



Cabrera Espinosa, Claudia. "Memoria y estrategias narrativas cinematográficas en 'Historia de detectives', de Juan Marsé".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2022, vol. 11, n° 25, pp. 108-119.

# Memoria y estrategias narrativas cinematográficas en "Historia de detectives", de Juan Marsé

Memory and cinematographic narrative strategies  
in "Historia de detectives", by Juan Marsé

Claudia Cabrera Espinosa<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-9774-2008

Recibido: 31/05/2021 || Aprobado: 18/08/2021 || Publicado: 14/07/2022

## Resumen

Este trabajo propone un estudio sobre dos temas recurrentes en la narrativa de Juan Marsé (1933-2020), la memoria y la cinematografía, en un cuento concreto: "Historia de detectives". Los relatos y las novelas del autor catalán suelen abreviar de sus propias vivencias durante la época de la posguerra, pero también de lo visto, leído, escuchado e imaginado. Por ello, además de sus andanzas por las calles de Barcelona, a su obra se incorporan elementos provenientes de libros, cómics y películas que se funden con sus recuerdos tamizados por el paso de los años. En este artículo se tratará la manera en que ciertas estrategias discursivas propias del séptimo arte, así como algunos de sus personajes, pasan a formar parte de este relato.

## Palabras clave

Literatura española; Juan Marsé; memoria; estrategias narrativas.

## Abstract

This work proposes a study on two recurrent themes in the narrative of Juan Marsé (1933-2020): memory and cinematography in a specific story: "Historia de detectives". The short stories and novels of the Catalan author are usually based on his own experiences during the post-war period, but also on what he saw, read, heard and imagined. For this reason, in addition to his wanderings through the streets of Barcelona, his work incorporates elements from books, comics and films that merge with his memories sifted through the years. In this article we will discuss the way in which certain discursive strategies typical of the seventh art, as well as some of its characters, become part of this tale.

## Keywords

Spanish literature; Juan Marsé; memory; narrative strategies.

<sup>1</sup> Investigadora posdoctoral de El Colegio de México y profesora de Literatura Española Moderna y Contemporánea en la Universidad Nacional Autónoma de México. Contacto: [claudia.cabrera.espinosa@gmail.com](mailto:claudia.cabrera.espinosa@gmail.com)



## Introducción

Juan Marsé (Barcelona, 1933-2020), autor perteneciente a la generación del Medio Siglo, retrató en su obra narrativa las circunstancias que se vivieron en su ciudad de origen en los años cuarenta y cincuenta: las estrecheces económicas, las ausencias y las rigideces que padecieron durante su infancia bajo el régimen franquista. En este contexto nacen las *aventis*, historias de aventuras que los niños narraban en grupo para entretenerse, chismes de barrio mezclados con lo que escuchaban en casa, el regreso de un combatiente que volvía del exilio, por ejemplo, aderezados con tramas de películas, cuentos policíacos, novelas y tebeos. Todo aquello les servía para urdir la trama de una historia maravillosa e inverosímil que los alejara de las privaciones de su cotidianidad, y crear un universo al que pudieran asirse para evadir un entorno hostil. Se trataba de juegos de la memoria que oscilaban entre la verdad y la mentira, en los que se introducían a sí mismos como personajes buscando encontrar, ahí sí, un final satisfactorio.

Muchos niños de esta generación se criaron en las calles, en una libertad que fue carencia, primero, y paraíso perdido, después. La Barcelona de Juan Marsé es la de los perdedores, la de chavales haciendo recados por unos centavos en los barrios del Guinardó y del Carmelo. Como menciona Fernando Valls, los odios aún frescos de la guerra, la miseria y la sordidez convierten a estos personajes en “microcosmos de la postrada España del franquismo” (69), y el escritor los recuperaría años después, ya adulto, para protagonizar sus ficciones, en un afán de ofrecer un testimonio poblado de hechos cotidianos y menudos y, sobre todo, de sensaciones profundas arraigadas en su memoria. Para Lourdes Gabikagojeaskoa, la narrativa de Marsé es “un discurso de resistencia ante el olvido, frente a los nuevos acontecimientos que se van produciendo tanto en la sociedad catalana como dentro de todo el Estado español respecto a una de las épocas más traumáticas de su historia” (135).

Las *aventis* que se gestaron durante esta época permanecieron en la memoria de Marsé y fueron puestas por escrito en los relatos publicados entre 1957 y 1994, reunidos en el volumen *Cuentos completos* (Austral, 2002). Pero las evocaciones de esos años lo acompañaron por seis décadas creando un cúmulo magnífico que, como la creciente bola de nieve que es la memoria, según Bergson, siguieron dando frutos. Desde la aparición de *Si te dicen que caí* (1973), aquella gran *aventi* que lleva adentro numerosas pequeñas *aventis*, el autor catalán no cesó en la recuperación de sus recuerdos y los de toda una generación. Las *aventis* y lo sucedido en aquella posguerra pueblan las páginas de novelas como *Un día volveré* (1982), *El embrujo de Shanghai* (1993), *Rabos de lagartija* (2000) y *Caligrafía de los sueños* (2011), y se asoman también en su última novela, *Esa puta tan distinguida* (2016).

“Historia de detectives” fue publicado por primera vez en el libro de cuentos *Teniente Bravo* (Seix Barral, 1987), que incluía también “El fantasma del cine Roxy”, “Noches de Boccaccio” y el relato que da título al volumen.<sup>2</sup> Se trata de una narración en primera persona en la que el protagonista, ya adulto, rememora sus andanzas en la Barcelona de posguerra de la mano de Juanito Marés y sus secuaces jugando a los detectives en el interior de un coche abandonado y a través de las calles de la ciudad. Está estructurado a manera de *mise en abîme*, pues encierra historias metadiegticas en boca de otros personajes en las que se mezcla la realidad con la fantasía. Cada uno de los participantes tiene un papel que representar e incorpora elementos provenientes del entorno. Ernesto Ayala-Dip señala que, mediante este ejercicio, los muchachos de barrio oyen las verdades a medias y “hay un intento de reinventar continuamente la versión de los hechos a ver si alguna de ellas, alguna de aquellas *aventis* es la auténtica” (48).

Este trabajo busca estudiar la recuperación de una historia conformada por los recuerdos de su creador, extraídos del “palacio maravilloso” que es la memoria, de acuerdo con San

<sup>2</sup> En ediciones posteriores se excluyó el cuento “Noches de Boccaccio”.

Agustín: los cines del barrio, las leyendas urbanas, los filmes de la época, los personajes callejeros y el ambiente en general que se vivía en su niñez y adolescencia, aunados al poder imaginativo del escritor. Stevenson –uno de los autores predilectos de Marsé– destacaba la importancia de recordar como adulto lo visto como niño, pues los objetos observados en la infancia suelen estar distorsionados en la memoria, y lo que en realidad se recuerda es la sensación –vaga e imprecisa– que nos provocaron (22). Esta sensación, aunada a la nostalgia, es lo que nos interesa recuperar en estas páginas, así como los elementos tangibles –muchos de los cuales ya no existen, como el Cine Roxy– e intangibles que, junto con la fantasía, componen el relato.

Por otro lado, se abordará la manera en que se configura la narración en “Historia de detectives”. Además de la puesta en abismo y las *aventis*, Marsé recurre a ciertos procedimientos cinematográficos que nos interesa destacar. Es conocida la afición del escritor catalán por el séptimo arte, sobre todo por las películas hollywoodenses producidas en las décadas de 1930 y 1940. En estas el cine funcionaba, en palabras del autor, “como generador de mitos, como estimulante de mi imaginación o mi capacidad de soñar” (Turpin 111). Las imágenes vistas por Marsé en aquellos años permanecieron en su memoria y llegaron a las páginas de sus relatos transformadas en la manera de andar de un personaje, el brillo de una mirada o un guiño en los diálogos, además de las alusiones explícitas a ciertos filmes –*The Shanghai Gesture, Arizona, Notorious, Shane*– y las estrategias literarias inspiradas en técnicas del cine que se mencionarán más adelante.

### “Historia de detectives” y la memoria

La acción del relato transcurre un día nublado en que la ciudad de Barcelona se aplastaba remota, “como una charca enfangada, una agua muerta” (Marsé, *Cuentos* 164). Por ello, los cuatro personajes principales –Juanito Marés, David Bartra, Mingo Roca y Jaime– permanecen dentro de un Lincoln Continental abandonado frente al Campo de la Calva, en el que juegan a los detectives. Aquel día, el objetivo de Marés y sus secuaces es obtener información sobre una mujer muy pálida con los ojos llorosos (la señora Yordi) que pasa junto a ellos envuelta en una gabardina clara. El narrador (Mingo) es el encargado de seguirla y, durante los cuarenta y cinco minutos de su espionaje, descubre que va al encuentro de un hombre en el bar Monumental. Un rato después, los ve salir de ahí e irse juntos en un taxi, pero nota en ella una expresión de disgusto, como si lo hiciera contra su voluntad.

Cuando toca el turno de David, narra que siguió a un hombre delgado, de unos treinta y cinco años, maquillado con polvos de arroz, que llevaba un abrigo negro sobre un pijama a rayas y zapatillas de felpa. Aparentemente el hombre, a su vez, seguía a Mingo. Sin embargo, Marés pronto hace conjeturas y explica que no lo seguía a él, sino a la mujer de la gabardina. Tras exponerles su teoría de los hechos, concluye que se trata de su marido, quien huye del gobierno y tiene el corazón roto después de haberla visto con otro hombre –un “falangio”– en el bar. Al día siguiente, en la calle Legalidad aparece ahorcado el hombre del pijama. Cuando los muchachos llegan, el cuerpo aún cuelga de una cuerda, al borde de la azotea de una vieja torre.

Esta es la trama de una “Historia de detectives” narrada desde la perspectiva de un Mingo adulto que, nostálgico, rememora “aquellos fantásticos días de peligro y maldad”, cuyos olores “a pólvora y a carroña” (192) ya nadie recuerda. Por relatos como este, se dice que en la obra de Juan Marsé “se alza el poder evocador de la infancia y de la juventud, la nostalgia infinita del paraíso perdido y la certidumbre de que todo lo bueno se halla en otra parte” (García 55). En este cuento se recrean escenarios y personajes que serán recurrentes en su obra; entre los sitios más emblemáticos aludidos se encuentran la plaza Lesseps, los cines Roxy, Mundial

y el Mahón, la calle Legalidad, las Ramblas, el barrio de Gracia y el monte Carmelo. Las imágenes de donde Marsé nutre su obra, no obstante, provienen de sus correrías por estos sitios, pero, como observa Samuel Amell “no están exclusivamente basadas en experiencias vividas, sino en experiencias personales que [...] pueden ser vividas, soñadas, oídas, leídas” (*La narrativa* 26), y una de estas fuentes es, sin duda, el séptimo arte.

Juan Marsé escribía sus narraciones a partir de su propia experiencia, basándose en lugares, personajes e incluso historias que él conocía. Al respecto, Emilio Bayo señala: “Es evidente que este escritor no es un biógrafo, ni siquiera un memorialista, pero no es menos cierto que literariamente se halla mucho más seguro, y se desenvuelve a su gusto, manejando su propio pasado” (159). Marsé no solo echa mano de sus propios recuerdos, sino que acude también a la memoria histórica y a la colectiva. Paul Ricoeur escribe sobre los recuerdos que tenemos como miembros de un grupo y destaca en estos casos la exigencia de un desplazamiento del punto de vista (158). Este tipo de memoria en conjunto, frecuente en la niñez, en donde solemos estar con la familia o en la escuela, se refleja en la manera en que se articula una ficción en la que Mingo es el narrador, pero no el protagonista, y en las acciones de los cuatro detectives que conforman una unidad. A ello se suman las calles de la ciudad y los personajes secundarios, cada uno de los cuales aporta a la configuración de la narración. Como agrega Ricoeur, la noción de marco social deja de ser “una noción simplemente objetiva, para convertirse en una dimensión inherente al trabajo de rememoración” (159).

En este cuento, Marsé recrea los sitios recurrentes mencionados, pero no como eran en el momento de la escritura, sino como fueron años atrás, cuando él pasaba horas en las calles a la espera de un suceso que le diera material para inventar una historia, crear una ensoñación o jugar a las *aventis*. Es como si todo cuanto acontecía en el barrio, por nimio que fuera, le sirviera de materia para crear un universo en el que se sintiera a gusto. El siguiente fragmento es ilustrativo a este respecto:

Ante mí se abría el Campo de la Calva, una explanada negruzca y encharcada al final de la calle, sobre la falda de la colina festoneada de ginesta. Un barrio tan alto, tan cerca de las nubes, que aquí la lluvia todavía está parada antes de caer, solía decir Marés. Esta plataforma sobre la colina había sido proyectada como plaza pero aún no era nada, un barrizal; a un lado había una hilera de casas bajas con la taberna de Fermín y la papelería-librería, y al otro lado nada [...]. Lo llamaban Campo de la Calva porque los moros de Regulares jugaron aquí un partido de fútbol con la cabeza cortada y rapada de una puta, y dicen que de tanto patearla y hacerla rodar, la cabeza se quedó lisa y pulida como una bola de billar [...] (165-166).

En estas líneas se aprecia cómo era el mundo a través de los ojos de Juan Marsé, con la lluvia suspendida en las nubes, sin decidirse a caer. Una plaza que aún no existía, una papelería-librería atendida por Susana, personaje de otro de sus cuentos, “El fantasma del cine Roxy”, y, para rematar, una leyenda que le habrá contado algún chico del barrio y que habrá sido narrada muchas veces, con nuevos y fantásticos detalles.

Aquí, como en tantas otras situaciones narradas por Marsé, la memoria funciona como el combustible del relato, y el elemento que la complementa es la fantasía, tanto del autor como de sus propios personajes. Estas ensoñaciones son las líneas de fuga de unos niños-adolescentes que se aferran a los juegos de la infancia, sin decidirse a entrar de lleno a la realidad que los espera. Leen tebeos y juegan a los detectives, pero mientras tanto fuman cigarrillos y miran las piernas de las mujeres. El propio Marsé expresó que cuando se abandona la adolescencia, “el tiempo se pone en marcha, implacablemente. Hasta ese momento ha estado parado, una especie de eterno verano” (Iborra 62). De este modo, en “Historia de detectives” los personajes tratan

de retrasar lo más posible la llegada de la madurez y de las responsabilidades, viendo el mundo a través de su propia ficción. Marcos Maurel apunta:

La utópica felicidad sólo cabe en el tiempo de la infancia, cuando la esperanza de la muerte nos da una esperanza de eternidad. Después caemos en el tiempo, extraviados la inocencia [...] Esta desgracia irreversible nos forja un sentimiento de desposesión, un vacío que algunos sólo se ven capaces de llenar escribiendo. Se busca algo que teníamos en la infancia y hemos perdido. Escribir es jugar a las *aventis* para poner fin a esta búsqueda (56).

En estas líneas encontramos un paralelismo entre el mundo ficcional creado por los niños que juegan a ser detectives, en el relato, y el proceso de escritura mediante el cual el propio autor recupera las imágenes de su infancia y las transcribe a través del tamiz de la ficción. Debe tomarse en cuenta, además, que los protagonistas tienen la edad con la que contaba Marsé en aquella época, y que los recuerdos de Mingo, el narrador, son los del propio autor filtrados por el paso de los años.

Pascual García señala que los personajes del autor catalán “fragan mundos ficticios para esconderse de la maldad del mundo real. Su vida depende en ocasiones de esa sutil estrategia del recuerdo, de la supervivencia del espíritu novelesco contra la ignominia de su existencia” (54). Esto es consecuencia de que a la mayoría de ellos los espera en casa una vida que ha sido profundamente afectada por la guerra: orfandad, padres en la cárcel o que pasan todo el día en las tabernas, escasez de alimentos o familiares tísicos, situaciones que afectaron, en mayor o menor medida, a buena parte de las familias en esos años. Así que los muchachos viven en un mundo creado por ellos mismos en el que está presente el entorno hostil, pero que aparece coloreado por personajes y situaciones provenientes del mundo del espectáculo y por las leyendas del barrio. En el relato se menciona, por ejemplo, que Juanito es hijo de una cantante venida a menos y del ilusionista Fu-Ching, quien invita a sus compañeros a su casa los sábados, y que él mismo es medio contorsionista y ventrílocuo, es decir, que está inmerso en un aura de quimeras e irrealidades. Como menciona Geneviève Champeau:

La prosa de Juan Marsé se centra menos en la enunciación de una verdad (siempre relativa, provisional y hasta contradictoria) que en la experiencia hermenéutica que ofrece el texto al lector. Genera en efecto la escritura un doble proceso de mitificación y desmitificación, engaño y desengaño que motiva no sólo una estructuración del relato orientada hacia una revelación o semi-revelación final, según el modelo narrativo policíaco, sino que introduce en cada momento una ambigüedad que puede dar paso a un significado no aparente (75).

En “Historia de detectives”, el mundo de las ensoñaciones se enfrenta con la realidad que persigue a los protagonistas incluso en sus andanzas detectivescas, dicotomía que es un elemento recurrente en la obra de Marsé. En el tercer apartado del relato, “Charles Lagartón”, el panadero, descubre a Mingo siguiendo a la señora Yordi, le explica a ella que esos chicos son unos sinvergüenzas y agrega: “Fíjese en el sombrero que lleva éste. Era de su padre, que está en la cárcel por atracador y por rojo separatista” (172). Páginas después, cuando Mingo narra a sus amigos lo sucedido, David exclama: “Padre no hay más que uno, aunque esté en la trena”, a lo que Jaime responde: “O en la tasca y mamado todo el puto día, como el que yo me sé” (174).

El resultado es un universo en el que se mezcla la crudeza de lo real con lo lúdico al grado de que es difícil distinguir entre ambos. Sin embargo, se debe tener presente que el lector se halla siempre en el mundo de la ficción, aunque esta se inserte en un marco realista. Lo que

ocurre es que, como escribe Joaquín Marco, en la literatura de Marsé los lectores y hasta la crítica tienen la “sensación de que se encuentran ante hechos no sólo verosímiles, sino reales, verídicos, es decir, recreados como tales” (63). Por ello pareciera que hay que distinguir lo real de lo imaginario, cuando en realidad estamos frente a una historia totalmente ficcional. Es como si el autor, al narrar la metadiégesis, contara una *aventi* dentro de otra *aventi*, pues la diégesis principal es en sí misma un ejercicio imaginativo. Al seguir las páginas del relato, el lector, junto con los protagonistas, tratará de desentrañar el misterio del hombre que deambula por las calles en pijama y maquillado con polvos de arroz. Y, en última instancia, podrá creer en las conclusiones de Juanito Marés –que se trata de un marido siguiendo a su mujer–, o bien mostrarse escéptico, como hacen sus compañeros detectives.

Sobre la necesidad de los personajes de emplear una máscara, García apunta: “Los personajes de Juan Marsé suelen adoptar la impostura como recurso contra la tristeza que los rodea y para imponer su versión personal de los hechos” (54-55). Por ello crean historias de amor y de gánsteres, para dar una forma más bella o al menos más interesante al mundo en el que viven. Y también por eso juegan a los detectives, incluso con credenciales imaginarias: “*David Bartra. Agencia de Detectives ‘Donald Lam/Berta Cool’*. *Pesquisas, seguimientos, misiones secretas, sabotajes. c/. Verdi, Campo de la Calva, s/n.*” (180). De esta manera buscan adoptar una identidad que sustituya –aunque sea por unas horas– la semiorfandad y la vida de carencias en las que se desenvuelven día a día.

Pero tarde o temprano el juego termina. Maurel señala: “Marsé es un maestro de la narración del proceso del desengaño, del momento en el que la realidad impone sus perfiles más crueles” (48). Esto se manifiesta en el último apartado de “Historia de detectives”, cuando dos semanas después de haber conjeturado sobre el caso del hombre de las zapatillas de felpa, este aparece colgando de una azotea. El juego de los niños se enfrenta con la contundencia y la crudeza de los hechos. Marés ordena buscar a la señora de la gabardina para devolverle el billetero del ahorcado –que llevaba dentro cinco duros–. Los “detectives” cumplen la orden con los bolsillos “repletos de garbanzos cocidos y todavía calientes, acabados de birlar en una tienda de la calle Sostres” (191). Cuando le dan el billetero, ella mira el dinero y la fotografía del hombre y les agradece sin afirmar o negar que lo conocía, lo que les impide tanto a ellos como al lector saber si era “verdadera” o no la versión de Juanito. En palabras de Álvaro Hernández: “Marsé salva la verdad porque nunca la dice y la transforma en una trama que el lector puede encontrar entre los pliegues del relato, sin que éste se la imponga mediante la explicitación” (67). A pesar de la ambigüedad del desenlace, la realidad no deja de imponerse: “A fin de cuentas, en aquellos tiempos, cinco duros eran cinco duros” (192).

### **Estrategias narrativas cinematográficas**

La presencia del cine en la obra de Juan Marsé puede apreciarse desde varias perspectivas: las referencias textuales de películas, actores y directores, la aparición de salas de cine concretas en sus narraciones –el Roxy, el Mahón, el Selecto, el Miramar–, la inclusión de diálogos de películas en sus relatos y la similitud física entre los personajes de sus obras y los actores de ciertas películas, entre otras. Además, muchos de estos últimos trabajan en salas de cine como taquilleros, pajilleros, proyccionistas o “desratizadores”, o bien, son clientes asiduos.

“Historia de detectives” surge de imágenes grabadas en la memoria de Marsé provenientes de escenas vividas o vistas durante su infancia, en la que el cine era un elemento fundamental. El autor escribió que el cine producido en Hollywood en los años treinta y cuarenta “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” (“El cine” 3). Las salas de cine eran para Marsé pequeños oasis en los que se le ofrecía un mundo lleno de

aventuras y, además de la película proyectada, el niño o el adolescente era impresionado por el inusual comportamiento de los espectadores; eran sitios en donde ocurrían cosas. Amell observa que estas funcionan como un microcosmos de la sociedad (“Juan Marsé” 56), y Marsé describe en su obra a las pajilleras, los olores agrios, los dedos pringosos de regaliz y caramelo, y las conversaciones de los muchachos ante la fascinación de las escenas proyectadas.

Marsé se convirtió en visitante asiduo del cine en los años cuarenta, en la inmediata posguerra, gracias a que su padre consiguió una plaza en el Ayuntamiento, en la sección de Higiene, como “desratizador”, de modo que podía entrar gratis al cine Roxy y a muchos otros –Miramar, Mundial, Proyecciones, Selecto–. La ocupación de su padre será también el referente del trabajo del padre de Mingo, en *Caligrafía de los sueños*, quien mataba “ratas azules” en los cines de barrio. De este modo, Marsé tuvo acceso a la fábrica de sueños que eran las películas hollywoodenses de la época, a películas cuyas historias estaban alejadas de la realidad y alimentaron su imaginación y la creación de *aventis* durante muchas décadas.

La afición de Marsé por el cine está presente en varias de las actividades profesionales que desempeñó: trabajó en la revista *Art-cinema*, escribió guiones por encargo para el director Germán Lorente (Ordóñez) y tuvo una columna llamada “Señoras y señores” en *Por Favor*, en la que hacía retratos de diversas figuras públicas, principalmente actores y actrices. Entre 1995 y 1996 escribió para *El País* la columna “Un paseo por las estrellas”, y tuvo una larga trayectoria como traductor, guionista, coguionista y dialoguista, por lo que resulta difícil desvincular su narrativa del séptimo arte. Además, varias de sus obras han sido adaptadas y llevadas a la pantalla grande, como *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980), *El embrujo de Shanghai* (Fernando Trueba, 2002) y *Canciones de amor en Lolita’s Club* (Vicente Aranda, 2007), entre otras.

En cuanto a las estrategias cinematográficas presentes en sus relatos, estas se manifiestan mediante procedimientos literarios inspirados en las técnicas propias de las películas, cuyo ejemplo más evidente es “El fantasma del cine Roxy”, cuento escrito casi en su totalidad a manera de guion. Si bien es cierto que algunas estructuras narrativas consideradas en la actualidad como cinematográficas provienen de la literatura, como los *flash-backs* o analepsis, nos interesa destacar aquí las fuentes directas de las que abreva Marsé para incorporarlas a su prosa. Carmen Peña-Ardid apunta que lo importante al identificar los recursos del cine en una obra literaria es “la intencionalidad con que un autor se sirve de ellos, las funciones que desempeñan en la nueva estructura semántica literaria y, en última instancia, las posibles constantes que pueden detectarse en su modo de utilización” (98). En “Historia de detectives”, estos contribuyen a crear la atmósfera de irrealidad en donde se desarrollan las acciones. En un principio, incluso pareciera que los niños son verdaderos detectives analizando las pistas de un caso, a la manera de los filmes pertenecientes al género negro de los años cuarenta.

Agrega Peña-Ardid la dificultad que supone encontrar la proveniencia de ciertos recursos de los que un autor se vale para construir sus relatos, y sugiere identificar en las obras literarias referentes fílmicos concretos, o bien conocer las relaciones entre el escritor y el cine, sus opiniones y su educación cinematográfica (110). En este sentido, Marsé allana el terreno a la crítica, puesto que en “Historia de detectives” se incluyen los nombres de actores y personajes provenientes de los filmes en los que se inspira. En este relato, se hace referencia a *La ciudad desnuda* (*The Naked City*), dirigida por Jules Bassin en 1948 y protagonizada por Barry Fitzgerald, la cual trata sobre dos detectives neoyorkinos (Dan Muldoon y Jimmy Halloran), quienes investigan el asesinato de la bella modelo Jean Dexter.

Algunos estudiosos de las relaciones entre cine y literatura han señalado, con razón, la imposibilidad de establecer equivalencias directas entre los procedimientos cinematográficos técnicos –movimientos de cámara, angulaciones, sobreimpresiones, montaje, etcétera– y las estructuras narrativas de un texto literario. No obstante, no debe olvidarse que una película tiene

su germen en una obra escrita: el guion, y que dentro del registro sonoro de un filme se encuentra el material verbal: los diálogos, los cuales sí pueden ser trasladados de una película a un texto literario y viceversa. Por otro lado, una obra literaria y un filme tienen en común su condición de relato o narración de sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio determinado y protagonizados por ciertos personajes (Sánchez Noriega 81). Es decir, que puede establecerse un paralelismo entre obras de estos dos géneros en función de su narratividad.

El cine negro estadounidense de los años cuarenta y cincuenta, género y época a los que pertenece *La ciudad desnuda*, retrata una sociedad en descomposición que vive entre la inseguridad, la delincuencia y la prostitución surgidas como consecuencia de la guerra. Esto facilita que Marsé traslade sus personajes e historias a la ciudad de Barcelona, en donde en aquellos años se vivían circunstancias similares. La descripción y las acciones de los personajes de “Historia de detectives” remiten a los de una cinta del género: “fumando y planeando seguimientos y pesquisas por la ciudad misteriosa y corrompida, husmeando el delito entre la niebla y ‘marcando’ de cerca a los sospechosos bajo la lluvia, mientras se oye a lo lejos la sirena de un buque pidiendo entrada en el puerto” (173).

Las similitudes entre “Historia de detectives” y *La ciudad desnuda* se hacen evidentes desde la apertura de ambas obras. En estas, el narrador/director describe/muestra la ciudad y el ambiente antes de fijar su atención en un personaje específico. En el caso de la película, una voz en *off* describe la ciudad de Nueva York de madrugada mientras la cámara sobrevuela la isla y se observan edificios habitacionales, rascacielos, fábricas, barcos. Posteriormente comienza a narrar una historia que se inicia a la una de la mañana de una calurosa noche de verano en la que dos hombres cometen un asesinato.

El pasaje inicial de “Historia de detectives”, por su parte, es semejante en cuanto a las descripciones que se hacen de la ciudad, en este caso Barcelona:

En los días luminosos, desde la zona alta de la ciudad, desde esta calle que se encabrita en la colina como si quisiera mirarse en el Mediterráneo, la vista alcanza muy lejos mar adentro y el corazón se engaña: el barrio dormido es una atalaya sobre un sueño que no acaba de discurrir. A veces, sin embargo, más allá del puerto y su rompeolas [...] en la popa de los buques de carga [...] hemos visto centellear los aros de plata en las orejas de los marineros acodados a la borda (163).

Esta descripción general de la ciudad (a la manera de una toma abierta), se va cerrando poco a poco hasta llegar al escenario en donde se encuentran los personajes principales, y comienza la historia en la que los “detectives” se reúnen en un automóvil para un “trabajito especial”. En ese mismo fragmento, la cercanía de una gaviota extraviada permite una descripción similar a un *close-up*: “antes de remontar el vuelo nos miró de soslayo con su ojo de plomo” (164). Cabe mencionar que en este punto el lector todavía desconoce que se trata de un grupo de niños y la narración podría confundirse con la de cualquier relato policiaco, recurso que muy difícilmente se podría llevar a cabo en la pantalla. El primer diálogo del cuento proviene de una escena de *La ciudad desnuda*. Cuando ven pasar a la señora Yordi, “una mujer con boina gris y gabardina clara, muy pálida y muy guapa y muy llorosa” (164), cerca del Lincoln, Marés le dice a Mingo:

–Bonitas piernas –dijo mirando a la mujer.

–Sí, jefe.

–¿Te gustan?

–Ya lo creo, jefe.

–Pues no las pierdas de vista (164-165).



El diálogo citado es casi idéntico a la escena de la película en la que una mujer (la actriz Dorothy Hart) visita la oficina de los detectives para contestar preguntas sobre el asesinato de su amiga Jean. Cuando ella se aleja, los hombres intercambian dichas frases. Después de este diálogo, en el relato, el narrador refiere que Marés: “Entornó los ojos de gato y puso cara de viejo astuto Barry Fitzgerald ordenando al poli sabueso seguir a la chica en *La ciudad desnuda*, añadiendo con la voz ronca: –Andando, es toda tuya” (165). Unas líneas más adelante, la narración vuelve a remitir al cine negro, cuando Mingo se dispone a llevar a cabo su trabajo: “Tiré el cigarrillo, me calé el sombrero hasta la nariz y salí del automóvil sin poder apartar los ojos de aquellas piernas largas” (165).

Después de que se envía al primer detective a seguir a una mujer, en ambas historias se encarga el seguimiento de un hombre a un segundo detective, que en el relato de Marsé es David Bartra. Otro punto de convergencia es el hecho de que en ambas hay un tercer hombre que sigue los mismos pasos de los detectives: el asesino de la modelo, en *La ciudad desnuda*, y el hombre del pijama, en el relato. Esta prenda es otro elemento que tienen en común las dos obras, ya que en el filme los detectives encuentran un pijama en casa de la modelo, lo cual los lleva a encontrar a su propietario, el doctor Stoneman, quien estaba enamorado de ella y era cómplice de sus fechorías. Al igual que en el relato, este personaje intenta suicidarse, pero los detectives se lo impiden, lo que no ocurre en el cuento de Marsé.

Aunque las imágenes de la película no pueden incorporarse a la narración de manera íntegra, ya que resultaría imposible describir un cuadro cinematográfico entero con todos sus detalles, el lector suple con imaginación esta carencia de minuciosidad y, si está familiarizado con los actores que se mencionan –en este filme u otros del género–, puede fácilmente evocar las imágenes a las que alude el autor. Jorge Marí destaca que, en el cine, la percepción de los acontecimientos se lleva a cabo a través de la vista, mientras que en un texto literario la producción de imágenes es sugerida por la palabra escrita (199). Estas, ya sean descritas o sugeridas, permiten la configuración de ciertos procedimientos imitativos. Además, el texto literario cuenta con una serie de recursos de los que carece la cinematografía, la cual capta imágenes y audios preestablecidos que no suelen dejar sitio a las interpretaciones. La literatura, en cambio, permite todo tipo de exégesis y acotaciones sensoriales. El narrador de “Historia de detectives”, por ejemplo, agrega tras la aparición de la señora Yordi: “Ella pasó por nuestro lado dejando en el aire un acre perfume a cebollas y lágrimas, tal vez a vinagre” (165). Los monólogos interiores y las digresiones son otros elementos que enriquecen la narración escrita. Estos adquieren un peso mucho mayor que el de la voz en *off* de una película, cuyo abuso podría resultar en un filme excesivamente literario.

Otra de las estrategias empleadas por Marsé al construir “Historia de detectives” es la descripción de personajes en función de actores. Además del ya mencionado Barry Fitzgerald, con el que se compara a Marés, se dice de la señora Yordi que “se parece asombrosamente a Fu-Lo-Suee, la hija de Fu-Manchú: los mismos ojos de china perversa y venérea, caliente y oriental” (168). Por otro lado, al panadero que mira con lascivia a la señora Yordi los detectives lo llaman *Charles Lagartón*, apodo que alude al actor Charles Laughton. Mingo lo describe con las piernas cortas separadas “como si estuviera de pie en la cubierta de la *Bounty* poniendo cara bestial de capitán Bligh con su asquerosa verruga en la mejilla” (171). Con estas líneas se recuerda al cruel capitán del barco de la película *Motín a bordo* (1935), en la que Laughton encarna al tiránico y desagradable capitán del *Bounty*, quien castiga cruelmente a su tripulación, por lo que uno de sus oficiales (Clark Gable) organiza un motín en su contra.

Además de estas referencias directas, abundan en el relato descripciones con una gran carga visual que remiten a un universo en el que los elementos de la vida cotidiana se perciben como fantásticos e influidos por la cinematografía. Menciona el narrador, por ejemplo: “Las sirenas de los buques, en días borrascosos como éste, nos hacían pensar en putas francesas apoyadas en farolas, de noche, con faldas de satín negro abiertas en el costado” (173). Ello es

consecuencia de la afición al cine de Juan Marsé, quien menciona que en la década de 1940 “[...] te podías ver en una semana seis o siete películas absolutamente magistrales desde el punto de vista de los diálogos, de ritmo narrativo, de formas... cine de aventuras, cine de *gangsters*, cine romántico, cine musical, melodramas, etc.” (Belmonte 31). Esta influencia se hace evidente en casi toda su narrativa y crea el efecto de que sus personajes viven entre capitanes de barco, detectives y pistoleros.

Otra de las características del relato que nos remiten a los recursos de la cinematografía son los cierres de ciertos capítulos que recuerdan el paso de una secuencia a otra. Las descripciones de algunos de ellos son sumamente detalladas y están dotadas de gran plasticidad. En el final del capítulo 2, la narración se enfoca en los ojos de la señora Yordi: “En sus pupilas luminosas la lluvia se refleja combada, fruncida por el viento, como una miniatura” (170). De este modo se describe un complejo primer plano que funcionaría perfectamente en una película, antes del *fade out*. Algo similar ocurre al final del capítulo 6 cuando, tras una discusión entre los protagonistas, Juanito permanece dentro del Lincoln rumiando las pistas de sus pesquisas y se describe la escena de la siguiente manera: “Por debajo de su pie tranquilamente asomado a la ventanilla, la puerta abollada y herrumbrosa lucía un trozo de plancha milagrosamente bruñida y en ella se reflejó fugazmente el perfil de la ciudad lejana y andrajosa, dormida bajo un cielo desplomado” (189). La meticulosidad con que se construye la parte visual de estos cierres, y algunos otros más, remite sin duda a las realizaciones destinadas a la pantalla grande.

A pesar de las similitudes mencionadas entre “Historia de detectives” y las películas pertenecientes al género negro en cuanto a las descripciones y a las estrategias narrativas, existen divergencias en lo concerniente a la trama, pues en las segundas se suele desvelar el misterio que ha servido como punto de arranque a la acción. En el desenlace de este relato, no obstante, no se sabe cuál fue la motivación de las acciones de los personajes. Se desconocen tanto las causas del suicidio del hombre como su relación con la señora Yordi. La verdad no se hace explícita, a diferencia de lo que ocurre en el esquema policiaco. Es como si a causa de excesivas dosis de cine, Mingo y sus amigos sometieran la realidad a parámetros fantásticos, como en el poema de Machado cuyos versos se aluden en *Si te dicen que caí*: “En los labios niños, / las canciones llevan / confusa la historia / y clara la pena” (Marsé, *Si te dicen* 151).

## Conclusiones

La obra de Juan Marsé se caracteriza, entre otras cosas, por su afán de recuperar las circunstancias de una época marcada por el silencio. Su narrativa significa la existencia de una voz que se abre camino para manifestar su inconformidad ante una serie de injusticias, a manera de denuncia, pero también para recuperar la belleza de una época en donde la hubiera: la magia del cine, las ensoñaciones de los niños, la ternura de una madre que protege a sus hijos, la solidaridad entre amigos.

Por el año de la escritura de “Historia de detectives”, se deduce que el autor había adquirido una nueva perspectiva de la posguerra vivida durante su infancia y adolescencia. Su creación ya no obedece a un interés por denunciar un hecho que le parece reprobable. Las estructuras narrativas son diversas, las tramas son complejas y se acude a la memoria con la añoranza de quien ha perdido algo irrecuperable, pero con el afán de recrearlo mediante la imaginación y la escritura. En este relato convergen el anhelo de recuperar la infancia perdida, las consecuencias que provocó la guerra en la sociedad española y la manera en que los niños de la década de los cuarenta –libres de culpa de lo sucedido en la década anterior– encontraron una solución para sobrevivir en aquellas duras circunstancias. La narración muestra la manera en que los niños creaban las *aventis*, elemento de gran importancia dentro de la narrativa del escritor catalán y, por otro lado, la cruel vuelta a la realidad, de la que nadie podía estar exento.

En su afán por luchar contra el olvido y ajustar cuentas con la memoria histórica, de evocar con sus relatos la presencia de lo ausente, Marsé recurre a la rememoración, ya sea mediante sus propios recuerdos, los ajenos, o bien, a través de las sensaciones que estos le provocaron. Para ello se sirve de una serie de novedosas estrategias narrativas entre las que destaca la oralidad, la *mise en abîme*, las intertextualidades cinematográficas y las *aventis*, a la vez encantadoras y brutales, creando un universo en el que se funden la memoria, el realismo y la ensoñación. Como parte de esta recuperación, en “Historia de detectives” se retoma la presencia del cine y se convierte tanto en tema como en modo narrativo. Los personajes de las películas que el autor vio de niño están presentes, al igual que la manera de retratarlos: tomas abiertas que se cierran en una imagen específica, novedosos ángulos de observación, los movimientos artificiosos de los protagonistas y diálogos provenientes del cine negro. El resultado es una narración que conjuga lo mejor de dos mundos: una riqueza sensorial y reflexiva gracias a las posibilidades de la palabra escrita, y la magia derivada de la fábrica de sueños que es el cine.

### Obras citadas

- Amell, Samuel. “Juan Marsé y el cine”. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, n° 22, 1997, pp. 55-65.
- \_\_\_\_\_. *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis*. Madrid, Playor, 1984.
- Bayo, Emilio. “El escritor gandul: los relatos de Juan Marsé”. *Scriptura*, n° 3, 1987, pp. 148-166.
- Belmonte, José. “Juan Marsé: Nociones sobre la escritura (entrevista)”. *Nuevas tardes con Marsé. Estudios sobre la obra literaria de Juan Marsé*, editados por José Belmonte y José Manuel López de Abiada, Nausicaä, 2002, pp. 28-39.
- Champeau, Geneviève. “Juan Marsé o el realismo trascendido”. *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores clave en la renovación de la novela española contemporánea*, editado por Fernando Valls, Fundación Juan Goytisolo, 1999, pp. 71-85.
- Ayala-Dip, J. Ernesto. “Juan Marsé o el desencanto de la memoria”. *El Viejo Topo*, 27, diciembre de 1978, pp. 45-49.
- Gabikagojeaskoa, Lourdes. *Eran soñadores de paraísos. Nostalgia y resistencia cultural en la obra de Juan Marsé*. Biblioteca Nueva, 2011.
- Iborra, Juan Ramón. “Juan Marsé: ‘Si no conservas al chaval que fuiste, estás muerto’”. *El Dominical*, 30 de julio de 2000, p. 62.
- Marí, Jorge. “La narrativa de Juan Marsé, a caballo entre el cine y la literatura”. *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*, coord. por Celia Romea, Horsori, 2005, pp. 193-201.
- Marsé, Juan. *Cuentos completos*. 2ª ed., Espasa Calpe, 2003.
- \_\_\_\_\_. “El cine de hoy”. *Por Favor*, 25 de noviembre de 1978, p. 3.
- \_\_\_\_\_. *Si te dicen que caí*. Bruguera, 1980.
- Maurel, Marcos. “Este sol de la infancia: vertientes de la memoria en la obra narrativa de Juan Marsé”. *Juan Marsé, su obra literaria*, coord. por Celia Romea, Horsori Editorial, 2002, pp. 43-60.
- Ordóñez, Marcos. “Un paseo con Marsé (1ª parte) - 1993”. *El País*, Blogs Cultura, 19 de septiembre de 2012, <https://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/09/de-mis-archivos-un-paseo-con-mars%C3%A9-1%C2%AA-parte-1993.html>
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Cátedra, 1992.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, 2010.

- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Paidós, 2000.
- Stevenson, Robert Louis. *Memoria para el olvido*. Fondo de Cultura Económica-Siruela, 2008.
- Turpin, Enrique. "Introducción". *Cuentos completos*, de Juan Marsé, 2ª ed., Espasa Calpe, 2003, pp. 9-129.
- Valls, Fernando. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Crítica, 2003.

### **Películas citadas**

- Almas en el mar (Souls at the Sea)*, Henry Hathaway 1937.
- La ciudad desnuda (The Naked City)*, Jules Bassin, 1948.
- Motín a bordo/ La tragedia de la Bounty (Mutiny at the Bounty)*, Frank Lloyd, 1935.