).

Si la agilidad narrativa, los desplazamientos espacio-temporales y el predominio de lo visual en fragmentos como el que acabo de citar sugieren una vinculación directa con el lenguaje cinematográfico, ciertos comentarios metanarrativos y digresiones de índole literaria actúan “desde dentro” del propio texto para contrarrestar esa impresión. Un claro ejemplo es

⁴ Mis comentarios se refieren particularmente al llamado “guión técnico”, esto es, la versión más elaborada del guión en la que el director ha incorporado especificaciones técnicas (numeración de escenas, descripción del tipo de planos, indicación de efectos especiales e incluso estimación del tiempo de rodaje) y que, complementado con *story boards* y otros apoyos, le sirve a éste de pauta para el rodaje. La versión inicial del guión, escrita por el guionista, no incluye tipos de plano ni otras anotaciones para la cámara.

precisamente la secuencia del catalejo-cuaderno, que mencioné al principio, a través del que los niños observan acercarse a un desconocido, que resulta ser el protagonista Vargas. El punto de vista narrativo, identificado con un punto de vista óptico —que evoca el recurso cinematográfico de la “cámara subjetiva”—⁵ sigue a Vargas a través del “objetivo” circular del cuaderno-catalejo:

Corte a Vargas que avanza todavía lejos visto en teleobjetivo-catalejo (con mucho cielo azul sobre su cabeza), el ala del sombrero sobre los ojos y los pulgares engarfiados en la hebilla plateada del cinturón, aunque sus manos no se ven porque estamos en plano medio, por lo que parece un jinete insomne y fatigado viniendo al trote (p. 59).

Inmediatamente después de una descripción que reproduce recursos visuales filmicos de un modo tan preciso, se intercala un comentario del guionista que reinstaura la secuencia a su condición de artificio literario: «(El plano-catalejo es más que convencional, es pura mentira, artificioso y falaz, pero honesto en un detalle: la falsa impresión que produce Vargas de llegar desde muy lejos montado a caballo se debe a una leve cojera del propio Vargas, según veremos en seguida)» (pp. 59-60). No sólo el reconocimiento explícito del plano-catalejo como una convención retórica, sino también la frase anticipatoria «según veremos en seguida» funcionan como recordatorios de que las secuencias a modo de guión de cine no son sino fragmentos de un texto estrictamente verbal, dirigido y manipulado por una voz narrativa que actúa a través de la palabra escrita y de la conciencia literaria.

¿Qué consecuencias tiene la incorporación de un guión, o pseudoguión, al macrotexto de un relato literario como el de *El fantasma del cine Roxy*? Si el guión es un texto efímero, condenado a morir, su incorporación al relato equivale a “conmutarle la sentencia” en la medida en que *El fantasma del cine Roxy* es un texto literario destinado a permanecer. Cambia también la función que cumple: de ser un instrumento, pasa a ser un objeto al que se le reconocen valores estéticos y significación propios dentro de un texto literario destinado a ser leído como tal. Cambian sus lectores, implícitos y reales: ya no es un texto dirigido a un director, actores, productores, técnicos y distribuidores, sino a un público lector mucho más vago y abstracto; el texto sigue siendo un espacio de negociación, pero ahora las ecuaciones que intervienen en ella y la dinámica de lectura que genera adquieren una nueva dimensión. Cambian también sus recursos y su estructura, al incorporársele elementos literarios, comentarios, reflexiones ajenas al lenguaje cinematográfico no transmisibles a la pantalla y que por ello no hubieran sido incluidas en un guión real. En la medida en que *El fantasma del cine Roxy* provoca una ilusión filmica y al

⁵ Un “plano subjetivo” es aquél que muestra lo que está viendo un determinado personaje, como si la cámara fuera el ojo de dicho personaje.

mismo tiempo la subvierte para proclamar la condición literaria del relato, este texto de Marsé da un paso, aventurero y lúdico, hacia ese espacio limítrofe entre la literatura y el cine a la par que indaga en los mecanismos de la narratividad, la lectura, la escritura y la visualización.

Tanto en cine como en literatura, el acto de "visualizar", o sea, el acto de "ver", se plantea en una diversidad de niveles. Podemos hablar de la vista y de la mirada a un nivel físico, óptico, que en el cine consiste en la captación de imágenes visuales a través del ojo, y en literatura en la producción de imágenes mentales sugeridas por la palabra escrita.⁶ También podemos plantear el acto de "ver" en un sentido retórico, discursivo, que abarcaría tanto en cine como en literatura conceptos como el punto de vista narrativo o la focalización. En cualquier caso, la mirada es por ende una cuestión ideológica, puesto que "mirar" y "mostrar" conllevan necesariamente un posicionamiento, o un juego de posicionamientos relativos entre espectadores o lectores, textos filmicos o literarios y narradores y personajes. Que la articulación de imágenes constitutivas de la narración cinematográfica sirve para desarrollar una función ideológica ya lo puso de manifiesto Eisenstein cuando sentó las bases del montaje como un proceso dialéctico. Y el análisis de las estrategias discursivas mediante las que las películas interpelan, construyen y conforman a los espectadores a través de la manipulación de la mirada ha sido, como sabemos, uno de los principales focos de atención de la teoría cinematográfica durante las últimas tres décadas.

Estas consideraciones pueden servir para encauzar una reflexión sobre el papel de la visualización como elemento articulador de las interrelaciones de cine y literatura, función que la visualización cumple en la medida en que vincula el lenguaje verbal al lenguaje de las imágenes y asocia la figura del lector a la del espectador. Si la imaginación visual puede jugar un papel destacado en la experiencia de lectura, la narración verbal, oral o escrita, en el cine también puede propiciar un proceso de visualización mental en los espectadores que se superpone a la visualización óptica de las imágenes proyectadas en la pantalla.⁷ De nuevo, la obra de Marsé nos ofrece un terreno particularmente propicio para esta indagación.

Consideremos ciertas escenas de la novela *El amante bilingüe* que desarrollan la relación entre dos personajes, Carmen y el protagonista Juanito Marés. Como recordaréis, Carmen es una muchacha ciega que vive y trabaja en la pensión regentada por su abuela, pensión a la que Marés, haciéndose pasar por un amigo de la infancia llamado Faneca, acude para alojarse por una temporada. La mayor afición de la chica es sentarse frente al televisor y quedarse embobada imaginando las películas que su

⁶ Por supuesto, en el cine las imágenes han sido a su vez previamente captadas por la cámara y sometidas a diversos procesos de selección, elaboración, alteración, etc.

⁷ Empleo el término 'visualización óptica', a pesar de su redundancia, para distinguirlo de la 'visualización mental' o ejercicio de la imaginación visual que puede darse como parte del proceso de lectura y también, desde luego, como parte de la experiencia cinematográfica.

ceguera no le permite ver. Llevado por la ternura que la muchacha le despierta, Marés empieza a contarle las películas, poniendo atención a los detalles y aportando sus propios comentarios:

Sin apenas darse cuenta [la vida de Marés empezó a organizarse en torno a la muchacha ciega y su mundo de sombras. Cuando no tenía nada que hacer.... se sentaba ella en la mecedora y le pedía que le contara la película de la tele.... según [Carmen, el señor Faneca sabía contárselas maravillosamente; le hacía ver la película, porque no se limitaba a explicar las imágenes, no sólo describía para ella los decorados y los personajes, narrando lo que hacían en todo momento y cómo vestían, también comentaba sus emociones y sus pensamientos más ocultos ... las películas ganaban tanto explicadas por el señor Faneca, que era mejor oírlas que verlas (pp. 192-193).

El texto de *El amante bilingüe* pone en juego simultáneamente una variedad de discursos y niveles narrativos, cada uno de los cuales interactúa con los demás, los modifica y resulta modificado por ellos. El resultado es una meticulosa red de interacciones que ilustra tanto los puntos de conexión entre el cine y la literatura como la distancia que los separa. En primer lugar, cabe imaginar un hipotético “primer discurso” de orden fílmico, el de las películas originales, y un segundo, el de las versiones dobladas y editadas para la televisión, niveles ambos inaccesibles tanto para Carmen, a causa de su ceguera, como para los lectores, quienes están leyendo un texto escrito y no viendo una película. Un tercer nivel sería el de las explicaciones orales que Marés transmite a la muchacha, y que sí están al alcance de ésta (pues está sentada junto a él escuchándole) pero no de los lectores, quienes por estar leyendo un texto escrito no tienen acceso al discurso oral de Marés. En un cuarto nivel, la “transcripción” escrita, elaborada y estilizada de las explicaciones orales de Marés mezcladas con preguntas de Carmen y comentarios autoriales, que constituye el texto de la novela y es el único de los discursos mencionados al que sí tienen acceso directo los lectores.⁸ En un quinto nivel, fuera del texto de la novela aunque promovido por éste, quedarían incluidas las múltiples y variadas reconstrucciones mentales que los lectores pueden hacer de las películas que Marés explica. Tales imágenes mentales variarán de lector a lector, y sobre ellas podrán influir las peculiaridades de la imaginación y de la competencia cinematográfica de cada uno, que la novela apoya no sólo mediante la abundancia de sugerencias visuales y un constante énfasis fenomenológico sino también mediante frecuentes referencias intertextuales. Si en *El fantasma del cine Roxy* dichas referencias incluían, entre muchas otras, a Alan Ladd y su personaje Shane, en una de las escenas narradas por Marés en *El amante bilingüe*, los detalles de la acción y las

⁸ El proceso por el que los textos audiovisuales de las películas de la televisión se incorporan a la narración oral de Marés, que a su vez es elaborada y estilizada para integrarse en el texto escrito de la novela corresponde a lo que Antonio Monegal ha caracterizado como “traslaciones”. Ver Monegal, “La pantalla de papel” (pp. 186, 191-192) y Luis Buñuel (pp. 105-114).

menciones a "Alicia", "Alex Sebastian" y "Mr. Devlin" (pp. 215-218) servirán para revelar la asociación con la película *Notorious* de Hitchcock.⁹ Para aquellos lectores que hayan visto la película, la visualización mental estimulada por la lectura de dicha escena estará marcada ineludiblemente por las imágenes de Ingrid Bergman, Claude Rains y Cary Grant. Por otra parte, en la caracterización, el ambiente y las peculiaridades de la interacción de Marés/Faneca y Carmen resuenan ecos de la película *City Lights* —*Luces de la ciudad*— de Chaplin: la muchacha ciega, que también vive con su abuela; la doble, engañosa identidad del protagonista, y el juego que tanto la novela como la película desarrollan en torno a dicho engaño; la relación afectiva, el tono sentimental y el sentido de protección que impulsa tanto a Marés como al vagabundo de Chaplin hacia las respectivas muchachas.

La cuestión del engaño y la ocultación, los juegos de apariencias que constituyen uno de los temas centrales de *El amante bilingüe* y que son también la base de *City Lights*, resultan igualmente importantes en *Notorious*. En primer lugar, porque el género de espionaje se basa, por definición, en el engaño de las apariencias, la doblez y la ocultación. Pero además, la escena de *Notorious* que Faneca relata a Carmen gira precisamente en torno a ese tema. En dicha escena, Alicia coge disimuladamente una llave del llavero de su marido y la guarda en su puño cerrado para que éste, que entra en la habitación en ese momento, no la descubra. El espectador del filme de Hitchcock puede ver como Alicia coge la llave. También puede verlo Marés (dentro del mundo ficcional de la novela), puesto que está mirando la película por televisión, y a través de su relato pueden visualizarlo mentalmente los lectores de *El amante bilingüe*. Sin embargo, la llave queda oculta para Alex Sebastian, el marido, gracias a los buenos reflejos de Alicia, y también queda fuera de la visión de Carmen, a causa de su ceguera (aunque es informada del suceso por Marés). Hay, pues, un juego de visiones, apariencias, ocultamientos y engaños dentro y fuera de la película y de la novela que involucra tanto a personajes de aquélla y de ésta como a los espectadores y lectores de una y otra. Por otra parte, el propio personaje Marés queda construido como un engaño viviente: disfrazado de Faneca, usurpando y reinventando la identidad de éste, oculto bajo una apariencia física, una manera de hablar —una voz— y una mirada (incluyendo el parche en el ojo) medio apropiadas, medio inventadas.¹⁰

En los mecanismos narrativos de *El amante bilingüe* y los procesos perceptivos e imaginativos que nacen de las explicaciones de Marés y las referencias intertextuales aportadas por la novela, convergen los personajes con los lectores, el mundo ficcional, con el real, el discurso filmico audio-

⁹ Película que también aparece mencionada en *El fantasma del cine Roxy*.

¹⁰ El engaño de las apariencias, la reinención de identidades propias y ajenas, la ocultación, la máscara y el disfraz son elementos fundamentales en el conjunto de la obra de Marsé, desde el personaje del *Pijoaparte* en *Últimas tardes con Teresa* y *La oscura historia de la prima Montse* hasta los de Forcat y el capitán Blay en *El embrujo de Shanghai*, pasando por Luys Forest en *La muchacha de las bragas de oro*, entre muchos otros ejemplos.

visual con los discursos verbales de la oralidad y la escritura. Por eso, en las secuencias citadas, marcadas por la ocultación y el engaño de las apariencias, lectores y personajes quedan unidos bajo el signo, literal y figurado, de la ceguera: mediante el ejercicio de su imaginación visual, los lectores se constituyen en “espectadores ciegos” de la novela, de la misma manera que Carmen es “lectora ciega” de las películas que Marés le cuenta.¹¹

¿Qué conclusiones podemos sacar de estos análisis de *El fantasma del cine Roxy* y de *El amante bilingüe* en cuanto a las posibilidades y los límites de la interacción entre el medio cinematográfico y el literario? Por de pronto, por perogrullesco que parezca, precisamente que cine y novela son medios distintos, cada uno con sus propios recursos, posibilidades y limitaciones. No cabe hablar, por lo tanto, de una transposición literal de recursos entre ambos órdenes de signos, ni sería riguroso atribuir sin más a Marsé, o a cualquier otro escritor, el empleo de técnicas cinematográficas, como a veces se hace. Los instrumentos del cineasta son las cámaras, los focos, el equipo de sonido, la mesa de montaje; los del novelista, el bolígrafo o el procesador de textos. Por definición, una novela no puede usar “técnicas del cine”, pero sí está a su alcance, como señala Monegal, desarrollar procesos de imitación que explotan la analogía y la equivalencia, formas de asociación características de la metáfora (Monegal, “Imágenes del devenir”, p. 58). Sólo en sentido figurado, pues, se puede decir que una novela “es cinematográfica” o que determinado novelista “emplea técnicas del cine”. Lo que hacen los textos, como he querido demostrar, es desplegar un contexto de alusiones y referencias al mundo del cine y al lenguaje cinematográfico para predisponer a sus lectores y proponerles entrar en su juego: un juego de imitaciones y asociaciones, evocaciones y sugerencias, imaginación y visualización mental; un juego que presupone un grado de “competencia cinematográfica” en los lectores, es decir, una cierta habilidad para reconocer referencias y alusiones a películas y a géneros, para desentrañar los entresijos del montaje cinematográfico, para reconstruir y recrear mentalmente los espacios y tiempos fragmentarios, fugaces e ilusorios del cine. En la medida en que invitan a los lectores a participar en su juego de evocaciones, complicidades y fingimientos, las novelas y relatos de Marsé nos invitan a montar en un caballo real o imaginario y a cabalgar, flanqueados por Vargas y Alan Ladd, por ese terreno fantasmal que va de la página a la pantalla para no alcanzarla nunca.

¹¹ En su libro de memorias *Viaje de ida*, Román Gubern da fe de la existencia, durante los años cuarenta, de retransmisiones radiofónicas de películas, en las que el locutor, instalado en la sala de proyección, iba “explicando” las películas en directo para que los radioyentes pudieran seguirlas y visualizarlas mentalmente a través de los aparatos. Según indica Gubern, dichas retransmisiones se consideraban idóneas para ciegos y enfermos inmovilizados, aunque eran escuchadas también por aquéllos que no podían costearse la entrada a un cine de estreno (Gubern, *Viaje de ida*, p. 65). La dinámica que se establece entre película, espectador/narrador –el locutor– y audiencia “ciega” –los radioyentes, quienes no tienen acceso visual a la película y deben visualizarla mentalmente– resulta muy similar a la que tiene lugar en *El amante bilingüe* entre la película *Notorious*, Marés/Faneca, Carmen y los lectores de la novela, quienes coinciden con la muchacha y con los radioyentes mencionados por Gubern en su “ceguera” literal o figurada.