

LA FÁBRICA DE SUEÑOS EN LA NARRATIVA DE JUAN MARSÉ

JUAN RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Universit  Autonome de Barcelone

De sobra es conocida la afición que por el cine ha tenido desde siempre Juan Marsé. Hace unos meses nos deleitaba desde las páginas del suplemento literario de *El País* con un « juego para cinéfilos » en el que, a modo de acertijo, proponía a los lectores un paseo por las estrellas de Hollywood. Esa devoción no tiene nada de extraño, sobre todo si tenemos en cuenta que fue precisamente su generación la que, a mediados de siglo y en una España atenazada por el franquismo, redescubrió el cine como forma de expresión y como arma de combate¹.

Pero para el joven aprendiz de novelista, un tanto alejado por su procedencia social y geográfica, las visitas de Zavattini a España o las Conversaciones de Salamanca no debieron de suponer una influencia tan determinante como las miles de sesiones dobles en cines de barrio que el Marsé adolescente devora sin ningún criterio. Con todo, la actitud de Marsé ante el cine y la presencia de éste en sus novelas han variado con el transcurso de los años hasta convertirse, en cierto sentido, en un emblema de la atracción que algunos narradores sentirán, desde mediados de los sesenta, por la cultura popular y por los héroes de los medios de comunicación de masas, en nuestro autor representados por el cine de evasión, los tebeos y las novelas baratas.

¹ Véase al respecto el excelente trabajo de Luis Miguel Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

Sin embargo, el contacto de Juan Marsé con el cine no se iba a limitar a su faceta de espectador; durante los dos años que el escritor pasó en París, de 1961 a 1963, trabajó, entre otras cosas, como traductor de diálogos en coproducciones franco-españolas; de esa época data su amistad con Carlos Saura, Jorge Semprún y Serena Vergano, así como su fugaz militancia en el PSUC. Y, ya de regreso a España, ejercerá ocasionalmente de guionista en producciones que, con alguna excepción, pasaron sin pena ni gloria por las carteleras españolas¹.

Ese contacto con el séptimo arte, esa formación tanto o más cinematográfica que literaria, está también en estrecha relación con la poética de Marsé, con su modo de concebir las novelas. En varias ocasiones ha comentado el escritor cómo el proceso creativo de sus obras se fundamenta más en imágenes que en ideas o palabras², lo que, sin duda, ha facilitado esa frecuente transferencia de motivos desde las salas de cine hasta las páginas de las novelas. De eso precisamente, del desarrollo y el sentido que esas referencias cinematográficas tienen en el conjunto de la obra de Marsé, tratan estas páginas.

Podríamos empezar por establecer, de modo general, una clara diferenciación entre la actitud que ante el cine presenta el Marsé de las primeras novelas y la que se manifiesta a partir de, fundamentalmente, *Si te dicen que caí*. Ese cambio de actitud no es indisociable de la

¹ Marsé es autor del guión de *Libertad provisional* (1976), de Roberto Bodegas, premiada en el Festival de Cine de San Sebastián (publicado en Madrid: Sedmay, 1977) y ha colaborado en la escritura de *Donde tú estés* (1964), coproducción hispano-italo-francesa dirigida por Germán Lorente, en cuyo guión participó también, entre otros, Juan García Hortelano; *La vida es magnífica* (1965), coproducción hispano-francesa, dirigida por Maurice Ronet; *Mi profesora particular* (1973), de Jaime Camino, en la que colaboró Jaime Gil de Biedma; *Últimas tardes con Teresa* (1984), de Gonzalo Herralde, adaptación de la novela homónima del propio Marsé; y *El largo invierno* (1991), de Jaime Camino. La relación de Marsé con el cine se completa con las adaptaciones que de sus novelas se han hecho, ninguna de las cuales ha agradado en demasía al novelista. Además de la ya mencionada de *Últimas tardes con Teresa*, hay que señalar *La muchacha de las bragas de oro* (1980), *Si te dicen que caí* (1989) y *El amante bilingüe* (1993), las tres dirigidas por Vicente Aranda. Actualmente está en marcha el proyecto de adaptación de *El embrujo de Shanghai*, que debe dirigir Víctor Erice.

² «—¿Tus novelas parten de ideas o bien, como creo, de imágenes concretas? — De imágenes, evidentemente. Acostumbraba a compararlo a la manipulación de imágenes como quien manipula una colección de cromos. Existen una serie de imágenes que me obsesionan, que arrastro del pasado, experiencias personales o cosas que te han explicado, no distingo entre ambas. (...) — ¿Eres consciente de la influencia de la estructura dramática del cine? — Sí, pero parece que la imagen la haya inventado el cine, cuando la novela o la poesía están repletas de imágenes (...).» (Ramón Freixas, «Hipnotizar por la imagen. Entrevista con Juan Marsé», *Quimera*, 41, (p. 52).

profundización en uno de los ámbitos temáticos que más rendimiento ha dado al novelista y en el que, con excepciones, se encuadrarían sus obras más logradas: el retorno a la propia infancia y adolescencia de muchacho de barrio, directamente vinculada con su formación como cinéfilo.

En este sentido, y en coincidencia con aquella simpatía que por el neorrealismo manifestaron los escritores del medio siglo, no es de extrañar que en las dos primeras novelas de Marsé — las que más relacionadas están, sin duda, con aquella estética — haya una manifiesta desconfianza hacia cierto cine de evasión y de gusto popular.

En *Encerrados con un solo juguete* (1960), Andrés y Tina bajan al centro para acudir a un cine de estreno. Mientras Tina, lectora habitual de la revista *Primer Plano*, sueña con la « expresión adecuada » para apearse de un coche, que imita el gesto de las actrices de cine, Andrés, un muchacho vagamente insatisfecho, se lamenta de que las buenas películas duren en cartel solamente una semana mientras que el « rollo » que Tina quiere ir a ver permanezca cuatro o cinco meses y haya que estar « haciendo cola como borregos » para entrar en el cine. El desacuerdo se hace patente cuando Andrés contempla a Tina junto a un elemento que encontraremos con frecuencia en otras novelas de Marsé, pero que aquí tiene todavía un sentido claramente degradador:

Los ojos fijos en ella pero sin conseguir interesarse por nada — sobre todo viéndola allí, entre las gigantescas piernas del protagonista vestido de romano, la enorme pintura de cartón que ocupaba la fachada del Coliseum, un personaje chato, sin volumen, blandiendo grotescamente una lanza imposible en medio de un aplastamiento total —, la escuchaba musitar muy animada aquellas cosas sobre la vida y el éxito entresacadas de sus lecturas en el *Reader's Digest* y en *Primer Plano*¹.

El carácter grotesco de la figura pretende subrayar, pues, la alienación del personaje de Tina, tal y como le espeta Andrés en otro momento:

Cogió un puñado de revistas agitándolas ante la cara de ella —. ¡Menos leer pijadas sobre Tyrone Power y más salir a la calle a ver

¹ *Encerrados con un solo juguete*, Barcelona: Seix Barral, 1989, pp. 115-116.

qué pasa, eso deberías hacer! ¡Y tu madre y tus hermanos también, que no sabéis en qué país vivís!¹

Un sentido semejante tienen las referencias al mundo del cine en la segunda de las novelas de Marsé, *Esta cara de la luna* (1962). Uno de los motivos recurrentes de la obra es la imagen de la gente agolpándose frente a una tablilla en la que hay recortes de revistas — « información gráfica de actualidad » — que tratan de actrices de cine y futbolistas, « con la misma sorpresa apagada y boba que se habían traído de sus hogares y de sus lechos aburridos, acaso también del mismo vientre de sus madres donde nació el primer sueño imposible »².

Miguel Dot entrará a trabajar en la redacción de *Semana Gráfica*, « la revista que lleva puntualmente las fornicaciones principescas y cinematográficas de todo el mundo a la más humilde barraca del Somorrostro » y se verá obligado a hablar « de esa gentecilla sin cerebro diciendo que sí lo tiene, y bien gordo, y que ama y sufre y vive intensamente, cuando la verdad es que sus vidas tienen menos interés que la de cualquier peón caminero. Y desde luego menos quilates »³. Desde su consultorio sentimental, que firma con el sobrenombre de « Óscar », el personaje será responsable directo de la crisis familiar que vive « El sueño dorado », una modesta ama de casa embelesada por el brillo de las artistas de cine y que abandona su hogar para intentar convertirse en estrella.

Últimas tardes con Teresa (1966) supone un giro importante en la narrativa de Marsé, además de su consolidación como novelista. Aunque en ella son todavía escasas las referencias concretas, parece evidente que en la génesis del personaje central de la misma, el soñador Manolo, « Pijoaparte », confluyen modelos tanto literarios como cinematográficos. Él mismo deja entrever en algún momento la influencia del cine en su imaginario, como en el primer encuentro que tiene con Teresa:

¹ *Ibid.* p. 152. Otro elemento recurrente que encontramos ya en esta primera novela es la prostituta Julita, originaria del barrio « alto » donde viven el resto de personajes, y que se había iniciado en la profesión como « pajillera » del cine Roxy (*Ibid.* p. 246). El motivo reaparece en *Si te dicen que caí* (pp. 59, 133 y 140) y *Un día volveré* (pp. 131-132, 226).

² *Esta cara de la luna*, Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 82.

³ *Ibid.* pp. 115 y 117.

La fábrica de sueños en la narrativa de Juan Marsé

Toda su persona desprendía un cálido efluvio adquirido sin duda en algún salón iluminado y lleno de gente, había una temblorosa, estremecida disposición musical en sus piernas, la excitación juvenil que anuncia una fiesta o una feliz sorpresa, y a él le hizo pensar en una de esas muchachas alocadas que a veces veía en las películas americanas saliendo, acaloradas y jadeantes, de un baile familiar para tomar el fresco de la noche en el jardín y, en una pausa emocionante, anunciarle a papá su felicidad y su alegría de vivir¹.

Pero hay un episodio que me parece particularmente significativo pues, además de señalar la concreción carnal de la amistad entre los dos protagonistas, marca un cierto cambio de actitud en relación a las novelas anteriores. Teresa se ha empeñado « caprichosamente » en entrar en un cine de barrio (le atraen, no hay que olvidarlo, las diversiones populares: más adelante se obstinará también en entrar en un baile de barriada), donde proyectan *¡Viva Zapata!* (1952), de Elia Kazan. Mientras Manolo se fija en el cabecear astuto y seductor de Marlon Brando — « (aprende, chaval) » —, Teresa admira la entrega revolucionaria de Zapata, que antepone su deber para con el pueblo al placer en su noche de bodas. Al ir a hacer un comentario elogioso sobre la conciencia de clase del campesinado mexicano, Teresa se percata de que el entusiasmo de Manolo se concentra en los muslos descubiertos de la muchacha y de que, además, ha tenido la cabeza apoyada sobre su brazo sin darse cuenta; la conclusión del narrador — « incluso con el buen cine, uno pierde el sentido de la realidad »² — indica, no tan solo que la relación entre los dos personajes está construida sobre una ficción, sino también que Marsé se va reconciliando con la función enajenadora del cine, con ese hermoso sueño que nos libera de las miserias de la realidad.

En cierta medida, esa actitud está también presente en *La oscura historia de la prima Montse* (1970), novela en la que las referencias cinematográficas están en directa relación a la vinculación profesional de su protagonista con el medio: hijo de actor y *script*, Paco J. Bodegas — nombre de claras resonancias cinematográficas³ — trabaja para una

¹ *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona: Seix Barral, 1993, p. 78. En otro momento de la novela, cuando los dos protagonistas circulan a gran velocidad con el *Floride* de Teresa, Manolo recuerda la trágica muerte de James Dean (p. 267).

² *Ibid.* p. 180.

³ El nombre del personaje recuerda al del director Roberto Bodegas (Madrid, 1933), a quien Marsé conoció probablemente en París, donde el futuro realizador trabajaba de ayudante de dirección, con

productora francesa. Pero la afición al cine no le viene a Paco únicamente de herencia, sino de su infancia, ese « largo y confuso tiempo sin colegio y con tardes de cine de barrio » en el que su corazón estaba repartido entre Paulette Godard, Madeleine Carol y Kay Francis¹. El gusto de Paco se inclina, pues, hacia el cine clásico norteamericano — sus dos películas « inolvidables » son *La isla perdida* (*The Blue Lagoon*, 1948, de Frank Launder) y *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939, de Victor Fleming) —, un tipo de cine popular con el que era factible la evasión o el ensueño, y, así, no tiene ningún empacho en confesar — para escándalo, naturalmente, del intelectual que le escucha — que su máxima ambición es rodar una nueva versión de *Los tambores de Fu-Manchú* en tres jornadas y con José Mojica².

Esa vinculación del cine con la fantasía y el ensueño se confirma ya plenamente en *Si te dicen que caí* (1973), novela que inaugura esa temática a través de la cual Marsé bucea en el pasado « a la búsqueda de mis verdaderas e insobornables señas de identidad »³. En ese retorno a su infancia, Marsé se reconcilia definitivamente con un cierto tipo de cine, con toda una mitología que había poblado sus sueños de muchacho de barrio humilde, y lo hace a través de un recurso narrativo, el de las « aventis », donde confluyen los rumores más o menos inspirados en la realidad y una fantasía poblada de imágenes cinematográficas.

Hay que recordar que la madre de Antoñito Faneca, « Sarnita », el principal contador de « aventis », limpia dos días a la semana los suelos

quien le unía una común militancia política y para quien el novelista iba a escribir *Libertad provisional* (1976). El guño se completa con la referencia en la novela a un tal Roberto Desnoyers, director franco-argentino y amante de Conchi, la madre de Paco (v. *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 53).

¹ *Ibid.* p. 53.

² *Ibid.* p. 47 y 131. Esas tardes en cines de barrio dejan huella en la imaginación de Paco; así, cuando acude a casa de su prima para comer con Salvador, tiene una fantasía cinematográfica: « me habría gustado algo así como verme de pronto vestido de maléfico mandarín chino, convertido en siniestro y sonriente Fu-Manchú rodeado de fieles dakois que al conjuro de mis palmadas se abalanzaran sobre los incautos que osaran cruzarse en mi camino y poder decir a modo de saludo aquello de: Mi querido Salvador Smith, volvemos a encontrarnos en circunstancias poco favorables para usted » (p. 27). En otro momento recuerda « cierta excitante conversación con Nuria sobre *Rebeca*, la película-terrible-pecado-mortal (años después, al verla de reprise, ¡qué decepción!) » (p. 56).

³ J.S., « Entrevista con Juan Marsé, autor de *Si te dicen que caí*, la última novela secuestrada », *El Noticiero Universal*, 2-XI-1976, p. 15.

del cine Rovira y con frecuencia consigue entradas gratis¹. La imagen de los chavales acudiendo a los cines de barrio — donde, además de sumergirse en una fantasía que les redima de la realidad, también realizan su iniciación sexual o fuman los primeros cigarrillos — se repite en varias ocasiones a lo largo de la novela². De ese modo, los juegos prohibidos que inventan para interrogar a las niñas son, explica Paulina, « como si ensayaran una función pero no, primero eran trozos de películas y lo demás inventado »³. Sin embargo, desde la distancia que impone el tiempo, Ñito, ante el cadáver de Java, se preguntará acerca del verdadero sentido de esos juegos:

Esos primeros tanteos con las pajilleras del Roxy, esa visita como espía al bar Continental, entrando con el saco de tela de colchón al hombro y la romana colgada al cinto, cantando: papeles, botellas, con ronca voz de adulto; ese primer encuentro con el tuerto que resultó que también buscaba a la furcia, esas primeras chispas de la Fueguiña que habían de acabar en incendio, legñoso, ¿de verdad nos divertían? ¿De verdad podían parecernos tan emocionantes como las pelis del cine Rovira o del Delicias o del Roxy?⁴

Se apunta, pues, una conclusión que volverá a repetirse en novelas posteriores: a pesar de los esfuerzos imaginativos de los chicos, la triste realidad acaba siempre por imponerse; únicamente sumidos en la oscuridad del cine, arropados por un sueño, podían alcanzar aquella emoción que los eximiera de la dura postguerra.

Precisamente esa idea, la de la fricción entre el mito y la realidad, va a ser el motor de *Un día volveré* (1982), novela en la que asistimos a la madurez y al desencanto de aquellos chavales de barrio que empiezan a sentirse « mayores para seguir invocando fantasmas sentados en corro »⁵, y en la que el homenaje a aquel cine clásico se hace explícito en el

¹ *Si te dicen que caí*, Barcelona: Seix Barral, 1989 (ed. definitiva), p. 201.

² *Ibid.*, pp. 138-140 y 184.

³ *Ibid.*, p. 181. Películas que los demás niños, menos versados que el joven Faneca, creen inventadas aunque no siempre lo son: de las tres películas que menciona Samita (v. p. 180), dos, por lo menos, son reales: *La Corona de Hierro* (*La Corona di ferro*, 1940, de Alessandro Blasetti) y *Suez* (1938, de Allan Dwan); de *La Prisionera Desnuda* no he podido hallar ninguna referencia.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ *Un día volveré*, Barcelona: Seix Barral, 1989, p. 14.

personaje del viejo Suau, pintor de carteles de cine, y en la colección de programas de mano de su nieta Paquita¹.

La obra nos relata el proceso de desmitificación de Jan Julivert, un personaje al que Nestor y los demás muchachos del barrio tienen la sensación de haber visto « en un sueño o tal vez en la pantalla del Roxy o del Rovira en la sesión de tarde de un sábado », al que se han encontrado en sus « convulsas y atrafagadas aventis de los domingos en el vestíbulo del cine Rovira »². De este modo, en la imaginación y el deseo de los chicos, el pistolero zurdo es asimilado, más o menos explícitamente, con el protagonista de *El hijo de la furia* (*Son of Fury*, 1942, de John Cromwell), quien, después de hacerse rico en los mares del sur, regresa a Inglaterra para vengarse de su tío que le había despojado de la herencia que le correspondía³. Pero, una vez más — y esa es enseñanza que aprenden los muchachos —, la realidad tiene poco que ver con el mito y en las intenciones del viejo Julivert no entra precisamente ajustar cuentas con nadie, si no es consigo mismo. Las páginas finales del libro, con el hijo del narrador orinando en el solar donde antaño se levantara el taller de Suau, sobre el rosal que presuntamente ocultaba la pistola que Jan Julivert nunca utilizó, son indicativas del avance demoledor del tiempo y del olvido⁴.

También sobre un derrumbamiento, el del mítico cine Roxy, construye Marsé una fábula poliédrica que, en cierta manera, da sentido a todas las referencias cinematográficas que pululan por su obra. Porque *El fantasma del cine Roxy* (1985) constituye el más claro homenaje a aquella

¹ Aunque, y en consonancia con ese aire de frustración que flota en la novela, Suau es ya viejo para pintar en la calle y sólo le encargan carteles pequeños para los locales de barrio (*Ibid.*, pp. 218-219) y, además, empieza a confundir las caras de los actores, si bien Marsé sugiere que tal vez lo hace a propósito (*Ibid.*, pp. 129 y 130). Por otra parte, me parece significativo que dos personajes unidos por un impedimento físico como son la Paquita de *Un día volveré* y la Susana de *El embrujo de Shanghai* compartan la misma afición de coleccionar programas de mano, como si esa ventana abierta a fantasía y al mito les hiciera más llevadera su incapacidad física.

² *Ibid.*, pp. 10 y 13.

³ Las referencias son recurrentes: uno de los anónimos que Néstor envía al comisario Polo está firmado por « El hijo de la furia » (*Ibid.* p.129); el cartel de la película está colgado en la pared del taller de Suau y Néstor siempre se pregunta cuándo la repondrán (pp. 126, 222 y 314).

⁴ *Ibid.*, pp. 314-315.

fábrica de sueños en la que los derrotados españoles de la postguerra se refugiaban de la amenazadora realidad que les envolvía¹.

La novela se construye a partir del diálogo entre un escritor, metido ocasionalmente a guionista, y un joven director de cine acerca de la película que el primero está escribiendo y el segundo nunca realizará². El pesimismo que encierra la obra — acentuado seguramente por el estado de salud de Marsé, que, por las fechas en que la estaba escribiendo, sufrió un serio quebranto — aparece subrayado por el entomo casi apocalíptico en el que se hablan los dos personajes, que llevan pañuelos para no respirar la « basura atmosférica »³.

La conversación entre los dos personajes encierra, en realidad, un debate acerca de dos maneras distintas de entender el cine. Para el director, todo lo que el novelista, al que moteja de « mirón de cine malo », ha escrito para la pantalla es « artificioso y convencional ». El escritor acepta su devoción hacia esas « películas malas (...) que a ti no te gustan y a mí sí », hacia ese « cine artificioso con grandes estrellas convencionales, que me gustó con locura »⁴, pero no tardará en pasar al contraataque: acusa al director, que sólo ve video — « degustador de zooms y travellings enlatados »⁵ — y no bebe más que agua tónica, de ser, con su cine aburrido, responsable del declive del Roxy. Está bien, insiste el escritor,

¹ No es casual que la obra se inicie con dos citas que hacen referencia a los sueños, una de Hitchcock donde alude a lo « razonables » que son los suyos, y la otra — que no estaba en la primera edición de la novela y que Marsé añade en 1987 —, un célebre verso de Josep Vicens Foix, *És quan dormo que hi veig clar*. Las diferencias entre la primera edición (Madrid: Almarabú, 1985) y el texto incluido en *Teniente Bravo* (Barcelona: Seix Barral, 1987) no se limitan a ese pequeño detalle: la segunda versión, más extensa, desarrolla las historias que componen la obra.

² « Empuñando sendos bolígrafos de punta fina, las caras tapadas con pañuelos negros como si fueran a atracar un banco o asaltar un tren (...), colaboran por última vez el escritor y el director de cine en el guión original de una película que no debería rodarse jamás, cuando, en una pausa moderadamente alcohólica, solicitada por el novelista, éste evoca la época feliz de sus aventuras infantiles con la pandilla en los espesos y ardientes cines de barrio. Programa doble, No-Do y paja, recuerda » (*Ibid.*, p. 43-44).

³ *Ibid.* p. 65. Además, los vasos chapotean en una charca de barro (p. 55), el laurel plantado en la tinaja está « roído de polución y parásitos » y en los tiestos « agonizan claveles y geranios purulentos » (p. 56), podridos por la atmósfera de la ciudad (p. 81) y el agua tónica se vuelve de color « verdoso negruzco » (p. 97); para colmo, el director se balancea peligrosamente sentado en la baranda de la terraza (pp. 55-56, 63-64, 67, 68, 80, « colgado sobre el abismo » (p. 66) e incluso el escritor llega a imaginarse su caída (p. 104).

⁴ *Ibid.*, pp. 44 y 81.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

que no le guste el cine de ideas; « sin embargo, no deberías rodar un solo plano que no contenga una idea », « una idea que haga avanzar la acción », cosa en la que su oponente no cree¹.

En ese entorno, los personajes discuten acerca de las dos historias paralelas que componen el futuro guión. La primera de ellas regresa a un tiempo ya transitado para recuperar la « historia de amor-no-correspondido, muy frecuente en Cataluña: el amor callado del charnego desarraigado y analfabeto hacia una tierra-mujer-cultura oprimida, simbolizada en Susana y en su humilde librería-papelería con libros prohibidos », dice el escritor; « ¡Una especie de *western* de barrio con mucho fango y mucha nieve rodado en el parque Güell! », según el director²; y no se equivoca, pues tras la historia de Vargas encontramos el eco de *Shane* (*Raíces profundas*, 1953), la película de George Stevens en la que un pistolero de oscuro pasado ayuda a una familia de colonos ante el acoso de un terrateniente sin escrúpulos y cuyos diálogos, e incluso una secuencia de su rodaje, se van intercalando en el relato. Como sucedía en novelas anteriores, esa identificación no es ajena al punto de vista que el narrador adopta durante casi todo el relato, el los *trinxes* que frecuentan la papelería de Susana, pues, como subraya el escritor, « estas imágenes y su ritmo nacen de la mirada de un niño, y que sin ese niño no expresan nada »³.

La referencia cinematográfica es, ahora, más evidente que nunca, y ese argumento aparece enriquecido por una serie de imágenes obsesivas de gran carga simbólica y que, además, subrayan la importancia del cine en un tiempo histórico muy concreto: el dragón de cerámica que Gaudí diseñó para el Parc Güell, que refuerza la dimensión mítica de la historia; la imagen de la platea del cine Roxy cubierta de nieve, donde cinco espectadores « encogidos y ateridos de frío, sus ojos tristes muy abiertos absorben espectros y quimeras, luces y sombras de otra vida más intensa, más hermosa » y donde las rosquillas de humo que hacen los chavales en

¹ *Ibid.* p. 66; « modernamente hablando, importa poco que la historia se mueva, y menos aún que vaya a ningún lado, solía decir en las entrevistas: « En mis películas, es el espectador el que debe moverse » (y en efecto, éste se movía, generalmente en dirección a la salida y antes de concluir el film) » (*Id.*).

² *Ibid.*, pp. 67 y 58.

³ *Ibid.*, p. 61.

el cine son « sombras deshilachadas de un sueño mezclándose con las sombras de otro sueño »¹.

Imágenes que, por otra parte, enlazan con la segunda historia, situada ésta en el presente, en la que los fantasmas que poblaron el viejo cine Roxy, ya derruido y convertido en una oficina bancaria, se aparecen a la señorita Carmela. En este segundo plano, Marsé hace un repaso de buena parte de sus mitos cinematográficos, algunos de los cuales ya se habían deslizado en su obra. En este presente apocalíptico todavía siguen vigentes los viejos mitos, porque todavía siguen vigentes las viejas infamias, como subraya la identificación entre el patrioterismo del enano cabezudo que emprende « su escalada político-montserratina » y el de los flechas que atemorizan a Susana, « en la triste historia de siempre, en la idea y en la rabia de siempre ». Ese sentido tiene, probablemente, la imagen que cierra el relato, en la que los personajes de aquella primera historia salen « de las ruinas del cine Roxy cubiertos de polvo y con las ropas desgarradas »².

Si en *El fantasma del cine Roxy* Marsé ha saldado su deuda cinematográfica con el pasado, en *El amante bilingüe* (1990) esa deuda se ha transformado en nostalgia. Insiste aquí el escritor en esa contraposición entre el presente y el pasado, de la que sale, ahora ya claramente, ganador el recuerdo. En realidad, ese movimiento estaba ya anticipado en « Historia de detectives » : al fin y al cabo, ambos relatos tienen como protagonistas al mismo Juanito Marés; el cuento de *Teniente Bravo*, a un chaval « intoxicado de crímenes y viudas peligrosas, de enrevesadas intrigas y amores desdichados »³; la novela, a un Marés que había

¹ *Ibid.*, pp. 50 y 92. Se trata, según el director, de una nieve « falsa » que « se ha deslizado en tu vida desde alguna película » (p. 55). En cualquier caso, subraya la necesidad de ese sueño en un contexto hostil, un sueño que es capaz de hacer olvidar el frío de la postguerra, como también se apunta en *Si te dicen que caí*: « La gran platea estaba casi vacía; algunas parejas que se hacían arrumacos con las cabezas juntas y algunos hombres diseminados, solitarios, envueltos en raídos chubasqueros y bufandas. Hacía más frío en el cine que en la calle. (...) En las últimas filas, varios pares de ojos brillaban como ojos de gato hambriento, recibiendo el resplandor intermitente de la pantalla... » (p. 138).

² *Ibid.*, pp. 43, 53 y 109.

³ « Historia de detectives », en *Teniente Bravo*, Barcelona: Seix Barral, 1987, p. 39. « No son más que niños que juegan a películas », afirmará la señora Yordi (p. 18).

conseguido escapar del barrio, pero que vive ahora « en un sueño que se cae a pedazos »¹.

En esas circunstancias, la única posibilidad que le queda a Marés pasa por usurpar la personalidad de su amigo Faneca y regresar al pasado, al barrio de sus correrías infantiles. Primero a través de un álbum de cromos de *Los tambores de Fu-Manchú* que utiliza Faneca como excusa para aproximarse a Norma; después, definitivamente, instalándose en la pensión Ynés², donde conocerá a Carmen, la niña ciega, a través de la cual, paradójicamente, se reencontrará con el cine de su infancia. El charnego se va a convertir en algo más que los ojos de Carmen:

Aquel mundo atrafagado y artificioso lleno de voces y melodías sugestivas, aquella otra vida en colores de la que ella sólo podía captar su rumor, intuir su pálida fugacidad, le llegaba a través de la voz impostada y persuasiva de Faneca, que se lucía especialmente con las películas: a Carmen era lo que más le gustaba que le explicaran, y, según ella, 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 ocultos³.

Y, cierta noche, después de haber consumado su adulterio con Norma, al describir para Carmen una de las mejores secuencias de *Encadenados* (*Notorius*, 1946), de Alfred Hitchcock, decide quedarse allí para siempre, prisionero de un sueño, « iluminando el corazón solitario de una ciega, descifrando para ella y para sí mismo un mundo de luces y sombras más amable que éste »⁴.

También Susana y Daniel se quedarán enredados en el relato cuasi-cinematográfico de Nandu Forcat en *El embrujo de Shanghai* (1993). Ese

¹ *El amante bilingüe*, Barcelona: Planeta, 1990, p. 90. La frase hace referencia al edificio Walden-7, donde vive, efectivamente, Marés, pero el valor simbólico de dicha localización puede extrapolarse a la vida del personaje.

² Me parece significativo, a este respecto, que cuando Faneca-Marés se presenta ante la señora Lola, ésta llegue a afirmar: « ¡Ah, qué buenos tiempos aquellos, a pesar de todo! » (*Ibid.* p. 164).

³ *Ibid.*, p. 192-193.

⁴ *Ibid.*, p. 218.

regreso narrativo a los años de la infancia está ahora presidido por una mirada nueva en la que la nostalgia ha ganado terreno a la rabia. Probablemente, por ese motivo, a pesar de que el título mismo de la novela procede de una sugerencia cinematográfica¹, el cine se ve desplazado por un concepto más amplio de la imaginación en el que el espectador acaba convertido en creador de esa realidad más hermosa, ganando así una dignidad que la historia le había negado.

Susana, como la Paquita de *Un día volveré*, colecciona, ya lo he mencionado, programas de cine, pero a diferencia de ésta participa activamente en la elaboración de su propio sueño:

Tenía Susana una disposición natural a la ensoñación, a convocar lo deseable y lo hermoso y lo conveniente. Lo mismo que al extender y ordenar alrededor suyo en la cama su colección de anuncios de películas y de programas de mano que su madre le traía cada semana del cine Mundial, y en los que Susana a veces recortaba las caras y las figuras para pegarlas y emparejarlas caprichosamente en películas que no les correspondían, sólo porque a ella le habría gustado o le divertía ver juntos — había reunido a la hermosa Scherezade y a Quasimodo en *Cumbres borrascosas*, dejando al tenebroso Heathcliff al borde de una piscina con Esther Williams en bañador —, igualmente suscitaba en torno suyo expectativas risueñas o augurios de tristeza mediante leves correctivos a la realidad, trastocando imágenes y recuerdos².

Esa va a ser precisamente la función de Nandu Forcat: embellecer mediante un relato rebotante de cine (aunque sin referencias concretas) una realidad bastante menos hermosa; esa es la tarea que redime su traición y su mentira, y por la que será injustamente expulsado cuando el *Denis* imponga la realidad y su venganza. Sólo Daniel, el narrador, parece darse cuenta de ello y en esa conciencia reside su vocación como escritor — y, quizás, la del propio Marsé —, plasmada en el texto mismo de la novela. Por ese motivo cuando, algún tiempo después, acude al cine Mundial para encontrarse con aquella Susana de su infancia, el desengaño y la vergüenza

¹ *The Shanghai Gesture* (1941), de Josef von Sternberg. También, probablemente, el nombre del capitán Blay tiene una fuente cinematográfica, como adaptación del capitán Bligh de *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*, 1935), de Frank Lloyd, al que alude Marsé en « Historia de detectives », pp. 15-16.

² *El embrujo de Shanghai*, Barcelona: Plaza y Janés, 1993, pp. 48-49.

le impiden decirle nada; Daniel se refugia en la sala, pero tampoco aquellas imágenes falsas le ofrecen consuelo:

Durante un buen rato no me enteré de qué iba en la pantalla. Lo que veía desfilar ante mis ojos una y otra vez era una sola imagen que parpadeaba congelada y silente como si se hubiese atascado en el proyector, una reflexión de la luz más ilusoria que la de una película pero grabada en el corazón con más fuerza que en la retina del ojo, y que ha de acompañarme ya para siempre: un paquebote blanco como la nieve navegando engalanado por los mares de China bajo la noche estrellada y una muchacha paseando por cubierta a la luz de la luna con un *chipao* de seda abierto en los costados (...). Susana dejándose llevar en su sueño y en mi recuerdo a pesar del desencanto, las perversiones del ideal y el tiempo transcurrido, hoy como ayer, rumbo a Shanghai¹.

El relato de Forcat ha logrado imponerse a cualquier imagen cinematográfica, sobrevivirla en el tiempo y en la memoria y de ese relato se nutre la pluma de Daniel; también, sin duda, la de Marsé, que comparte con su criatura la certeza de que « a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento »².

¹ *Ibid.*, p. 192.

² *Ibid.*, p. 190.