

# Dos ciudades en el cine y la literatura: Barcelona y Shangai

Jean-Pierre CASTELLANI

Universidad François Rabelais de Tours  
jpcastellani@wanadoo.fr

## Resumen

La narrativa de Juan Marsé presenta un campo muy amplio para enfocar la relación entre ciudades reales y ciudades imaginarias. Escogemos el caso ejemplar de la novela *El embrujo de Shangai* (1993), ya que en ella encontramos algo más que la simple ciudad de Barcelona, como en otras muchas de sus novelas. En esta obra, Marsé nos presenta una contraposición entre la ciudad donde viven los personajes, Barcelona, y otra ciudad, Shangai, mitificada en unos episodios fruto de las fantasías de uno de los republicanos, a su regreso del exilio. Destacaremos que las ciudades no son solamente un elemento del decorado, sino que sirven al mensaje esencial del libro: expresar la profunda desilusión de Marsé frente a la situación de España en los años de la posguerra e incluso en la época en que escribe su novela, los años noventa. Una comparación con la adaptación de la novela al cine por Trueba (2002) con el mismo título nos permitirá confirmar la singularidad del texto literario y enjuiciar las cualidades y los límites de la película.

**Palabras clave:** espacio, Barcelona, Shangai, Guerra Civil, sueño.

**Title:** Barcelona and Shangai, between movie and literature

## Abstract

The books of Juan Marsé give us a wide scope of points of view to study the relationship between real and imaginary cities. We take the example of the novel *El embrujo de Shangai* (1993) in which there is much more than Barcelona: like in other Marsé books, the author opposes a city where the characters live, Barcelona, and the other, Shangai which is transformed in myth by one of the republicans on his return from exile. We will put in evidence that cities are not only the setting for the storytelling but that they also serve to the essential message of the novel: they express the deep disillusion of Marsé in Spain's postwar and even when he writes his novel during the nineties. We will establish a relation with the eponymous movie adaptation by Trueba (2002) which will allow us to confirm the book's originality and judge upon the movie's qualities and its limits.

**Keywords:** origins, Barcelona, Shangai, Civil War, dream.

Los personajes de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shangai* (1993)<sup>1</sup> viven, como ocurre casi siempre en su narrativa, en una ciudad, en el espacio urbano de una Barcelona muy bien delimitada en el tiempo: la posguerra civil española dominada por un ambiente gris, triste, sucio, sombrío, pobre, asfixiado, petrificado, como sugieren muchas palabras del narrador que caracterizan el ambiente del relato: pestilencia, mierda, fetidez del gas<sup>2</sup>.

Como el Madrid de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* (1944-1946), con su terrible primer verso: "Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)" (Alonso 1970: 37), o el de Cela en *La Colmena* (1951), que observa cómo "flota en el aire como un pesar que se va clavando en los corazones" (Cela 1976: 58), Barcelona es, en el texto de Marsé, una ciudad muerta

---

<sup>1</sup> Juan Marsé publicó la primera edición de su novela *El embrujo de Shangai* en 1993. Luego la revisó en 1997 y 2001, con unos cambios más o menos significativos. Nos referimos aquí a la edición de 2002 que toma en cuenta esos cambios.

<sup>2</sup> La mayor parte de las novelas de Juan Marsé se desarrollan en la Barcelona de la posguerra, como *Últimas tardes con Teresa* (1965), *Si te dicen que caí* (1973), *La muchacha de las bragas de oro* (1978), *El amante bilingüe* (1990).

donde solamente sobreviven sombras, lo que se corresponde en gran parte con la evocación de Cela:

La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones.

La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa colmena...  
¡Que Dios nos coja confesados! (Cela 1976: 320)

Dos personajes de *El embrujo de Shangai* expresan ese estado de ánimo: el tranviario, según el cual "un día volaremos todos por los aires" (Marsé 2002: 13), y el capataz que advierte que debajo de la plaza "hay un cementerio lleno de muertos, chaval. Cientos, miles de muertos" (Marsé 2002: 21).

El texto de Marsé es técnicamente la rememoración de un adulto llamado Daniel, que recuerda su infancia y narra esos años difíciles. Vive en un barrio al nordeste de la ciudad, entre el parque Güell y el Guinardó. Los indicios referenciales son numerosos y muy auténticos: calles como Cerdeña, Providencia, Camelias; plazas como Rovira, el mercadillo donde trabajan los hermanos Chacón.

Globalmente se trata de una topografía exacta, realista de la ciudad (se puede sacar un mapa preciso de la ciudad leyendo la novela), pero nunca hay descripciones propiamente dichas, sino que esos lugares sirven de decorado a la vida de unos seres que se encuentran extraviados, a la busca de algo, infelices, frustrados, y con los cuales se cruza Daniel en sus andanzas callejeras, como por ejemplo: el señor Sucre, que no se acuerda de su nombre y después "de abarcar con un elegante y amplio gesto el nauseabundo pantano que según él nos rodeaba" (Marsé 2002: 71) proclama que se siente "en una nada de sueños ahogándose en la nada, que dijo aquél" (Marsé 2002: 71); o el capataz, con "sus ojos anegados" (Marsé 2002: 22); o este señor que en la calle hace el saludo fascista "por si acaso" (Marsé 2002: 108); o ese vagabundo muerto o dormido en una plataforma de tren donde crecían ortigas y cardos, del cual se dice: "Parecía encontrarse allí desde siempre, viendo girar a su alrededor una tierra masacrada y yerma" (Marsé 2002: 189).

En ese entorno, el capitán Blay, ex oficial republicano, con su pijama a rayas, sus gabardinas y sus gafas oscuras, es el hombre invisible que encarna perfectamente esa situación, que había soñado que al salir de su encierro:

[...] vería edificios en ruinas bajo una lluvia de ceniza, y también un tráfigo de muebles y enseres y ataúdes, el expolio tras la derrota y en medio de una gran tormenta: rayos y truenos y puertas y ventanas abriéndose violentamente y el huracán estrellando gotas de sangre contra el empapelado de humildes dormitorios. (Marsé 2002: 29)

Y tiene "[...] la impresión de haber vuelto a una ciudad despoblada, abandonada a la peste o a los bombardeos" (Marsé 2002: 29); él, que vuelve "[...] de otro mundo ya devastado e irrecuperable, el de los hijos muertos y los ideales perdidos, el de la derrota y la locura" (Marsé 2002: 31).

Blay es, al fin y al cabo, un muerto que regresa a una ciudad de muertos. Su desaparición significa su fracaso; ese hombre raro es como una especie de Don Quijote que va a compartir con el personaje de Cervantes el mismo hundimiento de sus ideales. También tiene el presentimiento de un final apocalíptico y piensa que "un día saltaremos por los aires de un momento a otro" (Marsé 2002: 190). Su muerte es muy representativa del ambiente que denuncia. Daniel lo describe de este modo cuando lo descubre muerto en su banco: "Un reguero de agua sucia y espumosa de jabón corría junto a sus pies hasta la boca de la cloaca, en la que

asomaba un mustio y desbaratado ramillete de rosas blancas (Marsé 2002: 191). Dani acaba sacando esta conclusión de su experiencia con el capitán Blay: "Así, con el tiempo y casi sin darme cuenta, el escenario vital de mi infancia se me fue convirtiendo poco a poco en un paisaje moral, y así ha quedado grabado para siempre en mi memoria" (Marsé 2002: 193). Y después del entierro comenta a propósito de la famosa carpeta de Blay que era: "[...] testimonio elocuente contra la infamia y la dejación y que, en el fondo, no era más que un extravío de su cólera, un quebranto de la memoria, la devastada conciencia de otra ignominia que muchos preferían olvidar" (Marsé 2002: 194).

Daniel recorre varios espacios públicos e íntimos, calles, bares, escaleras, la torre de Susana, el cine; acompaña al capitán Blay en su búsqueda de firmas para un manifiesto de protesta contra el humo de la fábrica de plexiglás, y visita a la joven Susana. Con esa chica comparte "el mismo sentimiento de orfandad y desarraigo" (Marsé 2002: 66). Daniel confiesa:

Me sentía flotar en la más pura irrealidad, confinado a un barrio petrificado y gris cuyos medrosos afanes no tenían absolutamente nada que ver con las emociones que por la tarde me esperaban en la torre: mi único deseo era volver junto a Susana y el señor Forcat. (Marsé 2002: 85)

Pero ahí van a surgir unos espacios segundos a partir de los diez relatos que va a regalar a los niños ese personaje extravagante de Forcat que se instala en casa de Anita, la madre de Susana. En la narración que emprende sobre la vida de Kim Franch, el padre de Susana, un republicano huido, va a referirse a ciudades como Toulouse, París y sobre todo Shangai. Así que al espacio primero, el de Barcelona, que es el lugar real donde se desarrolla la vida, que aparece petrificado, enfermo y sonambulesco como el resto de la España franquista, se va a superponer un espacio segundo, el de la ciudad mítica de Shangai, "una ciudad tan remota y misteriosa" (Marsé 2002: 70), cuadro de una aventura singular que vive Kim. Ahí va a descubrir un mundo animado, vivo, revuelto, sonoro, agitado, oriental, con el Nanking Road y sus muelles casinos, el Shantung Road, el King Loong, el Catia Building, el teatro Great World, fumaderos de opio, bares y clubs de lujo como el Yellow Sky Club, recepciones donde se cruzan y se enfrentan aventureros occidentales y asiáticos, con la figura central de la pareja diabólica: la señora Chen Jing Fang y el alemán nazi Kruger/Omar Meiningen, rodeado de figuras enigmáticas como Charlie Wong y su mujer Soo Lin, el gángster chino Du Yuesheng llamado *Grandes Oreilles*, el francés Lambert, el norteamericano Stapleton, el ingeniero español Esteban Climent Comas, o el criado Deng.

La niña Susana, solitaria en su cama de enferma, separada de su padre desde hace diez años, se ha nutrido hasta el momento de los programas de mano de películas proyectadas en el cine donde trabaja su madre Anita, taquillera del cine Mundial, de carteles de películas, ha soñado con ser Gene Tierney (Marsé 2002: 49) o Judy Garland (Marsé 2002:127) o Esther Williams en bañador (Marsé 2002: 57). Sin embargo, tiene la seguridad de que se va a evadir de ese mundo con el cual no se identifica. Afirma rotundamente a Daniel: "muy pronto me iré lejos de aquí" (Marsé 2002: 52).

La llegada inesperada de Forcat con sus historias maravillosas conecta, por lo tanto, con una persona ya predispuesta al viaje extraordinario por otros rumbos, hacia otro espacio. La novedad del libro de Marsé estriba en esa novela en la novela, ese relato fragmentario que empieza en el tercer capítulo y va a darse en un montaje alternado entre los recuerdos de Daniel en Barcelona y los episodios de la vida del Kim que Forcat sitúa fuera de Cataluña, en Shangai esencialmente; hasta el capítulo octavo, cuando no queda más que la voz de Daniel que cuenta el desenlace dramático de esa historia doble. Esas aventuras de Shangai se revelan como lo que son de hecho, una ficción, cuando al final se destapa la invención; no eran más

que mentiras inventadas por Forcat, "el gran embaucador" (Marsé 2002: 211), quien, en definitiva, no es más que un mitómano, un estafador "más falso que un duro sevillano" (Marsé 2002: 227).

Pero ya en su cuento maravilloso asoma la conciencia de que la realidad tremenda va a dominar la ilusión, el descubrimiento de que ya no funcionan los viejos ideales con su "futilidad" (Marsé 2002: 81), y el Kim, al final de su misión fracasada, expresa esa conciencia desesperada:

¿Qué nueva derrota era ésa, y cómo no acertó a prevenirla? Y vuelve a hundir la mirada en el río del tiempo y se pregunta ¿dónde nos equivocamos? ¿Cuándo se torció el camino, dónde extraviarnos la utopía? Por qué tanta fe y tanto vigor moral se trocaron en egoísmo y superchería. (Marsé 2002: 204)

Así que tenemos dos ciudades en la novela de Marsé: una real, la Barcelona de la posguerra civil en la cual se asfixian todos los personajes, adultos y niños, vencedores y vencidos, y una fantaseada, el Shangai inventado por Forcat, que utiliza todos los ingredientes del mito de la ciudad oriental, asociada en general al misterio, a las aventuras, a las mujeres fatales, al mundo fascinante del opio.

A la ciudad de la realidad sórdida de la España franquista, se opone pues su antítesis, la ciudad del sueño, de la ensoñación, de la ilusión que va a cautivar a los niños, el famoso embrujo de Shangai con su río Huang-p'ú, como lo sugiere el poema de Constantin Cavafy que lee en el barco Nantuket el capitán Su Tzu. Se trata de un poema dedicado a la ciudad anhelada, "Esta ciudad irá donde tú vayas", poema traducido por Ángel González según una nota insólita del autor (Marsé 2002: 233):

Dices: "Iré a otras tierras, a otros mares.  
Buscaré una ciudad mejor que ésta  
en la que mis afanes no se cumplieron nunca,  
frío sepulcro de mi sentimiento.  
¿Hasta cuándo errará mi alma en este laberinto?  
Mire hacia donde mire, sólo veo  
la negra ruina de mi vida  
tiempo ya consumido que aquí desperdicié". (Marsé 2002: 116)  
Lo que explica la actitud y la reacción del Kim al llegar a Shangai:

Mientras que el Kim permanece acodado en la borda esperando que termine la maniobra de atraque, nuestros oídos captan por vez primera el vasto rumor de Shangai y nuestros ojos maravillados no acaban de creerse lo que ven. Bajo un cielo intensamente azul, una hilera de soberbios rascacielos custodia la ciudad legendaria. (Marsé 2002: 130)

Todo el relato de Forcat es una sucesión de fascinaciones: el Kim aparece asombrado por el aventurero Lévy en París, luego por la señora Chen Jing Fang en Shangai; los niños, por lo que les cuenta cada tarde ese hombre extraordinario "embutido en un largo batín negro estampado de flores y adornado con una grafía china" (Marsé 2002: 66) o su "largo kimono de seda negra" (Marsé 2002: 69).

De modo paradójico, el espacio de Barcelona en el que viven les parece irreal. Daniel se siente "confinado a un barrio petrificado y gris cuyos medrosos afanes no tenían absolutamente nada que ver con las emociones que por la tarde le esperaban en la torre" (Marsé 2002: 85).

Barcelona representa lo gris, lo frío, lo estancado, mientras que Shangai es la sensualidad, los olores, la vida: "[...] asomado a la noche de Shangai, sintiendo la transpiración húmeda y caliente de la ciudad como el vaho de un animal sumiso y soñoliento..." (Marsé 2002: 144).

De ahí el interés del título del libro, *El embrujo de Shangai*, que focaliza la atención del lector en el sueño, no en la realidad, e incluso el acierto del título previsto por Víctor Erice en su guión, *La promesa de Shangai* (2001)<sup>3</sup>, para la película que no llegó nunca a rodar<sup>4</sup>.

Shangai es un mito, un deseo, un regalo que Forcat les hace a los niños, explotando las virtualidades del mito, de esa "ciudad tan remota y misteriosa" (Marsé 2002: 197). Como dice el adulto Daniel: "Forcat tenía el don de hacernos ver lo que contaba" (Marsé 2002: 197). Los relatos de Forcat sustituyen a las historias ficticias del cine.

La dimensión visual de las novelas de Marsé parecía ser una base que facilitara su traslado al discurso fílmico y, sin embargo, según el propio Marsé: "Las películas sobre mis novelas son malísimas", y en la misma entrevista habla de los "películe-ros" que han llevado a la pantalla grande sus obras<sup>5</sup>. Es cierto que la mayoría de las adaptaciones de sus novelas al cine han acabado en fracaso y, a veces, en peleas espectaculares con los directores encargados del trabajo<sup>6</sup>. Con *El embrujo de Shangai* sucedió igual, en primer lugar con Víctor Erice, que debía hacer la película. A pesar de la fama de Erice, considerado con razón como uno de los mejores directores del cine español, autor en particular de *El espíritu de la colmena* (1973) y de *El sur* (1983), el productor Andrés Vicente Gómez le retiró el proyecto cuando ya estaba escrito el guión, y se lo dio a Fernando Trueba, quien hizo la película con un buen presupuesto y un excelente reparto de actores. Marsé quedó también defraudado por el trabajo de Trueba y la película fue un fracaso tanto para la crítica especializada como de público<sup>7</sup>. No es éste el lugar para entrar en esas polémicas, pero sí –aunque rápidamente por falta de espacio– para examinar la representación del espacio y del tiempo en la película de Trueba, que es la única que existe. De Erice solamente tenemos un esbozo de guión, muy esperanzador por cierto, pero que quedó como simple proyecto.

El problema de la adaptación de la novela de Marsé *El embrujo de Shangai* al cine por Trueba bajo el mismo título de *El embrujo de Shangai* (2002)<sup>8</sup> es que, con su oposición cromática, empleando el color para representar la Barcelona gris y mortífera de la posguerra y el blanco y negro para plasmar la ilusión del Shangai de la época decadente de los años cuarenta provoca un contrasentido con respecto al significado profundo de la novela. O sea que el cine, en este caso, falla en lo que le suele resultar más fácil de concretar por ser constitutivo de su arte: el espacio y el tiempo.

Sin embargo, la sugestión de Shangai en los títulos de crédito puede considerarse acertada (fotograma 1). El título, *El embrujo de Shangai*, ocupa totalmente el campo

---

<sup>3</sup> Víctor Erice no pudo llevar a cabo su proyecto de adaptación al cine de la novela de Marsé. Sin embargo, publicó su guión bajo el título de *La promesa de Shangai* (2001).

<sup>4</sup> La traducción francesa confirma esa tendencia con el título escogido: *Les nuits de Shangai* (Christian Bourgois, 1995, traducción de Jean-Marie Saint-Lu). En francés, "Nuits de Shangai" juega con una famosa canción titulada "Nuits de Chine / nuits câlines / nuits d'amour".

<sup>5</sup> *El Mundo*, 05/11/2008.

<sup>6</sup> Citemos *La oscura historia de la prima Montse* por Jordi Cadena (1977), *La muchacha de las bragas de oro* por Vicente Aranda (1980), *Últimas tardes con Teresa* por Gonzalo Herralde (1983), *Si te dicen que caí* por Vicente Aranda (1989), *El amante bilingüe* por Vicente Aranda (1993).

<sup>7</sup> El presupuesto de la película fue de 8,4 millones de euros.

<sup>8</sup> La película de Fernando Trueba se estrenó el 12 de abril de 2002. Es su cuarta adaptación después de *Sé infiel y no mires con quién* (1985), de una obra de teatro de los británicos Ray Cooney y John Chapman; *El sueño del mono loco* (1989), de la novela del inglés Christofer Frank, y *Two Much* (1995), de una novela del americano Donald Wertlake.

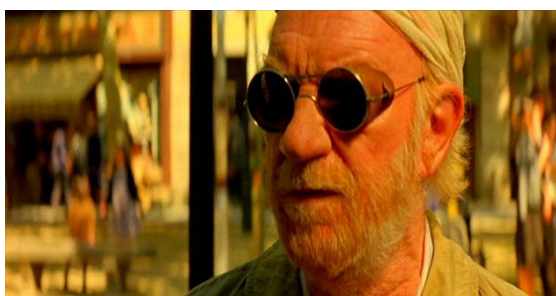
fílmico, en una situación estratégica que encierra unos elementos esenciales para evocar la ciudad de Shangai, como una revelación que va a reforzar el uso del fundido encadenado y del *travelling* lateral lento: una rosa amarilla, unas formas rojas como letras o, sencillamente, una referencia a las letras rojas H y A que se encuentran en la palabra mágica Shangai. En ese momento empieza a sonar una música chirriante, algo dramática, que va en *crescendo* hasta el final de esos créditos. A medida que va discurriendo el *travelling*, descubrimos unas hojas muertas, una boca roja como la huella de un beso en la página de un libro, unos mapas y, sobre todo, un humo que va invadiendo el espacio hasta llegar a un fumadero de opio, con una magnífica pipa montada en un zócalo precioso. De las volutas del opio pasamos con un *travelling* ascendente y otro fundido a una nube de humo que sale de la chimenea de una fábrica que pronto se va a ubicar en Barcelona, como lo confirma la alusión al origen literario de la película: “basado en la novela de Juan Marsé”.



Fotograma 1. Créditos

En este sentido, los créditos se relacionan lógicamente con el cartel de la película que muestra la cara misteriosa de una mujer china, muy atractiva, de ojos fascinantes, con unos labios rojos muy pintados, encuadrada en un decorado de flores. O sea, el personaje de la señora Chen Jing Fang, la esposa del republicano Lévy, la amante del capitán Su Tzu y del traficante nazi Omar Meiningen. Esa cara corresponde a la primera aparición de la señora Chen en la terraza de un rascacielos donde recibe a Kim recién llegado a Shangai (fotograma 5). La única diferencia es que en la “realidad” de Shangai Chen Jing Fang lleva pendientes, mientras que en el cartel su cara aparece rodeada de volutas de humo.

Desde esos primeros minutos se desprende pues la impresión de algo borroso, enigmático, relacionado con el misterio oriental que ya sugiere la palabra mítica Shangai, asociada con “el embrujo”. Refuerza esa impresión la ausencia, de momento, de elementos propiamente humanos, con esa espera de algo inquietante en ese fumadero de opio secreto, oscuro, que suponemos clandestino, horizontal, al cual se va a oponer la amenaza vertical de la chimenea de la fábrica. Se puede justificar el uso del color para representar ese mundo algo irreal, desconectado de las leyes de la normalidad, ese viaje hacia algo irracional, pero no cuadra en absoluto con la visión de una fábrica de gas tóxico instalada en una ciudad gris a la que contamina.



Fotograma 2. Capitán Blay



Fotograma 3. Llegada de Forcat

La dualidad color para la Barcelona pestilente y mortífera (fotograma 2) y blanco y negro, que se va a imponer después de los créditos, para el Shangai de las ficciones de Forcat es un reto difícil de defender. Si bien se puede entender relativamente la elección del blanco y negro para relacionar las aventuras del Kim en Shangai – una auténtica historia policíaca– con la tradición del cine negro de los años cincuenta (fotogramas 4 y 5), el color brillante para la ciudad fantasmagórica que es Barcelona es un contrasentido estético y narrativo<sup>9</sup>. El mejor ejemplo es el episodio de la muerte del capitán Blay en una plaza de la ciudad (fotograma 6). La imagen coloreada y esmerada que nos ofrece la película no significa de modo muy convincente el ambiente desolador y desgarrador que el texto novelesco impone:

Viéndole allí replegado sobre sí mismo y con la cabeza ladeada cautelosamente sobre la cloaca, como si captara con el oído muy atento la constante expansión subterránea y silenciosa del gas, el mismo gas fantasmal y mortífero que un día invadió el Ebro, parecía más absorto que nunca en sus cavilaciones y al mismo tiempo husmear la fragancia pútrida de las flores y del alcantarillado, un olor a rosas pasadas y a muerte que sin duda le habría animado a denunciar nuevos agravios y malentendidos. Porque a fin de cuentas, hoy lo sé, entre ese gas quimérico que salía de las cloacas para adormecerme y el valeroso convencimiento que tenía el viejo de la existencia real de ese gas, no había sino un ligero malentendido. (Marsé 2002: 192)

Y Daniel saca la conclusión: “El viejo pirado había conseguido contagiarme una brizna de aquel virus que le sorbía el entendimiento, y a veces a mí también me parecía oler la fetidez del gas en las cloacas y tragar la mierda que babeaba la chimenea” (Marsé 2002: 193)<sup>10</sup>.



Fotograma 4. Llegada a Shangai



Fotograma 5. Señora Chen

El mensaje de Marsé se nutre y se enriquece en su novela de esa dialéctica entre dos ciudades: una real y otra imaginaria. Al final del relato de Daniel, quedan des-

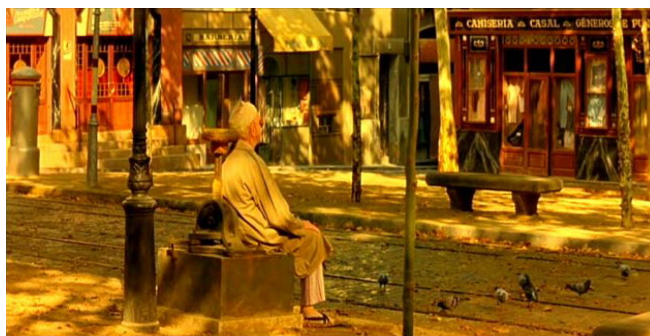
<sup>9</sup> Se sabe, por lo que dijo el mismo Trueba, que utilizó la técnica del *high key* para la cinta en color, y la del *low key* para la película en blanco y negro. Si bien se entiende la elección de esta última (que suele crear una atmósfera más pesada y dramática, según las definiciones de los diccionarios de fotografía), no se justifica la de aquella, que suele dar una impresión de dulzura, de pureza y de serenidad totalmente ausentes en la Barcelona de aquella época.

<sup>10</sup> Una vez más podemos observar que la película no recoge en voz en *off* esas reflexiones tan importantes para captar y entender el mensaje profundo del texto de Marsé. En la película es emoción pura, expresada en la cara de Dani, invadida por las lágrimas, pero el alcance ideológico y ético de las confesiones de Dani en la novela aparece escamoteado (Trueba 2002: 84-85, planos 101-106). Es algo que se repite varias veces a lo largo de la película: Trueba reduce la fuerza denunciadora de la novela, privilegiando la historia sensible de los adolescentes, que es uno de sus temas favoritos.



truidos los sueños de los dos adolescentes que se habían creído las maravillosas aventuras contadas por Forcat. La derrota de Forcat, descubierto por su excompañero Denis que desmonta su construcción mentirosa, es el final de sus ilusiones; la oposición entre las dos ciudades significa perfectamente la destrucción de sus esperanzas y la caída al nivel más duro de la realidad cotidiana<sup>11</sup>.

Lo que confirma su afirmación al principio de su relato, balance escéptico de su vida: "Los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos" (Marsé 2002: 11), que suena como una síntesis de sus reflexiones.



Fotograma 6. Muerte del Capitán Blay

Los créditos finales, después de esa vuelta a la realidad prosaica en la vida de Daniel con la boda de su madre y el baile organizado para esa fiesta, así como su entrada en el mundo laboral, marcan pues la nueva vida de Daniel, que huye de este mundo de adultos que le ha decepcionado, y de Susana, que se ha convertido en una pobre y ajada taquillera. En el cine Rovira (fotograma 7) donde se ha refugiado, que aparece adornado con las luces intensas de la magia del mundo del séptimo arte, Dani se sienta en la sala oscura y se prepara para ver una película: el espacio de la ficción fílmica sustituye al espacio de la realidad –esa dura realidad de la España contemporánea– y la película proyectada sustituye las historias extraordinarias inventadas por Forcat y se presenta como un acto de fe en el cine como fuente de imaginación y como posible salvación:

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 pasando por la cubierta a la luz de la luna con un chipao de seda abierto en los costados, la brisa en los cabellos y toda ella trémula de lejanías, fascinada por el vasto mar fosforescente, por la plata reiterada en la cresta de las olas hasta el horizonte, 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 Shangai<sup>12</sup>. (Marsé 2002: 233)

---

<sup>11</sup> Confirma la fuerza de ese estado de ánimo la publicación reciente por Juan Marsé de una recopilación de artículos bajo el título *La gran desilusión* (Seix Barral, 2004). Esos textos están sacados de dos libros: *1939-1950. Años de penitencia* (Seix Barral, 1971) y *1929-1940. La gran desilusión* (Seix Barral, 1972). Marsé dice en el prólogo que fueron textos preparados "para un libro dedicado a una década del siglo XX especialmente convulsa y decisiva en mi vida, los años cuarenta" (Marsé 2004: 7).

<sup>12</sup> La voz en *off* de la película no reproduce este texto (Trueba 2002: 141, plano 142).





Fotograma 7. Cine Rovira

Como dice Anita, la madre de Susana: “El puñetero destino [...] ha jugado con mi niña como si fuera una muñeca, tal como si fuera mismamente uno de esos capullitos del rosal enfermo de mi jardín que, sin tiempo de abrir, se agostan y se pudren” (Marsé 2002: 227).

Con esto vemos el desfase entre un texto literario, que con el uso de las palabras del discurso del narrador protagonista tiene todas las posibilidades retóricas para expresar con total libertad la oposición entre dos mundos a través de dos ciudades, una real y otra fantaseada, y en definitiva el balance de una experiencia amarga, meta esencial del libro de Marsé, y un texto fílmico, el de Trueba, que con la imagen obligatoria ha tratado, con más o menos acierto, de representar de modo concreto, en la pantalla, ambos mundos.

### **Bibliografía**

- ALONSO, Dámaso (1970): *Hijos de la ira*. Primera edición: 1945. Barcelona: Labor. Colección Textos Hispánicos Modernos.
- CELA, Camilo José (1996): *La colmena*. Primera edición: 1951. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- ERICE, Víctor (2001): *La promesa de Shangai*. Madrid: Areté.
- MARSÉ, Juan (2002): *El embrujo de Shangai*. Barcelona: Lumen.
- (2004): *La gran desilusión*. Barcelona: Seix Barral.
- TRUEBA, Fernando (2002): *El embrujo de Shangai. Guión cinematográfico*. Madrid: Plot.