

JUAN MARSÉ Y EL CINE

Por Samuel Amell

La obra de Juan Marsé se nos muestra como un caso de gran interés para el estudio de ciertos aspectos de las relaciones entre la literatura española actual y el cine. Voy a enfocar mis comentarios en dos vertientes: por una parte voy a referirme a la importancia y presencia que el cine tuvo y tiene en las novelas y artículos del escritor catalán, y por otra examinaré las adaptaciones cinematográficas de sus novelas centrándome en el posible paso al cine de su última obra, *El embrujo de Shanghai*. Quisiera comenzar mis planteamientos citando un texto de José Carlos Mainer que, aunque referido a *Ronda del Guinardó*, es aplicable a la totalidad de la narrativa de Juan Marsé:

El día en que se estudie con rigor la influencia del cinematógrafo en el curso de la narrativa contemporánea, el caso de Marsé —fidelísimo espectador de tanto filme norteamericano en la misma época en que otros devoraban letra impresa— será un ejemplo privilegiado de las interinfluencias de dos poéticas distintas y de cómo términos como montaje, secuencia, o aún dirección de actores no son privativos del cine. Porque los personajes de Marsé —aquellos que es su fuerte— son fundamentalmente lo mismo que ha sabido convocar la pantalla: enigmas físicos y tangibles —un determinado color de cabello, unos ojos inquisitivos, un gesto ambiguo, un atuendo característico— que a la vez recubre y desvela toda una historia. Una presencia que por su propio peso específico concita una tensa expectativa de acción (6).

Como ya he estudiado en otro lugar, Marsé parte para la creación de sus personajes de una imagen visual cinematográfica ¹. En el artículo al que pertenece la cita anterior, Mainer señala que cuando pensamos en Pijoaparte, en Paco Bodegas, en Luys Forest o en Jan Julivert Mon, tenemos antes que otra cosa una certidumbre física: «en el principio es la imagen; después vendrá el relato» (6). El caso de Jan Julivert es bien claro a este respecto. El mismo Marsé comienza el retrato literario de Francisco Rabal aparecido en la serie «Señoras y Señores» de *Por Favor* con un párrafo de la novela que en aquel momento estaba escribiendo, y que llegaría a ser *Un día volveré*, para en el segundo párrafo escribir:

Este de la foto no es, por supuesto, el rostro de Jan Julivert Mon (un fantasma literario, una sombra prestigiosa del Guinardo) pero podría serlo en el versátil celuloide. Lo tomé como un modelo para tramar una ficción, que se está gestando, y cuyas diez primeras líneas transcribo aquí (*Señoras y señores* [1977], 229).

¹ Para un detallado examen del lugar que ocupan las imágenes en la narrativa de Marsé, véase Samuel AMELL, *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras*, Madrid, Playor, 1984.

Si nos fijamos en la serie «Señoras y señores» veremos que en el libro publicado por Planeta en 1977 que recoge los artículos de la serie, el 50 por 100 de los retratos se refieren a figuras del cine. De este 50 por 100, cerca de dos tercios pertenecen a figuras del cine extranjero, especialmente norteamericano, y en muchos casos son las mismas que aparecen en las novelas de Marsé. En el nuevo libro que publicó Tusquets en 1988 y que recoge los retratos de la segunda época de la serie aparecidos originalmente en *El País*, este tanto por ciento se ve rebajado, pero todavía los retratos dedicados al cine ocupan casi un tercio del total.

No voy a centrarme en las técnicas derivadas del cine que podemos encontrar en las novelas de Marsé, por ejemplo, sin ir más lejos, las constantes y cinematográficas vueltas al pasado, porque creo que la importancia básica que el cine toma en la narrativa del escritor catalán no está en las técnicas sino en los temas, motivos y personajes de sus novelas y se debe al contacto casi diario que el autor tuvo con el cine cuando era niño y adolescente. Frente a una realidad sórdida, el único escape eran los cines de barrio con programa doble, donde Marsé y otros niños como él se refugiaban para dar rienda suelta a su imaginación.

Marsé comienza uno de sus artículos titulado «El cine de hoy» de la siguiente manera:

Nunca volverán los tambores de Fu-Manchu, pero a medida en que el cine sigue siendo una fábrica de sueños, el cine me interesa.

En los años 30 y 40 esa fábrica —cuyas más altas chimeneas estaban en Hollywood— funcionaba a pleno rendimiento. Y el cine que producía era una especie de loco empeño en prolongar nuestra juventud, un sentimiento heroico de la vida junto con la generosa ensoñación de un ideal de la personalidad (3).

La ensoñación de su adolescencia es precisamente lo que Marsé transpone a sus novelas. Desde *Encerrados con un solo juguete*, donde ya aparece el cine con su mezcla de sórdida realidad y posible ensoñación, pasando por *Si te dicen que caí* y los relatos de *Teniente Bravo*, donde las referencias al cine son constantes, hasta su última novela, *El embrujo de Shanghai*, cuyo título ya descubre su filiación cinematográfica², el séptimo arte está presente en todas sus obras. Dicha presencia se manifiesta de múltiples formas, de las que aquí voy a examinar las seis que creo de mayor importancia:

A) *La presencia física del cine*. En todas las novelas de Marsé aparecen repetidamente los cines: el Roxy, el Mahón, el Miramar, el Selecto, el Rovira, o el Kursaal. La sala de cine ocupa un espacio central en las novelas de Marsé y funciona como un microcosmos de la sociedad. Refiriéndose a *El fantasma del cine Roxy*, Sánchez Harguindey señala que en la narración se mezclan dos mundos, dos niveles de percepción³:

De un lado el recuerdo del escritor de una infancia sórdida, dura y socialmente represiva en la que los cines de barrio eran los únicos oasis asequi-

² *El embrujo de Shanghai* es el título con que se estrenó en España en 1946 *The Shanghai Gesture* (1942) dirigida por Josef von Sternberg.

³ Sánchez Harguindey se refiere a la edición en forma de libro de *El fantasma del cine Roxy* con ilustraciones de Bonifacio (Madrid, Almarabú, 1985). Mis citas de «El fantasma del cine Roxy» provienen del texto incluido en el libro de relatos *Teniente Bravo* (Barcelona, Seix Barral, 1987).

bles, remansos de ficción ante una realidad cutre y desabrida. De otro, un tiempo actual, con comodidades y en donde el aliciente es una discusión teórica, alejada de la vida. El escritor de hoy no es otro que el niño de ayer. De la pobreza a la confortabilidad, de la represión a la tolerancia y, sin embargo, escritor y lector saben que la aventura, las ganas de vivir, estaban de parte de quienes encontraban en los cines de barrio el poder de la imaginación (3).

Jean Tena va más allá e incluso sostiene, refiriéndose a los relatos de *Teniente Bravo* («Historias de detectives» y «El fantasma del cine Roxy») que «el Roxy es más que un simple lugar. También simboliza este espacio temporal —“espacio mágico” (*Teniente Bravo*, 48)— a través del cual la memoria individual de Marsé recupera la memoria colectiva, en particular la de su propia generación: el cine» (128). Lo dicho por Tena podemos comprobarlo en el texto mismo de Marsé. Al comienzo de «El fantasma del cine Roxy» el novelista-protagonista recuerda «la época feliz de sus aventuras infantiles con la pandilla en los espesos y ardientes cines de barrio. Programa doble, No-Do y paja» (*Teniente Bravo*, 44). Su identificación con los héroes de la pantalla, con Destry/James Stewart y Frenchie/Marlene Dietrich y con las peripecias de cualquier película del oeste, como es en este específico caso al que me estoy refiriendo *Destry cabalga de nuevo*.

B) *La mención constante de películas*, sea directamente mediante el título o indirectamente a través de peripecias del argumento: *Los tambores de Fu-Manchú* (presente a lo largo de la obra de Marsé, en el artículo ya citado sobre el cine, en *La oscura historia de la prima Montse*, en *Si te dicen que caí*, en «El fantasma del cine Roxy», en *El amante bilingüe* y en *El embrujo de Shanghai*); *Raíces profundas*; *El prisionero de Zenda*; *La ley del silencio*; *La ciudad desnuda*; *El embrujo de Shanghai*; *Destry cabalga de nuevo*; *San Francisco*; *Sangre, sudor y lágrimas*; *Encadenados*; *Un lugar en el sol*; *El ángel azul*; *Suez*; *Drácula*; *Cumbres borrascosas*; *Extraños en un tren*. Esta larga lista no es exhaustiva, es sólo una muestra de algunos títulos que podrían ampliarse sustancialmente.

C) *La alusión constante a actores* cuyos rasgos muchas veces usa para caracterizar a los personajes de su propia narración: Jean Simmons, Humphrey Bogart, Tyrone Power, Edward G. Robinson, Mae West, Marilyn Monroe, Barry Fitzgerald, Charles Laughton, Charles Boyer, Marlene Dietrich, James Stewart, Clark Gable, Jeanette McDonald, James Cagney, Gene Tierney, Noel Coward, Alex Sebastian, Joseph Von Sternberg, Ginger Rogers, Fred Astaire, Alan Ladd, Fernandel, Bela Lugosi, Douglas Fairbanks, Lawrence Olivier, Gary Cooper. De nuevo esta lista no es exhaustiva, sino que sólo he intentado citar los casos de actores más conocidos que me parecen interesantes. También encontramos alusiones a caracteres de dibujos animados, que formaban parte de la cultura popular de la España de posguerra, como es el caso de Betty Boop. Repetidas veces Marsé varía la escritura de los nombres siguiendo su pronunciación popular, dándoles un significado por una parte irónico y por otra relacionado con el texto de la narración y con las características de los personajes de la misma. En «Historias de detectives» encontramos personajes con nombres tan sugestivos y fáciles de identificar como «Fati», «Betibú», y «Charles Lagartón».

D) *La presencia del diálogo*, a veces directamente sacado del cine, que se intercala en las narraciones, donde los personajes de la película se entremezclan con los de la novela. Esto, que también hace mediante el uso de los nombres de los actores, como sucede en *Últimas tardes con Teresa* con Jean Simmons y Teresa

Serrat, cobra una mayor importancia con la intercalación de los diálogos. En «El fantasma del cine Roxy» el diálogo de la película *Raíces profundas* es un motivo recurrente a lo largo de la narración, que anticipa hechos, se entremezcla con el diálogo de los personajes e incluso a veces se sobrepone a éste. Tras haber reproducido en una página el siguiente diálogo:

Raiker: *Quién eres, forastero?*

Shane: *Un amigo de los Starret (Teniente Bravo, 81).*

dos más adelante, al escribir el diálogo del protagonista Vargas con unos falangistas, Marsé lo hace de la siguiente manera:

Permanece sentado en la escalera del altillo, en la penumbra, y los escuadristas lo miran como si acabaran de advertir su presencia.

Flecha 1: “Y tú quién eres, perdulario?”

Vargas: “Un amigo de los Estevet”

(Nota importante: el charnego Vargas pronuncia mal el apellido —que conoce por haberlo leído en el rótulo sobre la puerta de la calle— cargando el acento en la penúltima sílaba en lugar de hacerlo en la última. Así, al decir Estevet, casi le oímos decir Starret) (*Teniente Bravo*, 83).

Las confluencias entre la película y la narración continúan a lo largo de todo el texto, a veces incluso estableciéndose un diálogo entre ambas:

Vargas: Así que no perdamos el tiempo. Tengo trabajo. Vargas le vuelve la espalda.

Fermín: Eres un chulo y acabarás mal, muchacho. Te conviene pensar en mi propuesta...

Vargas: Lárguese. Y si el mamón de su sobrino o alguno de sus valientes señoritos azules vuelve por aquí a romper el cristal... (sonríe) usted volverá a pagarlo, jefe.

Los niños pandilleros se sonríen por debajo de las narices mocosas.

Shane: *He de marcharme.*

Joey: *¿Por qué, Shane?*

Shane: *No puede uno dejar de ser lo que es. Yo lo he intentado inútilmente.*

—Pero no se irá.

—No. (*Teniente Bravo*, 100-101).

El relato se cierra con una escena en la que Marsé introduce una supuesta conversación entre el director y el protagonista de *Shane*, George Stevens y Alan Ladd, previa a una escena apócrifa de la película donde película y narración se unen para terminar en el último párrafo con un plano general de Barcelona que se nos describe de la siguiente manera:

Plano general de Barcelona y en sobreimpresión los protagonistas Susana, Vargas, Neus y los niños pandilleros todos en línea cogidas del brazo y sonrientes caminan hacia nosotros surgiendo de las ruinas del cine Roxy cubiertos de polvo y con las ropas desgarradas mientras sobre sus cabezas nimbadas de luz y desde el fondo de la pantalla se acerca agrandándose la palabra ‘FIN’ (*Teniente Bravo*, 109).

Fin que es al mismo tiempo el fin del relato. Lo curioso de todo esto es que la descripción del plano final viene a renglón seguido de las palabras de George Stevens «Motor! Acción!», o sea que tenemos al director de *Raíces profundas* rodando el plano final del relato de Marsé.

E) *El uso, ya sea en forma paralela o en contrapunto, de los argumentos y temas de diferentes películas para apoyar y reforzar los hechos y la línea argumental de la propia narración ficticia de Marsé.* El paralelismo entre el argumento y tema de *Raíces profundas* es obvio y ya lo hemos podido apreciar en parte por las alusiones y citas anteriores. Pero Marsé usa el mismo film en *Un día volveré*. La idea de la venganza vista desde la óptica de un viejo pistolero (del oeste en la película, anarquista barcelonés en la novela) y un niño que comparten una relación de carácter paternofamiliar son el centro de la película de George Stevens y de la novela de Marsé. Estos casos no son únicos, sino que hay muchos otros. Robin Fiddian y Peter Evans han señalado en su estudio sobre *Si te dicen que caí* incluido en su libro *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain* (1988) la relación de puntos de la trama de la novela con diversas películas, sobre todo del cine americano de los años 30 y 40. Por una parte, *Las aventuras de Marco Polo* y *Los tambores de Fu-Manchú* ya nos indican el gusto cinematográfico de Java, que no es otro que el de Marsé. Por otra, *Lady Hamilton* (Alexander Korda, 1941) relaciona Justiniano con Lord Nelson; *Una mujer marcada* (Lloyd Bacon, 1937) hace el paralelo entre el castigo de la Fuegoquina y el de Bette Davis; *Un rostro de mujer* (George Cukor, 1941) vuelve a relacionar de manera más concreta la suerte de la Fuegoquina —su rostro desfigurado— con lo que le sucede en la película al personaje interpretado por Joan Crawford.

Ciertos aspectos de los personajes nos llevan a películas más modernas, como son los ojos, especialmente el ojo de Justiniano, que nos recuerda muchas veces en la descripción de sus cualidades a los que aparecen en *1984*, y la imagen final de Conrado, que se asocia, como ya han hecho en este caso no sólo Fiddian y Evans sino también Geneviève Champeau, al protagonista de la película de Carlos Saura, *El jardín de las delicias* (1970). Pero para Fiddian y Evans las dos películas que adquieren una mayor importancia en la novela en relación a los aspectos que estoy discutiendo son *El prisionero de Zenda* (John Cromwell, 1937) y *Arsenio Lupin* (Jack Conway, 1932), en las que los críticos ingleses ven un paralelismo casi completo con la novela de Marsé (53).

F) *La influencia cinematográfica que se nota en la descripción de personajes y situaciones.* Esta influencia se encuentra a lo largo de todas las novelas de Marsé, e incluso hay momentos en los que el mismo autor llama la atención sobre ella, como sucede en el siguiente fragmento, extraído de *Un día volveré*:

El desconocido apareció de pronto bajo la luz macilenta del farol como surgido del mismo asfalto o de una grieta en la noche. Llevaba una trinchera color caqui con muchos botones y complicadas hebillas, las solapas alzadas y la mano derecha en el bolsillo. Bajo la sombra del ala del sombrero sus ojos emitían un destello acerado. Teníamos la sensación de lo ya visto, de haber vivido esta aparición en un sueño o tal vez en la pantalla del Roxy o del Rovira en la sesión de tarde de un sábado (10).

Diversos elementos del fragmento anterior llevan nuestra atención al cine: iluminación, espacio, descripción del personaje. Más específicamente al cine negro, de

gran popularidad en la niñez y adolescencia de Marsé y que tanto frecuentó nuestro escritor⁴.

La relación de que hemos tratado de la obra de Marsé con el cine, y más específicamente con cierto cine, el americano de los años 30 y 40, es de básica importancia en la valoración y comprensión total de las novelas del autor catalán. Sus narraciones se encuentran repletas de personajes fracasados que alcanzan un valor casi mítico y que hacen de sus ensueños una forma de vida. Esto es precisamente lo que sucede en los films que Marsé trae a sus novelas. Una de las críticas que siempre ha tenido que soportar el novelista catalán es su sencillez, su supuesta falta de técnica, y su atención a temas menores. Claro está que estas críticas demuestran una falta de total comprensión de la obra de Marsé y suelen provenir de aquellos para los que el mundo de los sentimientos no debe entrar en la obra literaria.

Antonio Soler, en un reciente artículo sobre la última novela de Marsé titulado «El embrujo de Marsé», compara a los que critican a Marsé con «ese tipo de personas a las que *Casablanca* les parece una ñoñería sin credibilidad y *Raíces profundas* una película de tiros y puñetazos» (22). Continúa el crítico poniendo énfasis en los sentimientos que en el espectador suscita la visión de Ingrid Bergman acodada sobre el piano del Café Americain o de Alan Ladd despidiéndose de Joey, y añade:

De la misma pasta que los personajes mencionados están hechos esos anarquistas de Marsé, idealizados por las mentes enfebrecidas por la miseria y el cinematógrafo de los adolescentes de posguerra... Sueñan igual que un niño y se niegan a aceptar el final absurdo de sus propias biografías. Como el desengañado Rick, la idealista Ilsa que desaparece en la niebla de un aeropuerto marroquí, o como Shane, el pistolero de pasado turbio, Marsé y los suyos tienen conciencia de que la vida no es como la esperábamos. Derrota y memoria, pues, son dos palabras sagradas en la memoria de este viejo contador de aventuras (22).

Para Soler, los elementos que elevan a *Casablanca* a la categoría de mito y que separan a *Raíces profundas* de tantas otras películas de vaqueros son los mismos que hacen que las novelas de Marsé estén entre las mejores escritas en castellano en nuestro siglo. La historia fríamente analizada de las novelas y los films a los que me estoy refiriendo no nos diría mucho. Mario Vargas Llosa ya escribió hace casi tres décadas, refiriéndose a *Últimas tardes con Teresa*, que «pocas veces ha reunido un autor tan variados y eficaces recursos para escribir una mala novela, y por eso mismo resulta tan notable y asombrosa la victoria de su talento sobre su razón. El libro, en efecto, no sólo es bueno, sino tal vez el más vigoroso y convincente de los escritos estos últimos años en España» (1). Antonio Soler, por su parte, ve en la capacidad de seducción de estas obras la razón que las eleva a la categoría de obras de arte:

El narrador de historias —no importa si son en imágenes, habladas o en letra impresa— ha de seducir a aquellos a quienes se dirige, ha de saber introducirlos y llevarlos hipnotizados por ese mundo en el que memoria y sue-

⁴ Precisamente, el texto citado de *Un día volveré* es usado, dentro de un fragmento más extenso, por Carmen PEÑA ARDID en las conclusiones de su libro *Literatura y cine* (Madrid, Cátedra, 1992) para ilustrar las influencias del cine sobre la novela 4 (215-216).

ño se confunden para crear una realidad nueva, independiente. No hay pesos ni medidas que puedan calibrar el embrujo de un fabulador, hay un ritmo oculto, una mirada, un quiebro en el relato, un adjetivo, y también una palabra que no se pronuncia, un silencio (22).

Quisiera terminar este punto dejando claro que el predominio del ensueño, la memoria o los sentimientos no elimina el dominio de la técnica que en sus oficios tienen el novelista y los directores cinematográficos tratados. No hay nada más equivocado que creer que la técnica más lograda es la más rebuscada. En el cine las comedias americanas de los años a los que me estoy refiriendo son buena prueba de ello. No hay técnica más difícil que lograr que una comedia, que no recurra a la sentimentalidad del espectador, funcione manteniendo a éste prendido del principio al fin. Claro ejemplo de esto son los filmes de los años treinta y cuarenta de Ernst Lubitsch y Frank Capra, así como los de los años cincuenta y sesenta de Billy Wilder: *La tentación vive arriba* (*The seven year itch*, 1955), *Con faldas y a lo loco* (*Some like it hot*, 1959), *El apartamento* (*The apartment*, 1960), *En bandeja de plata* (*The fortune cookie*, 1966). Filmes a menudo considerados como menores (quizá a este respecto se salve *El apartamento*), cuando la realidad es todo lo contrario y encontramos en ellos un excepcional dominio de la técnica cinematográfica. Juan Marsé, por su parte, ha logrado a lo largo de sus novelas una técnica asimismo difícilmente superable.

Si pasamos ahora a otro aspecto de la relación cine/literatura en la obra de Marsé al que me refería al principio de este trabajo, la adaptación cinematográfica en sus novelas, veremos que por desgracia hasta el presente los intentos que se han llevado a cabo no han alcanzado de manera alguna ni el interés ni la calidad de las novelas originales⁵. El mismo Marsé, en una entrevista con Marie-Lise Gazarian Gautier publicada en 1991, decía lo siguiente al respecto:

En general estoy desilusionado porque las adaptaciones son más que discutibles. Claro que cuando firmas los derechos de tus novelas y no intervienes personalmente en la confección de los guiones puede esperarse que sucedan cosas terribles. No es que tampoco quiera decir que la intervención del autor en el guión sea una garantía segura de éxito... Estas adaptaciones son todas muy malas y no porque no sean fieles a mis libros, lo que realmente es una preocupación secundaria para mí, ya que no creo que haya que ser completamente fiel para producir una buena adaptación. En realidad a veces creo que lo opuesto puede ser verdad: para ser fiel al libro hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera. Pero las películas que han hecho de mis libros son simplemente horribles (170).

Las anteriores declaraciones del novelista contienen ideas que no son nada nuevo para sus lectores. Marsé se ha quejado repetidas veces de la calidad de las adaptaciones cinematográficas de sus novelas⁶.

⁵ Aunque en este trabajo me limito a examinar las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Marsé, los mismos pobres resultados se han obtenido con los intentos de realizaciones de series televisivas, como ha sido el caso con la adaptación televisiva de *Un día volveré*.

⁶ En una entrevista con Marsé que realicé en 1988 [«Conversación con Juan Marsé», *España Contemporánea*, 1-2 (Primavera 1988), 81-101], el novelista, tras referirse a la «ineptitud» de los directores que habían adaptado sus novelas, decía: «Una película que es la adaptación de una obra lite-

Marsé es un autor que, debido a su éxito de ventas, ha atraído el interés de los adaptadores en busca del éxito de la adaptación apoyado en el previo éxito de la novela. Pero al contrario de lo que ha sucedido en otros casos, de los cuales quizá el de Miguel Delibes sea el más claro, el público lector de Marsé no ha pasado en masa a ser el público espectador de las adaptaciones de sus novelas⁷. Asimismo, tampoco las obras de Marsé han encontrado un director que hiciera lo que Mario Camus consiguió con una de las no mejores novelas de Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, que ha sido mejorar en el texto filmico el escrito. Claro que esto es una opinión que algunos autores y críticos no comparten. El novelista y guionista Andreu Martín sostiene que Vicente Aranda es uno de los pocos casos de directores cinematográficos que mejoran las novelas que adaptan, y añade que un caso concreto que apoya esta idea es la adaptación de *La muchacha de las bragas de oro* («Relacions entre imatge i paraula», 43). Esta opinión de Martín es sumamente difícil de aceptar para cualquiera que haya visto la película de Aranda. Quizá el juicio del escritor se vea en este caso mediatizado por el agradecimiento, ya que el único libro de Martín llevado a la pantalla en la fecha de sus declaraciones era la versión que de su novela *Prótesis* había efectuado Aranda⁸. Y tampoco en este caso hay una mejora del texto escrito al filmico, ambos son mediocres.

Aparte de los textos que Marsé ha escrito directamente como guiones cinematográficos, ya sea en colaboración con García Hortelano (*Donde tu estés*, 1964) o en solitario (*Libertad provisional*, 1976), la primera adaptación cinematográfica que se hace de una de sus novelas es la que Jordi Cadena efectúa en 1977 de *La oscura historia de la prima Montse*, proyecto que artísticamente fue un fracaso pero que tuvo resultados económicos positivos, que ayudaron a su productor, Pepón Coromina, a crear la productora Fígaro Films que más tarde tomaría a su cargo la adaptación de otra novela de Marsé, *Últimas tardes con Teresa*.

La adaptación de esta última novela es efectuada en 1983 por Gonzalo Herralde, que asimismo es co-autor del guión en el que colaboran Ramón de España y el mismo Juan Marsé. Pero aquí vemos cómo Marsé tenía razón al decir que la participación del escritor en el guión de la adaptación no aseguraba el éxito de ésta. El filme, que es la primera adaptación literaria de Gonzalo Herralde, a pesar de aciertos parciales muy bien vistos por Vicente Molina Foix (267) —sobre todo la reconstrucción de un cierto período histórico—, no resulta un éxito en su conjunto. El problema está en lo también ya antes apuntado por Marsé, la fidelidad con que Herralde intenta plasmar el texto de la novela y que le hace perder lo más importante de ésta, la tensión socio-erótica de Teresa y Manuel, convirtiendo la cinta en

ria para mí es interesante cuando la película es buena por sí misma, independientemente de que haya sido fiel o infiel al texto original. En ese sentido quizás hubiera preferido que no hubieran sido tan fieles a mis novelas y que hubiesen hecho una buena película, retorciendo, si quieres traicionando algunos aspectos de la obra original» (98). Como se puede apreciar, el paso del tiempo no ha variado las ideas de Marsé al respecto de lo tratado.

⁷ José Carlos MAINER señala que si bien el éxito de público de la obra de Delibes se debe a «la accesibilidad de una ideología inconformista pero elemental», no es ajena a ella «la difusión de afortunados filmes sobre la trama de sus obras: *El disputado voto del señor Cayo* o, sobre todo, *Los santos inocentes*». *Historia, literatura, sociedad* (Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe, 1988), pp. 148-149.

⁸ *Prótesis* (1980) se adapta al cine bajo el título de *Fanny Pelopaja* (1985). En 1986 Imanol Uribe realiza *Adiós, pequeña*, adaptación muy libre de otra novela de Martín *El caballo y el mono*. Más que en la adaptación de sus obras la relación de Andreu Martín con el cine ha estado centrada en su faceta de guionista. Asimismo ha dirigido uno de sus propios guiones, *Sauna* (1990).

un documento bastante manierista de la vida de los jóvenes en la Barcelona de los años 50.

La mayor parte de la obra de Marsé ha sido llevada al cine por Vicente Aranda: *La muchacha de las bragas de oro*, 1980; *Si te dicen que caí*, 1989; y *El amante bilingüe*, 1993. Las tres adaptaciones son, en mi opinión, un fracaso. En *La muchacha de las bragas de oro* y *El amante bilingüe* Aranda, quizá motivado por el comercialismo, pone énfasis en las peripecias eróticas que si bien presentes en el texto de Marsé están en él condicionadas por otros aspectos que al novelista le interesan más. Ambas novelas tienen en común el juego ya muy antiguo en la literatura de apariencia/realidad, que en los filmes casi desaparece. Quizá sea *Si te dicen que caí* donde Aranda ha intentado de una manera más honesta presentar el núcleo de la narración de Marsé con sus diversas claves al espectador. Pero en esta adaptación falla el guión. Aranda decide ser fiel al texto de Marsé y al serle imposible filmar todas las peripecias de la novela adopta la solución de seleccionar las partes que cree más importantes y sobre ellas confeccionar la película. Esto, que con una novela menos ambiciosa y compleja podría haber funcionado, no lo hace en esta ocasión y nos encontramos con un film que es una sucesión de hechos que resultan muchas veces ininteligibles y confusos y que son imposibles de entender para el espectador que no conozca la novela en que se basa el film. Angel Fernández Santos ha escrito a este respecto:

Es evidente que este guión, desequilibrado y confuso, que para ser del todo inteligible requiere la lectura previa de la novela de Juan Marsé en que se basa, debiera haber pasado por las manos de otro escritor que hubiera puesto claridad y orden...

La densa y complicada historia que construye en su novela Marsé se vuelve en la pantalla no densa sino espesa; no compleja sino embarullada; no profunda sino dificultosa. Aranda intenta componer —de manera suicida a nuestro juicio— un guión sólo con puntos altos que pasa de una escena de cumbre a otra escena de cumbre sin que medien otras zonas de respiro y de descanso para la atención del espectador, con unas cuantas conversaciones meramente explicativas que no explican nada y que fatigan más aún la atención ya sobrecargada y enrevesan más un relato ya por sí enrevesado (Caparrós Lera, 349-350).

Lo que Marsé hasta ahora no ha tenido, un director que lograra una buena adaptación de una de sus novelas —el mismo Marsé ha declarado que envidiaba adaptaciones como *Tristana* de Buñuel o *Muerte en Venecia* de Visconti—⁹ quizá lo consiga con su última novela, *El embrujo de Shanghai*. Quien para algunos es el mejor director cinematográfico español en la actualidad, autor del film que para muchos es el mejor relato fílmico del cine español, *El espíritu de la colmena*, se ha sentido embrujado por el relato de Marsé y es muy posible que lo lleve a la pantalla. Víctor Erice ha expuesto sus ideas sobre este particular en un artículo recientemente publicado en *El País* bajo el título «Todos los caminos llevan a Shanghai», que los responsables del periódico encabezaron de la siguiente manera:

La posibilidad de llevar a la pantalla *El embrujo de Shanghai*, la novela de Juan Marsé que acaba de obtener el prestigioso Premio de la Crítica, ha seducido de tal manera al director Víctor Erice, que se ha entregado a la ta-

⁹ Véase mi ya citada entrevista con Marsé (p. 98) y la también citada de Gazarian Gautier (p. 170).

rea de rellenar cuartillas para contar las impresiones que le ha provocado el texto del escritor del Guinardó. De esas cuartillas surge precisamente este texto, lleno de referentes cinematográficos y lleno, sobre todo, de pasión. De esa pasión que contagia quien se ha volcado en un proyecto fascinante (22).

De este texto publicado por *El País* y más aún de otro enviado por Erice directamente a Juan Marsé se transpira lo que podría ser una gran película de una gran novela. El texto mecanografiado que el director envió al novelista tras la lectura de *El embrujo de Shanghai* tiene una extensión de ocho folios y consta de 31 puntos que son ideas y consideraciones sobre la posible adaptación del texto de la novela ¹⁰. En sus observaciones Erice señala que en el libro de Marsé hay dos narradores y dos historias. Los primeros, Dani y Nandu Forcat, funcionan de manera muy distinta, aquel como portavoz de la historia y éste en contrapunto como fabulador. Las dos historias que se encuentran en la novela son claramente diferentes. Por una parte tenemos unos hechos ocurridos en Barcelona en el tan conocido mundo de Marsé, que nos cuenta Dani. Esta historia como muy bien señala Erice, «posee un carácter evocador y se sitúa en el plano de la realidad más inmediata». Por otra tenemos unos hechos que parecen ser fantásticos, que nos cuenta Nandu Forcat y que están relacionados con un típico relato/film de aventuras. Creo que es ilustrativo que el narrador Nandu Forcat nos cuente esta «historia de chinos» generalmente disfrazado de Fu-Manchú.

La existencia de las dos historias es el problema básico de la adaptación. Erice se refiere a que el productor, Andrés Vicente Gómez, al entregarle una copia de la novela, le dijo que en ella había dos películas. Pero no es ésta la opinión del director, que si bien ve las dificultades de adaptar las dos historias en una sola película, cree que «a través de la escritura esas dos historias están en el libro tan íntimamente relacionadas, que, por mucho que se intente, no pueden separarse. Este es uno de los logros de la novela, lo que le otorga una unidad, aquello que en definitiva constituye su clave poética». No cree Erice que el problema se limite a la posible duración del filme, lo cual obviamente sería un problema del que el director está consciente, sobre todo después de lo que le pasó al filmar el relato de su mujer Adelaida García Morales, *El Sur* ¹¹. El problema central es uno de expresión. La integración de esas dos historias de un carácter tan diferente, sin que pierda cada una su identidad, posible en la literatura, es algo que Erice ve de gran dificultad lograr en un filme. Este problema central y sus posibles soluciones es sobre lo que giran los comentarios que Erice dirige a Juan Marsé. Realmente, el director no da una solución, sino que plantea varias al autor del texto.

Creo que es interesante el fin que Erice da a sus observaciones:

Este libro, de apariencia sencilla, plantea sin alzar la voz, sin ninguna pandería intelectual, una cuestión importante: en un tiempo donde todo el mundo tiene la impresión de que la mayoría de las historias están ya contadas ¿cómo, a pesar de todo, continuar narrando una historia? ¿Desde dónde hacerlo?

¹⁰ Una copia del texto que con el título «Lectura de *El embrujo de Shanghai*. Notas» Erice envió a Marsé, fue entregada al autor de este trabajo por el propio Marsé. En el texto de esta copia es en el que baso mis comentarios.

¹¹ Hay que recordar que el productor Elías Querejeta, por razones económicas, impidió que Erice rodara la totalidad del guión que había escrito como adaptación del relato de García Morales. Por lo tanto el filme resultante es una obra que a pesar de sus grandes valores fílmicos, resulta incompleta.

Esperemos que el autor de *El espíritu de la colmena* encuentre la respuesta y los lectores de Marsé podamos con *El embrujo de Shanghai* ser espectadores por primera vez convencidos de la adaptación cinematográfica de una de sus novelas.

OBRAS CITADAS

- AMELL, Samuel. *La narrativa de Juan Marsé*, Madrid, Playor, 1984.
 — «Conversación con Juan Marsé», *España Contemporánea*, 1, 2 (Primavera 1988), 81-101.
- CAPARRÓS LERA, José María: *El cine español de la democracia*, Barcelona, Anthropolos, 1992.
- CHAMPEAU, Geneviève: «A propos de *Si te dicen que caí*», *Bulletin Hispanique*, 85, 3-4 (1983), 359-378.
- ERICE, Víctor: «Lectura de *El embrujo de Shanghai*. Notas», Texto inédito, 8 págs.
 — «Todos los caminos llevan a Shanghai», *El País*, 16 de abril de 1994, pp. 22 y 23.
- FIDDIAN, Robin y Peter EVANS: *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*, Londres, Tamesis, 1988.
- GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise: *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1991.
- MAINER, José Carlos: *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España/ Espasa Calpe, 1988.
 — «Juan Marsé o la memoria en carne viva», *El Urogallo*, 43 (Diciembre 1989), 66-71.
 — «Vistas desde la Ronda del Guinardó», *Libros*, 28 (Julio 1984), 6-8.
- MARSÉ, Juan: *Un día volveré*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
 — *El embrujo de Shanghai*, Barcelona, Plaza Janés, 1993.
 — *El fantasma del cine Roxy*, Madrid, Almarabú, 1985.
 — *Teniente Bravo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
 — *Señoras y Señores*, Barcelona, Planeta, 1977.
 — *Señoras y Señores*, Barcelona, Tusquets, 1988.
 — «El cine de hoy», *Por Favor* (25 de noviembre de 1978), 3.
- MARTÍN, Andreu: «Relacions entre imatge i paraula», *La narrativa: cinema i literatura*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pp. 39-45.
- MOLINA FOIX, Vicente: *El cine estilográfico*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- PEÑA ARDID, Carmen: *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- SÁNCHEZ HARGUINDEY, A.: «Marsé vuelve al cine de barrio», *El País. Libros* (6 de febrero de 1986), 4.
- SOLER, Antonio: «El embrujo de Marsé», *ABC Cultural*, 216 (21 de febrero de 1994), 22.
- TENA, Jean: «Les Voix (Voies) de la memoire: *Ronda del Guinardó* et *Teniente Bravo* de Juan Marsé», *Cahiers du C.R.I.A.R.*, 8 (1988): 124-135.
- VARGAS LLOSA, Mario: «Una explosión sarcástica en la novela española moderna», *Ínsula*, 233 (abril 1966): 1-2.
- VERDAGUER, Antonio y Jaume FUSTER: «Qüestions d'acció i espectacle», *La narrativa: cinema i literatura*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pp. 11-20.