



## LA ÉPOCA DORADA DE HOLLYWOOD Y LA NOVELÍSTICA DE JUAN MARSÉ

Kwang-Hee Kim  
Universidad de Santiago de Compostela

### Resumen

Todos los fenómenos culturales, incluso los movimientos artísticos, están supeditados al enérgico devenir de la historia del país en el que el artista desarrolla sus experiencias vitales. En cada época la concepción del artista sobre el mundo varía inexorablemente y cada coyuntura exige una forma de novelar distinta. El cine adquiere durante el Régimen franquista una relevancia sin precedentes, ya que la penuria de la época y la represión socio-política impuesta no hacían más que agudizar la trágica situación en la que se veía sumido el pueblo español. En estas circunstancias los espectáculos fílmicos –sobre todo, el *cine clásico* de Hollywood (1930-1955)– irrumpieron como una auténtica válvula de escape, que daba expresión y aliento a los sueños de sus espectadores. Pues bien, tal situación nos permite reconstruir el *horizonte de expectativas* tanto del autor que crea la obra, como del público que la recibe. Marsé recurre constantemente a los elementos fílmicos porque sabe que su receptor los identificará con facilidad, pues la mayoría de la gente acudía al cine ávida –como él– de películas, especialmente de las californianas. Marsé supo percatarse a tiempo del *horizonte de expectativas* de sus contemporáneos –que coincidía con el suyo, solventando así el problema al que tuvo que enfrentarse el sistema literario de la posguerra: *cómo llegar con éxito al público*.

**Palabras clave:** el horizonte de expectativas, la recepción, la Época Dorada del cine de Hollywood, referencias fílmicas y “*feedback*”

### 1. Introducción

Desde hace varias décadas diferentes fuentes críticas han venido señalando el “*feedback*” –impronta del cine en la literatura– como un comportamiento notorio, si bien, de acuerdo con Peña-Ardid (1996: 14), en España el estudio de este diálogo cine-novela no adquiriría preponderancia hasta la década de los 80. Pese a la cantidad considerable de estudios realizados en los últimos veinte años, sólo un número muy reducido de ellos se centra en el análisis exhaustivo de los préstamos que han tenido lugar en este orden inverso, o sea, del séptimo arte a nuestra disciplina. Por otro lado, la falta de una “metodología comparativa –establecida no como modelo abstracto, sino con el apoyo de la práctica crítica concreta–” (Peña-Ardid, 1996: 109), esto es,



basada en los textos literarios, ha dificultado ciertamente la investigación en este campo.

Ahora bien, en lo que atañe a la literatura española, la influencia del séptimo arte se extiende hasta alcanzar a todos los componentes de la Generación del Medio Siglo, en la que suele incluirse a Marsé. De hecho, existen estudios que abordan la relación cine-novela en los escritores de la primera de sus cuatro tendencias: el neorrealismo (Fernández F., 1992). Destaca igualmente en este sentido la novelística del escritor catalán, cuyo análisis resultaría incompleto si no atendiésemos a las evidentes huellas cinematográficas que en ella se aprecian. Una de las primeras muestras de esta influencia la encontramos en la presencia continua de poderosas imágenes plásticas. A lo largo de su trayectoria narrativa, Marsé ha manifestado siempre su preferencia por un cine específico: el de Hollywood. Junto a esa fuerza visual de las descripciones a la que acabamos de referirnos, lo que más llama la atención es la influencia que el séptimo arte ha ejercido sobre sus obras a través de multitud de referencias filmicas; éstas, en efecto, apuntan casi siempre a la *Época Dorada* de la industria californiana. Además igualmente se observan otros procedimientos literarios inspirados en las técnicas del cine en general. Así pues, resulta imprescindible analizar en profundidad tal impronta y determinar así la dinámica en la narrativa de Marsé, sopesando al mismo tiempo cuáles fueron los nuevos recursos formales y técnicos, con lo que la literatura consiguió evolucionar y superar el anquilosamiento de las formas de novelar anteriores.

## 2. El horizonte de expectativas del autor y del lector

Resulta interesante en este sentido, tener en cuenta, antes de nada, cuál es el tipo de cine que estuvo en boga en la posguerra española, puesto que tal consideración nos guiará hacia una de las posibles fuentes de inspiración extraliterarias, no sólo del autor catalán sino también de los demás escritores de su generación. Por otra parte, es este factor extraliterario –sin duda uno de los elementos socio-culturales más destacados de la posguerra– el que nos permitirá reconstruir con éxito el *horizonte de expectativas* del propio autor y también del lector al que iba dirigida su obra en primera instancia. De acuerdo con Hans Robert Jaus:

“La reconstrucción del horizonte de expectativas ante el cual fue creada y recibida una obra en el pasado, permite, por otro lado, formular unas preguntas a las que el texto dio respuesta y con ello deducir cómo pudo el lector ver y entender la obra.” [Villanueva (comp.), 1994: 70]<sup>1</sup>

“El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores...” [Mayoral (comp.), 1987: 73]<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Goethe's and Valery's Faust: On The Hermeneutics of Question and Answer, en *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983 (2ª ed.), (trad. de Timothy Bathi), en Darío Villanueva (Comp., 1994).

<sup>2</sup> El lector como instancia de una nueva historia de la literatura, en José Antonio Mayoral (Comp., 1987).



La reconstrucción del horizonte de expectativas supone, tal como explica el teórico, alcanzar desde el presente la comprensión del lector de ayer o, lo que es lo mismo, la razón de tal asimilación. Es decir, este horizonte se verá condicionado necesariamente por las “circunstancias procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias” (Mayoral, 1987: 77). El concepto de horizonte de expectativas se convierte así en el instrumento indispensable para conocer las preguntas a las que el sistema literario de la época tuvo que dar respuesta y cómo lo hizo. Por otra parte igualmente nos permite considerar los factores –socio-económicos, políticos o literarios propiamente dichos– que hicieron que no cuajaran las demás propuestas, al no poder satisfacer las exigencias del público. Esta distancia estética más o menos grande establecida entre el horizonte de expectativas y la obra (Mayoral, 1987: 17) se reduce cuando las respuesta del escritor encajan con las demandas del lector.

Con la teoría del *horizonte de expectativas* de Jauss, hemos querido poner de relieve la posibilidad de entender la impronta del séptimo arte en la narrativa del escritor catalán de dos formas distintas: por un lado, como resultado de determinadas influencias y de su originalidad individual; y por otro, como fruto de un proceso dinámico en el que dicha manifestación literaria debía dar respuesta a las preguntas que se planteaban en aquel momento. La verdadera comprensión de esta situación transformará y ampliará al mismo tiempo nuestro horizonte histórico del texto, ya que de acuerdo con la teoría de la *estética de la recepción*, es gracias a esta fusión de horizontes, que el significado de un texto se viste sucesivamente de nuevas concreciones (Mayoral, 1987: 71 y 77) –o, dicho de otro modo: “en el desarrollo dialógico de la recepción, actualiza simultáneamente el potencial significativo de la obra” (Mayoral, 1987: 88)<sup>3</sup>.

### 3. La situación cinematográfica en la España de posguerra

Para nosotros, el estudio de la relación entre literatura y cine que se establece es, hoy por hoy, uno de los más fascinantes por dos motivos: primero porque tal relación se ha demostrado de forma fehaciente, y segundo, porque el séptimo arte sigue siendo –aunque no de un modo tan acusado como durante la posguerra– una de las principales diversiones de masas. De hecho, en el ámbito de la filología hoy se reconoce abiertamente la huella fílmica que ha dejado el arte audiovisual en la Generación del Medio Siglo. Tal como hemos señalado, los estudios se centran especialmente una de sus tendencias: la del neorrealismo español. La crítica señala unánimemente el influjo del cine neorrealista italiano en los escritores españoles de esta corriente. Sin embargo, si queremos percibir otro tipo de influencia cinéfila, es preciso detenernos y observar brevemente el panorama cinematográfico de la España de posguerra. Lo que nos interesa en este caso es el cine español producido y proyectado durante los 40 y los 50; y el cine extranjero de la década de los 30, 40 y 50, ya que ese es el cine al que tuvieron acceso y que influyó, por tanto, en los escritores de la Generación del Medio Siglo. A pesar del interés que pudieran albergar otros tipos de cine en la época de la posguerra, en esta ocasión nos vamos a centrar en tres: el español, el italiano y el norteamericano.

<sup>3</sup> Karlheinz Stierle, ¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?, en Mayoral (Comp., 1987).



El cine que se realiza en España tras el final de la guerra civil arrastra los mismos lastres que en la época prebélica, ya que los diferentes gobiernos de la República nunca contaron con políticas que fomentaran la producción cinematográfica nacional (Gubern et al., 1997: 127). La situación durante el Régimen franquista no dista mucho de aquélla, pese a que este último tuvo intención de fomentar el cine nacional. No obstante, sin lugar a dudas, las condiciones políticas y económicas conformaron el carácter del cine de esta época; pues la dictadura lo utilizó al servicio de su ideología política. Por otro lado, las limitaciones técnicas y materiales tampoco permitían obtener películas de una calidad mínima. Es más, el aislamiento del país mantuvo a los artistas apartados de toda posible influencia técnica del exterior (Gubern et al., 1997: 203-204 y 207-208). A las limitaciones ideológicas, técnicas y materiales que el cine español padeció durante las décadas de los 40 y 50, hay que añadir la rémora de la política cinematográfica del Régimen franquista, ejercida de dos formas: por un lado a través de las medidas restrictivas en la creación artística, y por otro a través de medias fomentadoras o promotoras de la industria cinematográfica nacional. Las primeras forman parte intrínseca de la política artística del Régimen de Franco, siendo la censura directa el factor más decisivo que limitó la producción artística e intelectual durante la dictadura. La censura, ya presente durante la guerra en el bando nacional, se mantuvo en mayor o menor medida a lo largo del período franquista (Guarner, 1971: 22-24). Sus organismos, además de supervisar los guiones de todos los filmes nacionales que se rodaban en el territorio español, tenían la facultad de conceder los permisos de rodaje y las licencias para proyectar películas nacionales y extranjeras; igualmente podían impedir por completo la distribución y proyección de cualquier filme que no se ajustara a sus criterios o someterlo a las modificaciones que creyeran oportunas. Otra circunstancia que terminó de derrumbar la estructura del cine español fueron las medidas oficiales promovidas por el gobierno de Franco para proteger la industria cinematográfica nacional. Éstas, que en su origen pretendían levantar un mercado español potente y de categoría mundial, acabaron por arruinarlo, consiguiendo que el cine norteamericano monopolizase las salas del país. La primera medida que entró en vigor fue la implantación del *doblaje obligatorio* de películas extranjeras en 1941, con el fin de proteger y defender el idioma español de cualquier lengua extranjera. Sin embargo, en lugar de proteger la lengua castellana, el hecho fomentó aún más el cine extranjero, puesto que con tal obligatoriedad del doblaje, muchos de los espectadores que anteriormente no disfrutaban de las películas extranjeras por la dificultad que les suponía leer los subtítulos, podían ahora verlas sin impedimento alguno. Así pues, con esta medida del Gobierno el espectador se decantó por un cine más atractivo (Caparrós Lera, 1999: 77-79). Otra medida implantada en aquella época fue la creación en mayo de 1943 de la Comisión de clasificación, que determinaba la categoría de las películas españolas y que concedía, según los baremos establecidos, “un número determinado de licencias de importación para filmes extranjeros.” Gracias a ello, ciertas películas nacionales llegaron a obtener nada menos que quince permisos de importación<sup>4</sup>. En definitiva, aunque resulte paradójico, las disposiciones creadas para proteger el cine nacional acabaron por hundirlo. Con todo esto, resulta lógico que se produjera una entrada masiva de películas extranjeras, sobre todo norteamericanas, que acapararon incluso la distribución de filmes en

<sup>4</sup> Caparrós Lera señala *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia, y *El clavo* (1944), de Rafael Gil, como filmes premiados –por el Sindicato Nacional del Espectáculo– que obtuvieron tal cantidad de licencias (Caparrós Lera, 1999: 78). *Cfr.* igualmente Caparrós Lera (1983: 30) y Gubern et al. (1997: 197 y 199)



España, situación que perdura hasta la actualidad. De este modo, en 1946 los filmes americanos exhibidos en España alcanzaron el número de 201 frente a las 36 proyecciones nacionales<sup>5</sup>.

### 3. 1. El cine español: cine oficial y cine aperturista

Las películas realizadas en los años 40 y parte de los 50 con unos parámetros temáticos y técnicos bien definidos se conocen con el nombre de “cine oficial” (Guarner, 1971: 1-21). Su carácter unidireccional se debe principalmente a las grandes limitaciones políticas y de infraestructura a las que se vio sometido. Los géneros que se cultivan son: el histórico, el folklórico, el religioso y el social. La característica más destacable es que casi todos están al servicio de la exaltación de los valores patrios tradicionales, derivando por ello en unos tópicos desfasados (Gubern, 1993: 412). Es bien sabido que el cine oficial propugnado por el gobierno de Franco, pretendía esconder tras su falso patriotismo y religiosidad, la situación a la que había sometido al pueblo español. Eso hizo que las películas resultasen simplonas. Se aplicaba a casi todos los filmes los axiomas del bando vendedor en la guerra: el destino de España como dirigente del mundo así como su liderazgo espiritual a través del Catolicismo. Claro ejemplo de ello lo encontramos en *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia, de la que fue guionista el propio Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade (Gubern, 1977: 13-15; Gubern *et al.*, 1997: 215 y Caparrós Lera, 1999: 76). El apelativo que se usaba para referirse a esta postura reivindicativa de la raza hispana era el de “españolidad”. A las otras producciones con carácter propio de aquella época –si bien ya se producían con anterioridad a la guerra– se las conoce como “españoladas”. Tales filmes se caracterizaron por el uso de tópicos recurrentes como los toros, el flamenco, el bandolerismo, etc. Españoladas como *La Dolores* (1940), de Florián Rey; *Goyescas* (1942), de Benito Perojo; *Lola Montes* (1944), de Antonio Román, o *Embrujo* (1947), de Serrano de Osma, etc., son ejemplos perfectos de las características anteriormente señaladas y estaban destinadas a un público de un nivel cultural muy pobre. El otro tipo de películas que destacan notablemente dentro de la cinematografía de posguerra son las de argumento histórico-militar. Obviamente tenían las mismas intenciones que las otras: ensalzar los valores supuestamente intrínsecos del país, resaltando las glorias pasadas para proyectarlas hacia el futuro. Este género histórico mostraba únicamente períodos de esplendor, ocultando episodios de la historia que resultaban incómodos para el Régimen, como el liberalismo o la Ilustración de finales de los siglos XVIII y XIX.

En la década de los 50 apareció un nuevo tipo de cine, quizás minoritario, pero que ocupó, según la crítica, un lugar decisivo en el cine nacional y que además tuvo una acogida muy favorable. Nos referimos al *cine aperturista* conocida, sobre todo, a través de los realizadores Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Ambos directores –nacidos en 1922 y 1921 respectivamente– se forman en el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, el cual –creado en febrero de 1947– se convirtió más tarde en la *Escuela Oficial de Cinematografía*. La película con la que ambos directores debutaron en colaboración, *Esa pareja feliz* (1951), fue la primera

<sup>5</sup> Información estadística extraída del libro de Caparrós Lera (1983: 232-233); en relación con la crisis del cine norteamericano, *vid.* (Gubern, 1993: 336-337).



en ofrecer una crítica sobre la realidad de la España de posguerra (Guarner, 1971: 41). A partir del mencionado filme el cine español contó con una clara denuncia socio-cultural por parte –al menos– de los jóvenes realizadores (Méndez-Leite, 1975: 36).<sup>6</sup> A pesar de este cambio, decisivo e imprescindible, el filme en cuestión no pudo disfrutar de buena acogida en la industria cinematográfica, y no se estrenó hasta 1953 y esto, gracias en gran medida, al éxito conseguido por la siguiente obra de sus directores: *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952). Se denomina a este tipo de cine *aperturista* porque así se abría de su cerrazón para contar la realidad a la que se había dado la espalda durante los años anteriores; *aperturista* también porque con *¡Bienvenido mister Marshanll!* Este tipo de cine se abrió paso hacia el extranjero, dando a conocer la cara fea de España. Tanto con Berlanga como con Bardem, cineastas de izquierdas, el cine nacional empezó a adquirir una perspectiva ideológica muy distante a la del régimen de Franco. En este sentido, ambos realizadores tuvieron que enfrentarse, en el plano ideológico, a grandes dificultades, ya que se trata de una época en la que era más normal encubrir o, mejor dicho, mitificar la realidad en consonancia con el criterio del gobierno.

### 3. 2. El cine neorrealista italiano

A partir de 1945 surgió en Italia un movimiento artístico que cambiaría muchos conceptos ya establecidos en el mundo cinematográfico: el *neorrealismo* (Sadoul, 1979: 303). Varios factores provocaron la aparición de esta corriente, entre otros, “el hundimiento económico y social de Italia al final de la guerra, el entorno de pobreza que contemplan los propios cineastas, la limitación de medios materiales para realizar sus filmes y la reacción contra el falso cine (...) que imperó a lo largo del fascismo (...)” (Hueso, 1998: 235 y *cfr.* Fernández F., 1992: 17). El término “cine neorrealista italiano” se aplicó a todas las películas rupturistas que se realizaron en Italia a partir de 1945. En cuanto a la temática, estos filmes se caracterizan por considerar al hombre como un ser social, es decir, inserto en su colectividad (Gubern, 1993: 289). En el plano estilístico, a fin de llevar el realismo hasta su máximo exponente, las historias se narran de manera documental, brutal e inmediata, utilizando para este fin actores no profesionales, escenarios naturales, ausencia de maquillajes, y un abandono de los estudios y decorados. Sus diálogos son sencillos y emplean la iluminación de un modo natural (Schifano, 1997: 21). Los cineastas trataron el fascismo, la resistencia y los sucesos históricos de la posguerra con la intención de rescatar unas ideas morales y civiles que el autoritarismo político había corrompido. Después de la caída definitiva de Mussolini se filmó en 1945 *Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini. En ella su realizador narra los últimos días de la ocupación de las tropas alemanas en la capital italiana. Su siguiente película, *Paisà* (1946), constituye una protesta desgarradora, un alegato contra las desgracias de la guerra. Ahora bien, dentro de esta corriente Luchino Visconti es la cabeza visible de otra tendencia de carácter marxista. Sus filmes postulan el realismo crítico e intentan superar el simple testimonio de otras películas, procurando obtener agudas conclusiones histórico-políticas. Visconti dirigió *La terra trema* (1947-48), en la que relata la dura vida de una familia de pescadores sicilianos, que tras su intento de escapar de las injusticias

<sup>6</sup> *Esa pareja feliz* se produce en la época en la que el cine neorrealista italiano estaba en auge en España y por tanto pudo influir en ella. (Gubern, 1993: 413).



económicas, pierde su casa y su lancha; la vida los dispersa, pero uno de los hijos adquiere la conciencia de las verdades esenciales. Entre los tres directores más importantes de este cine habría que mencionar, por último, a Vittorio de Sica, quien encabezó junto con Rossellini la tendencia más idealista del neorrealismo con influencia católica. Vittorio de Sica tomó como colaborador al periodista Cesare Zavattini. Su primer filme de neorrealismo idealista es *Sciusià (El limpiabotas)*, (1946), donde relata la mísera vida en la posguerra de unos humildes limpiabotas romanos en busca de trabajo. Las obras de De Sica adquirieron verdadera resonancia cuando creó, en colaboración de su guionista Cesare Zavattini, *Ladrón de bicicletas* (1948), *Humberto D.* (1951) y *Milagro en Milán* (1951). En la primera de éstas, De Sica expone la situación de la clase obrera de la Italia de posguerra. Nos presenta un suceso aparentemente sin importancia –el robo de la bicicleta del protagonista– pero que se convierte en una tragedia, buscando con ello la concienciación acerca de la penosa realidad de las clases sociales más humildes. Con *Humberto D.* culminan todas las teorías de Zavattini sobre la *cotidianeidad* del neorrealismo. En ella, su director relata la soledad de los jubilados humildes. La trilogía de De Sica sobre el drama social de la Italia de posguerra se completa con *Milagro en Milán*. Aquí, la solidaridad activa se impone sobre la soledad, representando la frontera “más fantástica de esta poesía de lo real, con sus hadas, sus vuelos de mendigos hacia un futuro mejor (...)” (Schifano, 1997: 25). Sin embargo, como señala la crítica, la mayor parte del cine neorrealista alcanzó sólo un modesto éxito, ya que un público sometido a un proceso de pleno desarrollo económico demandaba un cine diferente. Por ello, sólo unas cuantas películas pudieron alcanzar una recaudación significativa, ese es el caso de *Roma, ciudad abierta*; *En nombre de la ley*; *Paisá*; *Ladrón de bicicletas* y *Arroz amargo*, “de ahí que el neorrealismo fuese minoritario dentro del conjunto de todo el cine italiano realizado en esos años” (Fernández F., 1992: 26). Este cine se introdujo en España, gracias a la celebración de las dos Semanas de cine Italiano, que tuvo lugar en Madrid (14 al 21 de noviembre de 1951 y 2 de marzo de 1953), y a las proyecciones privadas y semiclandestinas; y al finalizar el año el público, formado por artistas e intelectuales, ya conocía lo más sustancial de este cine. Pese a ello, es comprensible que la mayoría de los espectadores españoles no pudieran disfrutar de la misma suerte, ya fuese por la censura o por la imposibilidad de acceder a las proyecciones realizadas en círculos casi privados. Si bien muchas de las películas no llegaron a proyectarse en salas comerciales, es importante destacar que de haberse proyectado, el público no intelectual probablemente no las habría comprendido.

### 3. 3. El cine de Hollywood

En cambio, el cine norteamericano, gracias a su inmenso repertorio fílmico y a su capacidad de atraer al público, impuso la hegemonía de su producción artística en todas las salas cinematográficas de la España de posguerra. La gran mayoría de las películas californianas que se proyectaron en España durante los años de autarquía (1939-1953) y de ligera apertura al exterior (1953-1960) son las que se produjeron en la *Época Dorada* del cine de Hollywood (1930-1955). El género obtuvo una gran aceptación por su habilidad para mostrar un mundo fuera del alcance de la inmensa mayoría de los españoles. Ante la carencia de cualquier tipo de diversión lúdica, un pueblo cansado de la guerra y de sus consecuencias devastadoras recurría al cine para evadirse de la realidad. Resulta interesante en este sentido tener en cuenta la siguiente



estadística<sup>7</sup> que nos indica el número de salas cinematográficas que había en los siguientes años en Madrid y en Barcelona:

	1943	1948	1954	1999
Madrid	135	162	198	566
Barcelona	433	405	458	439

Si no perdemos de vista el crecimiento demográfico y la propagación de los multicines en la actualidad, entendemos que estas cifras son realmente sorprendentes. La industria ofrecía a la gente, entre otras cosas, un mundo alegre, afable, simpático, romántico, fantástico, dinámico y próspero. Con esta riqueza de elementos narrativos en clave positiva, el cine norteamericano alimentaba la imaginación de un pueblo con profundas carencias, entre ellas la ilusión. Se proyectaba, así, ante los espectadores las posibilidades de una vida que ellos mismos pudieran haber disfrutado. Los espectadores se rendían ante obras como *El mago de Oz* (1939), *Casablanca* (1943), *Perdición* (1944), *Lo que el viento se llevó* (1939), *Objetivo Birmania* (1945), *El halcón y la flecha* (1950), *Las minas del rey Salomón* (1950), *Un americano en París* (1951), *Un lugar en el sol* (1951), *Cantando bajo la lluvia* (1952), *La isla del Tesoro* (1950), *Niágara* (1953), *Solo ante el peligro* (1952), *¿Quo vadis?* (1951), *Raíces profundas* (1952), *Vacaciones en Roma* (1953), etc., por citar algunos de los filmes proyectados en Madrid entre 1950 y 1954 (*Anuario del cine español*, 1955-1956: 295-366). Designamos con el apelativo de *cine clásico* al producido en la *Época Dorada* de Hollywood. Ésta se extiende, cronológicamente hablando, desde la consolidación del cine sonoro en EE.UU. hasta la decadencia del sistema de los grandes estudios. El cine de Hollywood que llega a España coincide con los géneros que se ven en EE.UU., si bien con unos años de retraso.<sup>8</sup> Durante los años 30 el cine americano sufrió una profunda transformación a causa tanto del ‘*crack*’ económico de 1929, como de las restricciones temáticas a las que se sometió tras la instauración del Código “Hays” de autocensura. Se establecieron así los límites de los géneros temáticos, de acuerdo con los valores morales aplicados a través del mencionado código de censura interna. De entre ellos cabe destacar la *comedia*, la *comedia musical*, el *cine de gánsters*, el *cine fantástico* y el *cine de aventuras*. La *comedia americana* sustituye al *cine de “gags”* del período mudo. Fue, sin embargo, la *comedia ligera* la que triunfó plenamente con títulos como *Sucedió una noche* (1934) y *Vive como quieras* (1938), de Frank Capra; *La fiera de mi niña* (1938), de Howard Hawks, o *Ninotchka* (1939), de Ernst Lubitsch. Otro género que obtuvo un gran éxito fue la *comedia musical*, que mostraba imágenes de lujo y alegría en una década caracterizada por la depresión económica y miseria del país. El género de *gánsters* adquirió carácter propio durante la época gracias a sus mejores obras, entre las que están *Hampa dorada* (1931); de Mervyn LeRoy, *Scarface* (1932), de Howard Hawks;

<sup>7</sup> Las estadísticas han sido extraídas de: *Índice Cinematográfico de España (1942-1943)* Madrid: Marisal, (203); *Centro Informativo Cinematográfico Español*, Madrid: Juan Soler Pourtau (Comp.), 1948: 346); *Anuario del Cine Español (1955-1956)*, Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, (368); *Boletín Informativo (Anexo cultural en cifras): Películas, Recaudaciones, Espectadores* (1999), Madrid: Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (71 y 73).

<sup>8</sup> Los libros manejados sobre este tipo de cine son los siguientes: Román Gubern (1993: 195-320); Jean-Pierre Coursodon (1996: 225-307); Javier Coma (1993: 17-45) y Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon (1997: 43-168).



*Enemigo público* (1931), de William A. Wellman, o *Enemigo público n° 1* (1934), de W. S. Van Dyke.

En 1931 la productora “Universal” relanzó el género *fantástico-terrorífico*, heredero de *expresionismo alemán*, mediante dos títulos emblemáticos: *Drácula* (1931), de Tod Browning, y *Frankenstein, el autor del monstruo* (1931), de James Whale. Otras películas importantes del género son *El hombre el monstruo* y *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y *Freaks* (ambas de 1932), de Tod Browning; *King Kong* (1933), de Merian C. Cooper, o *El hombre invisible* (1933), de James Whale. El cine de *aventuras*, por último, se puede dividir en varios subgéneros; todos ellos consiguen que el espectador se evada de sus problemas cotidianos. Existen películas exóticas, herederas del cine documental de Flaherty, que muestran un mundo casi desconocido para la época, como es el caso de *Tarzan*, protagonizada por Johnny Wismuller. Entre las películas del *cine colonial* cabe destacar *Tres lanceros bengalíes* (1934), de Henry Hathaway o *La carga de la brigada ligera* (1936), de Michael Curtiz. Otro subgénero es el de las *aventuras navales*, en el que sobresalen películas como *Capitán Blood* (1935), de Michael Curtiz, *Rebelión a bordo* o *La tragedia de la Bounty* (1935), de Frank Lloyd. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la participación de EE.UU. en ella tras el ataque a “Pearl Harbor” en 1941 la maquinaria de la industria cinematográfica de Hollywood se pone al servicio del país y sus aliados. Los estudios se convierten en un arma más en el esfuerzo bélico. Tres de los principales directores de preguerra, Frank Capra, John Ford y William Wyler, llevan a cabo documentales exaltando al ejército estadounidense. Entre las películas que reflejan la lucha de los militares aliados podemos hablar de *Destino Tokio* (1943), de Delmer Daves; *Air Force* (1943), de Howard Hawks; *Guadalcanal* (1943), de Lewis Seiler; *Objetivo Birmania* (1945), de Raoul Walsh. Se utiliza igualmente el tema del espionaje o la resistencia antinazi como pretexto para realizar películas de amor, intriga y aventuras; entre las que destacan *Casablanca* (1943), de Michael Curtiz, o *Cinco tumbas sobre El Cairo* (1943), de Billy Wilder. La catástrofe bélica hizo posible además la producción de una serie de películas que mostraban la cruda realidad de los soldados que volvían a casa desmoralizados y sin perspectivas de futuro. Entre éstas destaca *Los mejores años de nuestra vida* (1946), de William Wyler. El *cine social*, sin embargo, se vio obstaculizado por la actuación del *Comité de Actividades Antiamericanas*, creado en 1938 por el Congreso con la finalidad de destruir la supuesta infiltración comunista en la industria del cine, convirtiéndose en un organismo permanente en 1945. En medio del clima represivo se produjo el éxodo a Europa de muchas personalidades como Charles Chaplin, Orson Welles, Jules Dassin o Joseph Losey, y fue en esta época en la que el género del *cine negro* experimentó una renovación de la mano de filmes como *Gilda* (1946), de Robert Siodmak; *El gran sueño* (1946), de Howard Hawks; *La dama de Shangai* (1948), de Orson Welles; *El crepúsculo de los dioses* (1950), de Billy Wildes o *La jungla de asfalto* (1950), de John Huston.

#### 4. La *Época Dorada* de Hollywood y la *novelística* de Juan Marsé

Ya hemos mencionado que el cine durante la posguerra era, o bien manipulador – caso del cine oficial– o bien intelectual o testimonial –como el cine aperturista y el neorrealista italiano–. Ante la carencia de cualquier tipo de diversión, el pueblo,



cansado de la guerra y sus devastadoras consecuencias, buscaba refugiarse en el cine para olvidar el triste panorama del país. En este sentido, al igual que la inmensa mayoría de los españoles de la posguerra, Marsé prefiere un cine más imaginativo, capaz no sólo de mostrar un mundo próspero y dinámico del que carece, sino incluso de introducirle en un mundo de ensoñación que le permita imaginar la vida no como es, sino como le hubiera gustado que fuera:

“Salvo mi entusiasmo por algunas obras maestras de Rossellini, Renoir, De Sica y Dreyer, he preferido siempre el cine americano, el de la Fábrica de Sueños. La razón se debe seguramente a mi fascinación por el artificio, por la ficción en estado puro. Siempre he sido fiel a un tipo de cine que no pretende decirme cómo es el mundo, sino cómo debería ser...”<sup>9</sup>

En 1946, a los 13 años, Marsé dejó de asistir al colegio y desde entonces trabajó en varios oficios hasta dedicarse por completo a su carrera como escritor en 1973. De acuerdo con sus declaraciones, él no tuvo oportunidad de acceder a la literatura seria hasta haber publicado su primera novela, *Encerrados con un solo juguete* (1960). Hasta esta fecha sólo había leído libros de calidad literaria cuestionable; sin embargo, a principios de los años 40, siendo aún pequeño, Marsé se aficionó al séptimo arte y se dedicó a devorar películas durante toda su infancia y adolescencia, forjándose así su pasión por el cine. Pese a la miseria de la posguerra no tuvo problemas para ir al cine, ya que, gracias al trabajo de su padre –funcionario del servicio Municipal de Higiene de salas cinematográficas– los acomodadores y las taquilleras de muchos cines le dejaban entrar gratis. Ahora bien, tal como el escritor catalán ha asegurado, siempre sintió predilección por un tipo de cine: el de la *Época Dorada* americana y más concretamente el de las décadas de los años 30 y 40. De hecho, las referencias filmicas que se observan en sus novelas son en su mayoría de este período. El cine ha significado para él la posibilidad de imaginar la vida no como es, sino como podría o debería ser; una forma de alimentar mitos personales y colectivos, un estímulo para la imaginación y un placer estético. En términos generales, la esencia filmica, debido a su amplitud imaginativa, cumple en él una doble función: ayudarle a convertir la dureza de la posguerra en algo grato y, al mismo tiempo, estimularle para el desarrollo de sus creaciones posteriores.

La presencia del séptimo arte es verdaderamente asombrosa en las obras de Marsé. Como pequeña muestra de ello, baste notar que en muchas de sus novelas encontramos personajes cuyo sustento depende directa o indirectamente del cine. Así, por un lado tenemos a los proyccionistas, los acomodadores y las taquilleras, y por otro, a quienes se ganan la vida aprovechando el local del cine, como por ejemplos las prostitutas y las pajilleras. Aparte de lo dicho, conviene recordar, además, que ir al cine como mero espectador es un proceder habitual de muchos de los personajes de Marsé, gracias a lo cual poseen un amplio conocimiento filmico. Los casos más destacados se observan en *Si te dicen que caí*, *Un día volveré*, *El embrujo de Shanghai* y *Rabos de lagartija*, que curiosamente también son las cuatro novelas con más referencias filmicas explícitas. En la primera de ellas, por ejemplo, tanto Java como Sarnita aprovechan su experiencia cinéfila no sólo para confeccionar sus *aventis* de la manera más fantástica posible, sino que además se sirven de ella para jugar a los

<sup>9</sup> Entrevista realizada por la autora del artículo al escritor el 27 de marzo de 2000 en Calafell.



prisioneros con la Fueguiña (26, 38, 132, 206-207). En *Rabos de lagartija*, en cambio, David se sirve de las películas para burlarse del inspector Galván. Con intención de hacerle perder la calma, el jovencillo cuenta al policía el posible paradero de su padre colocándolo siempre en medio de una historia filmica (12, 23...). Otro detalle destacable y sorprendente es el *humo azul* de los cigarrillos de los personajes. Resulta curioso que hasta en este aspecto el escritor plasma lo que en su infancia y adolescencia vio maravillado en las oscuras salas durante las proyecciones. En *Rabos de lagartija* la pelirroja, la madre de David, no tiene la “mirada ni el pensamiento puestos en la página del libro, sino en el *humo azul* del cigarrillo que sostiene entre los dedos” (10). Es más, David llega a ver un “espiral de *humo azul* subiendo al techo” desde el cigarrillo consumido hace varios meses por su padre (61). Asimismo, en uno de los encuentros realizados entre la pelirroja y el inspector Galván, la vemos observar con curiosidad al policía escudada detrás de las “volutas del *humo azul*” (219). Una situación muy parecida surge en *Si te dicen que caí* cuando Ramona encuentra a Java por primera vez en el piso del señorito Conrado. La prostituta también observa al traperero “a través del *humo azul* de Tritón” (20).

De acuerdo con Peña-Ardid, el análisis de las referencias filmicas explícitas es importante, puesto que se trata de la pauta más fiable que nos permite asegurar la presencia de dicho fenómeno intertextual (1996: 110). Como se observará a continuación, los contactos eventuales del escritor catalán con el mundo del cine y su vivencia cultural profundamente ligada con este arte, se pondrán de manifiesto en sus obras. En este sentido, primeramente nos introduciremos en el campo de las referencias cinematográficas, en aras de demostrar no sólo la omnipresencia del cine en sus obras, sino también la intencionalidad con que el escritor se sirvió de esas referencias. Comenzaremos por la penúltima novela del escritor, y no al azar, puesto que es la única cuyo título coincide con el de una película, *El embrujo de Shanghai* (1941), de Josef von Sternberg. Al igual que el filme del realizador austriaco, el relato de Forcat se sitúa en la mítica ciudad de Shanghai, si bien es cierto que, a pesar del desenlace trágico al que llegan ambas creaciones, la trama de la novela no se ve afectada por la película. No obstante, del mismo modo que en el texto fílmico en el de Marsé tampoco faltan bellas mujeres, así como situaciones de intriga. En la novela el escritor reserva hasta casi el final de la historia –así a la manera muy parecida al filme del realizador– la verdadera identidad de Forcat, falsificador de documentos y embustero, y la del Kim, traidor, al que Susana y Daniel creían un auténtico héroe de la guerra. Al hacerlo, Marsé está siguiendo en la línea del realizador. En su relato existen otras circunstancias de la misma índole, si bien, pese a estas coincidencias fortuitas, el filme de Sternberg no tiene repercusión directa en la trama del texto literario. Es más, sus prácticas intertextuales no sólo resultan insignificantes, sino que además ni siquiera son inéditas, es decir, originales de la novelística del escritor. Con todo, es preciso señalar que tales características le vienen a Marsé gracias a la influencia de ciertos géneros cinematográficos. En mi opinión, es todo un acierto del autor tomar como título de su obra el de la película de Sternberg, ya que gracias a él el espacio imaginario del relato de Forcat adquiere una forma más precisa. Así, con este título, el lector comienza a crear unas expectativas ligadas a *El embrujo de Shanghai* del realizador. Se trata de una forma eficaz de crear expectativas, pero también proyectar en la mente del lector, dotado de *competencia enciclopédica* referida al cine, el ambiente de la enigmática ciudad de Shanghai. Asimismo, mediante una imagen de Gene Tierney en el papel de Popy, el escritor consigue sugerir hábilmente la belleza y la forma de ser de Susana, así como su actitud y sus caprichos, propios de



una niña malcriada. Es más, mediante esa imagen de la bella actriz, Marsé deja constancia del tipo de mujer que le atrae a Daniel y, sobre todo, la razón por la que él se siente fascinado por la adolescente:

“No le entusiasmaron [los dibujos de Daniel], y le mostré una lámina que llevaba de reserva: Gene Tierney con un vestido verde muy ceñido y sentada sobre el mostrador de un casino, insinuante y despeinada, el humo del cigarrillo enroscado en su cara. La había copiado del programa de mano de una película y estaba regular el dibujo, no tenía mérito, ni siquiera se parecía mucho, pero fue el que más le gustó.” (48. La cursiva es mía)

En otra ocasión, con el fin de caracterizar el aspecto estrafalario del capitán Blay, el escritor acude al título de una película fantástica, *Hombre Invisible* (1933), de James Whale. El personaje de Marsé vive varios años escondido aun después de terminar la guerra. Cuando necesita salir a la calle se viste –aunque eso sí, de un modo más sencillo– como el científico Jack Griffin del filme en el momento en el que se vuelve invisible:

“(…) dijo el capitán Blay caminando delante de mí con su intrépida zancada y su precaria apariencia de *Hombre Invisible: cabeza vendada, gabardina, guantes de piel y gafas negras, y una gesticulación abrupta y fantasiosa que me fascinaba*”. (9. La cursiva es mía)

Gracias al extravagante aspecto del referente filmico, el personaje literario consigue grabarse inmediatamente en la imaginación del lector. Con la imagen del *Hombre Invisible* en la mente, cabe también la posibilidad de que el lector proyecte características del uno sobre el otro, estableciendo así ciertas coincidencias. En consecuencia, el capitán Blay concibe ideas y proyectos también estrambóticos, aunque inofensivos, a pesar de vivir historias totalmente diferentes y sin ninguna conexión. Por otro lado, sabemos que el viejo está medio trastornado, en su caso como consecuencia de un impacto de bala recibido durante la guerra en la cabeza, del mismo modo que al *Hombre Invisible* lo enloquece una de las sustancias empleadas en su experimento. Establecer, o no, estas afinidades no tiene mayor relevancia, si bien la repercusión de la imagen del referente filmico es tan poderosa que desde el inicio de la novela no nos resulta extraño el personaje del capitán Blay. Es más, pese a sus actitudes estrafalarias, consigue mantener la atención del lector de forma natural. Se afirma, en este sentido, que el autor está en deuda con el séptimo arte, pues, gracias a él le ha sido posible crear personajes inolvidables y convincentes. Marsé aprovecha la capacidad visual del cine para proyectar en su destinatario imágenes y, con ellas, ciertas ideas preestablecidas. Consigue de este modo, además, orientar o despistar al lector a través de las asociaciones suscitadas en su mente como receptor.

En cambio, en *Un día volveré* el novelista consigue proyectar una imagen equívoca del protagonista Jan Julivert, por medio de un referente filmico que desorienta al lector: *Raíces profundas* (1953), de George Stevens. Como sabemos, en la película *Shane* (Alan Ladd), el forastero protagonista de la obra, viendo las circunstancias amenazadoras en las que están inmersos los campesinos de un pueblo,



decide tomar él mismo las riendas de la revancha contra el despótico ganadero Raiker, a pesar de que a él no le incumbe el problema. Éste quiere hacerse con todos los terrenos de la zona y para ello contrata a unos hombres muy violentos y a pistoleros con antecedentes criminales; de este modo procura extender el miedo entre los granjeros indefensos. En varias ocasiones presenciamos en la novela al viejo Suau pintar el cartel publicitario de *Raíces profundas* y a Néstor servirse de la misma tanto para chulear delante de los jóvenes falangistas del barrio, como para firmar con el nombre de Shane en las amenazas de muerte anónimas que le envía al inspector Polo:

“Cuando Polo se marchó, Suau pensó de pronto *en las lejanas montañas azules que cerraban la verde pradera barrida por el viento, en las altas cumbres que se erguían en el horizonte a espaldas de Shane*, y le entró el deseo imperioso de pintar las crestas de nieve.” (28)

“–Si buscas follón otra vez, lo vas a tener. Néstor sonrió mirándole por encima del hombro. –¿Es a mí, capullo? –¿Cómo hemos de decírtelo? Apártate de ahí... ¿Quieres otro escarmiento? –No te hagas el guapo conmigo, Gonzalito, que te machaco (...) – ¿Qué haces tú aquí, desgraciado? ¿Quién eres? (...) Néstor se adelantó apoyando la mano en el tronco del árbol, miró al otro y dijo muy despacio: *Soy amigo de los Starret.*” (60-61)

“Maldito ex policía ha llegado tu hora. No me das lástima por viejo, yo no olvido ni perdono. No eres nada sin tus matones y pronto pagarás todo el mal que has hecho (...) Morirás como un perro rabioso. Es el último aviso (...) *Shane*. –Igual que las otras – dijo Suau–. Yo no haría caso. –¿Qué diablos es eso de *Shane*? –De una película. Tonterías.” (27. La cursiva es mía)

Si el título de la novela y el anhelo de muchos amigos y vecinos del protagonista literario ya despistaban, el efecto se acentúa aún más con la imagen solidaria y heroica de Shane, puesto que el escritor, sirviéndose de este referente fílmico, proyecta en el lector una imagen de Jan Julivert que luego no se cumple. Asimismo, es interesante observar la fijación de Néstor con su tío, que le lleva a considerarle un héroe. Dicho elemento narrativo está sacado obviamente de la obra del realizador, ya que en ella el pequeño Joey –hijo de Starret– idolatra a Shane, si bien el deseo de venganza del joven de la novela no se hace realidad como el del niño. Así pues, se trata una vez más de una falsa pista que nos lleva a prever un desenlace bien distinto al que Marsé ofrece en su obra. No obstante, existe un personaje literario que, además de estar inspirado en la película en cuestión, cumple el mismo papel diegético. Se trata de Julio Lambán, amante ocasional de Luis Klein y hermano de Pedro quien, a pesar de las palizas recibidas a manos de Jan Julivert, llega a apreciarle y decide ponerle sobre aviso. Del mismo modo, en el texto fílmico Chris, uno de los matones de Raiker, pese a la humillante derrota sufrida durante la pelea con Shane, siente simpatía por él y, arrepentido de sus canalladas, visita al héroe para advertirle acerca de la intención del tirano:

–¿Qué te hace pensar que Raúl ya no le necesita?

–Acabo de saber quién está detrás de la empresa de extracción de arena que dirige Raúl... El arreglo se ha hecho estos días y Klein ni se ha enterado (...).

–¿Por qué me cuentas todo eso?



–*A mí me importa un carajo. Pero aprecio a este infeliz...* [Luis Klein] y usted [Jan Julivert] *me cae bien, no sé por qué.*  
 –*Gracias por llamar. Saludos a tu hermano.*  
 –*Adiós, hombre.* (283)

.....  
 [El guión de la película incluye el siguiente párrafo]

Shane: –*¿Qué quieres?*

Chris: –*A Starret le prepara una emboscada.*

Shane: –*¿Por qué me lo cuentas?*

Chris: –*No lo sé, tal vez porque he cambiado.*

Shane: *No te conozco.*

Chris: *Voy a dejar a Raiker.*

Shane: *Chris, ¡gracias!*

Chris: *No hay de qué. ¡Suerte, Shane!*

(*Raíces profundas*. La cursiva es mía)

Tampoco podemos obviar las despedidas de los personajes principales de ambas creaciones: entre Shane y Joey (la última escena de la última secuencia), y Jan Julivert y su sobrino Néstor (308-310). A pesar de la diferencia en la amplitud de los diálogos y sus contenidos semánticos, en ambas escenas se percibe una honda emoción. En el texto filmico Joey intenta retener al pistolero, preguntándole por los motivos de su marcha. En el texto literario, sin embargo, la situación es bien distinta. Lo que prevalece en Néstor es el resentimiento hacia su tío, ya que, a pesar de sus expectativas, Jan Julivert no intenta hacer nada respecto a Balbina, ni los otros asuntos que el joven cree que requieren su atención. Pese a ello, en su última charla con Jan todavía deja entrever la admiración que siente por él (309). Con todo, el paralelismo en ambas escenas es notorio, ya sea por la emoción que desprenden o por la admiración que ambos jóvenes sienten hacia sus respectivos héroes. En cuanto a la cuestión de la pista falsa, hay otra referencia fílmica que también merece nuestra consideración es *El beso de la muerte* (1947), de Henry Hathaway (129). En el filme, el ex convicto Nick Bianco (Víctor Matute) no consigue trabajo, por lo que reincide – junto con otros dos delincuentes– atracando una joyería. Es detenido y encarcelado nuevamente. Nick rechaza tajantemente la propuesta del ayudante del fiscal, si bien cuando se entera de que su mujer se ha suicidado, dejando en un orfanato a sus dos hijas pequeñas, al final decide delatar a sus antiguos compinches. Así pues, a diferencia de Jan Julivert, la imagen de Nick es la de un hombre de convicciones y de acción: un tipo duro. De hecho, a pesar del riesgo de ser objeto de venganza, actúa de nuevo, anticipándose siempre a los sucesos. En cambio, como hemos apreciado, el protagonista de Marsé no intenta remediar nada y muestra indiferencia ante lo que sucede en su entorno, dejándose guiar al azar por lo que le depara la vida. No sólo no le interesa tomar parte en el asesinato de Luis Klein sino que, además, tampoco quiere evitar el crimen, ya sea delatando la intención de los maquis, o ausentándose – al menos– del trabajo. Por ello, a pesar de estar sobre aviso sigue su rutina como si nada le importase. De modo que muere acribillado por sus antiguos compañeros de lucha y al lado del ex auditor. En este sentido, tampoco resulta casual la referencia a la película *La ley del silencio* (1954), de Elia Kazan:

“Tenía el cartel a medio pintar, clavado en el bastidor de madera, y copiaba sin muchos miramientos el programa de mano prendido con una chincheta en el respaldo de una



silla. *Era una azotea gris y un borroso palomar sobre un fondo de nieblas portuarias, y, en primer término, un joven estibador con chaquetón a cuadros y una paloma muerta en las manos (...) La paloma tenía el pico abierto y un ala caída. Las manos del estibador eran del color de la ceniza, y sus ojos de púgil sonado, mirando la paloma muerta, parecían cerrarse poco a poco: el viejo Suau había corregido excesivamente la línea de los párpados*” (219. La cursiva es mía).

En el filme Terry Malloy (Marlon Brando) se revela contra Johnny Friendly (Lee J. Cobb), empresario corrupto y jefe de los estibadores del muelle. Pese a los riesgos a los que se expone, el protagonista declara ante el comité de investigación la responsabilidad de Johnny en la muerte de Joey Doyle. No obstante, conviene señalar que Friendly, pese a sus canalladas, es protector del joven, si bien es traicionado por éste, decidido a seguir lo que su conciencia le dicta. Así pues, la película trata una vez más, como la de Henry Hathaway, la delación de los “amigos”, al tiempo que retrata un hombre de acción, imagen que contrasta claramente con la de Jan Julivert. Gracias a los tres referentes filmicos, el escritor consigue desorientar hábilmente al lector, ya que provoca una imagen del pistolero que dista mucho de la realidad. De hecho, pese a lo que nos cuenta el narrador respecto de la forma de matar el tiempo del protagonista y su desinterés en cuanto a lo que sucede en su entorno, durante buena parte de la novela no perdemos la esperanza –igual que Néstor– de que empuñe la pistola y se vengue.

Por lo que respecta a las referencias fílmicas explícitas, hemos de insistir que existe una cantidad considerable de ellas, tanto en las dos obras ya mencionadas, como en las demás. Pero es preciso destacar que, pese a la importancia de las referencias expresas como pautas más claras para confirmar la impronta del cine, en el caso de Marsé son las implícitas las que en realidad otorgan a su narrativa ese aire tan cinematográfico que siempre se comenta. Captar estas referencias tácitas resulta una tarea mucho más seductora que atender a las expresas, ya que por un lado, gran parte de las descripciones y diálogos inspirados en el cine se manifiestan de forma implícita y, por el otro, porque para seguir su huella no se requieren conocimientos fílmicos tan precisos y puntuales como con las referencias explícitas. Basta con poseer una cultura cinematográfica media para detectar estas recreaciones fílmicas esbozadas a partir de una memoria llena de recuerdos cinéfilos. Por ello, como dice el narrador de *Un día volveré*, ante los pasajes novelísticos de Marsé es normal tener la “sensación de lo ya visto, de haber[lo] vivido (...) en un sueño o tal vez en la pantalla del Roxy o del Rovira (...)” (10). Así pues, Marsé reproduce situaciones diegéticas apoyándose en otras ya codificadas por el mundo del cine. En *Un día volveré*, por ejemplo, crea la figura de Jan Julivert de acuerdo con los personajes arquetípicos del cine negro o –si se quiere– de las películas de gánsters. Desde el mismo comienzo se caracteriza al ex convicto como un “*strong silent man*” y hace que reine en torno a él una atmósfera de misterio. Dicha impresión suscita, junto a las referencias explícitas a las que nos hemos referido –especialmente *Raíces profundas*– una idea errónea sobre su personalidad y sus intenciones. Además, al situarlo dentro de un ambiente cinematográfico, se hace aún más obvio el carácter fílmico de su narrativa:

“Ya era muy tarde y el barrio dormía envuelto en una perezosa neblina a ras de suelo. *La luz de farola centelleaba como un alacrán de plata en el contrachapado de la armónica* mientras Néstor tocaba, la botella pasaba de mano en mano y gemía a lo



lejos la sirena de un buque. *Pegada al cristal de la farola, una salamandresa proyectaba su sombra en el muro, por encima de nuestras cabezas (...)* Entonces, a nuestro lado, la *negra silueta de un hombre con sombrero y gabardina se encaramó lentamente por el muro.*” (9)

“*El desconocido apareció de pronto bajo la luz macilenta del farol como surgido del mismo asfalto o de un 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.*” (10)

“*Encendió un cigarrillo inclinando la cabeza. Vimos sus puños al trasluz de la llama de la cerilla, fuertes y delicados a la vez, como de alabastro.*” (11. La cursiva es mía)

Se trata del momento en el que aparece un desconocido ante Néstor y sus amigos, cuando éstos celebran la puesta en libertad de Jan Juliver. Como podemos apreciar, en los tres ejemplos se registran *juegos lumínicos*, gracias a los cuales la escena queda perfectamente ambientada mediante sus luces y sombras, aspecto que nos remite con eficacia al cine negro y también a sus raíces expresionistas. Entre los elementos fílmicos vinculables con el género negro destaca la caracterización del desconocido; Marsé lo presenta brillantemente como si se tratara de un personaje de dicho género cinematográfico: “un hombre con sombrero y gabardina”, “las solapas alzadas”, “la mano derecha en el bolsillo”, “bajo la sombra del ala del sombrero sus ojos emitían un destello acerado”, etc. Su manera de vestir, sus modales y cada gesto suyo tienen claras reminiscencias fílmicas. Es más, la última cita incluso parece remitir a una de las imágenes más memorables del cine negro: *El halcón maltés* (1941), de John Huston. En la cita en cuestión el desconocido presenta cierto parecido con Sam Spade (Humphrey Bogart), el detective privado de la obra del realizador norteamericano. En este sentido, téngase en cuenta el siguiente párrafo que refuerza la imagen a la que nos referimos: “Por segunda vez, el hombre pareció dudar. Se llevó el cigarrillo a la boca con el pulgar y el índice, con la parsimonia de los viejos, le dio una chupada y la brasa iluminó fugazmente su cara” (12).

Además de la atmósfera cinéfila y la caracterización fílmica del protagonista, el autor elabora unos diálogos con atributos igualmente cinematográficos. En esta ocasión, la sobriedad en la expresión de los personajes nos recuerda la del cine negro, de gánsters y, si se quiere, incluso de las películas del oeste<sup>10</sup>. En sus obras el escritor catalán lleva a cabo una *elaboración muy concienzuda del diálogo*. Si bien Marsé no emplea un lenguaje rimbombante, altisonante o retórico, sus diálogos están muy cuidados, poniendo así de manifiesto el esmero del escritor. En este sentido, es importante tener en cuenta que tal rasgo tiene, en nuestro autor, una estrecha relación con el cine de Hollywood. Como sabemos, los diálogos en este cine suelen ser muy ingeniosos; todo encaja a la perfección dentro de la trama general de la obra, nada sobra. Esto tiene su explicación en que el séptimo arte cuenta con una extensión reducida, no se puede perder tiempo en circunloquios que son más propios de la realidad; hay que exprimir al máximo el espacio temporal del que se dispone. Por eso en el cine se da un discurso absolutamente frenético ya que el tiempo es un elemento narrativo de enorme valor que no se puede consumir gratuitamente. Es así como se explica el uso recurrente del lenguaje chispeante y muy expresivo de los diálogos de

<sup>10</sup> A este respecto ver los diálogos presentados en *Un día volveré* en las pp. 9-11, 32-34, 86-89, etc.



Marsé, puesto que se construyen de acuerdo con el patrón del diálogo cinematográfico más que del novelístico.

## 5. Conclusión

Hasta aquí hemos observado algunos aspectos narrativos de la obra de Marsé que guardan una estrecha relación con el séptimo arte, tales como las referencias fílmicas explícitas e implícitas, y los diálogos ingeniosos y chispeantes inspirados en el cine. Asimismo, hemos comprobado que todos estos elementos tienen su origen en las películas de la *Época Dorada* de Hollywood. Sin embargo, el vínculo de la novelística de Marsé con el arte audiovisual es mucho más amplio y profundo. De hecho, por ejemplo, la visualidad constituye una de las características más destacadas que, siendo muy propia del discurso narrativo de Marsé, sólo se explica de manera satisfactoria si se tiene en cuenta su bagaje cultural cinéfilo. Por ello, cada vez que el escritor ha intentado explicar la *preponderancia de las imágenes sobre las ideas*, en el inicio de la gestación de sus obras, ha ratificado que el predominio de las imágenes es en él consecuencia directa de la influencia del séptimo arte. De acuerdo con él: “Yo he partido casi siempre de imágenes y no de ideas, es como si en mí la *memoria visual* pudiera más que el intelecto”<sup>11</sup>. Por ello, a Marsé le gusta hacer ver al lector lo que escribe; más que explicárnoslo, prefiere hacérselo patente. Este relevante aspecto de la novelística del escritor se manifiesta gracias a varios factores, entre los que figuran, por un lado, y en un lugar privilegiado, las referencias fílmicas, ya que éstas inducen a establecer asociaciones precisas que, sin duda, contribuyen a aumentar el aspecto visual de las obras del autor. Y por otro lado, los diferentes tipos de verbos empleados –preferentemente los que indican la *mímica*, la *quinésica* y la *proxémica*–, la profusión de adjetivos calificativos y el uso recurrente de las comparaciones –sobre todo, a través de “como”, “como si” y “al igual que”–. Cabe señalar, asimismo, la importancia de las descripciones realizadas desde cerca, o sea en *primer plano*, que además de incrementar el talante visual de la descripción, cumplen la función de anticipar los sucesos –tal como sucede en el séptimo arte– o, cuando menos, de ofrecer pistas al lector. No hay que perder de vista, por último, algunos procedimientos literarios inspirados en las técnicas cinematográficas. Todos ellos se agrupan y se explican dentro del *montaje* –recurso narrativo fílmico por excelencia, el más característico del arte cinematográfico–. Por medio de la influencia del cine, en las obras del escritor las escenas y los episodios –y en ocasiones el armazón general de la historia– se organizan de manera un tanto similar a la sintaxis cinematográfica ya referida, es decir, mediante *cortes* y *empalmes secos*. Así, algunas novelas del escritor presentan estructuras mucho más complejas que las de la narrativa tradicional –*Si te dicen que caí*, por ejemplo–, ya que, al yuxtaponer imágenes o escenas discontinuas, sin claras marcas lingüísticas explicativas que indiquen los saltos espacio-temporales como en las novelas clásicas, su lectura se dificulta considerablemente. De modo que en los textos literarios en los que se aprecia este tipo de innovaciones fílmicas sobre los procedimientos retóricos, el narrador tradicional –que anteriormente orientaba en todo momento la lectura– pierde su función y desaparece, dando lugar a un lector mucho más activo en la labor hermenéutica del texto. Por otro lado, gracias al uso del montaje alternado o paralelo, se expresa con

<sup>11</sup> Marsé, J., Primera imagen, primer latido, *El Sol* (5 de octubre de 1990: 2).



enorme eficacia y de modo filmico la simultaneidad de las acciones ocurridas en un mismo plano temporal, pero en diferentes espacios. Idéntica técnica se emplea asimismo para desarrollar sucesos que albergan saltos temporales verticales, como es el caso de los “*flashback*”<sup>12</sup>.

Por último, tal como hemos propuesto en el inicio de este estudio, una de nuestras intenciones era reconstruir el *horizonte de expectativas* ante el cual fue creada y recibida una obra en el pasado, en nuestro caso, cada una de las obras de Marsé. En este orden cosas, no hay que perder de vista tanto la situación social-política de la España de posguerra, como el fenómeno cultural más vistoso y esperanzador, el cine de la época, así como la circunstancia en la que se vio sumido el sistema literario de la Generación del Medio Siglo. De hecho, con el fin de ampliar nuestra comprensión al respecto, hemos considerado con anterioridad el porqué de este éxito tan fulminante del *cine clásico* de Hollywood sobre los demás géneros de la época. De acuerdo con varias fuentes de críticas, durante la posguerra, en especial en las décadas de los 40 y 50, las condiciones socio-políticas y económicas paupérrimas del país afectaron profundamente en la vida de los espectadores y lectores españoles, influyendo de forma decisiva en sus preferencias, de tal manera que éstos intentaban evadirse siempre que podían de la dura realidad. Durante las siguientes décadas, es decir, parte de los 50 y 60, pese a la tendencia aperturista del país tanto en el terreno político como en el económico, el concepto poco intelectual del arte que ha adquirido el pueblo español se mantendrá igual, o con escasa variación. Esto se debe a que circunstancias tales como una guerra sangrienta y sus trágicas consecuencias, así como la pobreza generalizada a la que aquélla condenó a muchos españoles, son vivencias demasiado duras como para ser olvidadas en veinte años. A pesar del crecimiento económico de estas décadas que despertará nuevas aspiraciones, todavía existirá cierta reticencia hacia escenas de extrema pobreza, resultado de la guerra y la posguerra.

Tal como hemos comentado, las creaciones artísticas no son ajenas a los grandes cambios de estas décadas, pues, numerosas obras literarias y filmicas de la época sirvieron como testimonio de una transformación paulatina. Los artistas contaron incluso con una relativa libertad con la que tanto escritores como cineastas intentaron plasmar su percepción de la realidad y de la situación de penuria a la que el pueblo español se vio sometido. Igualmente aparecieron obras que fueron más allá de un simple testimonio social, interpretando la situación desde una postura más crítica; si bien esto no era lo que la mayoría de los lectores y espectadores españoles esperaban de ellos. De hecho, desde nuestra perspectiva, *Últimas tardes con Teresa* (1966) supuso precisamente una reacción contra aquello, ya que abiertamente puso en solfa las pretensiones teóricas y prácticas del realismo social. En términos generales se entiende que Marsé luchó para rebatir despiadadamente la concepción intelectual de la época sobre la vida y el arte. Esta visión crítica del escritor catalán en contra de los movimientos intelectuales se refleja ya en sus dos primeras novelas, si bien en un estilo mucho menos elaborado y con unos planteamientos ideológicos igualmente menos trabajados.

---

<sup>12</sup> Para más información sobre la influencia del cine en Marsé, me remito al capítulo VI de mi tesis doctoral. En él los interesados podrán encontrar de forma amplia y detallada los diferentes aspectos de los procedimientos literarios del escritor inspirados en el séptimo arte.



Así pues, parece claro que las nuevas circunstancias socio-políticas con que se iniciaron los 50 propiciaron una toma de conciencia colectiva en los intelectuales y fomentaron en los jóvenes escritores una nueva corriente de índole realista, con la adopción incluso de una actitud rebelde pero solidaria ante la cruda realidad que hasta entonces había sido ajena a la novela española. Pese a ello, estas respuestas de las preguntas a las que el sistema literario de la época tuvo que hacer frente, fueron a su vez poco eficaces por no satisfacer las demandas de la mayoría de los españoles. En consecuencia, el perfil literario tanto del grupo neorrealista como del realismo social no sobrevivió durante mucho tiempo. Así pues, en los años 60, debido a que el realismo social no había proporcionado una interpretación suficientemente válida de la realidad, la novela española volvió a concebir la idea de que una obra artística tiene que ceñirse a sus propias leyes, sin subordinarse a propósitos ajenos a su propia función estética, defendiendo ante todo su carácter inherente frente a cualquier coyuntura extraliteraria. Como sabemos, esto dio lugar al nacimiento de una nueva corriente literaria de índole formal y experimental.

No obstante, la idea de la vida y la literatura a la que ha sido leal Marsé no se ajusta siquiera a esta última tendencia, puesto que para el escritor catalán la buena literatura no debe dar la espalda a la realidad social ni al devenir histórico. De hecho, por eso el escritor siempre ha trabajado sobre la realidad española; en todas sus obras, sin excepción, se plasma la realidad miserable de la posguerra y el sentimiento trágico de los españoles de su época. Ahora bien, pese a ello, lo que diferencia las novelas de nuestro autor de las de los demás escritores coetáneos es que los aspectos históricos y discursivos de su novelística presentan una estrecha conexión con las películas del *cine clásico americano* y el cine en general. He de destacar nuevamente que la inclusión de una amplia gama de elementos cinematográficos no obedece únicamente a su deseo de neutralizar el triste panorama social de la España de posguerra, sino que además pretende provocar un *profundo deleite cultural* en su lector. El escritor recurre constantemente a los elementos filmicos porque sabe que su receptor los identificará con facilidad, pues –a falta de otro entretenimiento– la mayoría de la gente acudía al cine ávida, como él, de películas, especialmente de las californianas. En este sentido, se confirma que el novelista acertó en relación con las demandas de su lector o, al menos, con las más imperiosas necesidades de sus contemporáneos, percatándose a tiempo del *horizonte de expectativas* de éstos, que era el suyo mismo.

De cualquier modo, al margen de si las obras del escritor catalán fueran o no una respuesta precisa a las demandas del lector de su tiempo, para mí sí es evidente que Marsé las tuvo muy en cuenta. Si no perdemos de vista la tremenda relevancia que el fenómeno cultural filmico significó en la posguerra y el éxito vertiginoso del cine de la *Época Dorada* de Hollywood, coincidiremos en que, para un lector de aquella época el encuentro con los múltiples elementos cinematográficos en una obra literaria suponía un gran placer *per se*. El autor catalán se percató a la perfección de lo que el público necesitaba, que no era sino lo que él mismo deseaba: *entretenerse*. En nuestra opinión, mediante la comprensión real del *horizonte de expectativas* del lector de su tiempo y de sí mismo, Marsé logró solventar con gran habilidad el problema al que tuvo que enfrentarse el sistema literario de la posguerra: *cómo llegar con éxito al público*.

De acuerdo con Jauss, cualquier escritor se ve inmerso en un *sistema de expectativas* que le sirve de norte ya sea implícita o explícitamente. En el caso del escritor catalán estas referencias le impulsaron a crear nuevas formas narrativas más



innovadoras, con las que consigue ofrecer respuestas diferentes a los problemas ya planteados dentro del mismo sistema. De este modo, introduce elementos que inciden en la evolución de la forma de novelar estancada de su época, para convertirla en una novela más abierta y funcional, o sea, en una literatura con perspectivas renovadas.

## Bibliografía

- Caparrós Lera, J. M. (1983). *El cine español bajo el Régimen de Franco (1936-1975)*, Universidad de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona: Ariel.
- Coma, J. (1993). *El esplendor y el éxtasis: Historia del cine americano (1930-1960)*, tomo II, Barcelona: Kaplan.
- Coursodon, J. P. (1996). La evolución de los géneros, en *Historia General del cine: Estados Unidos (1932-1955)*, vol. 8, Madrid: Cátedra, pp. 225-307.
- Fernández F., L. M. (1992). *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela.
- \_\_\_\_\_ (1996). “La trasgresión del canon en la narrativa española contemporánea. El simulacro filmico en Marsé y Llamazares”, *Moenia*, 2, pp. 293-307.
- Guarner, J. L. (1971). *30 años de cine en España*, Barcelona: Kairós.
- Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Raza (Un ensueño del General Franco)*, Madrid: Ediciones 99.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Historia del cine*, Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ & Font, Domènec (1975). *Un cine para el cadalso (40 años de censura cinematográfica en España)*, Barcelona: Euros.
- \_\_\_\_\_, Monteverde, J. E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E. & Torreiro, C. (1997). *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra.
- Hueso, Á. L. (1998). *El cine y el siglo XX*, Barcelona: Ariel.
- Jauss, H. R. (1975). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura (Título original: Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur, en *Petica*, 7, pp. 325-344. Trad. Álvarez A.). En Mayoral, J. A. (Comp., 1987), *Estética de la recepción* (pp. 59-85), Madrid: Arco.
- \_\_\_\_\_ (1983). Goethe's and Valery's Faust: On The Hermeneutics of Question and Answer, en *Toward an Aesthetic of Reception* (2ª ed.), Minneapolis: University of Minnesota Press (trad. Bathi, T.), citado en Iglesias Santos, M. La estética de la recepción y el horizonte de expectativas. En Villanueva, D. (Comp., 1994), *Avances en teoría de la literatura* (pp. 35-115), Universidad de Santiago de Compostela.
- Kim, K. H. (2004), *Literatura y cine: La novelística de Juan Marsé*. Tesis Doctoral para la obtención del título de Doctor en Literatura Española, Facultad de



Filología Española. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España (Actualmente en prensa en Biblioteca Nueva de Madrid).

- Marsé, J. (1966/1990). *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1973/2000). *Si te dicen que caí*, Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1982/1989). *Un día volveré*, Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1993/2001). *El embrujo de Shanghai*, Barcelona: Plaza & Janés.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Rabos de lagartija*, Barcelona: Lumen.
- Mayoral, J. A. (compilador) (1987). *Estética de la recepción*, Madrid: Arco.
- Méndez-Leite, F. (1975). *Historia del cine español*, Madrid: Jupey.
- Monegal, A. (1996). La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura, *Moenia*, 2, pp. 309-326.
- Peña-Ardid, C. (1996). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra.
- Pérez Bastías, L. & Alonso Barahona, F. (1995). *Las mentiras sobre el cine español*, Barcelona: Royal Books.
- Sadoul, G. (1979). *Historia del cine mundial*, Madrid: Siglo XXI.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine*, Barcelona: Piados.
- Schifano, L. (1997). *El Cine Italiano 1945-1995*, Madrid: Acento.
- Tavernier, B. & Coursodon, J. P. (1997). *50 años de cine norteamericano*, tomo I, Madrid: Akal.
- Utrera, R. (1987). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla: Alfar.
- Villanueva, D. (Comp.) (1994), *Avances en teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela.