



## Estética cinematográfica en *Si te dicen que caí* De Juan Marsé desde los enfoques intermedial y analítico

*Cinematographic aesthetics in «Si te dicen que caí» of Juan Marsé from intermediate and analytical approaches*

Oumar MANGANE

Laboratoire CERROMAN

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD)

Email : [oumar.mangane@ucad.edu.sn](mailto:oumar.mangane@ucad.edu.sn)

Orcid id : <https://orcid.org/0009-0009-6115-4226>

**Resumen:** El presente estudio se centra en *Si te dicen que caí* con el objetivo de demostrar la importancia y la originalidad de las estrechas relaciones estéticas que mantiene la literatura con el séptimo arte. Se trata de examinar las verdaderas afinidades entre artes mediante cierta forma de escritura ya que el texto narrativo concebido como producto artístico elabora unos mecanismos de escrituras que remiten a imágenes y sonidos. Este intercambio de propiedades entre medios es un enfoque que depende de la intermedialidad. Así, nuestra elección, bajo una perspectiva intermedial y analítica, queda motivada por el aporte de esta creación artística surgida de una aproximación e incluso de una fructífera complicidad estética entre novela y película. En efecto, nuestro tema, al establecer esta relación entre ambas artes, nos permite hacernos unas interrogaciones: ¿Cuál es la relación estética que une ambas artes? ¿Cómo la aplicación de las pautas del cine por parte del novelista puede demostrar la impureza de los relatos desde un punto de vista aislado? El conjunto de los interrogantes constituye el telón de fondo de la presente reflexión para desafíos intermediáticos; lo que nos permitirá a la vez examinar cómo en la novela marseana se inventan personajes que se asemejan a los actores de cine mediante su vida y milagros y destacar las prácticas filmicas narrativas.

**Palabras clave:** Estética, novela, Juan Marsé, película, Intermedialidad.

**Abstract :** The present study focuses on *Si te dicen que caí* with the aim of demonstrating the importance and originality of the close aesthetic relations that literature maintains with the seventh art. It is a question of examining the true affinities between arts through a certain form of writing, since the narrative text conceived as an artistic product develops mechanisms of writing that refer to images and sounds. This exchange of properties between media is an approach that depends on intermediality. Thus, our choice, from an intermediate and analytical perspective, is motivated by the contribution of this artistic creation arising from an approach and even a fruitful aesthetic complicity between novel and film. Indeed, our theme, in establishing this relationship between the two arts, allows us to ask ourselves some questions: What is the aesthetic relationship that unites both arts? How can the application of film guidelines by the novelist demonstrate the impurity of stories from an isolated point of view? The set of questions forms the backdrop for this reflection on intermediate challenges which will allow us to examine how in Marsé's novels characters are invented that resemble film actors through their lives and miracles and highlight the practices film narratives.

**Keywords:** Aesthetics, novel, Juan Marsé, film, intermediality.

**Résumé:** La présente étude se concentre sur *Si te dicen que caí* dans le but de démontrer l'importance et l'originalité des relations esthétiques étroites que la littérature entretient avec le septième art. Il s'agit d'examiner les véritables affinités entre arts à travers une certaine forme d'écriture, puisque le texte narratif conçu comme un produit artistique développe des mécanismes d'écriture qui se réfèrent aux images et aux sons. Cet échange de propriétés entre les médias est une approche qui dépend de l'intermédialité. Ainsi, notre choix, d'un point de vue intermédial et analytique, est motivé par l'apport de cette création artistique issue d'une démarche voire d'une complicité esthétique fructueuse entre roman et film. En effet, notre thème, en établissant cette relation entre les deux arts, nous permet de nous poser quelques questions : Quelle est la relation esthétique qui unit les deux arts ? Comment l'application des directives cinématographiques par le romancier peut-elle démontrer l'impureté des

histoires d'un point de vue isolé ? L'ensemble des questions forme la toile de fond de cette réflexion sur les défis de l'intermédialité qui nous permettra d'examiner comment le roman marséen invente des personnages qui ressemblent à des acteurs de cinéma par leurs faits et gestes et mettent en lumière les pratiques narratives du film.

**Mots-clé :** Esthétique, roman, Juan Marsé, film, intermédialité.

## Introducción

La literatura y el cine son dos artes cuya aproximación estética, muy pronto, ha llamado la atención de varios especialistas. En efecto, la literatura le ofrece al cine desde su nacimiento, siguiendo a Cleider (2012, p.63), intrigas, personajes y preguntas. Por lo contrario, el cine ha dado a las letras nuevas modalidades de percepción, otros modos de contar historias y nuevas maneras de provocar la emoción para que resuene de forma duradera. Estas observaciones inequívocas demuestran que ambas artes mantienen estrechísimas relaciones. Si en la época del cine mudo, el séptimo arte, al inspirarse en artes como la literatura, parecía buscar su autonomía, hay que precisar que la llegada del cine sonoro le ha otorgado a éste cierto valor. Lo que ha justificado, a su turno, el paralelismo que hacen unos críticos entre ambos medios. Por tanto, estos juegos intermedíaticos como sostiene Müller (2015, p. 6) han contribuido a la consolidación de dichas relaciones mediante cierta forma de escritura que destaca unas afinidades estéticas entre novela y película.

Por una parte, la elección de *Si te dicen que caí*, más allá de su escritura, se concibe como producto artístico y se justifica con la elaboración de mecanismos de narración que recurren a unas imágenes y unos sonidos. El propio Juan Marsé, a lo largo de su trayectoria narrativa, parte de imágenes tan visuales, recogidas varias veces por especialistas como Amell (1984, pp. 15-16), López de Abiada (2002, p. 99-105), Romea Castro (2005, p. 203), Rodríguez Fischer (2008, pp. 98-167-467), Bonet (2009, p. 34) o Cuenca (2015, pp. 545-546), como cinematográficas al maniobrar “compilaciones de cromos”(Freixas, 1984, p.52).

Por otra parte, la película como arte de puesta en escena y del montaje utiliza unos medios de expresiones que se leen. Se trata de la escritura, y contra cualquier concepción dicotómica, mejor conviene considerar novela y película como prácticas mediáticas que intercambian sus propiedades: “Ya no percibimos de la misma manera en que lo hacíamos hace cincuenta años; en particular, hemos adquirido la costumbre de ver relatar historias, en lugar de oírlas narrar. La técnica del relato, forzosamente, de encontrarse trastornada”(Magny, 1972, p. 44); “El cine logra desarrollar la sensibilidad receptiva del público, de tal modo que éste incorpora a las dos fuentes de evocación visual que tenía-experiencia real y teatro-una nueva dimensión de su capacidad receptora de imágenes narrativas: la de la imagen vista. Hasta entonces, la sensibilidad colectiva estaba habituada a oír narrar, pero con la aparición del cine se habitúa y familiariza fácilmente a ver narrar” (Castellet,1957, p. 35); “La novela, como el cine, sólo debe mostrar las apariencias del mundo físico, las conductas y los diálogos, que no los pensamientos de los personajes, haciendo uso de técnicas estrictamente cinematográficas, además, como las ya citadas del flash o la secuencia, el plano corto, medio, primer plano o panorámica, concediendo gran importancia, al igual que en el cine, al montaje de las secuencias” (Villanueva, 1973, p. 32).

Mediante esta serie de observaciones, este reflejo de las preocupaciones estéticas para examinar el carácter imprescindible de las técnicas cinematográficas aparecen en la obra literaria. Así, la obra marseana no se reduce solamente a una sucesión de aventuras y representaciones de personajes cuya existencia hemos de crear, sino que también se presenta como un relato de historias de familias en que toma el novelista los principales temas y renueva la estética debido a su relación personal con esta industria:

La importancia de las relaciones entre el cine y la literatura en la generación del medio siglo no se limita a la adopción de técnicas propias del primero por la segunda. Existe una relación personal de los escritores de esta época con el cine. Rafael Sánchez Ferlosio siguió cursos de

dirección en la Escuela Oficial de Cine y Jesús Fernández Santos se ha dedicado profesionalmente a dicha actividad. Otros muchos han colaborado de una manera u otra en la industria; por ejemplo : García Hortelano, Marsé y Sueiro lo han hecho como guionistas. Obviamente, la estructura de la novela que para gran parte de la crítica marcó la aparición de las obras de los autores de esta generación. (Amell, 1989, pp. 1594-1595)

Barcelona y la postguerra constituyen el telón de fondo de la narrativa marseana que muestra la absurdidad del ser humano que ha alcanzado su paroxismo. Frente a esta amenaza de la vida humana, Marsé toma conciencia de esta tragedia mediante las letras en una época en que cuesta mucho trabajo creer la aproximación de las producciones narrativas y fílmicas tanto en los procedimientos escénicos como en las formas de narraciones usadas.

La elección de este tema se justifica por la renovación de la creación artística surgida de una aproximación, o sea, de una fructífera complicidad estética entre novela y película lo que destaca, sin duda alguna, la pertinencia del tema que plantea las siguientes interrogaciones: ¿Cuáles son las relaciones estéticas que entroncan ambas artes? ¿Cómo la aplicación de las pautas cinematográficas por el novelista puede demostrar la impureza de la obra novelesca desde un punto de vista aislado? Dichos interrogantes nos permitirán alcanzar nuestro objetivos a partir de los aspectos estéticos e intermediáticos de ese diálogo entre literatura y cine mediante prácticas fílmicas.

Este intercambio de propiedades entre medios es un enfoque que depende de la intermedialidad, o sea, de la cercana conexión entre ambas artes. Así, para concebir los fundamentos de la estética cinematográfica marseana, nos basamos, por un lado, en un análisis interpretativo de los aportes de teóricos como Villanueva (1973), Utrera (1985), Amell (1989-1984), Castellet (1957), y por otro, en la perspectiva de la intermedialidad desarrollada por Müller (2015 y 2000) que se centra en el hecho de que un medio lleva en sí las estructuras y las propiedades de uno o varios medios y de que integra en su propio contexto unas cuestiones, unos conceptos y principios que se han desarrollado a lo largo de la historia social, tecnológica de los medios y del arte figurativo.

De hecho, por una parte, examinaremos los estrechos nexos de *Si te dicen que caí* (2010) con el séptimo arte mediante técnicas de puesta en escena, de recorte, de montaje como motor de su creación, y por otra, pondremos de relieve los procedimientos de las prácticas fílmicas del relato.

## 1. Cine y literatura en la novela de Juan Marsé

Se trata de estudiar los aspectos que componen los relatos marseanos y peculiarmente *Si te dicen que caí* y los parámetros cinematográficos de un entorno aún hundido en la posguerra del “más poderoso y poético de todos nuestros narradores vivos, que siempre fue desde su adolescencia un cinematófilo impenitente, que también ha escrito y publicado sobre cine al derecho y al revés [...]el heredero y superviviente más poderoso de la más coherente generación narrativa” (Conte, 2008, pp.467-468). En efecto, cabe subrayar que el siglo XX europeo y particularmente español marcado no solo por ambas guerras mundiales y guerras civiles sino también por nuevas invenciones. Esto ha acarreado cambios casi en todos los campos de la vida. Así, en el campo literario, asistimos a una destacada producción narrativa con renovación estética en la que los escritores hacen hincapié en la descripción de la realidad mientras denuncian la absurdidad humana.

El desastre causado por el hecho bélico ha provocado un despertar, o sea, una toma de conciencia entre los intelectuales españoles. Estos, conscientes de las amenazas sobre la vida humana, preconizan la vuelta a los valores socioculturales y a los fundamentos ideológicos en los que se basa la identidad española. La cuestión de la condición humana resulta esencial y Juan Marsé igual que sus coetáneos pone al hombre en el centro de sus reflexiones

construyendo con habilidad una fructífera puesta en escena dramática entresacada del séptimo arte. Y el franquismo se percibe dentro de su narrativa como un medio poderoso basado, desde el punto de vista moral, en el aniquilamiento de la dignidad humana. Obras como *La oscura historia de la prima Montse* (1970) se destacan por la riqueza temática y la renovación estética mediante las exploraciones de nuevas técnicas de escritura, sobre todo, a partir de *Si te dicen que caí* (2010) con el uso de las aventis que se asemejan a las del cine. La estructuración le permite al novelista mostrar al mundo literario que no descuida las técnicas de composición de los relatos. Al respecto, Pérez Sinusía (2016, p.139) afirma:

Las aventis se originan en un hecho que supuestamente ha sucedido y presentan la realidad de una manera proteica, ambigua y confusa. Los niños tratan de hacer ver a su auditorio las historias que narran a partir de elementos que proceden del cine tanto en su forma de narrar, como en su temática, en su manera de describir a sus personajes, en la utilización de géneros cinematográficos procedentes del cine del melodrama y del western, que forman parte mayoritariamente del cine creado en Hollywood y Gran Bretaña entre los años 30 y 40 del siglo XX y que alimentan el imaginario de sus protagonistas, a saber: Java, Sarnita (*Si te dicen que caí*), Néstor Julivert (*Un día volveré*), Juanito Marés (*El amante bilingüe*), Daniel y Nandu Forcat (*El embrujo de Shanghai*) o David Bartra (*Rabos de lagartija*).

Así, logra construir una nueva técnica escritural combinando lo literario con lo filmico. Conviene recordar que, desde hace mucho tiempo, la evocación de la puesta en escena en el campo literario nos hace pensar más en la del teatro que en la de otros géneros. El teatro, arte de la representación, queda el género por excelencia que hace de la puesta en escena uno de los aspectos imprescindibles de su práctica. Y si en su funcionamiento, da importancia a la representación e incluso la puesta en escena, es porque esta permite, mediante las imágenes, la palabra y los signos, al dramaturgo transmitir con precisión y claridad el sentido de su pieza. Sin embargo, en cuanto a la narrativa, la escena constituye el momento en que se detiene la narración. Por consiguiente, el texto literario igual que la pintura, la fotografía y la película, crea un espacio visual en la conciencia del lector como sucede en *Si te dicen que caí* (2010) en la función de los niños kabileños. Al empezar la escena, el relato, o sea, la historia contada y el discurso argumentativo dejan de ser operativos. Por lo tanto, asistimos en el texto marseano a una alternancia -escena y sumario- con el objetivo de mostrar el carácter dramático o no de un acontecimiento. Es lo que explica Genette (1972, p. 166) mediante los contenidos dramáticos y no dramáticos, los momentos fuertes y los débiles.

La puesta en escena novelesca se sitúa en un espacio que da la ilusión de la imagen real y Juan Marsé, repetidas ocasiones, ha afirmado que no parte de ideas sino de imágenes. Fijémonos en el relato in mediare de *Si te dicen que caí* en que Marsé nos ofrece una escena con semejanza fundido cinematográfico:

Nadie se preocupará mucho de una mantenida, pensaron, fue muy conocida pero ya no tiene veinte años, está muy cascada, qué esperamos, igual una noche lo asaltan otros por ahí y la dejan desnuda con su borrachera, qué esperamos. La mar de sencillo, dirían: se la espera en el Alaska esa noche que volvía del cine Metropol con su amante, se la invita a beber cuanto quiera para celebrar su cumpleaños, luego se la propone ir por ahí en coche para seguir la juerga y más tarde, en una calle oscura, dentro del Ford, quién empuñaría el mazo de madera que ya tenían preparado en el asiento de atrás. (2010, p. 338)

Así, nosotros, como lectores, nos vemos sumidos sin explicación alguna, en la acción desde los primeros pasajes del relato con la potencialidad que sustituye a la distorsión. Con la descripción de tal escena, nos damos cuenta de que el narrador deja al lector en el centro de la acción dramática, y pues, resulta imposible para el novelista encadenar los acontecimientos de su relato. De hecho, la escena acarrea el fracaso de la lógica discursiva. Por otra parte, con la

evolución del mundo artístico, existe de ahora en adelante, un paralelismo de las artes que no admite frontera, ni jerarquización entre poesía y pintura, entre texto e imagen, entre literatura y cine, entre otros. En la evolución espectacular de la escena, Juan Marsé la convierte en lugar en que se desvela la psicología de los personajes, es decir, su interioridad psicológica. Ante tal dramatización de la escena, resulta sensible el lector y se vuelve activo al convertirla en imagen dentro de su memoria. Para entender la originalidad de dicha técnica, basta con darse cuenta de esta escena descriptiva acerca del protagonista de *Un día volveré*:

El desconocido apareció de pronto bajo la luz macilenta del farol como surgido del mismo asfalto o de una grieta en la noche. Llevaba una trinchera color caqui con muchos botones y complicadas hebillas, las solapas alzadas y la mano derecha en el bolsillo. Bajo la sombra del ala del sombrero sus ojos emitían un destello acerado. Teníamos la sensación de lo ya visto, de haber vivido esa aparición en un sueño o tal vez en la pantalla del Roxy o del Rovira en la sesión de tarde de un sábado. (Marsé, 1982, p.10)

La primera frase de esta evidente escena del cine negro anuncia con claridad el inicio de un espectáculo de desolación desvelando y recubriendo una completa crónica con el espacio lleno de emociones y el aumento de la presión. Como la cámara, los narradores entran en los detalles como viene subrayado por Pérez Sinusía:

Los narradores consiguen con su capacidad de contar identificarse con una cámara de cine y convertir al oyente en espectador de estas historias. Las aventis y, en consecuencia, el cine, contribuyen a escapar de la realidad de esa España de posguerra, además de crear estereotipos que piden la complicidad con el lector dotado de una competencia cinematográfica o espectral. En la narrativa de Juan Marsé se crea el simulacro de estar viendo una película. (2016, p.139)

El espacio es caótico, el suspense y el aprieto se ven sustituidos por el desastre y el padecimiento. Las acciones se cargan de imágenes visuales hasta tal punto que le parece al lector que está delante de una pantalla cinematográfica. En su principio, la puesta en escena une la estética marseana a la dramaturgia. La novela, un espacio en que el autor narra los acontecimientos, una historia, es un relato ficticio cuya composición obedece, sin lugar a dudas, a cierto número de criterios de la creación novelesca, o sea, el carácter literario y se caracteriza por un estilo propio a cada escritor. En efecto, cada escritor (Juan Marsé) según la época a la que pertenece (generación de Medio Siglo), su ideología (realismo), el contexto (Franquismo) crea unas obras que reflejan la particularidad de su escritura y su estética. Pero parece esencial precisar, desde ahora, que, muy a menudo, son unos críticos que les permiten a los lectores aprender mejor el talento creador de un escritor. Hace falta señalar también que los criterios de evaluación de las obras varían de un crítico a otro. En la mayor parte de las obras ambientadas en la posguerra, la emoción trágica recorre casi todo el espacio, o sea, Barcelona y sus barrios, y Juan Marsé, mediante la descripción de los lugares y el retrato de los personajes crea un espacio caótico. Esta renovación pone en tela de juicio no solo la estética de la novela tradicional –espacio precisado, tiempo cronológico, estructura lineal– y le da al novelista una libertad en la creación de su obra. Siendo niño al estallar la guerra civil española pero testigo de la dictadura franquista y la segunda guerra mundial, Marsé opina que la renovación permite traducir con fuerza la decepción del hombre frente a su condición de vida. Tal como una escena filmica, un plan de conjunto le permite a veces a Marsé pintar en sus obras la angustia y la desesperación que reinan en este ambiente hostil:

La trapería era el ombligo del mundo. Los zapatos de Sarnita echaban humo junto al brasero, pero él ni caso, de bruces sobre los diarios y rascándose las junturas infectadas de los dedos.

Salió la abuela de la cocina con medio caliqueño apagado en los labios y un cazo con el potaje, pero al verles allí, volvió dentro. Esa tarde Mingo llegó corriendo, muerto de frío y con los mocos colgándole hasta el labio; venía del taller, con su guardapolvo de aprendiz y su gran bufanda cruzada sobre el pecho como dos cananas. (Marsé, 2010, p.129)

A través de esta técnica de puesta en escena, Juan Marsé integra el círculo de los artistas que piensan que el texto literario ya no puede considerarse como un arte cuya percepción del sentido no resultaría posible más que al explorar su propia naturaleza sino más bien al cotejarlo con otras artes como el cine, la pintura, la música, la televisión, la escultura, entre otros, que Müller (2000, p. 123) denomina *medium*. Y nos hace falta subrayar que este modo de concebir las relaciones entre artes nos remite al concepto de intermedialidad teorizado por el propio Müller, convencido de que el encuentro entre los medios queda inevitable en esta época de la producción artística contemporánea. A tal efecto, subraya la necesidad de admitir los medios tal como un conjunto. Así, dicho concepto reconstruye estas relaciones de interacciones entre los medios. Y nosotros como lectores enterados, para darnos cuenta de ellas, debemos poner en práctica las competencias como en un visionado filmico. Y en definitiva, a través de estas escenas con la variación de los planes, Juan Marsé consigue construir un espacio novelesco que nos afecta a todos sirviéndonos de las herramientas del cine.

Por una parte, el cine como arte se basa en cierto número de técnicas que hemos de estudiar en la siguiente parte. Pero, también conviene recordar que estas y sus parámetros no solo han permitido al séptimo arte destacar su legitimidad sino además apoderarse de procedimientos técnicos específicos frente a las demás artes. Por otra, frente a las consecuencias de las guerras y de los regímenes totalitarios, se producen cambios en todos los campos de la vida.

Con otras palabras, ante el trauma de la contienda y la dictadura franquista, Juan Marsé se encuentra en la incapacidad de describir coherente y establemente al renovar la estética narrativa para manifestar su desencanto. Por tanto, para analizar perfectamente la situación caótica del ser humano, Marsé publica obras cuya técnica de escritura se refiere a otras artes como la fotografía, la pintura, el cine. A través de las palabras, las imágenes, los personajes, los sonidos, el universo narrativo de Marsé articula una medialidad común con el cine; de ahí que, desde su origen, los cineastas no dejen de usar técnicas que permiten al cine asentar su legitimidad e imponerse como el arte más apto para reflejar la realidad. Sin ambigüedad alguna, el cine sería entonces por excelencia el arte que mejor imita a lo real de acuerdo con Montbriand y a Senecal (1959, p. 2). En el cine, mediante el desfile de las imágenes a las que el sonido otorga valor simbólico, el cineasta con la representación del entorno y de las cosas que encontramos en la vida real, aguja la ilusión de realismo en el espectador.

Conviene, pues, señalar que el realismo en Marsé no intenta copiar la realidad, sino que más bien busca como el cine “la comprensión del mundo o la del hombre en el mundo”. (Maillot, 1996, p.29). Entonces, el cineasta igual que el novelista pone de relieve en su arte unos procedimientos técnicos y estéticos permitiendo crear una ilusión de lo real. A partir de ahí, viene la cuestión de la recepción de Hans Robert Jauss (1978, p. 55) con la interacción dinámica entre el texto y el lector. El efecto de las palabras y el significado de las imágenes pueden variar entre lectores mediante la recepción. Y Marsé, espectador muy fiel de varios filmes norteamericanos, forma parte de uno de los intelectuales del Medio Siglo que considera el cine –pese a sus frustraciones tocante a la adaptación de sus obras hacia la pantalla– como un medio eficaz por el cual el artista visualiza sus pensamientos y fabrica sus sueños a lo largo de su labor creativa. En su universo, crea imágenes significativas a través de los juegos de luces y de colores, cortes y cambios de planos. Siguiendo la lógica, interpretamos esta escena en la que el narrador, a través de encuadres y retrospecciones, hace una representación con

imágenes manifestando modos de montaje cinematográfico: “Todo está en el espejo y permanece estable y real, mucho más allá de las engañosas manchas de azogue. Todo parece hallarse más allá de lo contingente, incierto y neblinoso, y él siente en la sangre la fascinación irresistible del mañana, algo indefinible pero más tangible, intenso y vívido que la vida real”. (Marsé, 2011, p. 254).

Dicha representación gráfica no le deja al lector indiferente y este, por su capacidad imaginativa, participa en la actualización de los relatos por medio de la constante mención de películas en el universo marseano pero con peculiar énfasis en *Si te dicen que caí*. Así, como la cámara, la mirada de ciertos personajes, físicos enigmas, pasan por la ventana para describir y visualizar de forma mental. Nos percatamos varias veces de este mismo procedimiento descriptivo y del constante recorrido de la cámara. El hecho de recurrir a los mecanismos de puesta en escena cinematográfica es, sin duda, un pretexto para Marsé de hacer hincapié en la condición del hombre la cual le parece caótica. Además, el propio Marsé se sirve de estas imágenes seguramente para una representación visual de sus pensamientos y también es sobre todo una posibilidad de mitificar y dramatizar los acontecimientos que relata a lo largo de sus obras. De ahora en adelante, el personaje, siendo uno de los elementos esenciales para la composición narrativa, queda un ser ficticio que no existe sino en el papel. El novelista lo crea y le atribuye cualidades y defectos físicos y morales desde un espacio, una sociedad y una época. Y de una época a otra, los escritores perciben la noción de personaje de diversas maneras. Si en la historia de la literatura española con el paso de los siglos, el concepto de personaje novelesco ha evolucionado, es porque novelistas como Marsé lo relaciona con los cambios de la sociedad (Goldman, 1964, p. 108). Con otras palabras, la novela resultaría un espacio en que el autor mediante sus actantes encarna los valores de un pueblo en que reinan la represión y la miseria. Hay, por lo demás, un conjunto de aspectos que le permite al autor crear personajes cuya trayectoria y vivencia quedan claras y reconocibles en la vida real: “He aquí la última visión de tu hermana. aquella que habría de grabarse en mi espíritu para siempre: sentada en un extremo del vagón, sola, agitando una mano ante el rostro maltratado por el sol, se aprieta al cristal perlado de gotitas de lluvia para mirarme un momento y sonreír, consciente quizá de su definitivo estado de mujer, de su naturaleza nueva” (Marsé, 1970, p.326). Entre estos aspectos o dispositivos, podemos subrayar a lo largo del relato que datos como el pasado, el nombre, los lugares de nacimiento, entre otros, ofrecen unos indicios acerca de la pertenencia social de los personajes. Sin embargo, muy a menudo, el personaje de este periodo no es identificable desde su postura social a causa de la inestabilidad social acarreada por el hecho bélico tanto en España como en el mundo. Pero, nos parece imprescindible precisar que nuestro método no pretende hacer un estudio profundizado o exhaustivo de la evolución de la historia de los personajes de la novela con el paso de los siglos. En realidad, Juan Marsé nos presenta a héroes y heroínas problemáticos que van reflejando imágenes del actor de una película. Buenos ejemplos son los casos de Manolo denominado el pijoaparte, Teresa, Juan Marés, los guerrilleros urbanos, Susana entre otros.

En efecto, el estudio de los personajes marseanos nos sirve también de ejemplos para demostrar la innovación marseana en lo que se refiere a la creación narrativa. La mayor parte de los personajes en Marsé se caracterizan por sus presencias dinámicas en las acciones descritas, de ahí que ponga de relieve su propia concepción novelesca llamando especial atención en la condición del ser humano que resulta trágica durante el franquismo. Pues, pinta la verdadera condición, en particular, del pueblo barcelonés y español en general.

De hecho, nos damos cuenta de una transparencia mediática entre unas obras de Marsé y el cine en el campo de la movilidad. El actor de película se traslada al espacio fílmico y actúa para realizar su búsqueda y asimismo, los personajes novelescos también se trasladan y actúan para llevar a cabo su proyecto. Por eso, la cámara logra revelarnos, por medio de técnicas como traslados, fundidos, analepsis o superposiciones, el estado psicológico y el grado de

implicación de los actores en la acción fílmica. También Marsé lo hace mediante acciones escénicas, al llamar nuestra atención e incluso informarnos sobre el verdadero carácter de los actantes.

Y los conocemos por sus compromisos en la acción y, por eso, nos damos cuenta de una similitud entre las técnicas de creación de los personajes y los procedimientos de puesta en escena de los personajes fílmicos mediante la cámara. Pero, sabemos cabalmente que la posguerra en todos sus aspectos queda el trasfondo del universo novelesco de Juan Marsé lo que le permite desvelar la técnica de escritura y la propia visión del mundo. Encontramos unos procedimientos de escritura que reflejan la estética cinematográfica. Desde su nacimiento el cine español, a pesar de la implacable censura franquista, de Luis Buñel a Fernando Trueba y Alejandro Amenábar pasando por José Antonio Badem, Luis García Berlinga, Carlos Saura, Pilar Miró, Víctor Erice, Luis Garci o Pedro Almodóvar, se concibe como una imagen en movimiento. Y la sonoridad desempeña un papel preponderante al permitir a los espectadores describir el ambiente en que evolucionan los actores y leer el pensamiento de estos últimos gracias a los discursos. El autor barcelonés se sirve también de los sonidos para poder definir la atmósfera de las escenas que va describiendo.

Todos estos dispositivos sonoros dan un sentido trágico al ambiente de las obras y la mayor parte de las indicaciones sonoras tienen un valor simbólico al aumentar y prolongar el suspense. Ante dichas situaciones, a los especialistas de la industria del séptimo arte no les cuesta mucho trabajo el cabal entendimiento del sentido que Juan Marsé da a las escenas que describe ya que el cineasta, para amplificar cualquier situación trágica o momentos de altas tensiones o emociones también puede servirse de fondos sonoros.

## 2. Prácticas fílmicas en el universo novelesco marseano

A través de su estructura, siempre la narrativa de Juan Marsé ha revelado su talento artístico gracias a la condición y al sentido del combate y de su vida. En el campo artístico, su aproximación al cine nos ha llamado la atención y, por eso, tiene sentido el análisis de las prácticas fílmicas en su narrativa bajo este enfoque que estudia la relación e interacción entre distintos medios desarrollándose en unos contextos sociales e históricos peculiares. En efecto, este método del novelista barcelonés no nos sorprende ya que es un aficionado y esta fascinación le lleva a poner de realce sus propias ideas acerca del séptimo arte y sus tres funciones descritas por Gundín Vázquez:

El séptimo arte es sin duda el que aparece con mayor frecuencia, amplitud y significación en la narrativa de Marsé, hasta el punto de convertirse en un aspecto esencial a la hora de interpretar la trayectoria de este novelista, gracias a una serie de funciones que pueden concretarse en tres: en primer lugar, cumple una función asociativa porque influye en la técnica de la novela en cuanto a que la trama de ciertas películas citadas anticipa acontecimientos de la novela y permite asociar ambos géneros. En segundo lugar, cumple un papel caracterizador porque contribuye a la formación de los personajes, muchos de ellos enfocan la realidad tal y como la perciben en la pantalla. En tercer lugar, el cine tiene una función contextualizadora debido a que la mención de películas y actores nos sitúa en un momento concreto. (2003, p. 125)

Más allá del concepto de intermedialidad de Müller, Marsé no se duda de la interdependencia que existe entre las artes y el modo cómo, por ejemplo, en *El fantasma del cine Roxy* y *Si te dicen que caí* se estructuran, nos conduce, en muchos aspectos, a establecer una relación entre la técnica marseana relacionada con la estética del cine. Y la técnica que podría ser un puente entre ambos medios, al mismo tiempo se convierte en la composición de las escenas tocante a la novela o la sucesión de planos y en los ángulos de toma con indicaciones de sonidos tocante al lenguaje cinematográfico. Si el novelista, por el sentido de

las palabras que usa, compone escenas con el objetivo de conmovernos, el cineasta, en cuanto a él, por los medios de expresión de la cámara, afecta profundamente la sensibilidad del espectador. Pues, conviene ver los diferentes tipos de planos cinematográficos tales como los denominados descriptivos y psicológicos aproximados. Así, el análisis de ciertas escenas en la obra de Juan Marsé nos permite encontrar unas sucesiones de planos. En este sentido, la variedad de los planos se ve en *El embrujo de Shanghai* (1993) y resulta ilustrativo dicho caso con Forcat:

Nandu Forcat apareció en el portal de su casa, al borde de la zanja, con una gabardina gris echada sobre los hombros, gafas oscuras y un cigarrillo sin encender en los labios. Lucía una vistosa corbata, de un fulgor anaranjado y malva, y era un hombre alto, cargado de hombros y de barbilla prominente. Miró durante unos segundos el quiosco y la parada de tranvías y todavía inmóvil encendió el cigarrillo con un mechero ( . . . ) Forcat miró el fondo de la zanja que se abría ante él, vio seguramente el amasijo de tubos y de cables retorcidos y roídos por la humedad, vio las hojas muertas y la mandarina podrida y luego abarcó con una lenta mirada circular la plaza macilenta y tranquila que se abría ante él, sin fijarse ni un segundo en los tres hombres sentados en el banco : sus ojos escudados en las gafas negras se demoraron solamente en un punto del vacío, en no sabíamos qué, en la derrota de su vida tal vez, en algo que más tenía que ver con su sombrío corazón que con lo que podía verse ahora en torno al quiosco y la parada de tranvías bajo un cielo plomizo. (Marsé, 1993, p.20)

Estos planos ilustrados muestran la ingeniosidad con la que Marsé va componiendo las obras y este análisis que comparte rasgos comunes con Jan Julivert nos parece destacado ya que permite explicar la sutilidad en la que el novelista va componiendo las historias y las escenas poniendo de relieve en la medida de lo posible su propia concepción artística. Y la abundancia de sus obras ha conseguido demostrar que la existencia de las fronteras entre las artes es pura ilusión. La verdad es que no hay arte que puede presumir ser autónomo. Este procedimiento de escritura se relaciona con las prácticas entre medios. Pues, concebimos que la conexión entre las artes vienen del hecho de que las obras integran en su contexto unas cuestiones, unos conceptos y unos principios de otras artes escénicas. Las obras de Marsé, sobre todo, las llevadas a la pantalla, tienen en su funcionamiento dispositivos que pertenecen a otras artes y muy específicamente al cine.

Por lo tanto, conviene precisar que la precitada teoría de Muller considera a la literatura y las demás artes como medios. Entonces, de vez en cuando, podríamos nombrar o sacar características en la narrativa de Juan Marsé aspectos relativos a los medios de comunicación. El análisis también nos ha mostrado que las escenas construidas sugieren imágenes y en este sentido el lector espectador, dentro de su conciencia imaginaria, logra acceder el sentido de los planos que se encadenan en los relatos. De hecho, la visión, mediante el montaje, permite a la narrativa tener una medialidad común con el cine por medios de disolvencias, vueltas atrás o acciones simultáneas. La puesta en escena constituye una verdadera oportunidad para Marsé para que evidencie su propia concepción de la imagen en el arte.

La sucesión de los planos de su narrativa llama la atención de los lectores. Las miradas y los gestos de los personajes muestran la evolución de estos en el espacio novelesco como sucede con Susana en *El embrujo de Shanghai* e incluso con Manolo en *Últimas tardes con Teresa* (1966) o Java en *Si te dicen que caí*. A primera vista, el hecho de demostrar en los relatos marseanos la manifestación de las técnicas cinematográficas puede parecer pretencioso. Por una parte, tenemos un soporte textual, o sea, el corpus que resulta un arte del lenguaje en la medida en que las palabras permiten al novelista contar su historia. Por otra parte, tenemos el cine que queda un arte del espectáculo cuyo desarrollo se basa en la imagen, el sonido y el movimiento de la cámara que es el medio técnico mediante el cual se hacen las puestas en escenas gracias a técnicas como la llamada “travelling”. En cuanto a las obras de Juan Marsé,

existen también procedimientos de descripción que imitan dicha técnica ya que, muy a menudo, son los movimientos de los personajes los que nos informan de los acontecimientos que se están desarrollando. Por lo demás, aunque se trata de un arte de lenguaje y del espectáculo, su interacción puede entenderse ya que la novela logra igual que la película, dar sentido a las imágenes que describe. Sin embargo, a las imágenes de la película y a las de la novela, les otorga el lector activo una significación dentro de su espacio imaginario. Pues, tras algunas precisiones sobre las afinidades estéticas que el cine podría tener con otros medios, y precisamente con la literatura, podemos sacar unos ejemplos de movimientos de la cámara que se manifiestan en las obras marseanas. Desde las primeras líneas de *Si te dicen que caí*, el novelista nos hace descubrir los movimientos, los ruidos, los sonidos de la calle y lo mismo sucede con *Caligrafía de los sueños* : “-¿Qué haces muchacho? ¿Qué miras? Se vuelve. Un señor menudo, encorvado y de hombros alicaídos, está parado sobre la tapa de la alcantarilla, cortándole el paso. Un doble parpadeo mágico, pero el hombrecito sigue ahí” (Marsé, 2011, p. 33).

En efecto, este estudio nos ofrece un recorrido acerca de la manera como se narran los relatos. Igual que la cámara, los narradores muestran el itinerario de los personajes con la misma precisión. Y las imágenes sugeridas por la naturaleza trágica de la acción le dan al lector las calidades de un espectador de cine. Y como podemos notarlo, Juan Marsé, en la composición de las escenas no solo pretende informar, sino que intenta suscitar –y lo logra– la capacidad y el poder imaginativo de su lector para que este participe en dar sentido a los acontecimientos relatados. Por eso, recurre, a veces, a unas técnicas de puesta en escena que se asemejan a las del cine. Sin embargo, con la diferencia de los dispositivos que parecen hacer imposible la interacción entre literatura y cine, nos parece pertinente precisar que esta aproximación tiene lugar principalmente gracias a la mediación de la visión, o sea, la imagen. Por lo tanto, este papel preponderante desempeñado por la imagen también nos permite descubrir con minucioso interés el modo de descripción de Marsé de los personajes tocante a su postura o su enfoque.

Se singulariza la narrativa marseana por el retrato físico y psicológico de los personajes mediante sus posiciones en la escena descrita. Este procedimiento por parte de Marsé en sus relatos se ve en el lenguaje cinematográfico como el ángulo de toma de imágenes. Con dicha técnica nos damos cuenta claramente de la objetividad o la subjetividad del cineasta más allá de los diferentes tipos de toma de imágenes. Por lo tanto, las escenas se perciben con diferencia a que se quedan pasivos e inquietos los personajes tocante a su posición y vemos en *Un día volveré* (1982) una discordia entre Jan Julivert y sus antiguos camaradas acerca de la ejecución del juez Klein.

Además, buscamos hacer una representación imaginaria de los acontecimientos que vamos descubriendo, del estado físico y psicológico de los personajes tangibles presentados de modo fragmentario como ocurre con Ringo: “Así es como lo ven algunos: un chaval despierto y observador, sensible a ciertos desatinos, dotado de una aguda percepción para las expectativas ajenas más extravagantes e imprevisibles y dispuesto a colaborar en cualquier impostura o tramoya que le amplíe el mundo. Así lo recordarán, aplicado, formal, embebido de futuro”(Marsé, 2011, p. 35).

En realidad, el hombre resulta un ente paradójico y al renovar la estética novelesca, Marsé alerta a sus coetáneos acerca de las amenazas que acechan al hombre y propone acciones para la concienciación de su condición de existencia. A tal efecto, escoge la figura del antihéroe como Manolo apodado el Pijoaparte, Teresa, Jan Julivert o Java, entre otros. Juan Marsé siempre ha podido poner en práctica en su universo su propia visión artística en cuanto al séptimo arte :

A mí me interesaba mucho el cine desde chaval y me interesaban las historias que me contaba el cine; además, eso ocurría en una época en que, en este país, la represión política y social implicaba que la única versión de los hechos reales, de lo que estaba pasando, era la oficial. Y esa versión era desmentida por la voz popular. Recuperar esa voz popular para corregir o desmentir la versión oficial, eso era lo que siempre me interesó. Ese es el tema por ejemplo de *Si te dicen que caí*, que es una novela donde las voces de los muchachos contando, reinventando historias que han oído en boca de los mayores, lleva a una tercera realidad, que podría ser la verdadera, quién sabe. (Club cultura).

Al actuar sobre los espíritus como subraya también Michel Raimond (2013), la imagen del mundo que Marsé desea mostrar y la pintura de la condición humana que quiere hacer solo pueden poner la voz peculiar de un hombre o varios, o sea, con la pluralidad de las voces. Con el carácter colectivo de los personajes en Marsé, tenemos muy a menudo, una polifonía de las voces como lo vemos en el destacado estudio de Champeau: “Cette pratique polyphonique met en œuvre dans le texte un constant processus de mystification et de démythification qui fait passer le lecteur par une double expérience de l’illusion de la désillusion, lui fait faire à chaque pas l’expérience de l’univers trompeur des apparences auquel il l’arrache par une stratégie d’écriture déceptive” (1993, p. 222).

Mediante el diálogo, los personajes se encargan de la narración y la organización narrativa se asemeja mucho a la de las demás artes como el cine. En este sentido nos permite revelar la percepción de los temas abordados y comprender así los materiales usados además del talento artístico del novelista. Juan Marsé y la mayor parte de los novelistas del Medio Siglo han marcado la escritura novelesca a través del reportaje del arte cinematográfico como acervo vital y sociocultural y del testimonio de una violenta y compleja realidad.

Abundan las ilustraciones en los relatos marseanos como artefactos de difusión de la realidad; lo que nos permite decir que este novelista forma parte de los autores que han puesto la estética cinematográfica con eficiencia al servicio del arte narrativo con el uso de imágenes para la representación de los personajes. Con su ambición de dar más vitalidad y sentido a su concepción del arte, recurre a las técnicas del cine, y el séptimo arte es esencialmente basado en la imagen. Sin embargo, nos parece conveniente abordar los movimientos tales como la escena, el sumario, la pausa y la elipsis para evitar abundancia a lo largo de nuestro estudio, aunque permiten al autor acelerar o reducir el tempo y la evolución del relato fílmico o narrativo con sus posibles efectos sobre el lector o el espectador. En realidad, el conjunto de los dispositivos llevados a cabo por Marsé nos hace ver que la estética novelesca toma del cine la medialidad visual y sonora al completar los datos espaciotemporales y participar en el peso ideológico del relato.

## Conclusión

Este estudio, como colofón, nos ha permitido descubrir la estética cinematográfica que el novelista barcelonés ha desplegado a lo largo de su narrativa. El entramado novelesco muestra que Juan Marsé es uno de los escritores que ha participado de modo considerable en la elaboración de una estética adaptándose a las técnicas cinematográficas. En este sentido, precisamente el motivo por el cual nuestro estudio, bajo este enfoque de intermedialidad, ha tratado con todo lujo de detalle las relaciones e interconexiones de estos medios desde el punto de vista estético y más particularmente, por una parte, la narrativa de Marsé con el cine y por otra sus prácticas fílmicas. En efecto, nos ha llamado la atención el marco espaciotemporal ya que la presentación caótica del espacio y el modo como la puesta en escena se hace aguzan la curiosidad del lector y al mismo tiempo convirtiéndolo en espectador. Y esta apertura a la estética del cine se ve desde varios niveles en la medida en que las palabras y las imágenes no pueden tener las mismas interpretaciones.

En suma, mediante el presente estudio, conviene notar que Marsé resulta ser un novelista de su época que muy temprano, se ha dado cuenta de que una apertura de la novela a la estética del cine queda un medio eficaz por el cual el autor pone en práctica su propia visión del mundo representado. De hecho, el cine, siendo un arte de representación por excelencia, puede, a través de la visión, resaltar el carácter de la condición humana; de ahí que, la puesta en escena mucho más viva en el cine influya claramente en el imaginario del espectador y los espacios descritos están repletos de imágenes o cromos. Pues, es también interesante tener en cuenta que, como guionista, la ambición de Marsé es ir más allá de las palabras y de los discursos para llegar a la pantalla. Por eso, la lectura de ciertos relatos nos pone en el ambiente cinematográfico. A partir de este momento, ningún arte puede en realidad reclamarse autónomo.

De hecho, nuestro estudio nos ha dado la oportunidad de descubrir que la mayor parte de las obras de Marsé, y precisamente *Si te dicen que caí*, se encuentran también en la encrucijada de otras artes. Y pretendemos profundizar e intentar analizar las prácticas entre distintos medios. Esta interacción entre literatura y cinema contribuye a enriquecer la expresión artística de la época. Crea una estética híbrida capaz de transmitir la complejidad de las emociones humanas y de las amargas realidades sociopolíticas de la posguerra española; lo que nos lleva posiblemente a la estética de lo abominable en la novela de dicha época.

### Referencias bibliográficas

- Amell, S. (1984). *La narrativa de Juan Marsé*. Playor.
- Amell, S. (1989). El cine y la novela española de la posguerra. *AIH, Actas X*, Tomo I-II, 1593-1599. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjt1p2>, último acceso: 18/08/2025.
- Bonet, L. (2009). Juan Marsé en sus “verdades verdaderas” (I parte). *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 755. [https://urldefense.com/v3/\\_https://www.insula.es/ver-revista/56239\\_!!d9dnqwwgxta!xav17oqjanrfidabw-7p9jry2qmfgfyvsuljleebbah\\_raeoy-p0oo---cwkmjootvhlaw4g0gyncbpbpshec5b5qvahgmqqcvymxo\\$](https://urldefense.com/v3/_https://www.insula.es/ver-revista/56239_!!d9dnqwwgxta!xav17oqjanrfidabw-7p9jry2qmfgfyvsuljleebbah_raeoy-p0oo---cwkmjootvhlaw4g0gyncbpbpshec5b5qvahgmqqcvymxo$), pp. 29-40. , último acceso: 31/07/2025
- Castellet, J.M. (1957). *La hora del lector*. Seix Barral.
- Champeau, G. (1993). Ronda del Guinardó de Juan Marsé : Un roman polyphonique. *Bulletin Hispanique*, tome 95, n°1, 203-223.  
Doi : <https://doi.org/10.3406/hispa.1993.4789>. último acceso: 12/07/2025
- Cleder, J. (2012). *Entre littérature et cinéma : les affinités électives. Echanges, conversions, hybridations*. Armand Colin.
- Club Cultura, Juan Marsé: página oficial,  
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/bibliografia.htm>, último acceso: 02/08/2025.
- Conte, R. (2008). Un apasionado del cine, en Rodríguez Fischer, Ana (ed.) (2008), *Ronda Marsé*, Editorial Candaya, pp.
- Cuenca, J. M. (2015). *Mientras llega la felicidad*. Anagrama.
- Freixas, R. (1984). Hipnotizar por la imagen, *Quimera: Revista de Literatura*, 41, 50–55.  
<https://www.digitaliapublishing.com/a/5866/quimera-no.-041>.  
último acceso: 28/06/2025
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Seuil.
- Goldman, L. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Gallimard.
- Gundín Vázquez, J.L. (2003). La configuración de un universo narrativo a través de la intertextualidad: El caso de Juan Marsé, *Garoza*, n3, 113-132.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=719065>, último acceso: 15/07/2025
- López de Abiada, J. (2002). *Nuevas tardes con Marsé*. Nausica.

- Magny, C. (1972). *La era de la novela norteamericana*. Juan Goyanarte.
- Mailliot, P. (1996). *L'écriture cinématographique*. Armand Colin.
- Marsé, J. (1966). *Últimas tardes con Teresa*. Debolsillo.
- Marsé, J. (1970). *La oscura historia de la prima Montse*. Planeta.
- Marsé, J. (1982). *Un día volveré*. Plaza & Janés.
- Marsé, J. (1984). *Ronda de Guinardó*. Plaza & Janés.
- Marsé, J. (1985). *El fantasma del cine Roxy*. Almarabú.
- Marsé, J. (1990). *El amante bilingüe*. Austral.
- Marsé, J. (1993). *El embrujo de Shanghai*. Plaza & Janés.
- Marsé, J. (2010). *Si te dicen que caí*. Catédra.
- Marsé, J. (2011). *Caligrafía de los sueños*. Lumen.
- Montbriand, G., Senecal, H.P. (1959). Le cinéma est un art : le langage cinématographique et ses possibilités artistiques. *Sequence Inc*, 18, 1-10.  
<https://id.erudit.org/derudit/52190ac>, último acceso: 02/08/2025.
- Müller, J.E. (2000). L'intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : Perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 10, no 2-3, 105-134.  
<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politiquedutilisation/>, último acceso: 22/07/2025
- Müller, J.E.(2015). Jürgen Müller et le concept d'intermedialité. *Lla Cereatis*,  
<https://cinemadoc.hypotheses.org/3457>. último acceso: 22/07/2025.
- Pérez Sinusía, Y. (2016) Del cromo al origen de la aventi en la narrativa de Juan Marsé, *Etudes romanes de Brno*, 37 // 1, 137-152. DOI: 10.5817/ERB2016-1-13. , último acceso: 02/07/2025.
- Raimond, M. (2013). *Le roman depuis la révolution*. Armand Colin.
- Rodríguez Fischer, A. (2008). *Ronda Marsé*. Candaya Ensayo.
- Romea Castro, C. (2005). *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Horsori.
- Utrera, R. (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Ediciones JC.
- Villanueva, D. (1973). *El Jarama de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado*.  
Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Yauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.