

Dóra Faix

El mundo literario de Juan Marsé

2020

ELTE Eötvös Collegium

Budapest, 2020

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója

Copyright © ELTE Eötvös Collegium 2020 © A szerző

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkákat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte

1118 Budapest, Rétköz u. 55. A/fsz. 2.

Felelős vezető: Szendy Ilona

ISBN 978-615-5897-30-6

Índice

INTRODUCCIÓN	7
I. UN ENCUENTRO PERSONAL. LOS MOMENTOS MÁS RELEVANTES DE UNA CONVERSACIÓN DE 2007	13
II. ENCUENTROS LITERARIOS CON TEMAS FUNDAMENTALES DE LAS NOVELAS DE JUAN MARSÉ	25
II. 1. BARCELONA COMO ESPACIO NARRATIVO FUNDAMENTAL.....	27
II.1.1. <i>El espacio narrativo recurrente de Juan Marsé</i>	29
II.1.2. <i>Encerrados con un solo juguete y el nivel topográfico horizontal</i> ...	30
II.1.3. <i>Protagonismo del espacio y el nivel topográfico vertical en Últimas tardes con Teresa</i>	41
II.1.4. <i>Si te dicen que caí y el espacio como clave (simbólica)</i>	49
II.1.5. <i>El espacio cultural de El amante bilingüe</i>	57
II.1.6. <i>El espacio exótico como contrapunto. El embrujo de Shanghai</i>	59
II.1.7. <i>El espacio intrauterino de Rabos de lagartija. ¿Novedad o regreso al mundo habitual de Marsé?</i>	63
II.2. LOS NIÑOS DE LA GUERRA COMO PERSONAJES FUNDAMENTALES....	67
II.2.1. <i>La infancia, tema recurrente en la narrativa española de la posguerra</i>	69
II.2.2. <i>Los niños de una cruel guerra convertidos en materia narrada</i>	72
II.2.3. <i>Los niños de la guerra como reflejos de una sociedad truncada</i>	77
II.2.4. <i>Las “aventis”</i>	81
II.2.5. <i>Los niños y la complejidad del discurso narrativo</i>	86
II.3. LA PRESENCIA DEL AUTOR EN EL TEXTO LITERARIO.....	91
II.3.1. <i>Las fuentes “reales” de la narrativa de Juan Marsé</i>	93
II. 3.1.1. Episodios y personajes “reales”	93
II. 3.1.2. Elementos biográficos	99
II.3.2. <i>Un breve texto con claras alusiones biográficas</i>	102

II.3.3. <i>A falta de presencia explícita</i>	105
II.3.4. <i>Los cuadernos de Joan Marés</i>	113
II.3.5. <i>Caligrafía de los sueños, la novela (tal vez) más autobiográfica del autor</i>	116
III. ANÁLISIS TEXTUAL DE ASPECTOS ESPECIALES	131
III. 1. HÉROES Y DESMITIFICACIÓN EN <i>SI TE DICEN QUE CAÍ</i> . UNA INTERPRETACIÓN NARRATOLÓGICA DE BASE PSICOANALÍTICA..	133
III.1. 1. <i>Los héroes de la novela</i>	135
III.1.2. <i>Los actantes</i>	138
III.1.3. <i>Los héroes de la novela según las propuestas teóricas de Joseph Campbell y Northtop Frye</i>	139
III.2. LA VISUALIDAD EVOCADORA	147
III.2.1. <i>La visualidad en la narrativa de Juan Marsé</i>	149
III.2.2. <i>Componentes visuales de la realidad histórica y social de la época</i> ...	151
III.2.3. <i>El mundo de los tebeos</i>	159
III.2.4. <i>La imagen cinematográfica en los textos</i>	166
III.2.4.1. El origen autobiográfico de la presencia del cine en la obra narrativa de Juan Marsé.....	167
III.2.4.2. El cine como espacio simbólico	172
III.2.4.3. Referencias a películas e imágenes fílmicas.....	178
III.2.4.5. El cine como elemento fundamental de <i>Esa puta tan distinguida</i>	189
III.3. DE LA INTERTEXTUALIDAD A LA INTRATEXTUALIDAD	195
III.3.1. <i>Intertextualidad</i>	197
III.3.2. <i>Interdiscursividad</i>	209
III.3.3. <i>Intratextualidad</i>	213
BIBLIOGRAFÍA	221
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	223
EDICIONES DE OBRAS DE JUAN MARSÉ CITADAS	227
ARTÍCULOS ANTERIORES DE LA AUTORA SOBRE JUAN MARSÉ.....	228
DOCUMENTALES SOBRE JUAN MARSÉ EN LA PÁGINA DE RTVE.ES.....	229

INTRODUCCIÓN

Este volumen se abre evocando un encuentro personal con Juan Marsé, el cual tuvo lugar en abril de 2007 en la casa del autor en Barcelona*, y continúa con la interpretación de sus textos literarios. En primer lugar, se comentan los atributos esenciales de la narrativa del escritor, para examinarse a continuación aspectos más específicos.

El punto de partida lo constituye el elemento más relevante de la obra de Marsé: la localización (espacial y temporal) de las historias en la Barcelona de la posguerra. El escritor construyó en su obra un universo narrativo propio que preserva la memoria de este espacio y de este tiempo histórico. Al reproducir los barrios de La Salud, el Guinardó, el Carmelo y Gràcia, y dentro de ellos, calles, bares y cines muy concretos, algunos ya inexistentes, en realidad se inmortaliza un mundo desaparecido. Un espacio literario cuya construcción se inicia en *Encerrados con un solo juguete*, la primera novela del autor, y el cual se va desarrollando después para convertirse en uno de los aspectos más característicos del conjunto de la narrativa marseana.

En este entorno se moverán sus personajes, entre los cuales desempeñan un papel fundamental los niños, adolescentes o jóvenes, que no solamente representan a «los niños de la guerra», sino también, a través de sus relaciones con los demás personajes, nos ofrecen una imagen de toda la sociedad de la posguerra. Sus rasgos típicos, así como su lugar dentro del discurso narrativo se convierten en otros aspectos relevantes.

Todo ello tiene raíces autobiográficas, pues las obras nacieron de las experiencias personales del escritor durante su infancia en la Barcelona de la posguerra. Se expone con frecuencia la idea de que el autor no hizo más que convertir sus vivencias personales – desde los lugares por él frecuentados hasta los personajes con quienes se ha relacionado a lo largo

* Debo darle las gracias de esta inolvidable experiencia, además de al propio escritor, al señor Josep Maria de Sagarra, en ese momento director del Instituto Cervantes de Budapest, quien me ayudó a establecer el contacto.

de su vida – en materia narrada. De esta forma, además de las fuentes que remiten directamente a su vida e, incluso, a su propia obra (como las entrevistas personales o la biografía de Josep Maria Cuenca), conforme vamos leyendo los textos literarios podemos ir descubriendo las huellas que el autor dejó en ellos sobre sí mismo. En este sentido, juega un papel importante en mi interpretación *Caligrafía de los sueños*.

Algunas obras presentan unos rasgos todavía más especiales. Primero, descubriremos a través de *Si te dicen que caí* las posibilidades que puede ofrecer una lectura psicoanalítica del texto. A continuación, examinaremos (con la ayuda del libro titulado *La gran desilusión*), de qué forma se representa visualmente el mundo de la posguerra – sus fiestas, sus costumbres e, incluso, los pequeños objetos cotidianos usados en la época – para hablar también de los tebeos y las imágenes cinematográficas, en especial en novelas como *Últimas tardes con Teresa*, *El embrujo de Shanghai* o *Esa puta tan distinguida*. Por último, nos dedicaremos a las diferentes relaciones de intertextualidad y la función que tiene el diálogo que se establece entre los propios textos del autor.

Como se podrá comprobar, en los diferentes capítulos de este libro no me propongo analizar cada texto de Juan Marsé. Prefiero concentrarme en algunos textos específicos para resaltar los ejemplos más destacados desde el punto de vista de mi interpretación. Me baso siempre en la inmanencia del texto narrativo, y tengo como objetivo mostrar cómo las relaciones entre los elementos del texto generan entre ellos significados.

Varios capítulos de este volumen inicialmente fueron artículos publicados en revistas, así como comunicaciones presentadas en congresos del ámbito nacional e internacional. Sin embargo, en todos los casos se ha procedido a una amplia revisión, en gran parte motivada por el tiempo transcurrido desde sus primeras versiones. Por tal motivo, cabe hablar de nuevas interpretaciones, retocadas y aumentadas, de dichos artículos o comunicaciones.

En el momento de preparar este libro, al ver el documental de la 2 de TVE *Imprescindibles. Érase una vez Juan Marsé*, de repente descubrí que en las escenas que muestran el encuentro del escritor con sus lectores, en un evento organizado por Círculo de Lectores, la cámara enfoca entre las filas del público a una antigua estudiante mía de la Universidad Eötvös

Loránd de Budapest. Enseguida le escribí para comentárselo, y me contó que había sido en mis clases en la universidad donde ella descubrió la obra de Juan Marsé. Le encantó, y ahora cuenta en su biblioteca con varios de sus libros. Este es exactamente mi objetivo: despertar el interés de los lectores sobre diferentes aspectos de la obra de Juan Marsé. Una obra que a mí me permitió comprender un lado muy humano de la época de la posguerra española.

I

UN ENCUENTRO PERSONAL

Los momentos más relevantes
de una conversación de 2007



D.F. Suelo decirles a mis estudiantes en la Universidad que si quieren comprender lo que significó la guerra civil española para aquéllos que la vivieron personalmente, lean las obras de Juan Marsé. Los manuales de historia enumeran y explican acontecimientos históricos, pero las novelas que Usted ha escrito les dan vida, nos hacen revivir el lado humano de la guerra civil y del período de la posguerra.

J.M. Sí, creo que éste es el trabajo de un novelista. Que no es exactamente el del historiador o del analista poético. Es otra cosa, muy diferente, incluso además con total libertad en el sentido de crear personajes y crear situaciones que no han existido, pero que de algún modo estén vinculadas con la realidad, con lo posible, con lo que pudo haber ocurrido.

D.F. ¿Hasta qué punto se inmiscuye Usted en su narración conscientemente? cuáles son las señas que, según su parecer, deja un escritor en la novela?

J.M. Hay una parte de experiencias personales en el sentido muy amplio. Personales, que tienen que ver con personas muy próximas a mí, con la familia. Es muy difícil deslindar o atribuir qué porcentaje hay de hechos “reales”, en el sentido de experiencias vividas o muy próximas, y lo que es puramente inventiva. Es bastante difícil porque la novelística se compone precisamente de una parte inventada y una parte real. Yo creo que se empieza partiendo, por lo menos en mi caso, de imágenes, de recuerdos que tienen que ver con sucesos reales, y con una época real, y una ciudad también muy concreta, un barrio muy concreto. Y luego de allí se despliega lo que he dicho antes: cómo te gustaría que hubiesen sido las cosas o intentar decir algo a través de una invención. Hay una especie de..., no me gusta nada la palabra mensaje, pero reflejar... mediante unos hechos que pueden ser en parte inventadas, en parte reales,... reflejar una época determinada, una situación determinada de una ciudad.

D.F. En cuanto a los barrios que refleja, son los barrios de su infancia, ¿verdad?

J.M. Bueno, allí también se produce ese cóctel del que hablaba, de realidad y ficción, inventiva, es una zona de la ciudad que es muy concreta pero está manipulada. Es un compuesto, yo diría, de tres barrios que son muy próximos: la parte alta del barrio de Gràcia, una zona que se llama también la barriada de La Salut, el barrio del Guinardó, el barrio del Carmelo, incluso hay parte de Horta. Es decir, abarca un sector que toca diversos barrios. Y digo que está manipulada en el sentido de que según le conviene a los relatos, a la historia del cuento, hablo de calles determinadas, de algunos edificios muy concretos, pero los nuevo, para decirlo de alguna manera, a veces los aproximo entre sí, porque me interesa para el relato. Es un barrio reinventado. Una zona urbana reinventada. Yo suelo decir que es un barrio que no existe, que sólo existe en mi memoria porque físicamente ha cambiado mucho también, lógicamente. En algunas novelas la acción transcurre en la inmediata posguerra, desde entonces han pasado sesenta años, el barrio ha cambiado muchísimo, muchísimo, pero hay algunas zonas que no, que no han cambiado tanto.

D.F. Y algunos lugares concretos, como, por ejemplo, el cine Roxy o Las Ánimas, todavía existen?

J.M. El cine Roxy ya no existe, pero Las Ánimas sí, aunque en aquella época todavía no constituía una parroquia dentro de la diócesis episcopal, sino que era una capilla y su nombre completo era Capilla Expiatoria de las Ánimas del Purgatorio, y entonces, en el barrio, la llamábamos Las Ánimas, simplemente. Después se convirtió en parroquia, y actualmente es parroquia, y además, la iglesia nueva se edificó sobre las bases de las que yo hablo en la novela, los sótanos donde juegan los niños, donde jugábamos nosotros, porque las obras se interrumpieron durante la guerra civil y no existieron más que los cimientos. Actualmente es una iglesia grande. Y también han cambiado muchas cosas. Muchos cines han desaparecido, y hay otras cosas nuevas.

D.F. ¿Y las calles, por ejemplo, se podría hacer un recorrido por ellas? En la edición nueva de *Ronda del Guinardó*, Fernando Valls incluso ha

incluido un mapa señalando las calles por las cuales pasan los personajes de la historia.

J.M. Sí, se podría hacer un recorrido. Aunque en esa novela aparece, por ejemplo, un descampado muy grande donde íbamos los chavales de la época, y que hoy está edificado completamente. Con la Ronda del Guinardó.

D.F. Acaba de referirse Usted a su infancia y resulta que los protagonistas de sus historias suelen ser, en muchos casos, los niños. Me gustaría saber ¿qué significan para Usted los niños? ¿representan la inocencia? o los sueños?

J.M. No tengo ideas muy claras al respecto. Es decir, no hay intencionalidad ninguna detrás, en el sentido de que le diera a los niños un protagonismo especial. Sobre todo tiene que ver con que a esa edad, en la adolescencia sobre todo, no solamente en la niñez, más bien en la adolescencia, abres los ojos al mundo. La curiosidad es enorme en esa época de la vida y, además, sin ideas preconcebidas y, además, te permiten captar de la realidad solamente una parte. Es algo así como los chavales que nos asomamos a las tapias para ver qué había detrás. La mirada de un niño es muy importante en ese sentido, pero solamente eso. Y, naturalmente, la experiencia personal. Muchas de las historias que cuento están vistas desde la perspectiva de un niño simplemente porque era mi propio caso, yo también lo veía todo eso. La posguerra me pilló a mí con siete años, y a partir de siete años la infancia y la adolescencia es esa larguísima posguerra en este país y, claro, problemas de familia, de subsistencia, de lucha por la vida, todo eso está allí, y son recuerdos míos.

D.F. En sus novelas se ve muy bien cómo los niños vivían en el periodo de la posguerra, por ejemplo, que se pasaban el día en la calle...

J.M. Sí, pero se refiere a un estamento social muy concreto, la clase media baja. Por supuesto, los niños de las familias adictas al régimen y con medios económicos, que iban a colegios muy caros, su experiencia fue muy distinta, no tiene nada que ver con la mía. Es un sector sociológico. Pero yo nunca he obrado por impulsos sociológicos. Simplemente me ha gustado contar historias que tuvieran que ver con la realidad, pero sin pretensiones ni sociológicas ni políticas. Procuro que mis ideas políticas

no se mezclen en la literatura porque acabas entonces por no hacer ni literatura, ni política.

D.F. Por ejemplo, los niños o adolescentes que aparecen en *Si te dicen que caí* ...

J.M. Claro, éste es el estamento más bajo.

D.F. Ellos inventan sus historias para escapar de la realidad.

J.M. Bueno, en todos los estamentos sociales el niño intenta escapar de la realidad, intenta crearse un mundo propio, en parte porque no acaba de entender la realidad, y en parte también, y sobre todo en el caso de esos niños, marginados prácticamente, hijos de inmigrantes, de la inmigración sureña del país, andaluces casi todos, murcianos, agobiados por la pobreza también, se refugiaban en la imaginación, en la fantasía. El juego que todos jugábamos, contar aventis, es un reflejo de la realidad. En el que, curiosamente, se mezclaba realidad y fantasía. Venía a ser la célula creativa de la novela, que se nutre de eso.

D.F. Y ¿después de *Si te dicen que caí* ya no se evocan las aventis?

J.M. Bueno, en todas las novelas aparecen niños pero no todos en esa situación, en esa época. Es un juego que, por otra parte, desapareció con los años cuarenta. Una vez, en una conversación que tuve con Montserrat Roig, que vivía en el Ensanche, no vivía lejos de aquí, me contó que ellas, de niñas, también habían jugado a eso, pero aquí en este barrio. Lo que me extrañó mucho, porque éste es un barrio que tiene una tradición burguesa, donde no se veían niños jugando en la calle, y hoy todavía menos, pero aparte de Montserrat Roig ninguna otra persona me ha comentado que ese juego perdurase. Pero hay otras novelas, como, por ejemplo, *Últimas tardes con Teresa*, *La oscura historia de la prima Montse*, *El amante bilingüe* o *Un día volveré* donde los personajes están ya en una edad que no pueden jugar a eso.

D.F. Uno de los juegos dio, incluso, título a una de sus novelas, el de cortarle el rabo a las lagartijas...

J.M. Sí, es uno de los juegos crueles de los niños en la época. Una cosa que afortunadamente era tan difícil que ocurría pocas veces, era ir a buscar

nidos o tender trampas a los pájaros. Lo de los rabos de las lagartijas, cuando pillábamos una y le cortábamos el rabo, no se moría, ni mucho menos, y además, les volvía a crecer el rabo.

D.F. También es llamativo que al contar sus historias, muchas de ellas se cuentan desde la perspectiva de los niños o adolescentes, como, por ejemplo, *Un día volveré*, *Rabos de lagartija* o *El embrujo de Shanghai*. Es un poco el mundo visto desde el punto de vista de los niños.

J.M. En parte sí. En el caso de *Rabos de lagartija* hay, además, un juego literario un poco arriesgado, que consisten en que la historia está contada por un nonato, un hijo que todavía no nacido. Es una restricción que no uso para dar una visión especial de la infancia, sino porque me permite contarlo desde hoy pero como si lo estuviese contando desde ese momento. Desde el punto de vista estrictamente técnico me interesaba contar el relato de esta manera. Además allí, efectivamente es muy importante la historia de David, porque la relación de su madre con el policía, todo eso está contado a través de él, y porque, además, la historia de la venganza está construida a través de ese chico forzosamente.

D.F. ¿Hasta qué punto suele Usted identificarse con sus personajes? Con Manolo, el Pijoaparte, por ejemplo...

J.M. Bueno, es un chico que intenta abrirse paso en una sociedad que le es adversa por varias razones: en primer lugar, por su origen social, en segundo lugar, por la lengua incluso. Es la problemática de los inmigrantes. En aquella época venían oleadas de inmigrantes del sur, hoy en día el equivalente son los magrebís. La problemática viene a ser siempre un poco la misma. Y bueno, alguna vez se me ha reprochado que el personaje tenía cosas más clarísimas, lo que pasa es que no es verdad en absoluto. Esta especie de apañárselas para seducir, de alguna manera, no tiene nada que ver conmigo. Se me reprochó, por ejemplo, que yo lo presentara como un muchacho atractivo, guapo. Es un chico que no tiene dinero, no tiene medios de fortuna, medio analfabeto, si no lo hago atractivo físicamente, es imposible que haga ninguna aventura, nadie le va a hacer caso. Es el caso de muchísimos inmigrantes. Últimamente vienen muchos inmigrantes de América Latina, de Colombia, de Ecuador,

y lo tienen muy duro, muy difícil. Si este personaje no sería atractivo, es imposible que tuviera una relación amorosa con Teresa. Bueno, hay siempre unos componentes, los sueños eróticos, por ejemplo, del muchacho, puede ser que tengan algo que ver con el autor, pero esto es bastante común, por otra parte. Teresa tiene una serie de connotaciones: es una muchacha rubia, de ojos azules, encantadora, muy rica, tiene todos los atributos para enamorar. Este personaje sí puede ser producto de un deseo mío de tener una aventura con una muchacha con un coche deportivo magnífico... Siempre hay connotaciones personales, tanto si uno es consciente como si no. De todas formas, lo que me interesaba en esa novela es ese chisporroteo que se produce en esa relación que solamente dura un verano, entre ese muchacho muy humilde y una niña de la burguesía catalana.

D.F. Y ¿cuando usa su propio nombre en *El amante bilingüe*?

J.M. Ah sí, es un juego de desdoblamiento. Plantea el tema del otro. En algún momento de la vida uno desea ser otro, y éste es un tema que está en la literatura universal, desde Stevenson hasta Dostoievski.

D.F. Y por qué ha elegido justamente su propio nombre para jugar con él en *El amante bilingüe*?

J.M. Bueno, sí, el tema de la novela es la doble personalidad, y a través de ella la dualidad, incluso cultural y lingüística de Barcelona. He ironizado sobre este asunto en otras novelas, por ejemplo en *La oscura historia de la prima Montse*, pero en *El amante bilingüe* éste es el tema central: la esquizofrenia cultural y lingüística que se transmite al personaje. La historia proviene de un caso que me contó una psiquiatra, amiga mía, que me dice, “tengo un paciente que es muy curioso, y muy divertido, por otra parte, cuya familia está desesperada, una familia catalana, muy tradicional, y que tienen un hijo de treinta años, soltero, y que se viste de andaluz, y habla andaluz, y todos están muy preocupados.” Me contó esta historia y de allí surgió la novela. A la hora de tener que darle nombres y apellidos, opté por los míos biológicos (porque soy adoptivo), porque en cierto modo yo soy un caso parecido, tengo una doble identidad. Fui adoptado, luego mis padres eran unos, pero tenía otros...

D.F. He leído un breve relato suyo, titulado *El peor verano de mi vida*, con el subtítulo *Ayudante de laboratorio*, que tiene muchos detalles autobiográficos, de cuando estuvo en París, con muchos nombres, referencias concretas (al Instituto Pasteur, por ejemplo). ¿Debemos considerarlo más bien un testimonio?

J.M. Sí, se publicó en la prensa, apareció en el diario *El País*, es uno de esos textos que te piden para los periódicos, alguna historia divertida que contar, para los dominicales, durante los meses del verano.

D.F. Y ¿lo que cuenta fue realmente lo que pasó? Se trata de que lo entrevistan para un trabajo, está seguro de que se lo van a dar, y al final resulta que no.

J.M. Sí, sí, es una historia real que he contado muchas veces y finalmente la escribí. Fui a buscar trabajo en el Instituto Pasteur, y entonces el director general del Pasteur era Jacques Monod, que después fue premio Nobel de Medicina, él dirigía el Departamento de Bioquímica Celular, un departamento del Pasteur, él y Francois Jacob, que es el otro científico que ganó junto con él el Nobel, y bueno Monod me recibió, y fue muy amable y yo creí que tenía trabajo en el Instituto, me hizo pasar a una especie de cocina donde estaban limpiando las probetas, y hubo aquella presentación tan ceremoniosa del *candidat à garçon de laboratoire*... Todo eso es real. Yo estaba en París dispuesto a encontrar trabajo como fuera porque no tenía dinero, pasé una temporada muy mala. Bueno, es una especie de reportaje.

D.F. Se diferencia todavía más del resto de sus obras *Canciones de amor en Lolita's Club*...

J.M. Sí, efectivamente lo es. Lo es, porque el original es un guión de cine. Es un guión de cine para Fernando Trueba quien dirigió *El embrujo de Shanghai*. Yo le entregué el guión, él estaba entonces en Brasil, haciendo un documental, se hizo más o menos cargo del guión, y quedamos en que a su vuelta ajustaríamos algunas cosas que a él le interesaba ajustar. Cuando yo le expuse esta idea, le interesó, y le gustó la historia, y me preguntó “por qué no escribes el guión?” y yo le dije “no he escrito nunca nada para el cine y sobre todo si no fuera por un encargo”. Además, en

el mundo del cine aquí en España abundan muchos fantasmones, mucha gente que promete cosas y no da, pero en este caso lo hice, porque Fernando estaba muy interesado, él y su mujer, que es productora. Pero ocurrió que mientras tanto él había hecho *El embrujo de Shanghai*, él ya sabía que la película no me había gustado a mí, pero yo le dije que durante unos meses, mientras dure la promoción de la película, yo no voy a hacer comentarios en la prensa. Pero claro, no estaba dispuesto a callarme toda la vida. Lo cierto es que me vino a Calafell un profesor, un muchacho catalán que es profesor en una universidad de Estados Unidos, en Carolina del Norte, y me hizo una entrevista muy exhaustiva, de todas las cosas. Entró en el tema del cine, y allí yo me expresé clarísimamente y le dije que esa película yo la encontraba fallida por esto y por lo otro... Bueno, él me dijo que esta entrevista se publicaría en una revista interior de la Universidad, a la cual tienen acceso los estudiantes de español, y que no tiene mayor trascendencia. Pero entonces ocurrió una cosa muy curiosa: un periodista francés, que preparaba un libro sobre Shanghai, la ciudad de Shanghai y todo lo que tuviera que ver con Shanghai (novelas, películas, leyendas, de todo), desde la época antes del triunfo de la revolución china hasta después, y recogió material de todas partes, y leyó también esa revista norteamericana y la incluyó en ese libro. Y me envió uno a mí. Y le envió otro a Fernando Trueba. Y Fernando Trueba leyó esa entrevista y le sentó muy mal, se enfadó hasta el punto de que interrumpió el proyecto que teníamos de *Lolita's Club*. Entonces este guión quedó en manos del productor, Vicente Gómez, quien dijo: “bueno, ahora me toca buscar un director”, porque ya habíamos firmado el contrato, ya estaba vendido el guión. Mientras ocurría todo esto, la editorial Mondadori de Barcelona, me pidió la publicación del guión. Pero yo creo que los guiones de cine no están ahí para ser leídos, sino – como su nombre lo indica – para servir de guía para la producción de la película, pero no para ser leídos (con la excepción de un Orson Wells o John Ford, por ejemplo). Entonces se me ocurrió que lo que sí podía hacer era una novela, porque tengo bastante material, una carpeta de lo que debería haber sido una novela. Porque inicialmente yo había pensado en escribir una novela, solamente lo dejé para dedicarme a *Rabos de lagartija*. O sea, lo que inicialmente iba a ser una novela, pasó a ser guión de cine, y después yo lo trabajé como

novela, aprovechando ya el guión de cine. Me he quedado con situaciones, diálogos, etc. Eso se nota mucho. La novela tiene un componente cinematográfico evidente. El montaje, el tipo de estructura narrativa, todo esto proviene del guión. Y se nota.

D.F. Es su segunda novela que se publica en húngaro. La primera fue *Rabos de lagartija* y *Canciones de amor en Lolita's Club* es la segunda. Así que el público húngaro le va a conocer primero a través de estas obras. Muchas gracias, señor Marsé.

II

ENCUENTROS LITERARIOS CON TEMAS FUNDAMENTALES DE LAS NOVELAS DE JUAN MARSÉ

II. 1. BARCELONA COMO ESPACIO NARRATIVO FUNDAMENTAL



II.1.1. El espacio narrativo recurrente de Juan Marsé

El espacio literario de Juan Marsé puede compararse con universos narrativos de fama mundial tales como Yoknapatawpha de Faulkner, Macondo de Gabriel García Márquez, Región de Juan Benet, y también con los creados por escritores españoles más recientes, como Celama de Luis Mateo Díez o Mágina de Antonio Muñoz Molina. La gran diferencia es que en el caso de Marsé estamos en una ciudad que tiene un referente extratextual evidente para el lector, mientras que Yoknapatawpha, Macondo, Región, Celama o Mágina se caracterizan por generar un fenómeno de autorreferencialidad en el que los espacios literarios creados remiten, en primera instancia, a sí mismo. Según Benjamín Prado,

Tal vez una de las razones por las que Juan Marsé nunca podría haber sido William Faulkner, Juan Carlos Onetti o Gabriel García Márquez es que su Barcelona es justo lo contrario de Yoknapatawpha, Santa María y Macondo: no es un territorio imaginario en el que suceden historias que simbolizan la realidad, sino una ciudad auténtica habitada por personajes dos veces ficticios, la primera porque son inventados y la segunda porque fingen no ser ellos y tratan de escapar de sus vidas a base de negarles, de contar y escuchar historias que les hagan sentir a ellos y creer a los demás que están en otra parte y les espera un destino diferente.¹

En este párrafo se condensan aspectos fundamentales del espacio narrativo de Marsé: tanto su carácter realista, como su estrecha vinculación con los personajes y con la acción. En realidad, se trata de un espacio que se relaciona con prácticamente todos los demás elementos de la narración: además de los acontecimientos y los personajes, también con el tiempo, el autor y el lector implícitos, así como con el propio discurso narrativo, por consiguiente, constituye uno de los aspectos más importantes del texto. Usando las palabras de Antonio Garrido Domínguez (quien a su vez sigue las ideas de Mijail Bajtín), “su trascendencia es tal que se puede

¹ Prado, p. 5.

elaborar (...) una historia de la novela fundamentada en este factor”². Efectivamente, varias novelas de Marsé se pueden describir teniendo como punto de partida el espacio narrativo.

Ya en su primera novela, *Encerrados con un solo juguete* (1960), la acción se sitúa en el mismo espacio narrativo que se configurará plenamente en las siguientes obras, para constituir un elemento fundamental de *Últimas tardes con Teresa* (1966), *Si te dicen que caí* (1973), *Un día volveré* (1982), *El amante bilingüe* (1990), *El embrujo de Shanghai* (1993), *Rabos de lagartija* (2003) o *Caligrafía de los sueños* (2011). En estas novelas, al mismo tiempo, se puede descubrir cierta variación: algunas ilustran más que otras algún aspecto significativo del espacio narrativo, el cual, siendo el mismo, va revistiendo cada vez nuevo papel y enriqueciendo su significado simbólico.

II.1.2. *Encerrados con un solo juguete* y el nivel topográfico horizontal

En *Encerrados con un solo juguete* (1960) empieza a construirse el universo, y dentro de él, el espacio narrativo tan propio del autor. Los acontecimientos tienen lugar en Barcelona, la ciudad natal de Juan Marsé, donde transcurrió su infancia y adolescencia en la dura época de la posguerra española. Pero en los textos no solamente se refleja la vida de los niños de esa época sino, también, la vida de una capa no muy acomodada de la sociedad. Así como, en un sentido más general y extremo, el ambiente miserable, dramático y caótico del difícil periodo de la posguerra. Este texto representa el primer eslabón de una narrativa que nos dará una imagen de “la violencia contenida, los odios aún frescos de la guerra y la miseria y sordidez que imperan en la vida de los personajes de estos barrios” convertidos en “metafóricos microcosmos de la postrada España del franquismo” – como dice Fernando Valls³.

Los planteamientos de Gabriel Zoran en su artículo titulado “Towards a Theory of Space in Narrative”, de 1984, en el que distingue tres niveles

² Garrido, p. 207.

³ Valls, p. 70.

de estructuración del espacio (en conexión con la historia, la trama y el discurso, respectivamente) resultan especialmente fructíferos para la interpretación de esta primera novela de Marsé. Destaquemos sobre todo la distinción – en el primer nivel, denominado por Zoran “nivel topográfico” – de una serie de oposiciones que corresponden a la organización horizontal y vertical del mundo: en la primera, ciudad y aldea, centro y periferia, interior y exterior, lejano y cercano; en la segunda, abajo y arriba⁴. Tomando como punto de partida esta teoría, podemos observar que en la organización horizontal del espacio literario de Marsé predomina la presencia de la ciudad (y dentro de ella juega importante papel la periferia). Los lugares son claramente identificables a través de algunos signos lingüísticos (que en esta novela todavía no son muy numerosos). Algunas veces se menciona explícitamente la ciudad de Barcelona, y los personajes pasan por una serie de lugares que el lector podrá equiparar con calles, plazas y lugares concretos de esta ciudad, como la plaza de Lesseps, la Gran Vía (de les Corts Catalanes), la plaza de Cataluña, las Ramblas, la calle San Pablo, la República Argentina, el Paseo de Gracia, La Vía Layetana, el parque Güell, el monte Montjuich o la estación de Francia. Estos topónimos poseen un referente extratextual verificable, que Greimas denomina “transposiciones metasemióticas”⁵ (las cuales pueden ser, por ejemplo, mapas de la ciudad o discursos que se han pronunciado sobre ella), las cuales le permiten al lector interesado corroborar la identificación de Barcelona. La ilusión de realidad es tan fuerte que el espacio literario parece ser un reflejo de la realidad extratextual.

En cuanto a la oposición ciudad frente a aldea, en *Encerrados con un solo juguete* la acción se sitúa básicamente en la ciudad, aunque en contadas ocasiones también haya alusiones a otros espacios fuera de ella, como Mongat, Gerona, Alicante o Granada. Entre éstos, Mongat posee especial relevancia desde el punto de vista argumental, pues representa el inicio de la relación amorosa de los dos protagonistas, Andrés y Tina. El lector no sabe exactamente qué ocurrió allí, primero solamente aparecen alusiones a algo sucedido en este lugar, un episodio enigmático que solamente se

⁴ Zoran, p. 316.

⁵ Greimas citado por Pimentel, p. 30.

revela hacia el final de la novela. Mongat no posee todavía la fuerza expresiva y la dimensión ideológica que en algunas novelas posteriores tendrán los espacios fuera de Barcelona, pero anticipa las casas o lugares de veraneo en la playa que más adelante se convertirán en un motivo recurrente.

En el mismo nivel topográfico horizontal vale la pena observar los espacios interiores y exteriores, en especial los primeros, cuya importancia queda ya patente a partir del paratexto (concretamente, el título) de la novela. Los jóvenes protagonistas viven “encerrados con un solo juguete”, es decir, en un ambiente cerrado en el cual su única preocupación la constituye el amor (o el sexo). Además, ya en esta primera novela se nota que el espacio no solamente constituye el ámbito donde se desarrolla la acción, sino que posee la función connotativa de representar las formas de vida y el esquema de valores de los personajes, y está estrechamente relacionado con su destino. A estos jóvenes les deprime la situación en la que se encuentran, pero no tienen ni fuerza ni imaginación para llevar a cabo un cambio. Y el amor o el sexo probablemente no representen la salida a su situación (aunque el desenlace pueda considerarse en cierta medida reconfortante, pues los jóvenes protagonistas se quedan juntos, y Andrés parece tomar las riendas de su destino).

Llama la atención la importancia que tienen las casas, como espacio simbólico de cada uno de los protagonistas. La vida de estos jóvenes transcurre, en buena parte, en espacios interiores cerrados y tristes – habitaciones sin luz, cocinas, pasillos, zaguanes oscuros –. Nada más elocuente que el *incipit* de la novela, donde se enfoca el cuarto de Andrés, el protagonista. La descripción del espacio no es detallada, no obstante, las breves referencias bastan para evocar un ambiente deprimente, sofocante: el dormitorio es estrecho, pequeño, “un bloque de sombras translúcidas”⁶, con manchas de humedad en el techo, donde apenas entra la luz, donde se siente “el pestucio de ceniceros repletos”⁷. El narrador suscita una serie de sensaciones visuales y olfativas para estimular la imaginación del lector y crear una impresión que también se corroborará al decir que en el diminuto espacio se debaten el desinterés, la impotencia y la pereza

⁶ Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, p. 9.

⁷ *Ibid.* También se repite en las págs. 92 y 93.

que siente el personaje. Es asimismo expresivo el otro espacio interior de la novela: el cuarto de la protagonista femenina, Tina. “Pequeño, el menos frío de la casa, siempre oliendo fuertemente a tabaco rubio, de paredes azul pálido y desnudas”⁸, reúne a todos los miembros de la familia, a pesar de tener una sola lámpara, una radio (que siempre se convierte en objeto de discusión, sobre todo porque todos quieren escucharla), y no tener ni una sola ventana⁹. Es éste un espacio completamente hermético: no tiene salida, no existe ni la posibilidad de que entre la luz (símbolo de la esperanza). El único piso que abre hacia fuera es el de Martín (el tercer personaje del triángulo amoroso), a través de unas ventanas que en realidad no parecen cumplir con su función. En primer lugar, porque la principal habitante de esa casa, la madre de Martín, es ciega, tiene sus ojos fijos en las ventanas, “pero sin ver nada”¹⁰, su mirada nunca llega “más allá de los cristales de su propia casa”¹¹. Con todo, ella recuerda las ventanas del edificio de enfrente, las cuales también son bastante especiales, pues o tienen los cristales rotos o las persianas siempre echadas. Por otra parte, Martín, a su vez, usa estas ventanas únicamente para espiar a los vecinos que viven enfrente de su casa.

La casa de Tina resulta especialmente interesante si nos acercamos a ella desde la determinación fenomenológica de las imágenes realizada por Gaston Bachelard. Éste destaca el espacio interior, y muy en concreto la casa, como “un ser privilegiado”¹², asociado a ciertos valores, como intimidad, refugio (o protección), nostalgia (o recuerdos), y (en)sueño (o ensoñación). A propósito de este último, Bachelard añade que “el pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente”¹³. La casa de Tina es, efectivamente, el lugar de

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ En un momento determinado Tina recuerda los tiempos pasados cuando, todavía con su padre, vivían en un piso lujoso de la calle Diputación esquina Rambla de Cataluña, pero el piso, al igual que su padre, pertenece al pasado (*Ibid.*, p. 155).

¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹² Bachelard, p. 27.

¹³ *Ibid.*, pp. 29-30.

la memoria y los recuerdos (en su interior se evoca muchas veces del pasado de la familia), así como también de los sueños (es donde ella habla de su sueño de irse a vivir con su padre). Paralelamente a todo ello se produce el encuentro dinámico entre el pasado, el presente y el futuro: la evocación del pasado, en el que el padre todavía estaba presente, acentúa todavía más la situación deprimente del presente, en ausencia del padre, y esto es lo que mueve a Tina a soñar con un futuro en el que ella abandonaría esta casa y sería mucho más feliz junto a su padre. También podemos ver que, contrariamente a la imagen originalmente positiva que según Bachelard asociamos con la casa como refugio o lugar seguro, la casa de Tina llega a representar todo lo contrario, pues es aquí donde irrumpe la agresividad y la violencia (en el acto de la violación). Además, si consideramos, como Bachelard, la idea de que la imagen del hogar que nos rodea para protegernos representa también nuestro propio cuerpo, y como tal, nuestra intimidad (invulnerable), será todavía más relevante el hecho de que el acto tenga lugar justamente en este espacio. Se vulnera la función protectora de la casa, paralelamente a la violación del cuerpo. Y, lo que es más, en él participan los otros habitantes de la casa, las personas más cercanas a Tina (en especial la madre, pero también los dos hermanos) quienes desde el inicio de la historia pasaban su tiempo en el cuarto de Tina, pero en este momento crucial salen de la casa (porque la madre lo organizó de esta forma). En este contexto tal vez se pueda entender mejor la reacción, mejor dicho la falta de reacción por parte de Tina, su pasividad o impotencia en la escena de la violación.

Otro espacio relevante de *Encerrados con un solo juguete* (que luego también reaparecerá en la posterior narrativa de Marsé), es el bar, lugar de encuentro de diferentes personajes. En cuanto a su construcción narrativa, nos encontramos con un espacio que se construye a partir de la descripción de su interior, para luego pasar a su ensanchamiento hacia el mundo exterior, de la manera siguiente:

Entró en el bar. Era un local grande con paredes pintadas de verde y azulejos hasta la altura de los hombros. Al fondo, en una ampliación hacia la izquierda, donde habían derruido una pared y ocupado un pequeño almacén de material de construcción estaban los billares

y una gran vitrina llena de trofeos deportivos ganados por otra generación – la del dueño del bar, en su época de atleta y de miembro de una masa coral –, enormes copas oxidadas, banderines descoloridos y pancartas acumulando polvo en los estatuarios pliegues. Sobre una mesa de mármol se amontonaban tableros de ajedrez, barajas y juegos de dominó, y en otra, a su lado, los periódicos. Todos doblados por la páginas de fútbol.

El bar quedaba tres manzanas de edificios más abajo de la calle de Andrés, podía decirse que ya era otro barrio: no había en él ni la quietud ni el triste y viejo aire de abandono de su calle y todas las de aquella parte alta de la ciudad, llena de verjas chirriantes y de jardines descuidados, de antiquísimos y siempre desconocidos vecinos que decían buenos días o buenas noches y nada más, sin voz y como sufriendo, como si realmente presintieran lo estéril de las palabras en aquel sector olvidado. Cerca del bar, en cambio, las construcciones eran nuevas, altas, la gente también nueva, distinta, moviéndose como si tuviese otros problemas y con otra sonrisa menos difícil y fatigada.¹⁴

En el primer párrafo citado se puede ver cómo se pasa de la visión del conjunto del bar (movimiento generalizante¹⁵) a la evocación de los detalles (movimiento particularizante¹⁶). Y al enumerar los objetos pertenecientes al bar, estos revisten también una fuerte connotación que incluso podemos considerar ideológica: los trofeos deportivos, las copas, los banderines y las pancartas representan los triunfos y la heroicidad de la generación anterior, mientras que los billares, los tableros de ajedrez, las barajas, los juegos de dominó y los periódicos (siempre abiertos por las páginas de fútbol¹⁷) corresponden a la abulia de la generación siguiente (los jóvenes del presente de la narración). La generación anterior tenía sus ideas (políticas), ideales

¹⁴ Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, p. 13.

¹⁵ Pimentel, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Las referencias a este detalle son innumerables (Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, p. 85. y 105., por ejemplo). Incluso se describe cómo, después de llegar al bar, los hombres ponen la radio porque ya se está transmitiendo el partido, aunque en realidad nadie lo escucha de cerca, todos siguen jugando. Sólo que así parecen más tranquilos o satisfechos (*Ibid.*, p. 107.).

por los que luchar, y las copas y trofeos representan sus victorias, mientras que los jóvenes se definen meramente por el juego, pues no se dedican a otra cosa que divertirse. El valor connotativo de estos objetos se acentúa en el conjunto de la novela con la repetición o presencia recurrente de los mismos, mientras que algunas digresiones de los personajes apoyan este contenido semántico. La misma idea de la diferencia de las dos generaciones se expresa, por ejemplo, en los siguientes párrafos, en los cuales encontramos asimismo una explicación o justificación del fenómeno. Primero, a través de un narrador en tercera persona, luego, mediante las palabras del propio protagonista:

Las once y media. Andrés no podía oír un ruido ni ver apenas nada. Pero sabía que eran las once y media. Se volvió de cara a la pared y encogió las piernas. No le esperaba nada ni nadie, pertenecía a esa generación a la cual se le ha dado ya, al parecer, todo hecho – símbolos, victorias, héroes que venerar, mármoles que besar – y sin posibilidad de nueva senda, siquiera sin derecho a buscarla entre aquella mareta de días prefabricados, dictados, que se posaban mansamente al pie del lecho todas las mañanas exigiendo ser calzados con los zapatos o vestidos con las ropas. Bostezó, el pulgar y el índice en las comisuras de los labios. El camino es llano, murmuró, y se puede recorrer con las manos en los bolsillos, callada y aburridamente.¹⁸

En lo que a mí respecta, quisiera que te desengañaras un poco, mis problemas son otros. Quizá no tan importantes desde el punto de vista de papá, pero son, hoy por hoy, los únicos permisibles. Verás: yo no soy tan bueno como lo fue él, aunque te le recuerde en su juventud por muchas coincidencias de carácter, de ideas, o yo qué sé... Aunque quisiera, no podría ser como él, se debe a una circunstancia de época – y al decir eso pensó en ellos, adormecidos cada noche en la atmósfera del bar, ciegos, inconscientes, con los sombreros impermeables puestos, el mismo corte de pelo en las nuca, la misma tonadilla en los labios, el mismo aburrimiento en los ojos –. Sí, se debe sin duda a una circunstancia de época.¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

Volvamos por un momento a la descripción del bar anteriormente citada. En el segundo párrafo, el texto proporciona nuevos detalles a la interpretación al llamar la atención sobre el contraste existente entre los dos barrios de la ciudad. En el barrio donde se encuentra el bar son diferentes no solamente los edificios sino también los habitantes. Frente a la tristeza y el abandono que reina en el otro barrio, en éste la gente que habita los edificios más altos y nuevos parece tener menos preocupaciones. La misma idea se repite en la carta que le escribe Tina a su padre:

(...) Vivimos todavía en este barrio tan aburrido. Unas calles más abajo ya es distinto, los chicos y las chicas se ven más a menudo, se divierten más, pero aquí, tan arriba de Barcelona, tan silencioso, y con tan poca gente y a medio conocer.²⁰

Con estas palabras, el nivel topográfico horizontal, conformado por la evocación estática de la ciudad, con sus calles y bares, casas y habitaciones, se complementa en el eje vertical. Los “espacios que se desarrollan en el eje vertical imaginario (...) son representación de los mundos simbólicos”²¹ – como constata Juan Ginés, y el significado simbólico – estrechamente vinculado con los personajes de la acción – llegará a su punto culminante en un momento posterior de la narrativa de Juan Marsé, en *Últimas tardes con Teresa*, con la completa identificación entre personajes y espacio. En este primer caso, el bar representa, un enlace entre los diferentes mundos. Es como un puente entre los barrios pobres y los más acomodados. Esto, desde el punto de vista argumental, representa para los personajes, y muy en especial para el protagonista de la historia, la posibilidad de encontrarse con los otros personajes de la novela: tanto los demás jóvenes de su generación (quienes pasan su tiempo en el bar jugando a las cartas o al billar), como la generación un poco mayor (que también mata el tiempo en este lugar bebiendo o jugando). Dentro de este último grupo, cabe destacar a Mauricio, quien, a su vez, podría ser el enlace entre el protagonista y su padre muerto. Pero volveré a hablar de ello más adelante, a propósito de los personajes.

²⁰ *Ibid.*, p. 233.

²¹ Ginés, p. 38.

En el nivel de la estructura textual, vale la pena destacar el último de los tres aspectos enumerados por Zoran²², el de punto de vista o perspectiva, que Mieke Bal, a su vez, prefiere llamar focalización. Un episodio de *Encerrados con un solo juguete* se narra con varios cambios en el ángulo de visión en el que se sitúa el narrador, y es una modificación que merece atención. En el capítulo III nos encontramos con la madre de Martín, ciega, que (como ya hemos visto) “mira” durante horas el edificio de enfrente, sin ver nada.

Y sin embargo, como si la ceguera no hubiese sido más que un cambio de intensidad en la luz de un proyector que seguía bañando los mismos objetos pero en un mundo más lejano y hostil, ella podía decir sin temor a equivocarse el número de ventanas del edificio de enfrente, el de los cristales rotos y el de las persianas que siempre permanecían echadas, en verano como en invierno, así como el instante más o menos preciso en que Mauricio Balart, en el ático, recostaba su ancha espalda contra el cristal mientras hablaba con aquella mujer.²³

En este párrafo se introduce, a través de la mirada ciega de la mujer, un elemento de la trama (Mauricio Balart hablando con una mujer) que inmediatamente se pone de relieve al llegar a casa Martín, quien antes que nada se acerca a la ventana para observar una ventana del edificio de enfrente. En este punto se produce el cambio de perspectiva: el objeto de la focalización es la misma ventana, pero el sujeto es diferente. El texto nos cuenta, ahora desde la perspectiva de Martín, y con más detalles lo siguiente:

Veía un comedor, con la lámpara de cristal suspendida sobre la mesa dispuesta para la cena, y una mujer completamente vestida de morado, alta y pausada, que daba vueltas alrededor de la mesa.

²² Zoran especifica en primer lugar, la selectividad esencial, es decir, la capacidad del lenguaje para agotar todos los aspectos de los objetos dados; en segundo lugar, el continuo temporal, o el hecho de que el lenguaje transmite información solo a lo largo de una línea temporal; y en tercer lugar, el punto de vista y la estructura de perspectiva del mundo reconstruido debido a ello (Zoran, p. 320.).

²³ Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, p. 80.

– Ahí está, madre, poniendo la mesa. Ya sabes que a su marido el brigada le gusta cenar temprano y puntual. Es un maniático. Pero a él no le veo, quizá no ha llegado aún –. Levantó los ojos al ático. – El tipo ese ya está en casa, paseándose con la mano izquierda metida en el bolsillo de su americana de pana verde, como siempre.²⁴

El siguiente cambio de perspectiva se produce cuando Andrés empieza a conversar en el bar con un hombre, el cual será ese “él” a quien el joven no ve en el párrafo arriba citado. Y no solamente nos enteramos de que este hombre se llama Mauricio Balart, sino también de los rumores que corren sobre su historia:

No se hablaba con casi nadie del barrio; nadie sabía exactamente de qué vivía – algunos aseguraban que había sido escultor, antes de que le destrozaran el brazo – y se le tenía por un infeliz. Se hablaba también de ciertas relaciones que había tenido con la sirvienta de un viejo brigada del ejército, una mujer de Almería que vivía en la misma escalera que él y que podía vérsela a menudo por las calles, cuando iba de compras, caminando siempre con rapidez y como atemorizada junto a las paredes, con los cabellos negros recogidos en un moño sobre la nuca y aquel vestido morado que le colgaba más de un lado que de otro. Pero ella había acabado casándose con el brigada, casi en secreto, y ya nadie hablaba de sus relaciones con el manco como no fuera para decir lo peor.²⁵

En el capítulo VIII, de repente nos encontramos en el edificio donde vive Mauricio Balart, el mismo que anteriormente constituía el objeto de la focalización. Pero esta vez el narrador se sitúa en el ángulo de visión de Maruja, la amante de Mauricio, quien se ve observada por Martín. La focalización pasa, pues, de un personaje que hasta ese momento era sujeto de focalización al otro que era el objeto de focalización, y viceversa. El nuevo sujeto de focalización, Maruja, reacciona de forma activa (tanto física como verbalmente), pues decide subir al piso de Mauricio y le dice

²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁵ *Ibid.*, p. 86.

que “el asqueroso”²⁶ los está mirando, incluso le ha hecho un gesto con la mano. La escena termina con la irrupción de Martín en este espacio, pidiéndoles dinero a cambio de su silencio, y la reacción de Mauricio, quien no se asusta y le dice que no le va a pagar, incluso lo amenaza. Este encuentro representa, por lo tanto, el choque de los dos focalizadores.

Por último, se produce un último cambio de perspectiva en el capítulo IX, cuando Mauricio está hablando con Andrés en el bar, y le dice que transmita el siguiente mensaje a Martín: “Recuérdale que le hincharé la cara cualquier día, tal como le dije.”²⁷

Si consideramos estos acontecimientos como una fábula secundaria dentro del relato, y los observamos siguiendo la estructuración que propone Mieke Bal (basándose a su vez en Bremond)²⁸, podemos distinguir en ella los siguientes procesos de mejoría: intervención de aliados (Maruja y Mauricio), negociación (con Martín) y ataque (de Mauricio a Martín). Sin embargo, no llegamos a la satisfacción final que, según Bal, podría tomar forma de castigo, venganza o recompensa. Lo que es más, al final parece que el que consigue la recompensa es el oponente, pues es Martín quien anuncia al final de la obra su viaje al extranjero (para el cual quiere conseguir dinero siguiendo con su plan de chantajear a Mauricio pero pidiéndole ayuda a Andrés). El desenlace de esta fábula dentro de la fábula está estrechamente vinculado con el argumento (y, muy en especial, el desenlace) de la novela, pero, como hemos visto, desde el punto de vista discursivo se asienta en el cambio de perspectivas. Esta técnica no solamente contribuye a su repetición y su progresivo avance, sino también puede tener el efecto de implicar más al lector en la historia, involucrarlo en ella (hacer que se forme una opinión propia sobre los personajes, en especial sobre Martín, hacia el cual siente, probablemente, cada vez menos simpatía). La adopción de diferentes perspectivas resulta ser un proceso narrativo no solamente interesante sino también fructífero, y como hemos visto en esta novela, el punto de partida, el catalizador de todo el fenómeno era un espacio particular, la ventana.

²⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁷ *Ibid.*, p. 145.

²⁸ Bal, pp. 27-31.

II.1.3. Protagonismo del espacio y el nivel topográfico vertical en *Últimas tardes con Teresa*

Últimas tardes con Teresa (1966), la novela que se considera el inicio de la verdadera carrera narrativa del escritor²⁹ y uno de los libros más significativos de los años sesenta, despertó el interés de la crítica y de lectores por muchos motivos³⁰, entre ellos desde el punto del vista del espacio. Es aquí donde el tratamiento del espacio cobra mayor énfasis: la descripción se convierte en una forma discursiva privilegiada, y se establece definitivamente el mundo narrativo propio del autor.

Tenemos muy claro desde el principio que el escenario es la ciudad de Barcelona. El nombre de la ciudad aparece en 36 ocasiones en el texto, y resulta todavía más difícil enumerar la cantidad de veces que se mencionan calles concretas, que en su orden de aparición son: la calle Mandri, la calle Pasteur, la calle Muhlberg, la calle Cerdeña, la calle Gran Vista, la calle Escorial, la calle Escudillers, la calle del Doctor Boyé, la calle Fontanella, la calle Laurel, la calle Cartagena, la calle Garcilaso y las Ramblas. Algunas de ellas aparecen varias veces, muy en especial las Ramblas (nombrada 12 veces) y la calle Gran Vista (en 6 ocasiones). Entre las plazas, el texto alude a la plaza Sanllehy, la plaza del Pino, la plaza del Teatro, la plaza de Lesseps, la plaza Real, la plaza de Joanich, la plaza de España, la plaza de la Fuente Castellana y la plaza de Cataluña (con una presencia más llamativa de la primera, nombrada en 8 ocasiones). Estas calles y plazas tienen en el texto una presencia muy dinámica, pues los personajes, principalmente Manolo, suben y bajan constantemente por ellas. Lo podemos observar, por ejemplo, en el siguiente fragmento, al inicio de la novela:

(...) el llamado Pijoaparte surgió de las sombras de su barrio vestido con un flamante traje de verano color canela; bajó caminando por la carretera del Carmelo hasta la plaza Sanllehy, saltó sobre la primera

²⁹ *Últimas tardes con Teresa* es la tercera novela de Juan Marsé. La segunda, titulada *Esta cara de la luna* (1962) es una obra hoy repudiada por su autor. En realidad nunca le ha gustado, y no solamente lo expresó en comentarios personales sino también intentó llevar a cabo una revisión en la segunda edición de la obra, cambiando incluso el sentido de varios pasajes.

³⁰ Por esta novela le fue concedido a Juan Marsé el Premio Biblioteca Breve en 1965.

motocicleta que vio estacionada y que ofrecía ciertas garantías de impunidad (no para robarla, esta vez, sino simplemente para servirse de ella y abandonarla cuando ya no la necesitara) y se lanzó a toda velocidad por las calles hacia Montjuich.³¹

Muchos ejemplos más podrían servir para mostrar que tras el inicio, el movimiento que realiza Manolo por la ciudad es constante. Observemos uno de ellos, en el cual se nota no solamente el ir y venir del personaje entre las diferentes zonas de la ciudad (lo cual representa la búsqueda de su lugar) sino también una dinámica que incluye, al mismo tiempo, una cierta inseguridad (la de lanzarse y frenar, correr y parar):

(...) Subió por el Paseo de San Juan, General Mola, General Sanjurjo, calle Cerdeña, plaza Sanllehy y carretera del Carmelo. En la curva del Cottolengo redujo gas, se deslizó luego suavemente hacia la izquierda, saliendo de la carretera, y frenó ante la entrada lateral del Parque Güell.³²

Todo ello llama la atención no solamente sobre la existencia de un nivel horizontal y vertical (que ya observábamos en la primer novela del autor), sino también sobre el constante movimiento del protagonista entre estos niveles. Manolo se encuentra continuamente buscando su lugar entre los dos mundos (los barrios altos y los barrios bajos), pero no encaja en ninguno de los dos. Especial mención merece la expresión “callejón sin salida”, que se usa varias veces en el texto, y puede vincularse con la misma problemática.

(...) Montó en la motocicleta y se lanzó carretera abajo sumido en vagos y molestos remordimientos: el Cardenal tenía el extraño don de pellizcarle la conciencia. Por otra parte, la promesa hecha al Sans de llevar a las chicas a la playa, la idea de que se estaba metiendo en un callejón sin salida, se hacía particularmente aguda a medida que despuntaba el día.³³

³¹ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 13.

³² *Ibid.*, p. 60.

³³ *Ibid.*, p. 63.

(...) Manolo guardaba silencio: de pronto parecía desorientado: acaso porque muchas veces había tenido que correr perseguido de cerca por los vigilantes nocturnos, la angustiada sensación de meterse sin querer en un callejón sin salida era en él muy frecuente y aguda.³⁴

(...) A mí no me hace cambiar ninguna golfa (a partir de este momento, y ya por todo el rato que seguiría allí sentado, la ceniza húmeda de los ojos de Hortensia se convirtió en una especie de succión, como de insecto voraz. Al mismo tiempo, la idea de que se estaba metiendo en un callejón sin salida crecía oscuramente en su interior).³⁵

Resulta interesante que Teresa también comparte la impresión de Manolo de encontrarse en un callejón sin salida. Y ella también quiere encontrar una salida. Lo testimonia una breve alusión en una escena cuando ella está con su amigo Luis:

Comprendió que nunca escaparían de esta especie de callejón sin salida a no ser que uno de los dos hiciera algo en seguida: por ejemplo, habría bastado que él cogiera su mano al pasarle la botella de gin, o que se le ocurriera ponerle la sandalia que ella había dejado caer de su pie, cualquier cosa que implicara proximidad física. Pero como él no parecía dispuesto a dar el primer paso, se decidió a darlo ella...³⁶

Además de las calles, está muy presente en el texto el Parque Güell (nombrado 16 veces), ubicado en el barrio donde tienen lugar los acontecimientos principales de la historia. Y aquí llegamos a un elemento fundamental: los barrios. (Añado, entre paréntesis, algunos datos numéricos más: la palabra “barrio” se usa nada menos que 94 veces en el texto, el Monte Carmelo o simplemente “Carmelo” 78, el Guinardó 10 veces.) Con todo, debemos añadir que a pesar de la posibilidad de concebir un mapa basado en elementos del texto, éste no es completamente exhaustivo. Sucede, exactamente, lo que dice Zoran a propósito de la estructura topográfica del espacio narrativo:

³⁴ *Ibid.*, p. 172.

³⁵ *Ibid.*, p. 173.

³⁶ *Ibid.*, p. 116.

Algunas de sus áreas están en blanco, y en el mundo real puede no ser de mucha utilidad para encontrar el camino. Sin embargo, para el propósito de la lectura, proporciona una imagen suficientemente clara del mundo.³⁷

Esto se refleja también en relación a los diferentes barrios de Barcelona, entre los cuales algunos son mencionados en términos generales (barrio chino, barrio gótico, barrios altos frente a barrios bajos, barrio residencial, etc.), otros con su nombre concreto. Entre estos últimos cobran especial énfasis el Monte Carmelo y el Guinardó, lugar de residencia de los pobres inmigrantes, los charnegos (como se llama en Cataluña a los inmigrantes de otra región, sobre todo del sur de España, sobre todo Murcia y Andalucía), frente a la capa burguesa acomodada que habita las torres de San Gervasio (y que también posee, como veremos, una casa de verano). El mapa de Barcelona se configura como resultado de un proceso de selección realizado por el escritor, con el objetivo de armar el nivel connotativo e ideológico de la novela: a través de los barrios más pobres de la ciudad se desenmascara la cruel e invencible división de la sociedad y sus consecuencias. Para muchos críticos e investigadores ésta es la base fundamental de la interpretación. La historia de amor entre Teresa y Manolo, una señorita de la alta sociedad catalana y un muchacho de los barrios bajos, es solamente el pretexto para hablar de dos mundos sociales: la capa acomodada, representada por la chica y, la capa pobre, incluso miserable, de los suburbios, encarnada en el protagonista masculino. La división entre la clase alta y la clase baja es muy marcada, llamando la atención la ausencia de la clase media.

Llaman la atención los extensos párrafos que nos describen al principio de la novela el Monte Carmelo:

El Monte Carmelo es una colina desnuda y árida situada al noroeste de la ciudad. Manejados los invisibles hilos por expertas manos de niño, a menudo se ven cometas de brillantes colores en el azul del cielo, estremecidas por el viento, asomando por encima de la cumbre igual que escudos que anunciaran un sueño guerrero. En los grises años de la

³⁷ Zoran, p. 316.

postguerra, cuando el estómago vacío y el piojo verde exigían cada día algún sueño que hiciera más soportable la realidad, el Monte Carmelo fue predilecto y fabuloso campo de aventuras de los desarrapados niños de los barrios de Casa Baró, del Guinardó y de La Salud. Subían a lo alto, donde silba el viento, a lanzar cometas de tosca fabricación casera, hechas con pasta de harina, cañas, trapos y papel de periódico: durante mucho tiempo temblaron, coletearon furiosamente en el cielo de la ciudad, fotografías y noticias del avance alemán en los frentes de Europa, reinaba la muerte y la desolación, el racionamiento semanal de los españoles, la miseria y el hambre. Hoy, en el verano de 1956, las cometas del Carmelo no llevan noticias ni fotos, ni están hechas con periódicos, sino con fino papel de seda comprado en alguna tienda, y sus colores son chillones, escandalosos. Pero a pesar de esa mejora en su aspecto, muchas siguen siendo de fabricación casera, su armazón es tosca y pesada, y se elevan con dificultad: siguen siendo el estandarte guerrero del barrio.

El barrio está habitado por gentes de trato fácil, una ensalada picante de varias regiones del país, especialmente del Sur. A veces puede verse sentado en la escalera de la ermita, o paseando por el descampado su nostalgia rural, con las manos en la espalda, a un viejo con americana de patén gris, camisa de rayadillo con tirilla abrochada bajo la nuez y sombrero negro de ala ancha. Hay dos etapas en la vida de este hombre: aquella en que antes de salir al campo necesitaba pensar, y ésta de ahora, en que sale al campo para no pensar. Y son los mismos pensamientos, la misma impaciencia de entonces la que invade hoy los gestos y las miradas de los jóvenes del Carmelo al contemplar la ciudad desde lo alto, y en consecuencia los mismos sueños, no nacidos aquí, sino que ya viajaron con ellos, o en la entraña de sus padres emigrantes.³⁸

La primera parte de la descripción abunda en reiteraciones de elementos o motivos – sueño, cometas, guerrero – que afectan a la caracterización de los habitantes del barrio (entre ellos a Manolo) y resaltan el contenido ideológico de la descripción: la gente de los suburbios sueña, lucha, quiere alcanzar lo inalcanzable, pero para ello está dispuesta a luchar al máximo. En este contexto, de repente entra en escena Manolo:

³⁸ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, pp. 24–25.

(...) un joven inmóvil, de rostro moreno y cabellos color de ala de cuervo, que contempla la ciudad desde el borde de la carretera como si mirara una charca enfangada.
Es el Pijoaparte. (...) ³⁹

Su aparición está, como vemos, muy elaborada, pues este joven forma parte del barrio y de la gente que lo habita. Entre espacio y personaje, la correlación es tan estrecha que podemos hablar de espacio personificado, un espacio que poco a poco se convierte en personaje. Desde la primera página de la novela a Manolo se le denomina “el (tenebroso) hijo del barrio”⁴⁰ y “el joven del Carmelo”⁴¹. Otros apelativos remiten a su origen andaluz mediante apodos como “el murciano” (palabra que significa en Barcelona cualquier sureño y, por añadidura, alguien perteneciente a la clase baja, usado continuamente, y no sólo en relación con Manolo) o “el joven del Sur” (también usado varias veces), los cuales señalan, además de la procedencia del protagonista, su posición de inmigrante. Teresa, al contrario, encarna el barrio residencial de San Gervasio, distrito de la adinerada burguesía, tranquilo lugar de fiestas, y de elegantes parejas que transitan por sus calles. Para representar el contraste entre ambos mundos, el autor recurre también a escenarios fuera de Barcelona, en especial el chalet de la playa que forma también parte del mundo de los ricos junto con su pequeño puerto.

De entre los mundos representados, cae mayor énfasis en el de Manolo. El barrio del Carmelo, además de describirse a lo largo de la novela como espacio propio del joven protagonista, es constantemente evocado por Teresa, quien se interesa y se apasiona no sólo por él, sino también por su barrio. El entusiasmo de la universitaria progresista está vinculado con el contenido ideológico de la novela, puesto que Teresa se considera defensora de la causa de los necesitados, de los obreros de los suburbios

³⁹ *Ibid.*, pp. 26–27. Cabe destacar la ambigüedad que subyace al apodo de Pijoaparte, que lleva a pensar que Manolo dentro de su clase es una especie de marginal –aparte–, pues el apodo connota valoración despectiva a características de señorito burgués –pijo–.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 160.

y, como una especie de salvadora le encanta hundirse en ese mundo que es exclusivo de Manolo. Un ejemplo que sirve para demostrarlo:

Teresa Serrat ya sabe, ya tiene su idea y su dulce veredicto sobre la vida de un joven como éste en un suburbio. Así, ciertas opiniones expresadas entusiásticamente por ella (“la vida de un pecé, de todos modos, ha de ser estupenda e incluso divertida en tu barrio, las noches del verano, con los compañeros, las discusiones en el café...”) merecían, por confusas, una inmediata y rotunda negativa del murciano (“¡qué peces de colores ni qué noches de verano, si allí sólo hay aburrimiento y miseria!”), pero esta negativa no hacía sino resbalar sobre su sonrisa feliz, no la inducía a ningún cambio de criterio, a la más leve alteración en su escala de valores; su límpida y risueña mirada seguía afirmando: “Sí, qué maravilla tu barrio”.⁴²

El espacio de transición entre los dos mundos es la clínica donde ingresa Maruja (amante de Manolo y criada de la familia de Teresa). Este ámbito no es exclusivo de ninguna capa social, por lo cual es el espacio idóneo para iniciarse las relaciones sentimentales entre Teresa y Manolo. Antes de haber una relación directa entre los dos protagonistas, ya han tenido lugar encuentros fugaces – en la misma verbena, al inicio de la novela, junto a la verja de la casa de Teresa (también un lugar de transición entre los dos mundos) –, pero el contacto real entre ellos de hecho solamente puede comenzar en la clínica.

En algunas páginas del libro también tiene relevancia Ronda, lugar natal de Manolo, que representa los orígenes del protagonista. Orígenes inciertos, además, por no saberse con certeza quien fue realmente su padre (el marqués para quien trabajaba su madre o un huésped inglés del marqués), lo cual naturalmente repercute en la personalidad de Manolo. Este desarraigo es importante en la formación del personaje, quien quiere alejarse no solamente del lugar donde nació sino también renegar de su pasado, y crear su propia identidad ya alejado de ese lugar. Pero antes de hacerlo, ya sucedió algo que le mostró el camino a seguir: su encuentro con los Moreau, una rica familia francesa para la cual trabajaba como

⁴² *Ibid.*, p. 158.

guía. Ellos, muy en especial la madre, le propusieron a Manolo un futuro mejor en Francia, y aunque la propuesta no se realizara, sirve como una primera señal para Manolo de la posibilidad de intentar subir en la escala social, lo cual intentaría llevar a cabo a través de Teresa.

En *Últimas tardes con Teresa*, el espacio se convierte, por lo tanto, en un elemento imprescindible del campo semántico ideológico de la novela, y este énfasis es nuevo dentro del arte de novelar de Marsé. Además, a partir de esta novela, el autor ya no necesitará insertar en sus narraciones largos textos descriptivos. Con la simple mención de algún topónimo – Carmelo, Guinardó, etc. – el texto remitirá no solamente a la Barcelona del mundo real, sino también a la ciudad ficcional, al espacio diegético propio de Marsé, descrito en las novelas anteriores. Podemos incluso afirmar que el referente extratextual pasa a segundo plano y finalmente domina el espacio construido en el texto narrativo a través de la descripción y la constante reiteración de sus elementos.

La siguiente novela de Marsé, *La oscura historia de la prima Montse* (1970), enriquece las posibilidades ofrecidas por el espacio. Esta novela es, en muchos sentidos, una continuación de *Últimas tardes con Teresa*, sobre todo por ser el argumento muy similar, pues se trata otra vez de una historia de amor entre dos personajes que pertenecen a mundos sociales contrapuestos. En este caso, la protagonista, Montse, es una mujer culta, educada, e intensamente religiosa mientras que el protagonista es el mismo Manolo de *Últimas tardes con Teresa* que – a pesar de ciertos cambios en su carácter – sigue siendo un joven ateo y ambicioso. Su encuentro se produce como consecuencia de las tareas caritativas que Montse desempeña en la cárcel. Es interesante recordar que en *Últimas tardes con Teresa* la historia de amor termina porque Manolo es encarcelado. Véase que entre los dos últimos capítulos de la novela transcurren dos años, ya que la historia se detiene cuando Manolo es detenido y, en el siguiente capítulo acaba de salir de la cárcel, aunque él intenta negarlo. *La oscura historia de la prima Montse* empieza justamente en ese espacio. La salida de la cárcel del personaje principal masculino será también el punto de partida de *Un día volveré*, una novela más tardía de Marsé, la cual se iniciará con la salida de la cárcel de Jan Julivert.

El objetivo de *La oscura historia de la prima Montse* (1970) es parecido al de *Últimas tardes con Teresa*: denunciar el comportamiento de la burguesía

catalana acomodada, un comportamiento convencional y falsamente cristiano. Según algunos críticos esta novela mejora el planteamiento de la problemática, puesto que la frustración de la capa burguesa de la posguerra está expresada con aún mayor precisión, sobre todo mediante el simbólico suicidio de Montse. Otro elemento valorado del libro tiene que ver, justamente, con el espacio. Dos componentes fundamentales del texto narrativo, espacio y tiempo, entran aquí en estrecha correlación, al conectarse los diferentes espacios con varios niveles temporales. Frente al momento mismo de la narración (el presente de la narración), se evoca lo que podríamos llamar el pasado reciente, representado por la vieja torre y la casa de Pedralbes. Desde este pasado reciente se narra, además, un pasado más distante, en el cual hay también distintos niveles de narración, mayoritariamente basados en los cambios espaciales (entre el Monasterio de Montserrat, París, el Borne). Debido a los constantes saltos temporales, en algunas ocasiones es el espacio narrativo el que arroja luz sobre la situación en la que estamos. De esta forma aparece en la narrativa de Marsé un elemento nuevo: la utilización del espacio con fines prácticos.

También cabe destacar por un momento *Ronda del Guinardó*, una novela corta donde el protagonismo de Barcelona es todavía más acentuado. La ciudad (y más concretamente, el barrio del Guinardó) se vislumbra a partir del paratexto, mientras que dentro del texto narrativo propiamente dicho los protagonistas hacen un recorrido tan verídico en éste barrio que Fernando Valls incluso lo reproduce en un plano⁴³. En esta obra el movimiento físico se acompaña de la transformación psicológica de los personajes, por lo cual el viaje reviste también carácter metafórico, simbólico.

II.1.4. *Si te dicen que caí* y el espacio como clave (simbólica)

A partir de *Si te dicen que caí* (1973), la presentación explícita del espacio (tan característica en las novelas anteriores) puede ceder paso a la presentación implícita. Ello no implica una falta absoluta de información, pero permite que se acentúen nuevos aspectos, nuevas funciones

⁴³ Marsé, *Ronda del Guinardó*, p. 45.

del espacio narrativo. Nos encontramos en “una remota escenografía de cartón piedra”⁴⁴, es decir, una especie de decorado teatral, un telón de fondo a la(s) historia(s) narrada(s). La expresión usada en el texto enlaza con los sucesos narrados, puesto que en la historia se intercala el ensayo de una obra teatral, pero remite también a otros elementos. En primer lugar, al carácter inmutable e inmóvil del decorado a lo largo de la obra. Efectivamente, en esta compleja novela, donde todo se cuestiona constantemente, el espacio parece ser un punto de referencia, un asidero fundamental en el cual el lector puede apoyarse para descubrir los numerosos secretos del texto.

Como espacio ficcional de representación, la Barcelona de la novela es un espacio recreado con el objetivo de reproducir (o, por lo menos, sugerir) el espacio original y producir sensación de realidad. Para lograr la veracidad, las constantes referencias a lugares reales se convierten en *Si te dicen que caí* en un recurso narrativo fundamental. Según el texto, el personaje principal que recuerda los acontecimientos pasados “revive un barrio”⁴⁵, es decir, rememora no solamente sus vivencias personales sino las de todo un barrio. Se mencionan varios distritos de la ciudad, un poco más numerosos que en ocasiones anteriores – el monte Carmelo, el Guinardó, La Salud, el parque Güell, el Ensanche, Gràcia, Sarrià y San Gervasio –, pero aquí también tienen especial relevancia los más pobres, habitados por familias pertenecientes a las capas más bajas de la sociedad y a los inmigrantes. No se reproduce completamente ninguno de estos barrios, sino surge una mezcla, un “cóctel” (palabra que suele utilizar el propio escritor para explicarlo). Destaca tal vez todavía más que en las obras anteriores, tanto la variedad como la presencia numérica de la evocación de calles concretas, plazas, determinadas paradas del metro, solares, del campo de fútbol del Europa, de varios bares y cines. Existe, además, una

⁴⁴ Para mi análisis me he basado en tres ediciones fundamentales de la novela: Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, Letras hispánicas, Ediciones Cátedra, Madrid, 1985; Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, versión corregida y definitiva, Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1989 y, muy en especial, en la edición de Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León por Cátedra, Letras Hispánicas, del año 2010. Las referencias bibliográficas que aparecerán en las notas a pie de página remitirán a ésta última edición, por ser ésta la más actualizada. Esta primera cita se encuentra en: Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 105.

⁴⁵ *Ibid.*

cierta división entre los ambientes, algunos de los cuales poseen mayor o menor relevancia de acuerdo al hilo narrativo al que corresponden. La historia de los niños se desenvuelve básicamente en las calles Mallorca, Verdi, Escorial, Legalidad, Providencia, Encarnación, Argentona, Cerdeña, Camelias, Torrente de las Flores, la plaza Rovira, la plaza Lesseps, la plaza Joanich, la Plaza del Norte, los cines Roxy, Iberia, Rovira, y Delicias; mientras que en el segundo hilo narrativo, los maquis se reúnen en un piso junto al metro Fontana, se encuentran en las bocas del metro – Diagonal o Liceo – o en el bar Alaska, y llevan a cabo sus fechorías en la carretera de la Rabassada, en diferentes bancos – desde el Banco Central hasta al banco Hispano Colonial –, en el hotel Ritz, o en casas de putas.

Pero *Si te dicen que caí* es antes que nada una novela donde diferentes factores despiertan el interés pero también confunden y desconciertan al lector (como la inserción en la narración de una serie de intrigas y episodios inconexos, la pluralidad de narradores o el punto de vista múltiple, para destacar solamente algunos ejemplos). En este contexto, la identificación del espacio nos da una pista para colocarnos en el tiempo y en el nivel narrativo. El hilo narrativo principal, la historia de los niños, rememora la Barcelona de los años cuarenta, mientras que la situación marco – la narración de Nito recordando el pasado – se sitúa en los años setenta. El propio personaje llama la atención sobre los cambios que se han producido en los años transcurridos: la ciudad ha cambiado desde entonces (le dice Nito a Sor Paulina), pero aunque las calles en pendiente por las cuales se lanzaban los niños con sus carritos de cojinetes a bolas estén asfaltadas, aunque se alcen modernas casas de pisos y haya más bares y más tiendas, todo sigue igual que treinta años atrás: nunca se fue del todo el hedor, el tufo de miseria, aún se ve en alguna esquina la araña negra que “las lluvias y las meadas de treinta años no han podido borrar del todo”⁴⁶. Tomando en consideración que una de las bases de la historia narrada en novelas posteriores, en especial en *El embrujo de Shanghai*, será igualmente el hedor o tufo, no se puede dejar de lado su valor simbólico: representa el ambiente de opresión, de sofoco, en el que los habitantes no pueden ni respirar libremente. Se señalan incluso a través de las sensaciones

⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

físicas las señas de la dictadura que sigue oprimiendo a la población y obstaculizando que goce de sus derechos.

En *Si te dicen que caí* la escenografía remite también a la identidad de los personajes. La mejor prueba de ello es el resumen que en un momento determinado se nos ofrece sobre la vida de Menchu (Carmen). Tal como lo demuestra el siguiente fragmento, cada momento decisivo de la vida de este personaje, las subidas y bajadas, los buenos momentos, así como los malos, aparecen representados a través de un espacio (calle, bar, etc.):

(...) el camino fue difícil y nada había sido olvidado: sus años de criada en tantas casas, el calor de hogar en su primer pisito en la calle Casanova, (...) las alegres noches del Rigat, los aperitivos en La Puñalada y en el Navarra, (...) su primer asiento de preferencia en la tribuna de Las Corts, (...) la mala época, el barrio chino y las katiuskas, (...) los vieneses y las revistas del Paralelo, la pasarela del Victoria y las medias de red, los soleados mediodías dejándose desear en la terraza del Oro del Rin, (...) el buen año y pico viviendo en el Ritz con su nuevo pelo platino y sus pekineses, las alegres madrugadas del bar Marfil, (...) la recuperación del palco de Las Corts y del abrigo de astrakán, la fulgurante ascensión hasta el tercer piso del Liceo con sus famosos hombros desnudos y sus joyas, el empresario de pómulos de seda siempre a su lado y las invitaciones al Tívoli, su nuevo apartamento en la Avenida Antonio María Claret 16 esquina Paseo de San Juan, frente al bar Alaska...⁴⁷

Tal como se representaba en *Últimas tardes con Teresa* la separación social a través de los barrios, en *Si te dicen que caí* se trazan de manera casi invisible (pero no por ello menos real) las fronteras del barrio, una línea imaginaria que separa los dominios de “los peligrosos kabileños del Carmelo”⁴⁸ que merodean “por los alrededores del campo de fútbol del Europa y los descampados al final de la calle Cerdeña”⁴⁹, de aquéllos que simbolizan a “los finolis del Palacio de la Cultura y de La Salle, los niños de pantalon de golf jugando con gusanitos de seda en sus torres

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 329-330.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁹ *Ibid.*

y jardines de la Avenida Virgen de Montserrat”⁵⁰. El encuentro conflictivo entre los dos grupos se produce, al igual que en *Últimas tardes con Teresa*, en un escenario intermedio, neutral. Se produce en el momento cuando Java decide reemplazar a Miguel, el que juega el papel del Demonio en la obra teatral, se va a buscarlo, y espera en la calle que el chico salga del Palacio de la Cultura en la Travessera. Parece ser un detalle irrelevante, sin embargo, no sólo es la “buena hora para una emboscada y repartir hostias, para deshacerse de un amigo”⁵¹, sino también el espacio conveniente e ideal para realizarlo.

Aquí también se puede observar cómo se vincula el espacio narrativo con el dinamismo de la acción. Los personajes, y muy en especial, los niños que protagonizan la acción, no solamente se encuentran en una determinada calle, sino que son muy activos, se mueven con mucho dinamismo: las recorren, las suben, se lanzan por ellas, se juntan o desaparecen en ellas, rompen a pedradas “el solitario farol de la esquina con San Luis”⁵², husmean, entablan conversación en estos lugares. Además de los verbos, el movimiento se acentúa mediante palabras o expresiones que señalan la dirección: “desapareció (...) en la esquina Camelias dirección Cerdeña”⁵³, “bajando desde la plaza Lesseps”⁵⁴, “salimos por la boca del refugio a la calle Escorial”⁵⁵; “ viniendo de la calle Córcega se dispone a cruzar la plaza de la Sagrada Familia”⁵⁶, por destacar tan sólo algunos ejemplos. Es más, el movimiento de los niños no sólo es horizontal, sino también se realiza en dirección vertical: les gusta esconderse en los sótanos o lugares ocultos, a veces aparecen tumbados en las aceras, pero también deambulan por los terrados del barrio, se tumban en las diminutas azoteas (en casa de Sarnita o del Tetas) desde las cuales pueden ver y oír todo, así como tramar sus planes y sentirse los verdaderos dueños del mundo. La sensación de movimiento nos muestra que los verdaderos protagonistas de la historia, los

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 132-133.

⁵¹ *Ibid.*, p. 172.

⁵² *Ibid.*, p. 152.

⁵³ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 262.

que mueven los acontecimientos son los niños. En otro orden de cosas, a través de este dinamismo el discurso de Juan Marsé produce un efecto de panorámica cinematográfica. Y no olvidemos que esta novela sería llevada a la gran pantalla, de la misma forma que otras novelas del autor⁵⁷.

En *Si te dicen que caí*, donde las historias inventadas por los personajes de la novela crean un mundo en el cual se mezclan todo tipo de historias – los rumores que circulan en el barrio, las escenas de películas vistas en los cines o historias leídas en los tebeos, y las historias inventadas – también el escenario barcelonés que parecía ser tan real y concreto se convierte en un espacio “recreado” y, como tal, simbólico: las calles sin pavimentar, las “tapias erizadas de vidrios rotos y aceras despanzurradas”⁵⁸ donde crece la hierba, el montón de basuras en la esquina, las ratas, los edificios en ruinas con las fachadas despedazadas, las ventanas y los portales rotos que aún sostienen trozos de vidrio (y listones carbonizados), los balcones descarnados con los hierros retorcidos y rojizos de herrumbre⁵⁹, describen el ambiente miserable y deprimente, y también expresan una visión del mundo. Simbolizan la caída moral y espiritual de los personajes, y este simbolismo juega un papel relevante para descifrar la novela.

El mismo efecto se produce a través de algunos espacios menores que juegan papel relevante en la historia. A título de ejemplo, podemos destacar el tablado en la calle Torrente de las Flores (que, por cierto, otra vez remite al teatro), escenario de una fiesta callejera, con la gente bailando, que desemboca, sin embargo, en un incendio, y por consiguiente la gente tiene que escapar. Aparece al inicio de la novela y, efectivamente, parece comenzar aquí la historia (sobre todo si consideramos como elemento esencial de la misma la persecución de la puta roja), puesto que es en esta misma fiesta donde Java, el protagonista, comienza a preguntar por Aurora (Ramona) y entra en contacto con la “Fueguíña”. Pero es, también, el final del todo, pues el incendio simboliza el fin de todas las ilusiones y de toda alegría.

⁵⁷ Más adelante veremos más detalles a propósito de la relación entre el mundo narrativo y el fílmico.

⁵⁸ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 109.

⁵⁹ Descrito sobre todo en: *Ibid.*, p. 115.

Los espacios menores también son característicos de los diferentes hilos narrativos. La historia de los maquis se desarrolla sobre todo a través de instantes fugaces (con efectos cinematográficos) en espacios menos característicos. En general se encuentran alrededor de una mesa, en algún piso (como el que se encuentra junto al metro Fontana), o en las bocas de metro, y cometen sus atracos en casas de putas, en bancos, o simplemente en las calles. Un espacio que parece ser esencial con respecto a sus acciones es el hotel Ritz que, sin embargo, representa un momento esencial y simbólico del destino de una de las prostitutas que protagonizan la historia. Los espacios menores donde se mueven los niños son mucho más representativos. Su historia se desarrolla esencialmente alrededor de la trapería, su “ombligo del mundo”, ya que es allí donde se reúnen, donde se cuentan historias, es el centro de sus correrías. Se trata de un lugar que representa una cierta alegría de vivir, pero que también, debido a la gran cantidad de objetos allí reunidos representan sobre todo el pasado, un pasado ilusionado que “no hay forma de borrar”⁶⁰ porque “los recortes se adhieren al muro como una piel”⁶¹. Se debería derribar la casa, sepultar con ella los sótanos, sin embargo, “ni aun así lograrían destruir esta pobre memoria personal (...), la injustificable masacre sobre la que se asentaría el glorioso alzamiento del futuro edificio”⁶². Por otra parte, la trapería representa el mundo de la fantasía, la imaginación y los sueños. La primera vez que se menciona este lugar está lleno hasta el techo de “pajaritas de papel de periódico y de revistas que de pronto aparecen a miles, como llovidas del cielo”⁶³. Las pajaritas están hechas con las páginas de viejas revistas republicanas⁶⁴, y sobre ellas aparecen unos mensajes secretos: el nombre de una persona (miembro del maquis), sus datos personales, y el mensaje “gratificaré a quien pueda proporcionar noticias ciertas sobre su paradero”⁶⁵. Todo ello representa que los ideales republicanos se han convertido en pasado

⁶⁰ *Ibid.*, p. 367.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 206.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 174.

(irrecuperable), en pura ilusión. La trapería es, asimismo, un lugar enigmático: “aquí mismo, en la trapería, hay gato encerrado”⁶⁶ – dicen los niños –, se oye el crujido de una mecedora, el raspar de una lima, aparecen unas sortijas de hueso (que luego son vendidas por Java), platos vacíos, etc., enfin, es un espacio en el que los niños pueden dar rienda suelta a su imaginación. Sin embargo, el destino final de la trapería refleja una visión de mundo extremadamente pesimista: al final de la obra Java vuelve a la trapería, abandonada, cubierta de polvo y convertida en un nido de telarañas, y quema todo. Al hacerlo, no solamente arroja al fuego “todo el maldito pasado”⁶⁷ sino también renuncia definitivamente a todas las esperanzas juveniles. El otro espacio típico de los niños, el refugio antiaéreo, también destaca por ser un sitio secreto. Además de dar cobijo a las actividades secretas de los niños, el refugio comunica, a través de un pasadizo subterráneo, con el vestuario del teatro. El refugio también sufre un destino trágico, agua y fuego contribuyen a su destrucción: primero se inunda, luego es devorado por las llamas. Curiosamente, se queman los decorados de la representación teatral, pero el telón de fondo – cielo azul con nubes blancas – queda intacto, con lo cual se da cabida a un pálido optimismo.

La importancia de los espacios menores y su contribución a la interpretación del texto, se podría ilustrar con el papel que tienen en la obra elementos todavía más pequeños. A manera de una novela policíaca, surgen en la historia pequeños objetos que podrían ayudarnos a orientarnos en este mundo confuso y laberíntico, arrojar luz sobre algunas preguntas importantes. Por ejemplo, el candelabro de plata de la cripta de las Ánimas le sirve a sor Paulina para descubrir el refugio de los niños, sin embargo otro objeto, una cruz de rubíes, sólo aumenta la confusión entre las historias paralelas de Ramona (Aurora) y Menchu (Carmen). Sobresale por su constante (re)aparición en la obra el brazalete con escorpión, cuyo valor simbólico se explica explícitamente en el texto: “el escorpión es un bicho maléfico que trae mala suerte y que representa el odio entre hermanos,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 446.

la capacidad de autodestrucción que hay en el hombre”⁶⁸. El brazalete se comporta efectivamente según las premoniciones, sin embargo, su constante reaparición no contribuye a arrojar luz sobre los acontecimientos, al contrario, refleja en última instancia el mismo carácter caótico del mundo que ni los personajes ni el lector pueden comprender o descifrar por completo.

En resumen, el espacio narrativo de *Si te dicen que caí* es un decorado inmóvil, inquebrantable, y también un marco muy verídico dentro del cual se inserta(n) la(s) historia(s) enigmática(s) que el lector intenta descifrar, mas los interrogantes sólo se descubren en parte (sobre todo después de una sola lectura). El significado simbólico del espacio revela un profundo pesimismo, pero también representa la voluntad de “quemar”, para olvidar, el pasado dramático que se vivió en la posguerra.

II.1.5. El espacio cultural de *El amante bilingüe*

En *El amante bilingüe* (1990) otra vez reaparece el mundo novelístico característico del autor a través de una pareja que ya puede considerarse típica dentro de su narrativa. Norma Valentí y Joan Marés pertenecen, otra vez, a dos clases sociales completamente opuestas, las mismas que aparecieron en las novelas anteriores: ella procede de una familia muy rica, es una universitaria de ideas progresistas (igual que la protagonista de *Últimas tardes con Teresa*) y él, un “pelanas”⁶⁹, una “pulga de barrio”⁷⁰ que casándose con Norma “se ganó a pulso el acceso a Villa Valentí”⁷¹. Además de representar otra vez la sociedad barcelonesa dividida en dos clases – la burguesía y el mundo de los suburbios –, se acentúa la idea de que la clase baja está constituida sobre todo por inmigrantes: los charnegos y los murcianos que ya aparecieron en las novelas anteriores. En este caso también el protagonista realiza un constante desplazamiento de un barrio a otro de Barcelona, pero sí se produce su transformación

⁶⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁹ Marsé: *El amante bilingüe*, p. 15.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁷¹ *Ibid.*, p. 100.

en otra persona. Los diferentes espacios representan etapas de su vida: para Marés, “un huérfano criado en un barrio pobre”⁷², “en lo alto de la calle Verdi”⁷³, Villa Valentí – la casa perteneciente a la familia de Norma – simboliza “el paraíso”⁷⁴ que, además, ya conoce desde niño porque con su amigo Faneca venían aquí a admirar la casa “soñando aventuras”⁷⁵ cuando Marés era tan solo “un charneguillo de los muchos que entonces infectaban el barrio”⁷⁶. Villa Valentí significa también la época cuando Marés y Norma eran felices⁷⁷, contrastando con el piso en el edificio Walden 7 donde de repente – al descubrir Marés a su mujer con un limpiabotas – se deshace la vida conyugal de los personajes. Después de ser engañado y abandonado por su mujer (de la que sigue enamorado), Marés se convierte en un solitario y un marginado, un músico callejero zarrapastroso que deambula por los barrios bajos de Barcelona y toca el acordeón por las calles del barrio gótico: en el centro de Ramblas, “en la esquina mugrienta y helada del Raval”⁷⁸, “en la esquina de la plaza Sant Jaume con la calle Ferran”⁷⁹ o “en la esquina maloliente de la catedral”⁸⁰, sentado en el suelo, sobre hojas de periódico, mendigando con un cartel escrito a mano y colgado en el pecho.

El cambio de identidad que se efectúa dentro del alma del personaje principal implica también el del edificio simbólico de Walden 7, que con su misterioso e imparable deterioro no solamente representa “un sueño que se desmorona”⁸¹ sino también la desintegración de la personalidad de Marés. La última noche que duerme en Walden 7, Marés oye desde la cama “los gemidos nocturnos del Walden 7, la respiración agónica del desfachatado

⁷² *Ibid.*, p. 101.

⁷³ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁸¹ *Ibid.*, p. 116.

edificio”⁸² y de repente siente que la vida está en otra parte y que él es sólo una transparencia, se da cuenta de que alguien, otro, mira esa vida a través de él. Después de todo ello, el protagonista se muda, primero provisional y luego definitivamente, a la pensión Ynes, en su antiguo barrio, en lo alto de la calle Verdi. La “mudanza” de un lugar a otro se realiza poco a poco, conforme se va alejando Marés de Walden 7 y de su vida anterior. Y será en la pensión, donde logrará encontrarse plenamente a sí mismo.

Por último, en este mundo donde también se vislumbra el aspecto socio-lingüístico de Barcelona en concreto y de Cataluña en general (a través de numerosos pasajes en catalán), no puede faltar como espacio simbólico la Sagrada Familia. No es por casualidad que sea el espacio que cierra la historia: la fachada siempre cambiante de la catedral, sin darse por finalizada, encarna el constante cambio que se produce en la personalidad de Marés/Faneca.

II.1.6. El espacio exótico como contrapunto.

El embrujo de Shanghai

En *El embrujo de Shanghai* (1994)⁸³ reaparece el viejo escenario que los lectores de Marsé ya conocen a la perfección, pero se introduce una novedad esencial: esta vez el marco habitual se enriquece con un espacio exótico, Shanghai. Las dos ciudades, Barcelona y Shanghai, representan dos mundos completamente diferentes, pero su significado es mucho más complejo: suponen no sólo dos espacios, sino dos niveles de la historia. Frente a la melodramática historia de la posguerra que tiene como escenario el barrio “petrificado y gris”⁸⁴ de Barcelona, Shanghai, “la ciudad legendaria”⁸⁵, es el territorio de la fantasía, de la imaginación, de excitantes aventuras.

Al igual que en otras novelas de Marsé, aquí también aparecen como subtemas o motivos los espacios típicos de la ciudad. En la historia principal,

⁸² *Ibid.*, p. 171.

⁸³ Con esta novela Marsé obtuvo el prestigioso Premio de la Crítica y el Aristeión, galardón que concede la Unión Europea a los dos mejores libros de creación y traducción de entre todos los publicados en sus países miembros y lenguas respectivas.

⁸⁴ Marsé, *El embrujo de Shanghai*, p. 75.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 114.

situada otra vez en un barrio determinado de Barcelona (el de La Salud) volvemos a hallar los escenarios interiores típicos de Marsé: espacios individuales (familiares) – como, por ejemplo, la torre de Susana (la niña tísica) o el piso del capitán Blay –; y espacios colectivos – como el bar, el cine –. Estos últimos representan (ya desde la primera novela) la única forma de escapismo que permite el régimen franquista, la única forma de idealismo o fantasía.

La aparición de otra ciudad es nueva dentro de la novelística de Juan Marsé; pero también la manera de presentarla. Con tan sólo mencionar su nombre – Shanghai – se sugiere un contenido semántico muy amplio, y este contenido es enfatizado por los escenarios menores y otros elementos de la narración: la postal sobre la ciudad de Shanghai con “el río Huang–p’u y sus muelles atrafagados y pintorescos junto al Bund; el paseo más famoso del Lejano Oriente, con sus orgullosos rascacielos y el antiguo edificio de la Aduana”⁸⁶; el abanico de seda que recibe Susana junto a la postal⁸⁷; y el exótico viaje en el *Nantucket*, “el viejo carguero de la compañía naviera France–Orient”⁸⁸, el cual:

(...) cruza todo el Mediterráneo, con escalas en Túnez y en Port Said antes de penetrar en el canal de Suez y seguidamente en el mar Rojo, hasta alcanzar el golfo de Adén. Hace una breve escala en Djibouti y sigue su rumbo por el océano Índico bordeando Ceilán, emboca el estrecho de Malaca afrontando violentas rachas de viento que superan los 70 nudos y tormentas de granizo y lluvia, y recalca en Singapur un atardecer de calor bochornoso. Dos días después, dejando las costas de Borneo a estribor, el *Nantucket* navega hacia el norte, ya con el mar en calma, y se adentra por fin en los mares de China y en noches más cálidas y estrelladas, más propicias a la ensoñación y al ajedrez.⁸⁹

Y sigue la descripción del viaje, lleno de lugares, nombres y otros detalles exóticos, para describir la ruta de Kim hasta Shanghai; mientras que su

⁸⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 98.

hija, en el gris barrio barcelonés, consigue obtener un mapa para seguir el rumbo del barco y trazar con lápiz rojo “la derrota del buque sobre el azul intenso del mar, desde Marsella hasta Shanghai”⁹⁰. Una vez llegado allí, el hombre

(...) no se acaba de creer lo que ven sus ojos. Bajo un cielo intensamente azul, una hilera de soberbios rascacielos custodia la ciudad legendaria.⁹¹

Los espacios interiores de esta impresionante ciudad también contrastan enormemente con la imagen de Barcelona: Chen Jung Fang, la esposa de Miche Lévy, recibe a Kim “en la terraza-jardín de su lujoso apartamento, uno de los pisos altos de un rascacielos del Bund próximo a Nanking Road”⁹²; y aparecen además dentro de la ciudad el Silk Hat, el cabaret más elegante de Shanghai⁹³, un “elegante club nocturno donde se puede bailar bajo las estrellas”⁹⁴; los grandes almacenes en las calles comerciales de Shanghai⁹⁵; los cabarets de moda; el Cathay Hotel; el Yellow Sky Club; el fumadero de opio; el puerto, etc., creándose un cuadro extremadamente evocador y sugerente frente a la sórdida y cerrada Barcelona de la posguerra.

Comparando con la novelas anteriores de Marsé, podemos constatar que la manera de describir el espacio ha cambiado. Ya no se necesita describir el barrio suburbial de Barcelona, por lo cual no aparecen amplias descripciones, sólo algunas pocas alusiones. Dentro de este espacio mayor los diferentes escenarios menores se ordenan según una clara estructura, constituida en torno a un eje, un punto de referencia, que es la plaza Rovira. De ahí sale el hedor que representa un peligro para toda la ciudad:

Me informó detalladamente acerca del tenebroso subsuelo de Barcelona y afirmó que toda la red de alcantarillado y galerías subterráneas

⁹⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁹¹ *Ibid.*, p. 114.

⁹² *Ibid.*, p. 115.

⁹³ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 123.

contenía ya tanto gas acumulado, procedente todo él del escape de la plaza Rovira, que una pequeña chispa saltando de la rueda de un tranvía al interior de una cloaca podía hacer volar por los aires la ciudad entera con su puerto y sus rompeolas, su montaña de Montjuïc y sus Ramblas siempre tan alegres y tan nuestras.⁹⁶

Las idas y venidas de los personajes se explican también tomando como referencia la plaza Rovira, en los diferentes escenarios que se ubican concretamente en “el portal número 8” (de donde procede el hedor que tanto molesta a los habitantes)⁹⁷, en “la esquina Providencia” (la taberna)⁹⁸ o “al otro lado de la plaza” (el cine)⁹⁹. También se enumeran nombres de calles, igual que en anteriores novelas de Marsé, sobre todo cuando mencionarlos tiene algún objetivo concreto: el deambular “por las calles de Gràcia, Perla, Bruniquer, Montmany, Joan Blanques y Escorial”¹⁰⁰ constituye, por ejemplo, un rasgo predominante del capitán Blay, que se siente “como pez en el agua deambulando por el barrio”¹⁰¹ y cuyo recorrido abarca “cada vez más calles alrededor de la odiada chimenea”¹⁰², una zona que contiene ya “casi toda la barriada de La Salud y parte del Guinardó”¹⁰³. Está descrita con algunos detalles la torre de Susana “no tan grande como parecía vista desde fuera”¹⁰⁴, porque es importante desde el punto de vista de la narración, ya que en la torre se encuentra encerrada Susana y, para liberarla de su “prisión”, aparecerá el segundo hilo narrativo (la historia intercalada): las aventuras de Kim, su padre, contadas por un visitante de la casa (Nandu Forcat).

El espacio narrativo tiene además una función semántica, pues se convierte en portador del contenido moral de la narración. Lo expresa

⁹⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁷ La primera referencia se encuentra en la p. 12.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰² *Ibid.*, p. 75.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 41.

explícitamente el narrador (al final de la novela, después de la muerte del capitán Blay) en el siguiente párrafo:

(...) después de tanto callejear juntos por el barrio y de aguantar sus monsergas, y a pesar de mis vergüenzas y mis reproches de morirme siempre de ganas de dejarle plantado y escapar corriendo a la torre, al ámbito de ensoñación, (...) a veces a mí también me parecía oler la fetidez del gas en las cloacas y tragar la mierda negra que babeaba la chimenea y que secaba los pulmones de Susana (...)

Así, con el tiempo y casi sin darme cuenta, el escenario vital de mi infancia se me fue convirtiendo poco a poco en un paisaje moral, y así ha quedado grabado para siempre en mi memoria.¹⁰⁵

II.1.7. El espacio intrauterino de *Rabos de lagartija*. ¿Novedad o regreso al mundo habitual de Marsé?

Rabos de lagartija (publicado en 2001, tras siete años de silencio) es una de las obras más complejas de Marsé después de *Si te dicen que caí*. Se considera además la más arriesgada por el hecho de introducir una voz que habla desde vientre de la madre, o sea, un narrador intrauterino. Pero la novela representa, al mismo tiempo, un regreso al mundo narrativo de los viejos temas y a los lugares favoritos del autor. Reaparece el escenario habitual de sus narraciones, aunque naturalmente, ni Barcelona ni el Guinardó constituyen la mera escenografía de los acontecimientos.

La novela se iba a titular *Voces del barranco*, siendo éste un espacio particular y muy original que aparece por vez primera en esta obra. Es en el barranco donde el protagonista se encuentra con su padre muerto y otros fantasmas. Podía haber sido uno de los pocos títulos con referencia espacial dentro de la novelística de Marsé (además de *Ronda del Guinardó* y *El embrujo de Shanghai*). De todas formas, *Voces del barranco* le pareció demasiado melodramático (o incluso, existencialista) al novelista, quien optó finalmente por *Rabos de lagartija*.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 169–170.

Gran parte de la novela transcurre en el interior o alrededor de la casa donde vive el protagonista y su “familia” (otra vez truncada, puesto que está compuesta por David, su madre y el hermano en el vientre de la madre embarazada). La casa pertenece a la escenografía habitual de Marsé, al barrio del Guinardó, pero esta vez se encuentra más alejada de la ciudad, casi en las afueras. Una enorme distancia separa a los personajes de los demás habitantes de la ciudad: la ciudad “se extiende allá abajo”¹⁰⁶ mientras que ellos viven en el extremo más oriental y más despoblado del barrio, en un “callejón sin salida”¹⁰⁷ (expresión de gran fuerza simbólica que ya comentábamos a propósito de *Últimas tardes con Teresa* y que también aparece varias veces en esta novela, desde el comienzo hasta el final).

David y su familia son unos “realquilados”¹⁰⁸ en una casa que antes pertenecía a un médico. En realidad ni siquiera viven en la casa misma, porque ésta se encuentra cerrada y con los muebles cubiertos con fundas amarillas, sino que residen en el clausurado consultorio del doctor P.J. Rosón-Ansio, otorrino cordobés. Es una vivienda minúscula, les sirve de comedor y sala de estar lo que antes era la sala de espera del consultorio, mientras que el dormitorio de la madre de David, “la pelirroja”, que le sirve al mismo tiempo de cuarto de costura, es la habitación donde el médico atendía a sus pacientes. Los personajes no tienen, por lo tanto, ni una habitación propia, solamente se cobijan en un espacio más bien frío, hostil, ajeno, y éste es el entorno familiar del niño que protagoniza la narración.

El interior de la casa está descrita habitación por habitación y mueble tras mueble, y la manera de describirlo es novedosa: se trata de pequeñas descripciones insertadas dentro del diálogo de los personajes. El procedimiento recuerda la técnica cinematográfica: es como si la cámara se deslizara de un objeto a otro, sin posarse largo tiempo sobre ninguno de ellos. Nuestra perspectiva corresponde muchas veces a la de algún personaje, en especial a la del inspector Galván que recorre con su mirada el interior de la casa o, curiosamente, a la del feto en el vientre de su madre. Éste es quien dice lo siguiente:

¹⁰⁶ Marsé, *Rabos de lagartija*, p. 192.

¹⁰⁷ *Ibid.*, págs. 18 y 225.

¹⁰⁸ *Ibid.*, págs. 46 y 51.

Vivimos en lo alto de la ciudad, en un callejón sin salida y casi al borde de un barranco, pero nuestra casa tiene dos puertas, una de ellas se abre al callejón y al día, y la otra a la noche y al barranco, un tajo muy profundo de tierra rojiza y paredes escarpadas y porosas que se desmoronan dócilmente nada más acercarte a ellas.¹⁰⁹

(...) mi hermano David ... está convencido de que las dos puertas cumplen funciones distintas pero complementarias – por decirlo a su manera: una sirve para ocultarse en casa de día, la otra para escapar de noche –...¹¹⁰

El comentario que hace el feto es relevante: la casa se abre sobre un barranco por el cual hace mucho tiempo pasaba un río, pero de éste sólo quedan barro y despojos, falta el elemento vital: el agua. Cuando el perro Chispa parece querer matarse acercándose al borde del barranco, se hace evidente que el barranco representa el límite entre vida y muerte. Lo mismo se señala con las dos puertas: la puerta de día y la puerta de noche, una abre a la luz, mientras que la otra lleva a la oscuridad. Por su emplazamiento, por su disposición, es una casa propicia para llenarse de fantasmas. Tanto el interior de la casa como el barranco a su lado, son ideales para poblarse de seres desaparecidos o muertos – el teniente Bryan O’Flynn, el hermano mayor, o el padre de David –, a través de los cuales el protagonista intenta buscar una salida o, por lo menos, encontrar respuestas. En esta novela Marsé ha logrado crear el espacio idóneo para que las visiones, las fantasías, las historias inventadas por los propios personajes puedan hacerse realidad.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁰ *Ibid.*

II. 2. LOS NIÑOS DE LA GUERRA COMO PERSONAJES FUNDAMENTALES



II.2.1. La infancia, tema recurrente en la narrativa española de la posguerra

La infancia es un tema recurrente de la literatura española del siglo XX y, muy en especial, de la novela de la posguerra. Escritores como Camilo José Cela, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute y Juan Marsé convirtieron a los niños en protagonistas de sus historias. Podríamos destacar, a modo de ejemplo, títulos como: *La familia de Pascual Duarte* y *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela; *La sombra del ciprés es alargada*, *El camino*, *Mi idolatrado hijo Sisí* y *Las ratas* de Miguel Delibes; *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo; *Industrias* y *Andanzas de Alfanhui* de Rafael Sánchez Ferlosio; *En esta tierra*, *Los niños tontos* y *Primera memoria* de Ana María Matute; así como *Si te dicen que caí*, *Rabos de lagartija* o *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé. La tesis doctoral de Maria-Gisela Sievering-Lorenzo sobre la presencia de la infancia en la literatura española del siglo XX, que también apunta a algunos de estos títulos, destaca no solamente la riqueza de la narrativa sobre niños durante la época de la posguerra sino también el hecho de que todavía en la primera mitad del siglo, concretamente en 1929, Azorín se quejaba de que casi no existían niños ni en la literatura clásica española ni en la de su época:

Diríase que el niño no existe en la sociedad. No hay niños en ninguna parte. El hombre no habla de los niños, no se preocupa de los niños... ¿Dónde están los niños en la literatura española? ¿Dónde están los niños en la literatura universal? Los niños no existen.¹¹¹

Dentro del amplio periodo que es la posguerra, especial importancia posee desde el punto de vista de la infancia la generación compuesta por los escritores nacidos aproximadamente entre 1925 y 1928, que al estallar la guerra tenían entre 8 y 11 años de edad, y que en su antología Josefina Aldecoa reunió con el nombre de “los niños de la guerra”¹¹².

¹¹¹ Sievering-Lorenzo, p. 16.

¹¹² La antología, que lleva justamente por título *Los niños de la guerra*, contiene textos de

La autora incluye en este grupo a Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Rafael Azcona, Juan Benet, Juan García Hortelano, Medardo Fraile, José Manuel Caballero Bonald, Ana María Matute y, naturalmente, a Ignacio Aldecoa. Y la expresión “niños de la guerra” remite a que estos escritores vivieron la Guerra Civil durante su infancia y, más tarde, plasmaron sus recuerdos, una experiencia que nunca han olvidado, en sus obras literarias.

Del testimonio de Josefina Aldecoa (que, cómo ella también lo acentúa, es más bien una memoria muy personal y no un ensayo o un libro de crítica literaria) queda muy claro que se trata de una infancia que tenía sus propias normas particulares. La especial situación histórica condujo al miedo, a la preocupación y, por consiguiente, a la rápida maduración de los niños. Desde el punto de vista de la vida cotidiana o rutina diaria, la época se caracterizaba sobre todo por la mayor libertad de los niños, puesto que los padres no estaban (el padre en muchos casos murió o desapareció en la guerra civil, la madre trabajaba incluso durante las noches para mantener a sus hijos). Los niños de la guerra vivían según un horario muy flexible (sin respetar la hora de ir a la cama o la hora de despertarse), los estudios se vieron relegados a un segundo plano para dar lugar a las experiencias obtenidas en la calle. Vagar, deambular por las calles estaba vinculado, al mismo tiempo, con la necesidad de ayudar a mantener a la familia (haciendo, por ejemplo, largas colas para conseguir comida). Aunque no conscientemente, los niños también vivieron la división de la sociedad, la afiliación de sus familiares o conocidos a uno u otro bando, las actividades secretas, las huidas, las desapariciones. Todas estas experiencias se reflejan en varias novelas de la posguerra.

El contexto histórico y socio-cultural en el que las obras fueron creadas, así como las vivencias de los propios autores durante esa época son aspectos extratextuales que constituyen el origen de las narraciones protagonizadas por niños. En su manifestación textual, dentro del mundo diegético de las novelas, la visión sobre esta etapa concreta de la vida se puede detectar enfocando diferentes aspectos narratológicos: el espacio que sirve de fondo a la historia de los niños (o sus espacios preferidos), la cuestión

diferentes escritores, introducidos por un prólogo que convierte el libro en una crónica muy personal de la generación literaria de los cincuenta.

del tiempo (puesto que la infancia se evoca como un momento pasado), las características de los niños como personajes, o su papel en el discurso narrativo. El caso de Marsé lo demuestra a la perfección.

De su visión sobre la infancia (y la adolescencia), el autor ha dejado testimonio por una parte, en entrevistas y declaraciones, por otra, en sus obras literarias. Para avanzar desde el plano de la realidad hacia la ficción, me gustaría evocar, por un momento, la entrevista personal que aparece al inicio del presente libro, en la cual Juan Marsé dijo lo siguiente:

Respecto a los niños tengo un concepto bastante claro. Es tan importante lo que te ocurre hasta los quince años que no me extraña que cubra tanto espacio dentro de la literatura, no sólo la mía, sino en la literatura de todos los países, de todo el mundo. Quiero decir, todo lo que te ocurre hasta los quince años, te marca para toda la vida. De alguna manera, es la edad cuando se conforma la personalidad, por lo tanto, es importante.

Sin embargo, con respecto a la incorporación del tema de la infancia y su protagonismo en algunas de sus obras, el escritor confesó:

(...) No tengo ideas muy claras al respecto, es decir, no hay intencionalidad ninguna detrás en el sentido de que les dé a los niños un protagonismo especial. Tiene que ver, sobre todo, con que a esa edad, en la adolescencia sobre todo, no solamente en la niñez, más bien en la adolescencia, abres los ojos al mundo. La curiosidad es enorme en esa época de la vida, sin ideas preconcebidas y, además, te permite captar de la realidad solamente una parte. Es algo así como los chavales que nos asomamos a las tapias para ver qué había detrás, en los jardines..., esa curiosidad. Es decir, la mirada de un niño es muy importante en este sentido. Pero solamente eso. Eso y la experiencia personal, claro está. Sí, porque muchas de las historias que cuento están vistas, en parte, a través de un niño, sencillamente porque era mi caso, era mi propio caso, yo también lo veía todo eso. La posguerra me pilló a mí con siete años y, a partir de siete años, la infancia y la adolescencia es esa larguísima posguerra en este país y, claro, problemas de familia, problemas de subsistencia en la época, la lucha por la vida, todo eso... El niño está allí, son recuerdos míos.

Además de las particularidades de la visión infantil (la curiosidad, la ingenuidad y una cierta parcialidad) el autor destaca, por lo tanto, los orígenes biográficos, las vivencias muy personales que le llevaron a convertir el tema de la infancia en tema literario. Se expresa prácticamente lo mismo en un paratexto, en un texto a mitad de camino entre realidad y ficción, aunque en este caso más cercano al mundo extradiegético: la “Nota a la nueva edición” de *Si te dicen que caí* firmado por “J.M.”. Éste habla de un compromiso con el material narrativo de su obra:

(...) pensaba solamente en los anónimos vecinos de un barrio pobre que ya no existe en Barcelona, en los furiosos muchachos de la posguerra que compartieron conmigo las calles leprosas y los juegos atroces, el miedo, el hambre y el frío; pensaba en cierto compromiso contraído conmigo mismo, con mi propia niñez y mi adolescencia, y en nada más. Jamás he escrito un libro tan ensimismado, tan personal, con esa fiebre interior y ese desdén por lo que el destino pudiera depararle.¹¹³

Ésta debió de ser la principal causa para que las vivencias del autor en la dura época de la posguerra se convirtieran en elementos primordiales de su narrativa.

II.2.2. Los niños de una cruel guerra convertidos en materia narrada

Los rasgos distintivos de los niños que aparecen en las novelas de Marsé se remontan a su calidad de “niños de la guerra”. Se trata de niños que fueron testigos inconscientes de una guerra cruel y sangrienta, en la cual no tomaron parte pero cuyas consecuencias tienen que vivir intensamente. Las páginas escritas por Juan Marsé muestran al lector que la guerra provocó la desaparición de muchos miembros de las familias (los niños de estas obras viven en familias truncadas, sin padre y, en algunos casos también sin madre), que hubo una situación de hambre y de escasez (incluso de

¹¹³ Esta vez cito la edición de la editorial Seix Barral de 1989. Marsé, *Si te dicen que caí*, 1989, p. 5.

los productos más básicos), de pobreza, de miseria. También aparece como algo muy característico de la época, la enfermedad: lo demuestran en *Si te dicen que caí* los sugerentes nombres de los personajes (como, por ejemplo, Sarnita), la crudeza de la descripción, la alusión a enfermedades, como la tisis o la tuberculosis (siendo éste último un motivo fundamental de *El embrujo de Shanghai*). La mayor parte de las novelas de Juan Marsé refleja la lucha diaria de los personajes jóvenes con todos estos problemas, a los cuales están intentando encontrar alguna solución o escapatoria (más adelante veremos de qué forma).

Los niños de las historias de Marsé no acuden a la escuela, sino pasan sus días en la calle, en busca de compañía y de medios para sobrevivir, intentando conseguir algo de dinero (vendiendo tebeos o dedicándose a negocios sospechosos). También se encuentran en una situación especial porque no tienen ideales (políticos) como los que habían tenido sus padres, ni ambiciones reales, por lo cual intentan encontrar algún sentido a su vida. La infancia y la adolescencia encarnan, pues, un periodo doblemente difícil: en medio de las dificultades causadas por las circunstancias históricas debe el niño o adolescente buscarse a sí mismo, encontrar su identidad, su lugar en el mundo. Dentro de las novelas, los niños y jóvenes de las historias atraviesan un proceso vital de aprendizaje que recupera los temas básicos de la novela de iniciación o *bildungsroman*: (en medio de los obstáculos causados por las circunstancias) los protagonistas intentan resolver sus problemas sentimentales y/o sexuales, y llevar a cabo su evolución psicológica y personal.

Los niños de estas novelas sienten una atracción por lo desconocido, por la aventura, son exploradores que recorren sitios extraños, abandonados, a veces peligrosos. En la obra de Marsé, la aventura no contrasta con la seguridad del hogar, puesto que ésta no existe. Lo que es más, la aventura significa más bien una salida a la difícil situación familiar y, sobre todo, a la ausencia (la falta de contacto real con los padres, la falta de obligaciones escolares, de horario exacto, etc. que podrían dirigir la vida de un niño). En vez de encontrar seguridad en la familia, los niños intentan adaptarse al gran mundo, ampliar sus horizontes por sí mismos. A lo largo de este proceso, sus acompañantes son los demás niños (por lo cual, sus relaciones son de especial interés en la narrativa del autor) y/o algunos adultos que

no necesariamente son familiares, sino que comparten con los niños su mundo de aventuras y fantasías.

Ante sus miedos y preocupaciones, y agobiados por a pobreza, los niños se refugian también en los juegos, que ocupan un lugar destacado en las novelas. Son juegos que no están exentos de crueldad. Parece haber, incluso, una fascinación por la violencia en los niños y adolescentes que realizan sus juegos o imaginaciones a costa de víctimas inocentes. Desde el juego consistente en cazar lagartijas, torturarlas y cortarles el rabo (una diversión que tiene también raíz autobiográfica y se convierte en testimonio literario de una experiencia personal dando, incluso, título a una de las novelas del autor), llegamos a los “juegos” de los niños de *Si te dicen que caí* con las huérfanas de la Casa de las Ánimas. En este caso, los niños no simplemente juegan: torturan a las niñas. Rápidamente se cuestiona, por lo tanto, la equiparación de la infancia con la inocencia. Las alusiones positivas a los niños aparecen pocas veces, y curiosamente cuando se trata de niños que no ocupan un lugar central en la narración (p.ej. las “criaturas inocentes”, los “angelitos” que murieron en el accidente del automóvil al inicio de *Si te dicen que caí*), mientras que en general, el comportamiento de los niños y adolescentes se caracteriza justamente por la falta de inocencia. La palabra “infantil” pierde pureza, los niños son fundamentalmente crueles, dan rienda suelta a sus instintos primarios. Parece ser un acto de mimesis del mundo de los adultos, de la agresividad que rodea al universo infantil. Lo demuestra perfectamente la presentación paralela, en *Si te dicen que caí*, de la historia de los niños y los actos violentos, sangrientos de los maquis (y son éstos últimos quienes les sirven de ejemplo a los primeros). Cabe destacar, además, que en esta edad frágil, en formación, los niños criados en la calle y en un ambiente de violencia, se ven expuestos no solamente al abandono, sino también al miedo, al maltrato, deben asumir responsabilidades para las cuales aún no se encuentran preparados. Un buen ejemplo de ello es *Ronda del Guinardó*, donde un viejo y cansado policía (protagonista frecuente de las historias de Marsé) obliga a una niña a reconocer el cadáver del hombre que supuestamente la violó.

Por otra parte, los juegos o los actos de tortura realizados con las niñas de la Casa de las Ánimas están organizados de manera similar a un rito de

iniciación colectiva que marcaría la transición de los niños o adolescentes hacia la edad adulta. Pasar de un estado a otro equivale a transitar de la inocencia al conocimiento y posesión de un mundo secreto. Sin embargo, en los jóvenes no se cumple ninguna reacción positiva, predomina la violencia – se tiene, incluso, la impresión de violación – frente a un ser más débil (muchachos y muchachas conforman dos grupos bien separados, entre los cuales las víctimas son siempre estas últimas). Más que de rituales de iniciación, los “juegos” exponen de manera cruda y descarnada cómo se asoma la violencia al mundo de una infancia que va creciendo en un contexto de manifestaciones agresivas. Además, los niños y adolescentes tienen que crecer y formarse a sí mismos dentro de una sociedad hostil que, al parecer, no admite a los débiles. El deseo de dominación suprime las normas éticas y morales, y los personajes se mueven según los instintos latentes bajo las costumbres civilizadas (un buen ejemplo para ilustrar esta confrontación sería Sor Paulina, en *Si te dicen que caí*, que jamás se atreverá a contar lo que le sucedió el día que espiaba a los niños en su refugio mientras ellos torturaban a la niña huérfana).

Un caso extremo de la imagen que se da sobre la infancia y la adolescencia desfavorecidas se da en *Si te dicen que caí*. El ambiente en el que viven los jóvenes protagonistas de la historia es todavía más desagradable y duro, se realzan los componentes más negativos. Las dificultades relacionadas con su malestar físico – como el frío, las enfermedades, el hambre – se complementan con los problemas morales (en parte como consecuencia de todo lo anterior), y la inmoralidad se expresa muy en especial a través de la violencia y la agresión (física e, incluso, sexual). Todo ello afecta a toda la sociedad, pero son los jóvenes quienes mejor reflejan las trágicas consecuencias, y se convierten en víctimas de la guerra. En vez de ser momentos felices e inocentes de la vida, la niñez y la adolescencia discurren en medio de problemas que no solamente reflejan fielmente la situación de la sociedad (pues los niños también sufren la falta de comida y de dinero, los cuales intentarán conseguir a su manera), sino que reaccionarán a todo ello deduciendo que la fuerza física y la violencia son las mejores y tal vez únicas maneras de conseguir lo que desean (trátese de dinero, de información o de satisfacción sexual). La fuerza física se refleja, asimismo, en las guerras de piedras que tienen lugar entre los diferentes grupos

de jóvenes. Una de ellas, “una de las más sangrientas que hubo nunca en el barrio”¹¹⁴, el conflicto surge porque Java le había roto el brazo a uno “de los Luises”, y éstos se quieren vengar. Llegan a la plaza del Norte donde Sarnita ha montado su parada de tebeos usados pero la ha dejado al cuidado de Luis quien está solo cuando llegan los cinco muchachos de la otra pandilla, desbaratan la parada, rompen la cubierta de uno de los tebeos como demostración de su fuerza, y luego se arremeten contra él. Lo hacen primero verbalmente, injuriando a su madre (que según ellos es una furcia y una pajillera, que “hace pajas en el cine por una pela”¹¹⁵) y a su padre (que está en la cárcel “por rojo”¹¹⁶). La ausencia del padre y el comportamiento de la madre pueden ser, justamente, el punto débil de los muchachos de la posguerra. Tras los insultos verbales, los muchachos de la pandilla “enemiga” pasan a la agresión física (le patean a Luis las costillas, le retuercen el brazo y lo acogotan de morros en la acera¹¹⁷). También cabe destacar la reacción de los adultos que presencian el acto: no se interrumpe el partido de fútbol que tiene lugar en la plaza, y los hombres con boina sentados en un banco miran la pelea con húmedos ojos de pólvora, ninguno se mueve, ninguno separa a los muchachos. El único que reacciona de alguna forma, aunque también mínima, es el ciego que vende cupones sentado en una silla de tijera, el cual en el momento más cruel de la escena orienta “su cara de palo”¹¹⁸ en la dirección de los golpes. No obstante, sigue hablando de sus cupones.

La escena violenta tiene, además, otro componente importante: se acentúa que Luis, el muchacho atacado que debe luchar contra cinco muchachos de la otra pandilla, está enfermo (está tosiendo constantemente y tomándose pastillas juanola). Se trata, evidentemente, de un ataque perpetrado contra uno más débil y con inferioridad de fuerzas. Lo mismo se refleja en las escenas de tortura en las que los protagonistas intentan sacarles informaciones a las huérfanas de la Casa de Familia (en las cuales

¹¹⁴ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 275.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 277.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 278.

¹¹⁸ *Ibid.*

la violencia posee, por otra parte, un componente sexual). Dentro del mundo de los jóvenes también se refleja la jerarquía social, y los jóvenes abusan de aquéllos que se encuentran en un peldaño social inferior.

Las escenas de tortura y violencia sexual se nutren de dos fuentes. Por una parte, de diversos acontecimientos – asesinatos, denuncias, registros y detenciones – que ocurrieron en la época de la posguerra, y que son evocados explícitamente en las páginas del libro: “sucesos que traían los periódicos y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias y registros, detenidos y desaparecidos y fusilados”¹¹⁹. Por otra parte, de historias que los jóvenes conocen de los tebeos y las películas, a las cuales ellos mismos aluden en diferentes momentos de la historia. Por ejemplo, cuando en una escena de tortura Sarnita y el Tetas amenazan a la huérfana con las siguientes palabras: “habla, maldita, canta de plano o probarás el Hierro Candente”¹²⁰, “te marcaremos como a la Mujer Marcada”¹²¹, aluden a imágenes que se quedaron grabadas en su memoria¹²².

II.2.3. Los niños de la guerra como reflejos de una sociedad truncada

La edad de los niños, adolescentes y jóvenes que pueblan el universo de Juan Marsé muchas veces no se precisa. Se puede deducir, sin embargo, de algunas reminiscencias temporales o del conjunto de la obra narrativa del autor¹²³. En términos generales, tal vez podamos afirmar que los protagonistas son niños entre los 8 y los 13 años, aproximadamente, en *Si te dicen que caí* y en *Rabos de lagartija*, mientras que en un *Un día volveré* o *El embrujo de Shanghai* los personajes principales ya son adolescentes,

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² El tema de la visualidad, de la influencia del cine y de los tebeos en la narrativa de Juan Marsé se analizará en un capítulo posterior.

¹²³ Me refiero a que a veces algunas obras completan las informaciones dadas en otra obra del autor (por ejemplo, cuando en *Un día volveré* se hace referencia a los adolescentes que protagonizaban *Si te dicen que caí*).

entre 14 y 18 años de edad. Tanto los niños como los adolescentes son los reflejos de una realidad social, y encarnan, además, un estamento social muy concreto: la clase baja, compuesta por hijos de inmigrantes. Naturalmente, la alusión al mundo de los inmigrantes no solamente aparece a través de los personajes infantiles. Los protagonistas de otras novelas – *Últimas tardes con Teresa* o *El amante bilingüe* – también reviste una función de denuncia con respecto a la realidad socio–histórica, y muy en especial se revela la pésima situación y la enajenación de los inmigrantes.

A pesar del hambre, la miseria, las enfermedades y la marginación, una de las principales preocupaciones de los niños y adolescentes de la narrativa de Juan Marsé es su relación con los demás. Naturalmente, es muy fuerte en ellos la necesidad psicológica de conectar con otras personas, sobre todo con sus padres. Procuran encontrar un modelo a imitar, lo que se hace sumamente difícil en un ambiente donde sobre todo encontramos familias desintegradas. Múltiples factores – la huida, el encarcelamiento, la muerte – contribuyeron al desmembramiento de las familias, y en este contexto de desintegración y desaparición del núcleo familiar, el hogar no es un recurso de paz y tranquilidad, a veces ni siquiera existe hogar (el caso extremo es la orfandad, y el internamiento de los niños y adolescentes en los “hogares” de auxilio social). Como consecuencia aparece el niño con autonomía propia, que se educa en la calle, lejos de su familia o de sus padres.

El gran ausente de las narraciones de Juan Marsé es el padre (desaparecido o muerto). En *Rabos de lagartija*, la desaparición del padre antecede, incluso, al nacimiento de su hijo, mientras que en la mayoría de las novelas – como, por ejemplo, *Encerrados con un solo juguete*, *Un día volveré*, *El embrujo de Shanghai* o *Caligrafía de los sueños* – el niño o adolescente tuvo la ocasión de conocer a su padre antes de la desaparición o la muerte, siempre misteriosa, de éste último. Cualquiera que sea la situación, la ausencia del padre es un problema que no solamente implica una privación afectiva, sino también moral y material. A veces, el niño intenta sustituir al padre a través de otra figura igualmente heroica pero más asequible (en *Si te dicen que caí* es el Cardenal, en *Un día volveré* es Jan Julivert, en *El embrujo de Shanghai* el capitán Blay o el Kim). Resulta útil observar detalladamente la figura de Jan Julivert Mon, en torno al cual se construye

la historia de *Un día volveré*. Tras trece años en la cárcel, este hombre vuelve a su barrio, y los jóvenes protagonistas de la historia – Néstor y sus amigos – lo ven como un héroe, un hombre invencible y fascinante alrededor del cual construyen una leyenda (que mantendrán viva y que nutrirán constantemente a través de historias que ellos mismos inventan). Néstor, quien se imagina ser no solamente sobrino sino hijo de Jan Julivert, lo idealiza, y espera que éste se vengue de varias personas y que salve a su madre del humillante oficio que parece haber aceptado: la prostitución. Parece ser que Jan realmente está ajustando viejas cuentas y planifica una venganza por agravios sufridos en su pasado, sin embargo, resulta que el exboxeador ha colgado los guantes, y no se comporta según correspondería a las imaginaciones de la gente y, muy en especial, de Néstor.

Al tener un pasado como maqui, la figura de Jan Julivert es también relevante como representante de la resistencia a Franco. En cuanto a su imagen como maqui, dos personajes opuestos – Polo, policía retirado, y el viejo Suau, pintor de carteles de cine –, añaden informaciones sobre él y, en términos más generales, sobre los resistentes. Los dos representan ideas contrarias. Podríamos decir, incluso, que muestran las dos caras, las dos posibles interpretaciones de las acciones de la resistencia. Para los representantes del régimen (como Polo), los maquis son simples delincuentes, que no tienen ninguna aspiración política. Como uno de ellos, Jan Julivert también “había empezado a tirar los ideales a la cuneta y se dedicaba simple y llanamente al robo y a la extorsión, a parar coches (...) y a limpiarles la cartera a sus dueños, honrados trabajadores que volvían de la fábrica”¹²⁴. Según Polo, Jan engañó a Dios y a su madre, y traicionó al Mandalay, un compañero suyo que participó en el último robo que Jan organizó, quedándose éste con todo el botín. Además, “enviaba a los demás a morir aquí, él no se mojaba el culo”¹²⁵, es decir, era un pasivo que abusaba de los que participaban en la lucha clandestina de manera activa. Frente a los comentarios que hace Polo acerca de Jan y los maquis, los comentarios de Suau sugieren la inspiración política de sus acciones¹²⁶.

¹²⁴ Marsé, *Un día volveré*, p. 21.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 189.

Él acentúa que Jan participó en las revueltas de 1934, luchó en la guerra civil en la Columna Durruti y ayudó a organizar la resistencia en el Rosellón. Para el final de la novela, el propio Suau ve minada su teoría sobre el héroe que fue Jan Julivert, y éste deja de ser el héroe tan anhelado por Néstor, el cual incluso lo habría elegido como reemplazo de su padre perdido. El otro personaje que podría sustituir a la figura del padre, Kim, figura clave de *El embrujo de Shanghai*, al final también deja de ser un héroe y contribuye a que Daniel pierda sus ilusiones con respecto a la heroicidad y la posible recuperación de su padre.

En ausencia del padre, la madre (que sí está presente en muchas historias) debe(ría) asumir muy diversos papeles. Como cualidad inherente a su papel de madre, debe(ría) alejar los miedos infantiles, dar seguridad y confianza a su(s) hijo(s) en un mundo lleno de miedo, amenaza e inseguridad, mientras que también debe(ría) cumplir con la función de guía y compañera, cubriendo el lugar que dejó vacante el padre. Como también debe reemplazar al padre en la tarea de mantener a su familia, la madre generalmente está trabajando día y noche, por consiguiente, la relación entre el niño y su madre se hace imposible, es una ilusión, un sueño. En este contexto, la voluntad de unirse con la figura de la madre puede encarnarse en el regreso al vientre materno que presenciamos en *Rabos de lagartija*: el niño que en realidad nunca conoció a su madre, quiere compensar esta dolorosa ausencia imaginando su historia desde el útero.

Las relaciones personales más logradas de los niños y adolescentes de las novelas de Juan Marsé son las establecidas con otros muchachos de su edad. Con ellos viven sus aventuras, con ellos comparten sus juegos, sus sueños y sus fantasías. En realidad, en ninguna de las narraciones del autor puede el niño compartir sus vivencias con su familia.

Todo ello se refleja en el papel que juegan los personajes jóvenes (niños o adolescentes) dentro de la narración. En muchos casos son ellos quienes juegan un papel muy activo, se convierten en actantes que mueven el desarrollo de los acontecimientos y contribuyen al dinamismo de la acción. Frente al tradicional reparto de papeles entre niños y adultos, en algunas novelas de Marsé son los primeros quienes dirigen los acontecimientos y buscan, activamente, una salida a su situación. Podemos destacar como ejemplo a Daniel, de *El Embrujo de Shanghai*, quien se convierte en guía

y acompañante del Capitán Blay. Esto significa que los papeles se invierten: esta vez es un niño quien cuida a un adulto. Sin embargo, el ejemplo de Dani también demuestra que la inserción de los niños en el mundo de los adultos no puede ser completo, pues él también se encuentra en alguna parte entre los dos: guía a un loco, mientras tanto él mismo necesita(ría) cuidado y manutención¹²⁷.

II.2.4. Las “aventis”

La niñez es la edad por excelencia de la imaginación y la fantasía ilimitadas, las cuales representan en la narrativa del autor una posibilidad de escapar a la dura realidad. Y lo que nutre la alimentación de los niños de la posguerra son, por una parte, “los misteriosos rumores”¹²⁸, las anécdotas que circulan en el barrio “sobre denuncias y registros, detenidos y desaparecidos y fusilados”¹²⁹; por otra parte, las historias orales contadas por los adultos (sobre todo adultos que ellos respetan o consideran “héroes” – como Jan Julivert en *Un día volveré* o Forcat en *El embrujo de Shanghai* –, y que suelen ser los personajes que suplantán de alguna forma la figura del padre perdido, desaparecido o muerto). Además, los niños alimentan su fantasía con la lectura, sobre todo con la de la llamada literatura de quiosco, así como a través de las historias contadas por los tebeos. Estas últimas fuentes ya añaden a las historias los dibujos, a los cuales se les añade, como último y decisivo factor que deja su impronta en la fantasía de los niños, el cine, es decir, las imágenes.

En base a todo ello constituirán los niños sus propias historias, las llamadas “aventis”, que serán historias narradas dentro de la historia principal, inventadas por los propios personajes. Y estas historias resultan mucho más atractivas cuando ellos mismos aparecen en su propio mundo inventado

¹²⁷ Con respecto a la locura, cabe añadir también que en *Canciones de amor en Lolita's Club* el autor introduce a un personaje loco que como tal también puede estar vinculado con el mundo de los niños: su estado psíquico lo mantiene en una eterna infancia en la que perduran valores como la ingenuidad, la inocencia, la inconsciencia, y también le permiten vivir en un estado de máxima felicidad, lejos de la crueldad y la agresividad.

¹²⁸ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 134.

¹²⁹ *Ibid.*

(y todavía más si juegan el papel de protagonistas). Con el tiempo, el número de estos personajes aumenta, mientras se reduce cada vez más el de los personajes “ficticios” (retomados, por ejemplo, de las películas o los tebeos).

Las aventis¹³⁰ no son una invención literaria de Juan Marsé, pues sabemos de los testimonios del propio escritor que los jóvenes de la posguerra realmente tenían la costumbre de contarse historias que, efectivamente, llamaban así. Yolanda Pérez Sinusía cita *Confidencias de un chorizo*, donde el propio Marsé dice lo siguiente a propósito de *Si te dicen que caí*:

Se trata de una de esas *aventis* con la que intento ganarme el pan desde que tenía trece años, cuando ya se las contaba a los chicos del barrio oculto tras un antifaz del Coyote, historias inventadas que se nutren de la memoria colectiva y mezclan la verdad verdadera con la mentira mentidera.¹³¹

Geneviève Champeau, a su vez, llama la atención sobre el hecho de que en su novela titulada *La hora violeta* Montserrat Roig alude a la misma realidad sociológica diciendo que “en la Barcelona de posguerra, los niños se reunían para contarse unos a otros aventuras, vividas o inventadas, que ellos llamaban «aventis» o «aventus»”¹³².

Dentro de la narrativa de Juan Marsé, las aventis aparecen por primera vez en *Si te dicen que caí*, y en un *Un día volveré* ya se mencionan como una costumbre del pasado. Los jóvenes protagonistas de esta novela aluden con cierta nostalgia al tiempo feliz de las aventis, porque ya se sienten demasiado grandes para seguir inventando historias fantásticas, y prefieren jugar al billar o al dominó y, sobre todo, a ligar. Pero éstas no son las únicas novelas donde las aventis hacen su aparición. También están presentes en *El amante bilingüe*, *El embrujo de Shanghai* y *Rabos de lagartija*. Como lo señala Pérez Sinusía¹³³, tras Java y Sarnita de *Si te dicen que*

¹³⁰ De aquí en adelante, usaré la palabra sin las comillas.

¹³¹ Pérez Sinusía, p. 146.

¹³² Champeau, p. 361.

¹³³ Pérez Sinusía, p. 139.

caí, los principales personajes que narran aventis son, Néstor Julivert (*Un día volveré*), Juanito Marés (*El amante bilingüe*), Daniel y Nandu Forcat (*El embrujo de Shanghai*), y David Bartra (*Rabos de lagartija*). Es, sin embargo, en una novela posterior, *Caligrafía de los sueños*, donde se nos muestra el proceso de nacimiento de las aventis. Se trata, más concretamente, del capítulo tercero – que lleva el llamativo título de “Apaches galopando en las playas de Arizona” –, en el que Ringo está en compañía de sus amigos (el Chato Morales, Roger, los hermanos Cazorla, el Quique Pegamil y Julito). Vale la pena observar que estos niños que constituyen el público de Ringo, encarnan a la perfección los rasgos típicos de los niños de la posguerra que estábamos viendo con anterioridad: son pobres, mal vestidos (por ejemplo, se atan los pantalones con cuerdas en lugar de cinturones), “algunos lucen la cabeza rapada, la tez famélica y las rodillas roñosas, y, en invierno, ardientes sabañones en los dedos y en las orejas”¹³⁴, no van a la escuela, tienen trabajos ocasionales, etc. La descripción recuerda, de repente, a los niños que *Si te dicen que caí*, donde la deformidad de la sociedad también se reflejaba en el aspecto físico de los personajes. En la Introducción a la edición por Cátedra de *Si te dicen que caí*, Ana Rodríguez Fischer ya ha destacado estos rasgos elocuentes, acentuando, al mismo tiempo, que no eran exclusivos de los niños:

Todos los personajes tienen algún tipo de tara o defecto o bien padecen una enfermedad: los mutilados de guerra, la parálisis del señorito Conrado, el ojo tuerto de Justiniano o la tisis que afecta al señorito José María, el hermano de Nito, al mayor de los Dondi, y que acaba por matar a Luis, serían las marcas más ostensibles, pero están también los ojos legañosos de Java; la «cabeza rapada que lucía costras empolvadas de azufre como rabiosas moscas verdes» y las manos sarnosas de Sarnita-Nito; la oreja izquierda del capitán Blay; «la cicatriz aferrada al hombro de Ramona como un lagarto rosdo, cerca del cuello»; la sonrisa mellada y los dientes rotos y enfermos de María, la Fueguiña, una pirómana; los labios llenos de pupas de Marcos Javaloyes; las manos sarnosas de la abuela muda de Java; el pus supurando por el oído del Tetas...¹³⁵

¹³⁴ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, pp. 53-54.

¹³⁵ Marsé, *Si te dicen que caí*, pp. 63-64.

Pero volvamos a la escena de *Caligrafía de los sueños* donde Ringo se encuentra en medio de sus amigos y les cuenta su aventi. Él es el creador y narrador de ese relato oral, y se dirige a sus amigos, convertidos en narratarios. Unos narratarios que no solamente escuchan sino también intervienen en la creación: interrumpen a Ringo, intervienen para precisar detalles, hacen preguntas y comentarios, protestan, incluso intentan modificar los acontecimientos y sugieren cambios. De esta forma no solamente se produce una especie de control y verificación dentro del proceso de comunicación, sino los que escuchan (el “público”) también ejercen influencia sobre el creador y la historia misma.

Además, en la simbólica aventi que se cuenta en *Caligrafía de los sueños*, aparecen varios personajes conocidos de cómics o de obras literarias, así como personajes de cine: Bill Barnes, el Aventurero del Aire; los indios (apaches), Winnetou, Wungo-Lowgha y Old Shatterhand; Jane Parker, la chica de Tarzán; Diana Palmer, la novia del Hombre Enmascarado; June Duprez (actriz que interpretó, por ejemplo, el papel de la princesa en la película *El ladrón de Bagdad*, de 1940); y Esmeralda la Zíngara (el protagonista femenino de *The Hunchback of Notre Dame*, película norteamericana estrenada en 1939). Las referencias están explícitamente presentes en el texto, pero sin añadirse ningún comentario o explicación, pues los participantes de la escena las conocen todas (probablemente incluso más que el lector que tiene en sus manos la novela). A estos personajes “de ficción” se les adjuntan los muchachos del público. Es el “narrador” (Ringo) quien reparte los papeles, decide qué le va a suceder a cada uno en su aventi, pero ellos quieren ser protagonistas, “protagonizar alguna acción sonada que les permita lucirse”¹³⁶, y si no sucede así “el reparto de papeles no siempre complace a la audiencia.”¹³⁷ Julito Bayo, por ejemplo, reclama que Ringo siempre meta el piano en sus aventis y que meta a Violeta “con lo fea que es”¹³⁸, queja que Ringo rechaza tajantemente diciendo que “el que cuenta es el que manda”¹³⁹. Hay, precisamente, una estrecha relación

¹³⁶ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, p. 54.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 59.

entre las aventis y el papel dominante que tiene el que cuenta, considerado superior a los demás. Julito, el muchacho que más se queja tiene como objetivo, y así lo dirá el texto más adelante, desprestigiar a Ringo antes los demás porque quiere ser él el jefe de la pandilla:

Es su segunda objeción a cómo transcurre una aventi en la que hasta ahora él apenas ha intervenido, no se le ha asignado ninguna misión audaz, y por tanto no le gusta. La verdad es que las aventis del chico de Berta no son muy apreciadas en el corro, no suelen ser como las que gustan a la mayoría: siempre repletas de peligros y de furiosos embates del destino o del azar, descomunales catástrofes, ciclones y tornados, gigantescas olas y naufragios en alta mar, traicioneras arenas movedizas o refinados tormentos chinos a los que deben afrontarse continuamente con valentía y riesgo de la propia vida para salvar a la chica en el último minuto. Casi nunca, en las puntillosas invenciones de Ringo, se ven físicamente implicados en hazañas y desafíos a lo grande, afrontando peligros al borde de despeñaderos y acantilados de vértigo, o metidos en terremotos devastadores como el de San Francisco, pavorosos incendios como el de Chicago o furiosos huracanes como el de Suez, que tantas veces han disfrutado en el cine. Hay algo de eso en todas ellas, pero siempre aparecen puntualmente cosas raras, como un piano en medio de la tormenta del desierto, un pájaro que habla, ratas azules brincando entre las piernas de su padre, el señor Sucre y el capitán Blay bebiendo carajillos en la cubierta de la Bounty o en el jardín parroquial de Las Ánimas, o incluso él mismo huyendo por los pasillos del lujoso Hotel Ritz perseguido por ladrones de diamantes al ir a entregar a una huésped rica y hermosa joyas muy valiosas. Secretos nexos, insidiosos y perdurables, lastran persistentemente todos sus relatos..., sin la menor lógica aventurera, hazañas erizadas de cabos sueltos y de personajes que finalmente devienen fantasmales. Cuanto más reales y reconocibles, más raros y espectrales.¹⁴⁰

La predilección de Ringo por incluir en su aventi elementos más o menos surrealistas, como un piano que toca solo o un pájaro que habla, no es muy valorada por los demás muchachos. El ambiente fantástico que los otros

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 62-63.

chicos no saben valorar son una prueba más no solamente de su fantasía e imaginación, sino también de la superioridad intelectual de Ringo. En el tercer capítulo de la novela ya se está preparando el terreno para que este personaje se convierta, tras el trágico accidente que interrumpirá su carrera como pianista, en un verdadero creador: un escritor.

En todos textos literarios de Marsé donde aparecen aventis, inventar, contar y escuchar historias de este tipo es el pasatiempo predilecto de los jóvenes personajes. Y lo es porque representa una posible solución, una manera de escapar (aunque fuera por algunos momentos) a sus problemas cotidianos y a la dureza de su vida. Además, incluirse ellos mismos en estas historias, pueden darse en ellas el papel de protagonistas (los cuales dirigen sus propias vidas), tomar la piel de cualquier personaje que les gustaría ser e, incluso, convertirse en héroes. En *Si te dicen que caí*, las aventis tienen una dimensión especial cuando los muchachos entran clandestinamente en el sótano de una parroquia e interpretan las situaciones que se inventan. De alguna forma, las convierten en realidad.

II.2.5. Los niños y la complejidad del discurso narrativo

A través de las aventis, los niños también juegan un papel primordial desde el punto de vista del discurso narrativo, puesto que representan la técnica narrativa del relato enmarcado o insertado dentro de otro relato. Es una técnica que pone en relación dos niveles narrativos: el relato primero o relato marco en el que un narrador cuenta una historia, y dentro de ésta viene a insertarse un relato segundo producido por un narrador interno. La situación, sin embargo, se complica mucho más en las novelas de Marsé, puesto que pueden aparecer varios relatos segundos (narrados por diferentes narradores internos). Además, estos relatos se insertan en el discurso narrativo de manera que se hace prácticamente imposible distinguirlos del relato primero.

El esquema más complejo se da en *Si te dicen que caí*, donde ya las primeras palabras – “cuenta que” – llaman la atención sobre la existencia de un relato segundo. El discurso narrativo es fundamental, porque a través de él se hace posible distinguir los diferentes relatos, es decir,

los diferentes niveles de la narración. Pero en este caso descubrimos ya al inicio el reto que plantea el texto, pues no se especifica la identidad de los narradores, pues hay varios, pero tampoco sabemos exactamente cuántos relatos intercalados hay dentro del primer relato. El asunto resultó difícil de descifrar incluso para los especialistas, quienes no sólo aluden a la complejidad del texto sino también confiesan haberlo leído varias veces para comprenderlo. Un ejemplo muy personal de esta experiencia nos la ofrece el escritor Rafael Chirbes, en su libro *El novelista perplejo*:

La historia me parecía deshilachada a trechos, un tanto confusa en su construcción, y, sin embargo, aquello funcionaba como una máquina infernal: me había pasado una tarde y una noche enteras leyendo y, de buena mañana, me estaba duchando para ir a trabajar y, en aquel estado insomne, ya pensaba que, cuando volviera del trabajo, tenía que empezar a leerme de nuevo ese libro que me había agarrado por las orejas, me había zarandeado, me había roto por dentro. Tenía que descubrir cuál era su autoridad, por qué se me imponía, por qué me esclavizaba de esa manera. Tuve que volver a sumergirme en *Si te dicen que caí* y, cuando terminé, leerme de nuevo *Últimas tardes con Teresa* para empezar a entender cuál era la autoridad de esas obras y aceptar el dominio de Marsé.¹⁴¹

Ignacio Soldevila Durante, quien primero expresó una cierta disconformidad con la compleja construcción de la novela de Marsé, en su obra *La novela desde 1936* publicada en 2013, se autocorrigió y dice lo siguiente:

Quien esto escribe debe confesar que cuando hizo las dos primeras lecturas de esta novela, allá por 1976-1978, y al redactar las páginas dedicadas a la obra de Marsé en el manual *La novela española desde 1936*, mostró su disconformidad con la compleja construcción de la novela, que exigía del lector una segunda lectura para alcanzar el entendimiento cabal de su primer nivel de significación. Sobre todo cuando, de hecho, hubiese tal vez bastado con sentar, desde las primeras páginas, la identidad de los dos personajes que en los años setenta

¹⁴¹ Chirbes, p. 94.

asumen la misión de narrador y narrataria internos del complejísimo y fragmentado relato de los eventos (que transcurren en la primera década del franquismo) con la de dos personajes que, bajo nombres distintos, forman parte de la vasta galería de personajes rememorados.¹⁴²

Geneviève Champeau también alude a la complejidad de la novela, en la que “una multitud de relatos se entrecruzan aparentemente en el mayor desorden”¹⁴³, y llama la atención sobre una frase que Sor Paulina, como destinatario intradieгético, dirige a Nito, uno de los narradores (según Champeau narrador principal) de la narración: “Hay más desorden en tu cabezota que en este almacén que ya es decir”¹⁴⁴. Podríamos decir que el desorden del texto narrativo se corresponde, pues, con el que reina en la cabeza de uno de los personajes principales, Nito, quien ya adulto intenta poner en orden su pasado a través de sus recuerdos. Y también, a través del proceso de contar que, como veremos, es fundamental.

El punto de partida es, pues, la historia de Nito, quien trabaja como celador en un hospital, y un día reconoce el cadáver de Java, un antiguo amigo de la pandilla de su infancia. Es él quien habla con Sor Paulina, una monja que ya conocía cuando era niño, y evoca sus recuerdos de esa época. Tenemos, por lo tanto, una narración en tercera persona que constituye el presente de la narración. Esta historia en realidad constituye tan sólo un marco para la narración de otra historia, que podría considerarse la principal. Ésta narra acontecimientos ocurridos en el pasado, protagonizados por Java, Luis, Martín, Tetas, Amén, Sarnita y Mingo, unos adolescentes que vivieron en los años 40 en el pobre barrio del Guinardó. El Nito (adulto) de la historia marco del presente es el Sarnita (niño) de la historia del pasado (y fijémonos en que el desdoblamiento del personaje puede simbolizar, ya en sí, la multiplicidad de la novela). Además de la existencia de dos momentos temporales, el pasado “transcurre por un doble cauce”¹⁴⁵ (como dice Ana Rodríguez Fischer en su Introducción

¹⁴² Soldevila, “*Si te dicen que caí*”, 1er párrafo.

¹⁴³ Citada por Champeau, p. 359.

¹⁴⁴ Citado por Champeau, *Ibid.*

¹⁴⁵ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 44.

a la edición por Cátedra de *Si te dicen que caí*), pues paralelamente a la historia de los adolescentes se cuenta la de unos hombres jóvenes (uno de ellos es el hermano mayor de Java) que clandestinamente trabajan contra los falangistas, también en los años 40. Si comparamos ahora las dos historias situadas en el pasado, desde el punto de vista discursivo hay una diferencia fundamental: el protagonista de la historia marco, Nito, es personaje de la historia de los jóvenes de la posguerra, pero no lo es de la de los adultos. Y las cosas se complican todavía más por el hecho de que dentro de la historia de los adolescentes de la posguerra se intercalan los relatos inventados y contados por ellos mismos.

En la historia (principal) de los niños de la posguerra, la acción se focaliza desde la perspectiva de estos niños que protagonizan la acción, pero la voz discursiva es la de un narrador omnisciente que se coloca fuera del mundo diegético. Al mismo tiempo, cuando los niños empiezan a contar sus propias historias, las aventis, en la misma historia se inserta la voz de varios narradores—personaje que toman la palabra. En esta narración “que se construye a partir de la alternancia o la combinación de voces (...) que a menudo se desdobl原因 o se sobreponen y funden” según Champeau¹⁴⁶, dos aspectos aumentan la complejidad de la estructura narrativa. En primer lugar, la aparición de una nueva narración dentro de la narración no se señala de forma explícita; en segundo lugar, tampoco es consecuente la identificación en el texto del discurso de un narrador—personaje determinado. En realidad se trata del mismo fenómeno: no se señalan los límites entre los diferentes discursos narrativos.

Otra novela clave desde el punto de vista del discurso narrativo infantil es *Rabos de lagartija*, donde Juan Marsé vuelve a la mirada del niño, pero utilizando una técnica especial: la historia está contada por un narrador que todavía no es ni un niño, sino un feto en el útero materno. El escritor se refirió en nuestra conversación a este “juego literario”:

En el caso de *Rabos de lagartija* hay un juego literario un poco arriesgado que consiste en que la historia está contada por un nonato, un hijo que todavía no ha nacido. Es una restricción que no uso para dar

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

una visión especial de la infancia, sino porque me permite contarlo desde hoy pero como si lo estuviera contando desde ese momento. Desde el punto de vista estrictamente técnico me interesaba montar el relato de esta manera.

Además, como también lo señaló Juan Marsé, el personaje infantil le interesa desde el punto de vista de la historia y de la focalización:

(...) efectivamente, ahí es muy importante la historia del niño, de David concretamente, porque la relación de su madre con el policía, todo eso está visto a través de él, y porque además la historia de la venganza está construida a través de ese chico forzosamente.

Otras particularidades del discurso de *Rabos de lagartija* nos permiten descubrir algunos secretos más del universo narrativo de Juan Marsé. El narrador intrauterino no solamente es capaz de contarnos la historia desde el vientre de su madre, sino que desde allí se comunica, pero solamente con algunos personajes determinados de la historia: su hermano David y el perro Chispa (que también habla), mientras que su madre (y los adultos en general) no son capaces de participar en la comunicación, no oyen esas voces imaginarias. Existe, por lo tanto, entre el mundo infantil y el de los adultos una clara barrera de separación debido a que éstos últimos no comparten con los niños las posibilidades que ofrece la fantasía, la imaginación. De repente, debemos darnos cuenta de que en el mundo narrativo de Juan Marsé los niños viven, en realidad, en un mundo para ellos solos: gozan de una relativa libertad, lejos del control de los padres, quienes se preocupan más que nada por cuestiones de carácter material (cómo mantener a los hijos), y sus acompañantes son esencialmente los demás niños, sólo anhelan, sueñan con compartir su vida con los adultos. Todo ello se refleja de forma elocuente en el discurso narrativo.

II. 3. LA PRESENCIA DEL AUTOR EN EL TEXTO LITERARIO



II.3.1. Las fuentes “reales” de la narrativa de Juan Marsé

II.3.1.1. Episodios y personajes “reales”

La narrativa de Juan Marsé tiene como trasfondo histórico y sociocultural la España de la posguerra, y muy en especial la Barcelona de esa época, concentrándose en muchas ocasiones en la vida de los niños y adolescentes de los barrios que él mismo frecuentó cuando tenía esa edad. Muchos detalles evocan, por esta razón, por una parte la realidad histórica y sociocultural de la época, por otra parte, episodios de su propia vida.

En cuanto al primer aspecto, algunos textos o fragmentos se basan visiblemente en acontecimientos o episodios reales que tuvieron lugar en la época (en la mayoría de los casos algún crimen o acto violento). *Últimas tardes con Teresa* (1966)¹⁴⁷ se hace eco de los movimientos universitarios de los años cincuenta (de 1956, si queremos ser más exactos), encabezado por intelectuales pertenecientes a la burguesía que se sentían atraídos por los ideales izquierdistas (principalmente de la clase obrera). A partir de la primera página de la novela se señala justamente este momento concreto, siendo “el 23 de junio de 1956”¹⁴⁸ el día que empiezan los acontecimientos. Teresa es “una universitaria moderna, de las del 56”¹⁴⁹ quien en un momento determinado evoca precisamente una manifestación en la que ella participó, y la confrontación de los estudiantes con los guardias en ese evento.

Si te dicen que caí (1973) tiene como punto de partida un suceso real concreto, el asesinato de la prostituta Carmen Broto, en el año 1949. Y hay también otro acontecimiento que inspiró al escritor, y que conoció sobre todo por los rumores que circulaban en su barrio. Así lo explica un prólogo firmado por Juan Marsé en enero de 1977, en el que se evocan los dos hechos que constituyeron las fuentes de la novela:

¹⁴⁷ En este capítulo señalaré la fecha de publicación de las novelas para demostrar la presencia de episodios y personas que remiten a la realidad en toda la trayectoria del escritor.

¹⁴⁸ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 13.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 179.

Estos dos hechos son los siguientes: un día del mes de enero de 1949, cuando yo tenía exactamente 16 años, en un ruinoso solar de la calle Escorial, en Gracia, fue asesinada y enterrada una fulana de lujo llamada Carmen Broto. El suceso vino en los periódicos, se trata de un hecho real. Yo mismo vi el automóvil donde la mataron, y el hoyo en la tierra donde fue enterrada con su abrigo de astracán. El otro hecho que utilicé para estructurar la novela no era real, sino un rumor, divulgado en la misma época, quizá una patraña, quizá no. Según este rumor, de origen remoto y fatigado por muy diversas versiones, siete años antes, en el 1942, al cruzar a pie este mismo solar una prostituta barata que los chavales del barrio llamaban "La Roja", estalló bajo sus pies una granada, que había estado agazapada entre la hierba de la guerra, y la mató junto con un hombre que le acompañaba, un desconocido. Esta historia, cierta o falsa me obsesionó durante mucho tiempo, y, de algún modo que ahora no sabría precisar, se pegó a otro suceso real de tal forma que me parecía su sombra.¹⁵⁰

Además, la frase “el comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible”¹⁵¹ reproduce, según los editores de *Si te dicen que caí* para Cátedra, la declaración de un capitán para la prensa tras el suicidio, el 27 de julio de 1987, del marido de la actriz Mary Santpere (el cual se arrojó desde un ferry que hacía el trayecto Barcelona–Mallorca¹⁵²).

Es importante añadir que los episodios reales arriba mencionados fueron, simplemente, una fuente de inspiración para el escritor quien los usó en el momento de elaborar el trasfondo “realista” de la novela. A propósito de unas críticas que recibió el escritor por no haber reproducido con exactitud el asesinato de Carmen Broto, el escritor señaló, justamente, que su objetivo era escribir ficción, y que “*Si te dicen que caí* está, toda ella, montada, en función de las aventis, que son las que lo explican todo. Sólo falta indicar con un cartelito: «¡Que nadie confunda la realidad con la ficción!»”¹⁵³.

¹⁵⁰ Marsé, *Si te dicen que caí*, pp. 94-95.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵² *Ibid.*, nota 2, p. 106.

¹⁵³ Citado por Cuenca, p. 399.

En el momento de publicarse *Noticias felices en aviones de papel* (2014) Marsé declara que “toda novela está basada en hechos reales”¹⁵⁴, completando la idea con lo siguiente: “Toda novela está basada en hechos reales, pero qué más me da, porque doy por supuesto que toda obra de ficción, por muy fantástica que sea, tiene una raíz en la realidad”¹⁵⁵. Se trata, efectivamente, de que el escritor se sirve de algunos episodios o elementos reales para crear la impresión de realidad, pero fundiéndola con la ficción. *Si te dicen que caí* refleja, tal vez mejor que cualquier otra obra de Marsé, hasta qué punto le interesa al escritor confundir los límites entre los dos mundos.

En el proceso participan también algunos personajes que remiten a una persona real reconocible. Según Joan de Sagarra, en *Últimas tardes con Teresa* (1966) “los amigos de de Teresa que aparecen en la novela con ella y El Pijoaparte en el bar Saint-Germain-des-Prés son lejanas caricaturas de Ricardo Bofill, de Salvador Clotas, de Álvaro Rosal, de Luis Goytisolo”¹⁵⁶. Josep Maria Cuenca desvela, asimismo, una referencia a Josep Maria Castellet, más exactamente la reproducción de una frase suya publicada en *La hora del lector* (por lo cual se trata, más que de alusión a una persona real, de una intertextualidad). El texto mismo de Marsé se detiene en este libro, sin señalar explícitamente el título o el nombre del autor:

De vez en cuando se oía la voz de Ricardo leyendo o comentando en sentido elogioso algunos pasajes del libro. Era un libro de crítica literaria, de reciente aparición, y estaba siendo devorado en la Universidad. Durante un silencio general, concedido a petición de María Eulalia, la voz del lector transmitió una idea insólita, una de esas manifestaciones que a un autor le pesarán toda la vida, le perseguirán, le acosarán de noche como una pesadilla: “En general, puede decirse que el novelista del XIX fue poco inteligente.”

– Eso está bien – añadió Ricardo por su cuenta –. Ya era hora de que alguien desenmascarara a Balzac y compañía. – Qué bobada – exclamó Teresa, que observaba a Manolo y temía el rumbo que tomaba la conversación.

¹⁵⁴ EFE, primer párrafo.

¹⁵⁵ *Ibid.*, tercer párrafo.

¹⁵⁶ Sagarra, segundo párrafo.

– Coñi, si eran todos unos reaccionarios – dijo María Eulalia –. Genios, de acuerdo, pero envanecidos por su poder creador – añadió mirando a Ricardo con ojos enloquecidos, temiendo tal vez haber dicho una burrada (olvidaba que lo había leído en el libro)...¹⁵⁷

Y si ya hemos mencionado un vínculo intertextual¹⁵⁸, tampoco podemos dejar de mencionar la huella que dejó en *Últimas tardes con Teresa* Jaime Gil de Biedma, gran amigo de Juan Marsé. Su presencia en el texto fue estudiada por Carme Riera y recapitulada por Josep Maria Cuenca, y éste último considera que la profunda influencia que dejó el poeta en la obra de Marsé, las afinidades de lenguaje y de imágenes con la obra de Gil de Biedma son “una obviedad”¹⁵⁹, “un hecho constatable (...) porque además Marsé nunca ha negado esa influencia”¹⁶⁰.

En *La oscura historia de la prima Montse* (1970) aparece un personaje, Paco Bodegas, el cual representa, según Cuenca, “un explícito guiño a un amigo de carne y hueso, el cineasta Roberto Bodegas”¹⁶¹, y lo mismo ocurre en *Si te dicen que caí* donde Marsé incluyó algunos nombres reales de personas que él conocía – como, por ejemplo, el obispo Mondrego, los Dondi, o la actriz Carmen de Lirio –. Cuenca nos explica que Marsé se arrepintió de haber usado estos nombres porque, por ejemplo, un miembro de la familia Dondi se enfadó porque él no aparecía en la obra¹⁶². El biógrafo nos cuenta, además, un episodio con Carmen de Lirio (llamada en realidad Carmen Forns Aznar) quien le mandó una tarjeta a Marsé tras haber descubierto su nombre en la novela¹⁶³. El mismo Cuenca revela también que el voyeurismo del señorito Conrado se creó en base a una anécdota (que le había contado a Marsé Jaime Gil de Biedma) sobre “un tal Paquito” que hacía un trabajo sexual con un espectador oculto detrás de una cortina. Parece ser que ese Paquito, además, un día vio en la calle

¹⁵⁷ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 239. Fragmento citado en parte por Cuenca, p. 299.

¹⁵⁸ En realidad, este tema será tratado más detalladamente en el último capítulo del libro.

¹⁵⁹ Cuenca, p. 306.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 340.

¹⁶² *Ibid.*, nota 38, p. 664.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 394-395.

a un hombre que le resultaba familiar, de repente se acordó de que era el voyeur, y – lo que es más chocante todavía – notó que ese hombre no era otro que Salvador Dalí¹⁶⁴.

El punto de partida de *La muchacha de las bragas de oro* (1978) parece haber sido la lectura de *Descargo de conciencia (1930-1960)*, de Pedro Laín Entralgo, publicado en abril de 1976 por Barral Editores. Como señala Josep Maria Cuenca, “al novelista le irritó el libro porque le pareció que su autor, lejos de mostrarse dispuesto a aceptar su pasado, se había dedicado a justificarse durante más de quinientas páginas”¹⁶⁵. Él debió de servirle de fuente a Marsé para crear la figura de Luys Forest.

A veces no son episodios y personas sacados de la realidad, sino tan sólo rumores o anécdotas (que, por lo tanto, tienen una base “real” menos segura). Para escribir *El amante bilingüe* (1990) Marsé parece haberse inspirado, por ejemplo, en una anécdota sobre un joven procedente de una familia burguesa catalana que se convirtió en un gitano (y que varios conocidos de Marsé conocían personalmente). El personaje se llamaba, como lo concretiza Cuenca, Luis Claramunt¹⁶⁶.

En algunos casos, encontramos personas o historias que están todavía más estrechamente vinculados con la vertiente más personal (más íntima) de la vida del escritor. Por ejemplo, *Encerrados con un solo juguete* (1960) tiene como origen su correspondencia con Maria Comas, hija de una familia vecina de Juan Marsé en Barcelona¹⁶⁷, de la época cuando él estaba haciendo el servicio militar en Ceuta y mantenía una correspondencia con la chica. En esas cartas, que a su regreso a Barcelona recuperó de ella, estaba el material para su primera novela. Además, también fue determinante para el escritor su estancia en París, y las clases de español que daba a muchachas francesas de clase acomodada, de donde surgió la idea de *Últimas tardes con Teresa*. En esta misma obra, hay una pequeña escena cuando aparece en el texto el propio Marsé. Mejor dicho, un personaje llamado Marsé.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 386.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 445.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 517.

¹⁶⁷ La primera referencia de Cuenca a esta correspondencia se encuentra en la página 101, y se evoca con más detalles en las páginas 103-108.

(...) estaban los tres de pie en un ángulo de la sala, todo el mundo esperaba que la orquesta atacara el próximo baile (acababa de cantar Domin Marc y estaba anunciada la actuación del “Trío Moreneta Boys”) cuando, de pronto, se produjo un pequeño revuelo que serpentó en medio de la pista; se oyeron algunos chillidos femeninos, las parejas se agitaron y muchas cabezas se volvieron en dirección a ellos. Al parecer, andaba por allí un bromista que pellizcaba a las chicas. Teresa se rió, como si aquello fuese la cosa más natural del mundo. “¡Qué divertido, me parece muy bien!”, dijo. Estaba frente al amigo de Manolo, cuya perfumada cabeza le llegaba a la barbilla; era un muchacho, sin embargo, que daba una extraña impresión de esbeltez, muy tieso, fino de cuerpo y envuelto en un furioso olor a agua de colonia, con una estrecha americana a cuadros, ojillos pesarosos de japonés y un tupé untado de brillantina. Teresa le miraba con simpatía pero seguía indecisa, y fue entonces cuando notó en las nalgas un pellizco de maestro, muy lento, pulcro y aprovechado. No dijo nada, pero se volvió disimulando, roja como un tomate, y tuvo tiempo de ver una silueta encorvada, los hombros escépticos y encogidos de un tipo bajito que se escabullía riendo entre las parejas. Al mismo tiempo, oyó a su lado la voz de una muchacha que le decía a su amigo: “Le conozco, se llama Marsé, es uno bajito, moreno, de pelo rizado, y siempre anda metiendo mano. El domingo pasado me pellizcó a mí y luego me dio su número de teléfono por si quería algo de él, qué te parece el caradura”.¹⁶⁸

La escena también la destaca en su tesis doctoral Fermín Domínguez Santana, y señala que “además de caracterizarse a sí mismo como un pícaro y un «caradura», los rasgos que sintetizan la descripción física (escepticismo de los hombros, color y tipo de pelo...) coincidirán punto por punto (...) con los atributos que exhibe el autor en sus autorretratos”¹⁶⁹.

Tras *El embrujo de Shanghai* (1993) se esconden también personajes reales de la época. Según nos cuenta Cuenca, el propio Marsé le explicó que Susana había surgido de la figura de una muchacha llamada Rosita Biosca, que era vecina de los Marsé en la casa de Martí, y que murió de tuberculosis. Asimismo tuvo muy presentes a unos chicos de su barrio

¹⁶⁸ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 252.

¹⁶⁹ Domínguez Santana, p. 92.

que también se habían enfermado, así como una carta de protesta que los alumnos del Divino Maestro (donde estudió el escritor) enviaron a una fábrica de su barrio que emitía mucho humo¹⁷⁰. Entre los detalles autobiográficos que irrumpen en *Rabos de lagartija* (2000) cabe destacar también un episodio personal, cuando al parecer Marsé se coló en una comida en la que participaba la magistrada Margarita Robles “para asesorsarse acerca de cómo se realiza y qué debe contener un informe policial”¹⁷¹. La historia de *Canciones de amor en Lolita's Club* (2005) encierra también una pequeña vivencia personal, cuando Marsé conoció en una cafetería a una muchacha que trabajaba allí de camarera pero que le contó que había sido prostituta¹⁷². Por último, *Caligrafía de los sueños* (2011), sobre el cual Cuenca dice que “nunca Marsé se había mostrado tan explícitamente autobiográfico”¹⁷³, tuvo como punto de partida la imagen de “una madre y su hija yendo juntas y emperifolladas al baile dominical con la esperanza de que la segunda, poco agraciada, encontrase un novio decente”¹⁷⁴.

Muchos de los episodios anteriormente evocados, fueron vivencias muy personales del autor que de alguna forma lo inspiraron y que se pueden rastrear, como hemos visto, en sus diferentes textos. Pasemos ahora a otro tipo de reminiscencias personales cuya presencia resulta muy visible.

II.3.1.2. Elementos biográficos

En toda la narrativa de Juan Marsé podemos descubrir elementos que remiten a determinados detalles de la vida (personal) del autor, muy en especial de su infancia y adolescencia. Entre los ingredientes evidentemente autobiográficos que, además, suelen aparecer y reaparecer en varias obras suyas, podemos enumerar los siguientes: su propio nombre; el nombre y la profesión de su padre biológico, Domingo Faneca, al que todos llamaban “Mingo”; sus padres adoptivos: Pep Marsé, que trabajaba como desratizador de cines (lo cual le permitió al niño Marsé ir a muchos cines gratis

¹⁷⁰ Cuenca, p. 527.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 586.

¹⁷² *Ibid.*, p. 608.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 634.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 633.

y convertirse en un gran conocedor de las películas de la época) y Alberta (“Berta”) Carbó (que, entre otras cosas, trabajaba hacia de enfermera); sus abuelos; las circunstancias y sobre todo los secretos de su adopción; el Colegio Divino Maestro (donde estudió el escritor); así como su trabajo en la joyería (o taller de Munté). No se trata de reproducirse todos estos elementos en una sola narración, ni en primera persona, ni tampoco de utilizarlos en relación a un solo personaje, sino de proporcionar a diferentes personajes de diferentes novelas, nombres, datos, episodios y relaciones personales que remiten, sin duda alguna, al propio escritor.

La presencia en sus novelas de personajes que comparten el nombre o circunstancias vitales con su autor, ya ha llamado la atención de algunos estudiosos que han destacado paralelismos especialmente fuertes entre Juan Marsé y algunos personajes por él creados. En su tesis doctoral, Fermín Domínguez Santana enumera aquéllos que según él constituyen el *alter ego* del autor. Éste ya está presente, según Domínguez, en *Encerrados con un solo juguete*¹⁷⁵, aunque el Pijoaparte de *Últimas tardes con Teresa* sería “el primer personaje que concentra rasgos y datos suficientes para ser considerado voz del escritor”¹⁷⁶. En *La oscura historia de la prima Montse*, es señalado como *alter ego* del autor Paco Bodegas, mientras que en *Si te dicen que caí*, varios personajes, “principalmente el grupo de los niños de la novela, que revelan no sólo las condiciones de vida de Marsé en su infancia, sino los juegos de los que se valían para sobrellevarlas”¹⁷⁷. Entre ellos, Domínguez Santana destaca a Sarnita, que comparte con Marsé la capacidad de inventar y de contar historias, así como a Java, quien “conecta con los personajes del Pijoaparte y del chorizo, tanto desde el punto de vista físico, como desde su caracterización moral”¹⁷⁸. Por último, relaciona a Marsé con Luys Forest, el escritor de *La muchacha de las bragas de oro*, porque “coinciden no sólo en su profesión, sino en el procedimiento de creación literaria que, a grandes rasgos, consiste en reelaborar las

¹⁷⁵ Domínguez Santana, p. 155.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 155-156.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 156.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 157.

imágenes y los datos de la memoria en el texto narrativo”¹⁷⁹. En esta misma novela, el personaje que, según Domínguez, “representa la voz de Marsé en la novela es Mariana, quien recrimina su pasado falangista a Forest, de la misma manera que lo hace directamente el escritor en las páginas de *Por Favor* con un gran número de políticos franquistas, a través de sus retratos literarios”¹⁸⁰. Es indiscutible que los personajes antes mencionados tienen todos “algo de Marsé”. Sin embargo, yo resaltaría, sobre todo, los casos en los cuales el autor le presta a algún personaje una circunstancia vital de él muy personal, como, por ejemplo, su nombre, o su trabajo en el taller de joyería, etc. El propio Domínguez destaca también a “los personajes con nombre parecido o relacionado con el escritor – Juan Marsé, Juan Marés, Juan Faneca, Antonio Faneca, Mingo Roca, Mingo Palau, Tecla –”¹⁸¹, así como aquellos “que trabajan como aprendices de joyero en *Encerrados con un solo juguete*, *Si te dicen que caí* y *El embrujo de Shanghai*”.

¿Qué función tienen estas reminiscencias biográficas? En una primera aproximación, sirven sobre todo para darles más vida a los personajes, dotarles de una mayor realidad, y también constituyen una especie de juego del escritor con el lector. La escena de *Últimas tardes de Teresa*, donde aparece, por un momento, un tal “Marsé” (y que hemos leído en el capítulo anterior), hace un guiño muy especial al lector.

Además de todas las referencias concretas a su persona y a su vida, las novelas de Juan Marsé se nutren de los libros que leyó, de las innumerables películas que vio, así como de los tebeos que en la época de la posguerra eran muy populares entre los niños y que nutrían su fantasía. Uno de los elementos esenciales de su narrativa, la costumbre de los niños de la posguerra de contarse aventis, también forma parte de este trasfondo muy personal en el que se inspiró el autor para crear sus novelas. Asimismo es un ejemplo relevante porque muestra como los detalles (auto)biográficos personales, con otra palabra individuales, son a veces también colectivos (de toda su generación). Un rasgo esencial de la narrativa de Marsé es, justamente, el uso de vivencias y conocimientos personales para crear una memoria colectiva.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 89.

II.3.2. Un breve texto con claras alusiones biográficas

¿Cuáles son las novelas de Marsé que tienen carácter autobiográfico? La biografía de Josep Maria Cuenca confirma que los elementos que remiten al autor están presentes a partir de la primera novela del autor hasta la última. Según Cuenca, *Encerrados con un solo juguete* “es la novela más autobiográfica de su autor; no menos, en cualquier caso, que *Caligrafía de los sueños*”¹⁸² (la última novela que publicó Marsé hasta la aparición de la biografía). Disponemos, sin duda alguna, de diferentes textos que pueden servirnos para analizar cómo el autor se vislumbra a través de los textos narrativos. Me gustaría comenzar con un breve texto a mitad de camino entre la realidad y la ficción, titulado *El peor verano de mi vida. Ayudante de laboratorio*.

Se publicó primero en *El Mundo*, el 13 de agosto de 2000, y luego en la recopilación de *Cuentos completos* del autor (Espasa Calpe, Madrid, 2003), pero dentro de un capítulo aparte titulado “Documentación complementaria”. Es, por lo tanto, un texto de difícil clasificación. Ya en una primera lectura se tiene la impresión de discurso autobiográfico, según la definición ya clásica de Philippe Lejeune¹⁸³, pues consiste en una narración retrospectiva en prosa, y en ella una persona “real” relata un episodio de su propia vida. También se cumplen los criterios de Darío Villanueva¹⁸⁴ quien, siguiendo la terminología de Gérard Genette, considera que lo esencial de la autobiografía es que sea una narración autodiegética y que se construya temporalmente sobre la retrospección. En efecto, en este relato la historia se reconstruye desde el presente de la enunciación hacia el pasado.

Por lo que se refiere al elemento clave, la persona que realiza la narración, existe una correlación directa entre el autor y el narrador textual, lo que se hace evidente si comenzamos el análisis del texto literario al hilo del contexto biográfico. En 1960 el escritor Juan Marsé viajó a París y durante los dos años siguientes estuvo trabajando al servicio de Jacques Monod

¹⁸² Cuenca, p. 185.

¹⁸³ Lejeune, p. 14.

¹⁸⁴ Villanueva, p. 181.

como mozo de laboratorio en el Departamento de Bioquímica Celular del Instituto Pasteur de París. El texto literario relataría los acontecimientos previos a la obtención de este trabajo.

La narración autodiegética en primera persona – la presencia de un narrador que relata sus propios sentimientos internos y sus experiencias vividas – hacen que el lector se sienta tentado a identificar al autor con el narrador del discurso literario. Se trata de un narrador que evoca el pasado (hace referencia a sus 66 años vividos), sin embargo, utiliza el presente en su discurso. La frase “Sin ninguna duda estoy en París, en julio de 1961”¹⁸⁵ permite establecer un paralelismo entre narrador y autor, y el tiempo gramatical usado aumenta la sensación de involucración personal y temporal en los sucesos narrados. En segundo lugar, es un narrador que evoca los acontecimientos de manera muy concreta y precisa (éste sería tal vez su rasgo más característico). Sus afirmaciones son tajantes, no puede haber duda sobre la veracidad de los acontecimientos. La redundancia de elementos puntuales y exactos (que veremos a continuación) crea, sin lugar a dudas, una impresión de verosimilitud, elemento esencial del género autobiográfico, gracias al cual el lector no tiene más remedio que creer en lo que se le dice: es justamente esta confianza establecida entre lector y autor lo que Lejeune define como “pacto autobiográfico”.

Al establecimiento de este pacto contribuyen las referencias a lugares – como, por ejemplo, el “hotelucho de pomposo nombre, en el 19 de la Rue du Pont–Neuf, Hotel Duc de Burgogne, enfrente de Les Halles...”¹⁸⁶–, que señala no solamente el nombre de la calle, sino también el número en el cual se ubica el edificio. Todo esto, además de contribuir a la verosimilitud de lo narrado, también parece indicar que el narrador está muy bien informado. En efecto, el narrador se jacta de tener conocimientos de carácter práctico – por ejemplo, dónde comía, si “en algún restaurante barato del barrio latino o en el self–service del Foyer des Etudiants”¹⁸⁷. Asimismo, encontramos abundantes referencias a personajes concretos de fama internacional – como el compositor Robert Casadesus, los premios Nobel

¹⁸⁵ Marsé, *Cuentos completos*, p. 461.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 462.

Jacques Monod y François Jacob, el poeta francés Pierre Emmanuel –, o eminentes figuras de la literatura y la cultura españolas – Josep Ma Castellet, Carlos Barral, Juan Goytisolo –. En algunos casos incluso se recurre a la evocación de detalles de carácter oficial para aumentar la veracidad de los personajes. Se especifica, por ejemplo, que el poeta Pierre Emmanuel es el que “preside el llamado Congrès pour la Liberté de la Culture en el 104 del Boulevard Haussmann”¹⁸⁸ y que Jacques Monod “es futuro premio Nobel y autor de un libro, *El azar y la necesidad*, que años después la casualidad querrá que en España lo publique mi propio editor, Carlos Barral”¹⁸⁹. Esta última referencia remite a la presencia indirecta, pero explícita, del autor en el texto por ser Carlos Barral el editor de varias novelas de Juan Marsé. La misma aparición explícita del autor surge cuando, a propósito de Teresa Casadesus, añade: “ella me inspirará el título de la novela que ya tengo en mente, *Últimas tardes con Teresa*”¹⁹⁰. Es la novela cuyo primer esbozo escribirá el narrador del texto en París.

La narración de un episodio personal remite, sin embargo, a un contexto mucho más amplio que imperceptiblemente pasa a ocupar un lugar relevante en la historia. Al enmarcar sucesos de la propia vida del narrador en relación con otras vidas, el relato traspasa los límites de la individualidad personal y se inserta en un contexto político y cultural. En este sentido, y a pesar de su modesta dimensión, el texto se vincula también con una modalidad especial del relato biográfico: las memorias. Los personajes evocados en la historia son intelectuales o científicos de renombre, entre ellos españoles que se encuentran en Francia en la época de la posguerra. El papel del propio protagonista es simbólico: no se trata simplemente de narrar cómo pudo obtener el empleo de ayudante de laboratorio en el Instituto Pasteur (éste es solamente el hilo narrativo que acapara el interés del lector), sino que es un escritor español que, al parecer, vivía en tan malas condiciones en la España de la posguerra que decidió probar suerte fuera de su país. Como tal, representa a todos los escritores e intelectuales (que en parte también se mencionan en el texto) que tuvieron el mismo

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 463.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 462.

destino. En definitiva, la presencia implícita (y hasta cierto punto explícita) del autor en este texto permite al lector tener una mayor confianza en la veracidad de lo que se narra e descubrir tras un episodio personal la situación de muchas otras personas. Es un testimonio, pues, no sólo de la memoria individual, sino también de la memoria colectiva.

II.3.3. A falta de presencia explícita

Si te dicen que caí es una novela muy diferente desde el punto de vista de las reminiscencias autobiográficas que otra. Al hablar el autor sobre el origen de la obra, se descubre su profunda implicación personal en los temas que refleja:

Empecé a escribir una novela sin pensar en la reacción de la Censura ni de los editores ni en los lectores, ni mucho menos en conseguir anticipos, premios o halagos (...) pensaba solamente en los anónimos vecinos de un barrio pobre que ya no existe en Barcelona, en los furiosos muchachos de la posguerra que compartieron conmigo las calles leprosas y los juegos atroces, el miedo, el hambre y el frío; pensaba en cierto compromiso contraído conmigo mismo, con mi propia niñez y mi adolescencia, y en nada más. (...) Jamás he escrito un libro tan ensimismado, tan personal, con esa fiebre interior y ese desdén por lo que el destino pudiera depararle.¹⁹¹

En esta novela, sin embargo, no hallamos una presencia explícita del autor. Para empezar, no tenemos un único responsable del relato que podamos equiparar con el autor, sino una pluralidad de voces que hablan: un primer narrador situado fuera del mundo diegético y varios narradores personajes, incluso protagonistas de la historia. Estos últimos son narradores autodiegéticos u homodiegéticos, que incluso pueden manifestarse en primera persona del singular, sin embargo, este “yo” no es único, hay un gran número de “yo”-s, demasiados narradores para que se pueda plantear la posibilidad de identificación entre el autor (implícito) y un

¹⁹¹ Chirbes citando a Marsé, pp. 97-98.

narrador concreto. En esta novela el autor implícito no se manifiesta a través del “yo” del discurso narrativo.

El otro elemento fundamental del texto *El peor verano de mi vida*, la abundancia de referencias concretas a lugares reales que conforman el espacio narrativo, es también en *Si te dicen que caí* un procedimiento narrativo fundamental (al igual que en muchas otras novelas del autor). Asimismo abundan en el texto las referencias históricas y políticas, fundamentalmente en el hilo narrativo protagonizado por los adultos que toman parte activa en los acontecimientos históricos. Se mencionan organizaciones y partidos políticos, como el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), la AFARE (Agrupación de Fuerzas Armadas de la República Española), o el SIM (Servicio de Investigación Militar). Desempeñan un papel fundamental algunas instituciones, en especial La Modelo (cárcel de Barcelona que tras la Guerra Civil experimentó un crecimiento desmedido del número de reos, víctimas de la represión, y se convirtió en centro de ejecuciones que en el 1939 se acercaron al millar). Las referencias a diferentes instituciones también están presentes en la historia de los niños, pues éstos también las conocen, por lo menos de oídas, lo que es suficiente para que las evoquen con temor. Aquí se podría mencionar el Cottolengo (institución que también existe en la actualidad y que acoge a personas enfermas de todas las edades, la mayoría con enfermedades incurables, pero donde en la época de la posguerra cuidaba a niños lisiados y huérfanos¹⁹²), el Asilo Durán (reformatorio para menores sobre el cual se contaban ya en la época verdaderas atrocidades), los Hogares de Auxilio Social (orfanatos donde se acogían niños que habían quedado sin parientes o sin nadie que les pudiera mantener), Los Luises (congregación jesuita cuyo principal cometido era "preservar la moral", haciendo que se retirasen de los quioscos publicaciones que no se considerasen apropiadas, o molestando a parejas en los parques), así como los campamentos juveniles, las Casas de Familia, e, incluso,

¹⁹² De la nota de los editores de *Si te dicen que caí* nos enteramos de que el Cottolengo, inaugurado en Barcelona en 1932, nació como resultado de la labor del padre jesuita Jacinto Alegre Pujals (muerto antes de la inauguración). Para más información, también se puede visitar la página www.cottolengopalegre.org/ ilustrada con algunas imágenes entre las cuales se puede ver también el Cottolengo de Barcelona.

“Las Ánimas”, con mayor exactitud, la Capilla Expiatoria de las Ánimas del Purgatorio¹⁹³, sobre la cual Juan Marsé decía en nuestra conversación que

(...) su nombre completo era Capilla Expiatoria de las Ánimas del Purgatorio y entonces en el barrio la llamábamos Las Ánimas, simplemente. Después se convirtió en parroquia, y actualmente es parroquia, y además, la iglesia nueva se edificó sobre las bases de las que yo hablo en la novela, los sótanos donde juegan los niños, donde jugábamos nosotros, porque las obras se interrumpieron durante la guerra civil y no existieron más que los cimientos. Actualmente es una iglesia grande.

En *Mientras llega la felicidad*, Josep Maria Cuenca también describe Las Ánimas:

(...) En ella se tenía acceso a las pocas formas de ocio posibles para los hijos de familias pobres. El grado de vinculación parroquial era variable y, por supuesto, estaba relacionado con la distribución de privilegios. Quienes más se implicaban social y religiosamente (comulgando, ayudando a oficiar misa...) podían formar parte del equipo de fútbol o incluso, con un poco de suerte, obtener unas botas reglamentarias.

Entre 1943 y 1946 el templo actual que sustituyó al de las Ánimas aún no existía. Sólo eran visibles los fundamentos del futuro edificio por cuyas entrañas Marsé y otros chavales del barrio acomodaban espacios para sus juegos, entre los cuales figuraba el de contarse historias mestizas, hijas tanto de la realidad como de la imaginación. La capilla propiamente dicha ocupaba un terreno que daba a la calle Sors, desde la cual, sin embargo, no era posible acceder a la pequeña edificación; a ésta sólo era posible entrar desde la calle Escorial. Durante un tiempo, en la transición de las Ánimas a la entonces inminente nueva iglesia, se construyó un ábside que se utilizó como recinto destinado a las actividades asociativas de la parroquia y, poco después, a las misas. [...] Una de las actividades parroquiales más concurridas eran las representaciones teatrales. Durante varios años Marsé participó en ellas.¹⁹⁴

¹⁹³ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 178.

¹⁹⁴ Cuenca, pp. 59-60.

Pero lo más curioso es observar la presencia de “Las Ánimas” en el texto narrativo propiamente dicho. Allí constituye un espacio central de la acción (donde los adolescentes pasan mucho tiempo), es “un viejo refugio antiaéreo”¹⁹⁵ que ellos mismos consideran su propio “refugio”. Por ello, en cuanto al uso de la expresión, en primer lugar se deben mencionar las alusiones a Las Ánimas como lugar (por ejemplo cuando Sarnita le pregunta a Juanita “¿tú vas mucho a Las Ánimas?”¹⁹⁶ o cuando el texto dice “ella salía de la Casa camino de Las Ánimas, donde tenía ensayo de la función”¹⁹⁷). Pero también se trata de una institución (cuando el narrador constata que “al principio no querían saber nada de Las Ánimas, del catecismo ni del coro”¹⁹⁸ o cuando Luis dice “A mi madre le gustaría que yo fuera a Las Ánimas”¹⁹⁹), aunque en algunos casos la posibilidad de distinguir las dos categorías (lugar o institución) es mínima. En cualquier caso, la mención de “Las Ánimas” resulta redundante. Y detrás de todas las alusiones a Las Ánimas (así como a diferentes instituciones que ejercían una labor importante en la época de la posguerra, y sobre las cuales el lector probablemente tenga que informarse) se supone una fuente segura y fidedigna, buena conocedora de estos sitios: el autor.

El autor se vislumbra también detrás de todas las alusiones a la literatura popular, a las revistas y a los tebeos, que estaban realmente presentes en su infancia, y que transfirió a las páginas de sus libros, mencionándolos, y a veces incluso escondiéndolos en el texto sin ningún comentario (para que el lector mismo pueda descubrirlos). Estas referencias se pueden completar con las también innumerables alusiones a películas (en general de aventuras, como las de Fu-Manchú), personajes de películas (como “la mujer marcada”), así como a actrices famosas de la época. Esta densa red de referencias históricas, sociales y culturales que se teje en la novela se convierte, incluso, en una presencia obsesiva de detalles verídicos

¹⁹⁵ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 131.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 144.

y verificables, realmente existentes. La obsesión por incluirlos no puede venir de nadie más que del autor.

Cabe destacar, mientras tanto, que el autor (implícito) solamente logrará transmitir las informaciones y experiencias basadas en su propia vida, si encuentra a un lector implícito competente, un lector que sea capaz de reconocer e interpretar las innumerables referencias a veces escondidas en la novela. Además de los escenarios e instituciones, el lector implícito debe comprender las alusiones a la Legión Cóndor (la fuerza de intervención sobre todo aérea que la Alemania nazi envió para ayudar al general Franco y que bombardeó Guernica); debe saber que después de la Guerra Civil los militantes del POUM pasaron a la resistencia por el terror franquista y por eso tuvieron que desaparecer “en las cámaras de gas de Matthaussen y Dachau”²⁰⁰, o que el Campo de la Bota²⁰¹ era una playa que en aquel entonces se encontraba en las afueras de Barcelona y donde miles de republicanos murieron fusilados entre los años 1939 y 1952 (justo después de acabar la Guerra Civil y durante los primeros trece años de dictadura franquista). El lector debe comprender, asimismo, un vocabulario específico. Los lectores seguramente conocerán la palabra “flechas” (para hablar de falangistas), probablemente también sepan quiénes fueron los “maquis” (grupos en Cataluña y otras zonas de España que resisten al régimen franquista), pero tal vez menos lectores hayan oído hablar de los “kabileños” (muchachos cuya familia procedía del sur de España). Asimismo, también están presentes en el texto términos todavía más especiales como, por ejemplo, “bofia” (un coloquialismo para referirse a los miembros de los cuerpos de seguridad del estado²⁰²) y “cheka”²⁰³, que según se explica en la edición de 2010, “hace referencia a la primera de las organizaciones de policía secreta soviética”²⁰⁴ pero durante la guerra civil española aludía a “los locales donde los policías secretas “detenían, interrogaban, torturaban

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 163.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 289.

²⁰² Nota de los editores en Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 114.

²⁰³ Aparece varias veces en el texto, la primera vez ya al inicio del primer capítulo. Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 114.

²⁰⁴ *Ibid.*

y «juzgaban » (sin garantías legales, claro está)”²⁰⁵. El uso de estos vocablos por los adolescentes que protagonizan la historia, para hablar del lugar donde “juegan” (intentando sacar información y torturando a las niñas huérfanas) refleja muy bien hasta qué punto imitan los jóvenes el mundo de los adultos. Hay incluso “una vieja radio en forma de capilla que, si funcionara, habría servido seguramente para ahogar las quejas de las víctimas, como en una cheka de verdad” – dice el texto²⁰⁶.

Merecen especial atención las referencias a algunas canciones falangistas (que se comentarán más adelante) y, sobre todo, al Himno de la Falange. Éste último no solamente aparece a través del título de la novela, sino que sus fragmentos vuelven a surgir a lo largo del texto sin señalarse su cualidad de intertexto²⁰⁷, lo cual, por una parte, presupone una cierta competencia por parte del lector (que debe reconocerlos); por otra, simboliza la presencia constante de la dictadura de Franco. Lo mismo sucede con la araña negra, símbolo del yugo y las flechas de la Falange, que aparece y reaparece constantemente (desde los muros de los edificios hasta las camisas azules), y que también alude a la constante presencia de la fuerza opresiva. Estoy de acuerdo con la afirmación de Geneviève Champeau, quien constata que la referencia explícita al franquismo constituye un hilo conductor para orientarnos en el laberinto. Me gustaría añadir que dicha referencia contribuye a crear un ambiente tan opresivo y deprimente en la novela, que la caída degradante del pueblo corrupto y prostituido – el sentido irónico del verso falangista, según afirma Champeau – puede considerarse una consecuencia casi inevitable. Pero el mensaje de la obra sólo llegará al lector si éste reconoce y puede situar las alusiones antes mencionadas, es decir, si se establece entre el autor implícito y el lector implícito un plano intersubjetivo. Sólo así podrá el autor transmitir su mundo de experiencias vividas en la época de la posguerra y su amarga (auto)crítica.

Las alusiones a la realidad histórica y socio-cultural de la posguerra constituyen un marco muy verídico para insertar en él una(s) historia(s) enigmática(s). El lector solamente sospecha la verdad, y tiene a lo largo

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 336.

²⁰⁷ *Ibid.*, págs. 109, 126, 160, 381, 398 y 429.

de la lectura la impresión de encontrarse frente a uno o varios secretos. El carácter enigmático de *Si te dicen que caí* procede, en parte, de la pluralidad de narradores, quienes, además, con respecto a algún acontecimiento suministran a veces informaciones diferentes, y las cuales, como muy bien sabemos, no siempre son fuentes fidedignas, puesto que los niños están contando sus aventis, es decir, engendrando historias inventadas. Además, como ya hemos visto, la transición entre las diferentes narraciones no se señala con claridad, el lector no sabe dónde termina una historia y comienza la otra (inventada). Este juego, que contribuye sin duda a la complejidad de la novela, refleja en última instancia el carácter caótico del mundo que ni los personajes ni el lector pueden comprender o descifrar por completo.

Las dos historias que se entretajan en el mundo diegético (dualidad que también se manifiesta – como ya hemos visto – en las referencias a la realidad) representan dos visiones del mundo: la de los niños y la de los adultos, y sus propias maneras de descifrarlo. Los niños no comprenden el mundo, sólo intentan descubrirlo a través de sus sentidos – lo que oyen, lo que ven, e incluso lo que huelen –. Notan que se encuentran solos en un mundo destruido, caótico, en el que intentan compensar sus pérdidas y vencer sus miedos creando un mundo imaginario con la ayuda de la fantasía, la imaginación. Esperan inconscientemente que sus imaginaciones les den las respuestas que buscan. En cambio, los adultos (representados por los maquis) piensan que comprenden el mundo, el suyo es un mundo basado en los conocimientos, en la razón. Sin embargo, es igualmente cruel, sucio, incongruente, por consiguiente, los adultos tampoco encuentran asidero. El punto común de los dos universos es, por lo tanto, el carácter caótico, fragmentado y dividido.

En cuanto a las respuestas, la novela no nos da muchas esperanzas. Los dos grupos quieren avanzar, sueñan con un mundo mejor, aunque las soluciones que proponen sean diferentes (ilusión frente a acción). Aunque los adultos intenten luchar, no hay entre ellos ni unidad ni unanimidad (la separación física se acompaña de divergencias ideológicas), y aunque expresen su protesta de forma activa, sus métodos son igualmente crueles (atentados y asesinatos) y no contribuyen a crear una nueva realidad. Al final de la novela, los personajes mueren, deben abandonar este mundo,

se convierten en víctimas sin haber encontrado alguna solución o respuesta. El objetivo del autor parece ser, justamente, lo que – citando a Antonio Machado – pone en boca de uno de los niños de la novela: dejar “confusa la historia y clara la pena”²⁰⁸.

La cita enlaza con otro procedimiento esencial, también relevante con respecto a la cuestión del autor implícito: la intertextualidad. Se trata de interrelaciones ocultas en el texto, que no se señalan – como tampoco se señalaban, por ejemplo, las referencias al contexto sociocultural de la época –. Las citas suponen ya de por sí una intervención del autor; pero en *Si te dicen que caí* podemos encontrar, además, autocitas: una intertextualidad interna que remite a otras obras del novelista. Algunas son, además, autocitas anticipadas: el capitán Blay mencionado en una de las primeras páginas de la novela²⁰⁹ se convertirá más tarde en protagonista de *El Embrujo de Shanghai*, la frase “El comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible”²¹⁰ reaparecerá en *Canciones de amor en Lolita’s club*. Mientras tanto, la intertextualidad más común de la novela es la que se establece con una novela anterior, *Encerrados con un solo juguete*, cuyos personajes (los Climent, Esteban Guillén y el padre de Andrés Ferrán) reaparecen (de manera oculta) en las páginas de *Si te dicen que caí*. Se trata de un juego por parte del autor, que no solamente remite a una presencia hasta cierto punto explícita, sino que también – al enlazar esta novela con otras del autor – sugiere la idea de coherencia de su propio mundo narrativo. Curiosamente, el texto *El peor verano de mi vida. Ayudante de laboratorio*, que en un primer momento tan distante se encontraba de la novela *Si te dicen que caí*, al fin y al cabo también forma parte de este mismo universo narrativo. Esta proximidad también puede verse en los procedimientos que utiliza el autor para inmiscuirse en el texto y expresar su visión sobre la época que tan fuertemente le marcó durante su infancia.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 274.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 106.

²¹⁰ *Ibid.*

II.3.4. Los cuadernos de Joan Marés

El amante bilingüe (1990) es un caso especial por usarse en él nombres que remiten, indudablemente, a la figura del autor. ¿Cómo no acordarse del nombre de nacimiento del escritor – Juan Faneca Roca – y de su nombre definitivo – Juan Marsé –, al leer que el protagonista de la historia se llama Juan Marés y se convierte en Juan Faneca? ¿Se trataría, por lo tanto, de una búsqueda de identidad del propio autor?

La forma de la novela podría acentuar el carácter personal de la obra. En la narración en tercera persona contada por un narrador anónimo omnisciente, éste también reproduce los pensamientos del personaje, a veces usando el estilo indirecto (Marés soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso²¹¹, “Hoy no encuentro a mi público, se dijo Marés”²¹²), a veces incluyendo en el discurso una afirmación en primera persona, tal como se puede ver en el primer párrafo del capítulo 6, donde están presentes los dos procedimientos:

El universo es un jodido caos en expansión que no tiene sentido, pensó Marés, esta noche, subiendo por las Ramblas en busca del autobús que había de devolverle a casa. Caminaba cabizbajo y vio en el suelo una piel de plátano y en vez de esquivarla tentó la suerte y la pisó, resbaló y se cayó de culo. Después de lo cual, para celebrarlo—no todo lo que me ocurre carece de sentido—, entró en el bar Boadas y pidió un cóctel de champán y luego otro.²¹³

Pero sobre todo pueden remitir a una narración de carácter autobiográfico los tres capítulos que se insertan en el libro, y que no solamente son contados por un narrador en primera persona, sino que se llaman, incluso “cuadernos”, y forman parte de un libro de memorias que el protagonista ha empezado a escribir. Al contrario con el resto de la novela, estos tres “cuadernos” llevan títulos: Cuaderno 1, “El día que Norma me abandonó”;

²¹¹ Marsé, *El amante bilingüe*, p. 21.

²¹² *Ibid.*, p. 30.

²¹³ *Ibid.*, p. 34.

Cuaderno 2, “Fu-Ching, el gran ilusionista; Cuaderno 3, “El pez de oro”. Contienen tres episodios del pasado del protagonista: el primero es el punto de partida de la historia contada en los demás capítulos de la novela, y relata un acontecimiento destacado del protagonista adulto; los otros dos evocan dos momentos de su infancia.

El primer episodio nos cuenta en plano realista el día en que el protagonista sorprendió a su mujer en su propia cama con un limpiabotas. La situación se vuelve un tanto sarcástica cuando Marés obliga al limpiabotas a que le limpie todos sus zapatos, mientras éste último intenta convencerle de que le perdone a su mujer. En este mismo cuaderno, que constituye las primeras páginas del libro, aparece ya un elemento que se hará recurrente a lo largo del texto. El hombre, al abrir la puerta del dormitorio de su casa se ve, de repente, desde fuera: “lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio”²¹⁴ – dice, y su imagen se refleja, además, en el espejo del armario, con lo cual se presenta desde el inicio la clave de este libro, centrado en la imagen y la búsqueda de identidad del protagonista, materializada muy en especial en la transformación de su aspecto físico. Al decir, además,

(...) todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando ya no soy más que una sombra del que fui, cada vez que entro desprevenido en ese dormitorio, el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi ruina...²¹⁵,

el presente se enlaza con el pasado, designando otro factor importante de la narración: el tiempo. Los dos otros cuadernos representan la vuelta al pasado. El cuaderno titulado “Fu-Ching, el gran ilusionista” trata de cuando vivía con su madre (que había sido “una cantante lírica bastante conocida”²¹⁶ pero por esa época ya era gorda, astrosa y bebía) y su padre, el Mago Fu-Ching, “un pobre artista de varietés” alcohólico, que solamente

²¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

lo visitaba de vez en cuando. El rasgo más determinante del niño Joan Marés es, sin embargo, que llevaba un antifaz, bajo el cual se encontraba otro igual. Con ello se sugiere que el asunto de su identidad se remonta a esa época temprana. También en este segundo cuaderno nos encontramos con la primera mención a su amigo de infancia, llamado Faneca.

El tercer cuaderno cuenta el episodio de Marés como “chico-araña” e ilustra un talento muy especial que tiene: es capaz de retorcerse como un contorsionista de circo. Gracias a esta habilidad es contratado para participar en un espectáculo de teatro en Villa Valentí, la casa donde nacería más tarde de Norma. Su capacidad para metamorfosearse prepara el terreno para que su posterior transformación fuera creíble para el lector, quien no se debe sorprender por el hecho de que los demás personajes no reconozcan al Marés disfrazado en ningún momento de su transformación. Se trata de un proceso dentro del cual tienen lugar algunas pruebas, como el episodio con la vecina Griselda o cuando se encuentra con Norma en el bar de la Ópera y se hace pasar por un limpiabotas. Marsé usa algunos instrumentos para su transformación – un disfraz, un parche negro para el ojo, una lentilla, una peluca, rellenos de algodón en la boca y en la nariz –, pero todo ello se complementa con su especial talento para cambiar de voz y de acento, o cambiar, incluso, su manera de andar.

Los cuadernos tienen dos objetivos que se expresan de manera explícita en el texto. El hombre ya convertido en Faneca quiere regalarle a Norma los cuadernos de Marés para acercarse más a ella. Por otra parte, Marés deja escritos estos recuerdos “para que se salven del olvido”²¹⁷, pues con su transformación desaparecerá todo lo que perteneció a la vida de Joan Marés. Sus cuadernos van a ser el último resto que quedará de su vida cuando se convierta definitivamente en Juan Faneca.

A pesar de las reminiscencias en el texto a las posibilidades autobiográficas –sobre todo a través de los nombres y los “cuadernos” –, la narración no parece remitir abiertamente al escritor, pues los detalles sobre la vida del protagonista parecen no coincidir con lo que sabemos sobre Juan Marsé. Eso sí, parece ser bastante sincero cuando cuenta que le gustaba mucho *El Hombre Enmascarado* y que tenía un álbum de cromos de *Los tambores*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

de *Fu-Manchú* que tenía mucho valor sentimental para él. Y, sobre todo llama la atención que cualquiera que fuera el narrador, el texto alude varias veces a los sueños del protagonista: en la narración en primera persona de los cuadernos confiesa que “desde muy niño soñaba con irme lejos, lejos del barrio y de mi casa”, mientras que el narrador en tercera persona nos cuenta sobre él que “soñaba con dedicarse a algo grande”²¹⁸ y, ya al inicio de la historia que

Marés soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso que empezaría así: hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y me sentaba con mi antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, soñaba que un día escribiría un libro maravilloso que empezaría así...²¹⁹

II.3.5. *Caligrafía de los sueños, la novela (tal vez) más autobiográfica del autor*

Los críticos han destacado en varias ocasiones la presencia de numerosos elementos autobiográficos en las novelas de Marsé, pero lo han hecho calificando de “más autobiográfico” diferentes textos. Samuel Amell constata que *Encerrados con un solo juguete* es la novela de Marsé “donde se encuentran mayor número de rasgos autobiográficos”²²⁰ mientras que en obras posteriores, como *Si te dicen* y *Un día volveré*, éstos son numerosos, “pero su matiz es muy diferente del de los existentes en *Encerrados*”²²¹. Naturalmente, este tipo de afirmaciones dependen también del momento de publicación de los respectivos estudios. Samuel Amell escribió su libro sobre Marsé en 1984, y pasaron más de veinte años hasta que, al publicarse *Caligrafía de los sueños*, en 2011, Carles Geli lo presentara en *El País* con

²¹⁸ *Ibid.*, p. 181.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²²⁰ Amell, p. 33.

²²¹ *Ibid.*

el titular “Marsé escribe su novela más autobiográfica”²²². Con todo, al querer confirmar su frase citando al propio autor, más bien matiza esta idea, puesto que según el artículo Marsé había definido el libro en la presentación como “quizá la más autobiográfica de mis novelas”²²³.

En el número 162 de la revista *Qué leer* se publicó una “autoentrevista” (en la que el escritor está hablando con su propia imagen en el espejo), la cual sería recuperada más tarde por otra revista, titulada *Letras salvajes*. En este texto Juan Marsé reacciona de la siguiente manera cuando se constata que *Caligrafía de los sueños* es su novela más autobiográfica:

Todas mis novelas lo son. Pero es cierto que esta contiene bastantes vivencias que provienen de la realidad... siempre y cuando el lector esté dispuesto a aceptar mis retoques a esa realidad. Algún episodio podría ser considerado un testimonio, esa palabreja que hoy pretende discutirle ciertas prerrogativas a mi querida ficción. Hay algo de eso, claro. Por ejemplo, el cúmulo de casualidades que me llevaron a ser adoptado por el matrimonio Marsé. O el asesinato de un gorrión debajo de una higuera, el chaval que quería ser pianista y se ve seducido por una alumna frente al Conservatorio Municipal de Música, los trinchas desarrapados de la Montaña Pelada, la abuela Tecla y su bigote de bandido mexicano, el baile en la Cooperativa La Lealtad (hoy Teatre Lliure), el tostadero clandestino de café, el señor Sucre, las ratas envenenadas en la platea del cine Selecto, etc. Sí, hay ranas de verdad en estanques y jardines de mentira. O al revés, ya sabe: ranas de cartón en jardines de verdad. En cualquier caso, ¿tiene algún interés, desde el punto de vista estrictamente literario, distinguir lo real de lo inventado? En mi opinión, ninguno. En la ficción está mi verdadera vida, y nunca me ha gustado alardear del origen veraz o el rigor testimonial de hechos y personajes, porque en una obra de ficción todo es veraz o no es nada en absoluto.²²⁴

Se ve claramente, y en un tono que contiene mucha ironía y humor, que al autor no le gusta demasiado que le pregunten por los elementos

²²² Geli, titular.

²²³ *Ibid.*, 1er párrafo.

²²⁴ “Juan Marsé se enfrenta a Juan Marsé”, *Letras salvajes*, p. 71.

“testimoniales” de su ficción. Él mismo enumera, sin embargo, algunos elementos “autobiográficos”, y con ello entabla un juego con el lector (de la entrevista y también de la novela). Me gustaría destacar, al respecto, que en su libro titulado *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca evoca el procedimiento de invención de las aventis de Juan Marsé, en el que el niño que inventa la historia “es un fabulador de su propia vida”²²⁵, y llega a la conclusión de que sucede lo mismo en la autoficción, es decir, en el tipo de novela “que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía”²²⁶. El rasgo identificador de la autoficción, “la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada”²²⁷, no se cumple en *Caligrafía de los sueños*, sin embargo, el texto levanta la misma sospecha en el lector que la autoficción. El “pacto” con el lector constituye igualmente una de las bases de la lectura.

¿Qué elementos de *Caligrafía de los sueños* pueden vincularse con la vida del escritor? Ahora que podemos contar con el libro *Mientras llega la felicidad* de Josep Maria Cuenca, la lectura paralela de la novela y la biografía permite sacar conclusiones interesantes. Pero después de preguntarnos ¿hasta qué punto refleja la vida del protagonista Ringo la vida del escritor?, resultará mucho más relevante la pregunta, ¿cuál es su objetivo?

Al igual que en los textos anteriores de Marsé, la historia se edifica sobre una narración basada en los recuerdos del protagonista, con una distancia temporal que separa el momento de la narración (presente) y la historia narrada (pasado). A veces se incluyen alusiones a la edad del personaje para otorgarle cierto orden cronológico (no explícito) a los sucesos narrados. No se trata de una narración en primera persona, por consiguiente, en un primer momento el protagonista de la historia, llamado Ringo, no se identifica con el autor. Sin embargo, muy pronto empiezan a aparecer detalles que inequívocamente remiten a éste último, y también podemos observar que el narrador de la historia nos transmite no solamente el

²²⁵ Alberca, p. 128.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

comportamiento y las reacciones del protagonista a los diferentes acontecimientos, sino también sus pensamientos íntimos.

En primer lugar, evoquemos los elementos importantes de la vida de Ringo que parecen coincidir con los recuerdos que tiene el propio Marsé de su propia infancia y adolescencia. Si avanzamos ahora siguiendo la trama de la novela, el primer detalle de este tipo es el padre, “jefe de una brigada de los Servicios Municipales de Higiene, Desinfección y Desratización de locales públicos. Cines, teatros, restaurantes, mercados, almacenes”²²⁸, lo cual coincide con lo que dice la biografía sobre Juan Marsé, quien tenía el privilegio de entrar gratis en muchos cines “gracias a la condición de higienizador y desratizador municipal de su padre”²²⁹. Además, Ringo vive en la misma situación que los anteriores personajes de Marsé: el padre lleva mucho tiempo fuera de la casa, no se sabe cuándo volverá (si volverá), ni dónde está exactamente. Podemos ver que el muchacho no le dice “padre”, sino más bien lo llama “el Matarratas”, lo que significa que para él es más relevante su profesión, la actividad que realiza, que el vínculo personal con su familia. Al mismo tiempo, el joven tiene ciertas sospechas con respecto a la actividad de su padre:

El Matarratas lleva ahora mucho tiempo fuera de casa y él no desea en absoluto preguntar cuándo volverá. Hace poco andaba por la comarca del Panadés con tío Luis y su brigada raticida, cumpliendo muchos encargos en bodegas y almacenes y hasta en algunas masías, según le dijo su madre, había una plaga de topillos en los sembrados, y él sospecha que son encargos no autorizados oficialmente, es decir, comisiones a particulares al margen de la legalidad laboral, y seguramente por eso más lucrativas. También sabe que el Matarratas trabaja a menudo solo y por su cuenta. Ha empezado a pensar en ello, recelando aún no sabe de qué, y dos noches seguidas ha tenido el mismo sueño: vestido como el mago Fu-Ching, su padre introduce en un sombrero de copa una pistola todavía humeante y acto seguido extrae una rata muerta con espumarajos verdes en la boca... En todo caso no espera ni desea que su madre le aclare los recelos, pues intuye que, de algún modo,

²²⁸ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, p. 26.

²²⁹ Cuenca, p. 64.

y no sabría decir por qué razón, hablar de eso la haría llorar. Espera oírlo decir a ella también algún día: Ya no me verás llorar nunca más, ni por eso ni por nada.²³⁰

Un día que padre e hijo se encuentran juntos en la taberna Rosales, es el mismo padre quien introduce un tema que luego va a ser fundamental en la novela: el hecho de ser hijo adoptivo.

– Aquí está mi hijo muy querido – con una sonrisa taimada –. Te gusta Barcelona, ¿verdad, nano? Te sientes muy seguro en la gran ciudad, junto a tu segunda madre que te salvó del hospicio y te quiere mucho y te mimas. A que sí.

Él pasa por alto lo del hospicio y la segunda madre.²³¹

Podemos ver que en un primer momento, Ringo no presta atención a la información que parece haberse escapado sin querer a su padre. Más tarde aparecerá, incluso, una cierta denegación por su parte. Conociendo la verdad no la querrá aceptar, ni añadir comentarios al respecto.

No juzgues a tu madre.

No es mi madre.

¡Jamás digas eso, desgraciado!²³²

Pero volvamos al inicio, donde el padre, además, introduce un detalle de la historia que será determinante: el taxi.

(...) Prefieres vivir aquí, ¿no es cierto? Aquí, en esta hermosa y aborrecida capital de Cataluña. Y todo porque acerté a ver pasar aquel taxi bajo la lluvia...

– Madre dice que vengas a casa, que la mesa está puesta.

– ¡No me interrumpas! Vivimos en el culo del mundo, en la última

²³⁰ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, p. 111.

²³¹ *Ibid.*, p. 27.

²³² *Ibid.*, p. 109.

mierda del caballo de Santiago, pero tú la mar de contento. Esta es la ciudad que te vio nacer casi de milagro, y aquí estás, vivito y coleando, y me alegre, hijo, pero que sepas que aquel taxi lo cacé yo...²³³

Se trata de la anticipación de una historia que se va a desarrollar poco a poco, a lo largo de la novela. Y en ella tendrá papel fundamental el personaje de la abuela.

La abuela Tecla es una anciana bajita, fornida y decidida, de ojos muy negros con espesas pestañas y nariz chata sobre un amago de bigote lacio, como de bandido mexicano, una sombra disuasoria que fascina al chico. Otras cosas tiene la abuela, además del bigote y el terciopelo negro de los ojos, que reclaman a menudo su atención, como la lenta y cuidadosa y muy tiesa manera de levantar el porrón en alto y mantener el chorrito rojo golpeando sus dientes pequeños y blanquísimos sin derramar una gota, la cabeza echada hacia atrás y la mano en el trasero, como para no dejar escapar el vino por ahí. Así lo hace ahora, plantada frente a la gran chimenea de la cocina donde gime el viento, antes de coger al chico de la mano y salir con él a la plaza.²³⁴

Vemos que la descripción no es muy favorecedora. Lo que es más, no sabemos qué parte de la descripción puede tener base biográfica y qué elementos son pura invención. Es un ejemplo perfecto para mostrar cómo se mezcla “realidad” y “ficción”. Mejor dicho, ya nada es realidad extratextual, y todo es realidad dentro de la ficción (como decía la autoentrevista antes mencionada).

Sin embargo, la abuela Tecla no solamente se convierte en un elemento clave de la historia porque está estrechamente vinculada con “el secreto mejor guardado” de la familia²³⁵, sino también porque ella será el punto de partida y núcleo del tema de la adopción. Fue ella quien un día le prometió al muchacho “que al cumplir los diez años su madre le revelaría un gran

²³³ *Ibid.*, p. 27.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 145-146.

²³⁵ *Ibid.*, p. 146.

secreto”²³⁶, y la que sería finalmente la que le revelará el secreto a través de dos encuentros: primero con Domitila, después con el maestro Benito.

Estaba escrito que ese día tan claro y ventoso (...) sería el día de la revelación del secreto mejor guardado, una confidencia aplazada durante años y que ocasionalmente él había visto asomar en la mirada triste de su madre después de oírla sancionar algún comentario inoportuno de su padre o de quien fuera. Y la primera señal de ese secreto aparece repentinamente en la persona de una vieja y chismosa payesa que surge igual que una aparición en medio de la nube de polvo caliginoso que levanta el viento cuando abuela y nieto cruzan la plaza cogidos de la mano, él frotándose los ojos.

—¡Ay qué niño más guapo, Tecla! —exclama la vieja con una sonrisa esquinada—. ¿A quién se parece? Porque, a ver, no tiene nada ni del Pep ni de la Berta, como es natural... Vaya, que se nota que no es hijo suyo, no hay más que verle. Quiero decir que es natural que no se parezca a ellos, como es natural, vaya...

—¿¡Por qué no te rascas la patata en vez de hablar tanto, Domitila!? —es la furiosa respuesta de la abuela, que tira con fuerza de la mano del niño para seguir camino.²³⁷

—Bueno, sólo habría un inconveniente —añade el maestro—. Por lo que yo sé, este mozalbete todavía no ha sido adoptado legalmente. Así que...

—No pudo hacerse antes —dice ella en voz baja—. La guerra tuvo la culpa.

—Así que tendremos que inscribirle con sus apellidos verdaderos...

—¡Chisssttt! —corta la abuela, y el señor Benito se muerde la lengua, aunque ya es demasiado tarde. Y la excusa inmediata y en voz alta empeora las cosas: pensaba él que el niño ya debía estar al corriente de su verdadero origen familiar. ¡Chisssttt!, insiste la abuela, y ordena al nieto que salga fuera a jugar. Él se agarra a sus faldas negras y se niega a obedecer. (...) Entonces el maestro, apuntándole hasta casi tocarle la nariz con un dedo imperioso y descomunal, manchado de tinta pero con la rosada uña impoluta y bien recortada, le asigna un pupitre

²³⁶ *Ibid.*, p. 147.

²³⁷ *Ibid.*

al fondo del aula y le ordena que se siente. Después coge a la abuela del brazo y ambos se apartan a un rincón, aunque no consiguen gran cosa. Por bajito que se hable, las voces resuenan en el aula vacía, (...).

—Cuando cumpla diez años le pondremos al corriente, no antes —susurra la abuela—. Así lo quiso su madre. Si ella estuviera aquí, a día de hoy ya se lo habría explicado, pero no ha podido venir.

(...)

—De modo que todavía no le han dicho nada al pobre chico —se lamenta el señor Benito—. ¡Muy mal hecho, Tecla, muy mal hecho! Y encima, aún no ha sido adoptado legalmente. Por la razón que sea, y es algo que a mí no me incumbe, claro está, en su día no se hicieron los trámites pertinentes, así que a todos los efectos este niño sigue llevando los apellidos de sus padres biológicos...

—¿Qué es biológicos, abuela?!

—¿Quieres callarte un momento, por favor?

—Por lo tanto tendremos que inscribirle con sus apellidos verdaderos —prosigue el señor maestro—. No puedo hacer otra cosa, lo siento mucho. Y francamente, Tecla, me extraña que el Pep y la Berta todavía no le hayan dicho la verdad al muchacho.

—¿Qué es padres biológicos?!

—¡Puñeta, nada! El señor Benito me está diciendo los libros que vas a necesitar...²³⁸

Más adelante, en una escena todavía más larga y detallada, sigue la discusión sobre el mismo tema. Y vamos a descubrir que además de revelarse un secreto, el problema radica en la relación del nombre con la identidad. La importancia del tema lo demuestra la presencia constante en la novela de los comentarios relacionados con los diferentes nombres. Los nombres son importantes, porque forman parte de la identidad de los personajes.

—¿Me está diciendo que para entrar en la escuela mi nieto tiene que cambiar de apellidos? —dice la abuela ahuecando la voz—. ¿Que cuando pasen lista tendrá que oír su nombre con otros apellidos? ¿Unos apellidos que él nunca ha oído antes, y sus amigos tampoco...?

²³⁸ *Ibid.*, pp. 149-150.

—Lo que te estoy diciendo, Tecla, es que yo, sintiéndolo mucho, estoy obligado a inscribirle con sus apellidos. Sólo así puedo tenerlo en la escuela, es condición sine qua non.

—¿Y no podría hacer la vista gorda por tres meses, señor Benito? Quién se lo iba a reprochar, con estos amigos falangistas tan importantes que tiene usted...

—¡Ay, Tecla, hoy en día se necesitan amigos para todo! Me gustaría ayudarte, pero ¿te das cuenta de lo que me pides? No puedo cerrar los ojos ante un asunto tan irregular, y de tanta responsabilidad para mí. Si viene una inspección, ¿qué? Porque se trata de una, digamos, anomalía consanguínea...

—¡Pero qué cosas dice usted! ¡Ni que fuera una enfermedad, o algo que va contra el Régimen!

—Nada de eso, mujer. Me refiero a que el parentesco no es consanguíneo, y por tanto es anómalo, y eso debe ser consignado... Los que mandan ahora llevan un control muy estricto, tú lo sabes. Además, ¿de quién es la culpa de esta situación? —Mira de reojo al chico, agazapado en el pupitre como una fiera dispuesta a saltarle encima, y baja un poco más la voz—. Después de tanto tiempo, ¿cómo es que su padrastro todavía no ha solicitado oficialmente la adopción?

—¿Qué es padrastro, abuela? —inquire pateando el suelo.

(...)

—Los trámites para la adopción son muy costosos y ahora la familia no puede afrontar gastos, señor Benito —está diciendo la abuela—. Se hará en cuanto se pueda.

El hombre se muestra preocupado, y él no le quita ojo. De vez en cuando le ve respirar hondo, cogiendo aire con una forzada altanería, y entonces la araña roja se agiganta en su pecho y amenaza con poner en movimiento las patas, como si fuera a encaramarse por la camisa azul. ¡El movimiento de la araña en el pecho del maestro, nunca había visto una cosa igual! Con aire cansado manifiesta el señor Benito que esta mañana ha tenido que asistir con todas sus galas a una asamblea en la Delegación de la FET y las JONS en Vendrell. La boina roja que luce prendida sobre el hombro parece un tanto descolorida y acartonada, pero por lo demás viste con extrema pulcritud, calza zapatos negros acharolados, se peina con fijapelo y fuma un cigarrillo de hebra muy delgado, corvo y perfumado.

—Complicado asunto —concluye—. Mientras no se formalice la adopción, aquí en clase habrá que llamarle, siento tener que decirlo, Tecla, pero habrá que llamarle por sus patronímicos biológicos...

—Delante del niño podría usted callarse esas palabras tan... feas y raras, ¿no le parece?

—A ver si me entiendes, mujer. Hablo de cumplir un simple trámite burocrático. Además, no sé, no me fío, alguien escurre el bulto en este asunto... Me temo que tal como se ha planteado hay una clara alteración paterno-filial, una renuncia, una sospechosa dejación de identidad, digamos...—¿Usted quiere confundirme! ¡En su colegio de Barcelona, el niño no ha tenido ningún problema con los apellidos! —Resopla, pero enseguida se contiene y suaviza el tono—. Bueno, no sé, tiene que haber una solución... ¿Qué podemos hacer, estimado señor maestro?

—Tú decides, Tecla. Vete a casa y piénsalo con calma.²³⁹

La escena también refleja la confrontación con el maestro como representante muy claro y explícito de la dictadura falangista. Esta vez las referencias no solamente se dan de forma camuflada, como en otras ocasiones, a través de la mención de la camisa azul y la araña, sino la abuela misma menciona los contactos falangistas del maestro, quien a su vez alude a su participación en una asamblea en la Delegación de la FET y las JONS. Asimismo, se nota el temor del maestro ante una posible inspección, que es lo que lo mueve a la inevitable necesidad de arreglar el asunto.

La abuela medita sobre las condiciones casuales que condujeron a que Pep y Berta adoptaran al niño (llama la atención el hecho de que se usen los nombres reales de los padres de Juan Marsé) y se da cuenta de que es ella quien debe asumir la responsabilidad y decirle la verdad a su nieto.

Sentada en una silla baja frente al hogar, con la mirada fija en las llamas, la abuela libera en silencio los demonios familiares que propiciaron tantos errores: si doce años atrás su hijo y la Berta no hubiesen preferido la ciudad y las imprudentes alegrías de la República a la paz y tranquilidad de este pequeño pueblo; si en Barcelona el Pep no se hubiera metido en política; si la pobre Berta no hubiera perdido a su hijo en el parto, si al salir llorando de La Maternidad no hubiese cogido aquel taxi, si

²³⁹ *Ibid.*, pp. 151-154.

el médico hubiera esperada un día más a decirle que no podría tener más hijos... Había muchas cosas que entonces torció el azar, y ahora volvía a suceder lo mismo: si no se encontrara retenida en Barcelona por causa del trabajo, Berta estaría hoy aquí explicándole al chico, con mucho tacto y dulzura, tal como se propuso años atrás —tenía desde un principio, en espera de verle alcanzar la pubertad, cuidadosamente escogido el momento y las palabras que le diría—, quién lo trajo al mundo hace diez años, qué misterioso designio llevó aquel taxi hasta la puerta de la clínica justo cuando... Pero Berta no está aquí y el chico hace preguntas, y el momento de contarle ha llegado. Hace poco, mientras le oía trajinar arriba en su dormitorio ayudando al abuelo a guardar los melones de invierno debajo de la cama, ella en la cocina se ha apresurado a encender fuego en el hogar a pesar del calor, y no sólo para cocer coles y patatas en la olla renegrida, de modo que cuando su nieto vuelve y se sienta en el suelo a contemplar las llamas —lo que más le gusta cuando oscurece, sea invierno o verano—ya ha decidido lo que va a decirle.²⁴⁰

Las meditaciones de la abuela revelan también el significado simbólico del taxi en toda la historia, que quedará completa cuando ella le cuenta a Ringo la historia “en la que siempre brillarán unos faros de taxi entre ráfagas de lluvia”²⁴¹. Pues “ese taxi que lleva horas recorriendo la ciudad bajo la lluvia sin que lo pare ningún cliente, ¿no será porque también así lo ha dispuesto el destino?” — formula la abuela la pregunta poética. Y la respuesta está clara, el taxi representa efectivamente el azaroso destino que al fin y al cabo trajo la luz — la llegada del niño que anhelaba la familia —.

Otro paralelismo importante entre Ringo y Marsé es el trabajo en la orfebrería. En el texto está muy presente el trabajo del muchacho en el taller, y numerosos fragmentos demuestran que detrás de todo se esconden los profundos conocimientos del escritor con respecto a cómo se realiza este trabajo. Un ejemplo elocuente es cuando enumera la serie de instrumentos usados:

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 154-155.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 159.

(...) Limas y limaduras, alicates, taladro, broca, tas, troquel, soplete, sierra, perruca, astillera, palabras que hasta entonces habían sido para él las credenciales del oficio, ya no reclamaban sus cuidados y empezaban a estar quietas en el ámbito de la memoria artesanal, cubriéndose con el mismo orín que corroía los raíles trancos entre los viejos adoquines de la calle.²⁴²

En otra página, nos encontramos con una descripción minuciosa, pormenorizada de las diferentes tareas desde ser aprendiz y “chico de recados” hasta que uno empieza a trabajar con las joyas. Todo ello muestra a la perfección que el narrador, un narrador muy cercano al autor (narrador), conoce bien cómo se trabaja en un taller de orfebrería. Estas referencias están mezcladas con la evocación del accidente laboral en el que el protagonista pierde un dedo. La primera alusión al trágico episodio, la encontramos en una escena en la que Ringo está sentado en el bar Rosales, reflexionando sobre “el machacado dedo del destino, el dedo que se perdió”²⁴³, “sentado a una mesa del Rosales con el brazo derecho en cabestrillo y la mano vendada, leyendo con mucha atención el libro que acaba de abrir”²⁴⁴. Más tarde, el capítulo 5, titulado “El dedo del destino”, conforme nos promete el paratexto, cuenta los detalles sobre el incidente. El capítulo comienza con una fecha concreta, el verano de 1948, y el muchacho tiene quince años. El propio Marsé tenía esta misma edad en 1948, al igual que Ringo. En esa misma frase se hace referencia a su “dedo fantasma en la mano derecha”²⁴⁵, y sigue la narración pormenorizada de cómo perdió ese dedo:

(...) se debió sobre todo, piensa él, a la frustración que lo aquejaba desde el día que, tres años antes, se vio privado de las clases de solfeo y piano –su madre tuvo que recordarle que eran pobres –, y también a su creciente desapego al taller y al oficio, al otro y al platino, a los diamantes y a sus destellos.²⁴⁶

²⁴² *Ibid.*, p. 104.

²⁴³ *Ibid.*, p. 79.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 79-80.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁴⁶ *Ibid.*

Aunque no quiera admitirlo, el fatal descuido que había de costarle el dedo tuvo su origen en el desinterés por su futuro laboral, en una secreta renuncia que venía incubando desde tiempo atrás. Después de pasarse dos años barriendo el taller, concluido su periodo de aprendizaje y de cumplidor chico de recados, cuando llevaba tres meses trabajando en el banco de los oficiales, manejando el soplete y las limas y la sierra y esforzándose por hacerlo bien, su inicial entusiasmo por el oficio se había enfriado, y desde entonces, en su fuero interno, empezó a dudar de sus habilidades como orfebre. Ahora, además, ya sólo recibe simples y aburridos encargos de composturas, soldar cadenas, alguna alianza lisa, fundir y laminar y preparar alguna aleación para soldaduras. No puede decir que aborrezca todo el trabajo, pero algo no anda como debiera. Se siente preparado para dar forma a delicadas piezas del más alto valor artístico, y estos menesteres sencillos le aburren y los despacha deprisa y sin la debida atención. Y encima, tantas horas encerrado en el taller, esto no es vida: de las nueve de la mañana a la una de la tarde y luego de tres a siete, o sea ocho horas al día de lunes a viernes, más las cinco horas de la mañana del sábado, es decir, cinco días a ocho horas diarias que en total suman cuarenta, y con las cinco del sábado ya dan cuarenta y cinco, más las cuatro horas de las tardes también del sábado, dedicadas, mientras eres aprendiz, a barrer el taller y limpiar los bancos de los operarios, pues entonces dan un total de cuarenta y nueve horas a la semana. No, joder, esto no es vida.²⁴⁷

Está trabajando de pie en la laminadora eléctrica, alternando estas sombrías perspectivas con preguntas y respuestas aprendidas de memoria en el viejo cuadernillo

— *¿Qué es el pentagrama?*

— *Una pauta compuesta de cinco líneas, horizontales, paralelas y equidistantes.*

— *¿Cómo se cuentan las líneas del pentagrama?*

— *Empezando por la más baja.*

reviviendo la escena en la que Gene Kelly canta mientras coloca sillas patas arriba en su local, pero no consigue atrapar el arranque de la melodía, tercamente se le escurre en medio de la afanosa respiración del taller, el rumor de sierras y limas y martillazos y sopletes de gas en acción. La pieza de oro que está laminando tiene inicialmente la forma y el tamaño de una pastilla de jabón bastante usada, y todo consiste

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 98-99.

en poner la máquina en marcha con la pieza entre los dos rodillos de acero para que vaya adelgazando a cada pasada, sacándola por el otro lado y volviéndola a meter por este cautelosamente y procurando mantener los dedos a distancia, porque el peligro aumenta conforme disminuye su grosor. Esto él lo sabe, conoce la sinuosa y temible ondulación de serpiente que muy pronto adquiere la lengua de oro al ser laminada y los bruscos coletazos que suelta al ser engullida por los rodillos, pero se queda pensando en otra cosa y el dedo se le ha dormido, parado encima de la nota más baja del pentagrama.²⁴⁸

La pérdida del dedo es, como podemos ver de los fragmentos citados, un elemento fundamental de la historia narrada en *Caligrafía de los sueños*. Es un episodio que, además, muestra a la perfección, de qué forma se mezclan los elementos de carácter autobiográfico con otros probablemente ficticios. La historia parece ser real, y el lector seguramente sentirá no solamente una compasión por el muchacho, sino que compartirá sus sentimientos y sus dificultades. Y la decisión del muchacho de convertirse en escritor, que en realidad ya se estaba preparando a partir del inicio de la narración, lo emocionará mucho más como si no existiese esta cercanía entre personaje y lector.

Años más tarde, en 2016, al publicarse *Esa puta tan distinguida*, se volvió a hablar de esta novela (hasta hoy la novela más reciente del autor) como “la más autobiográfica”. En una entrevista con EFE, el propio Juan Marsé diría lo siguiente:

Posiblemente es mi novela más autobiográfica, en la que hay más temas personales, algo que me da miedo, porque no considero mi vida interesante y en definitiva es un poco como si te desnudaras.²⁴⁹

Sin embargo, me parece que en esta novela de 2016, el carácter autobiográfico del texto es muy diferente. No se da tanto en la aparición de una serie de detalles vinculados con la vida del escritor, aunque tampoco falten referencias a ella (como la alusión a su agente literaria Carmen

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 99-100.

²⁴⁹ Oliva, último párrafo.

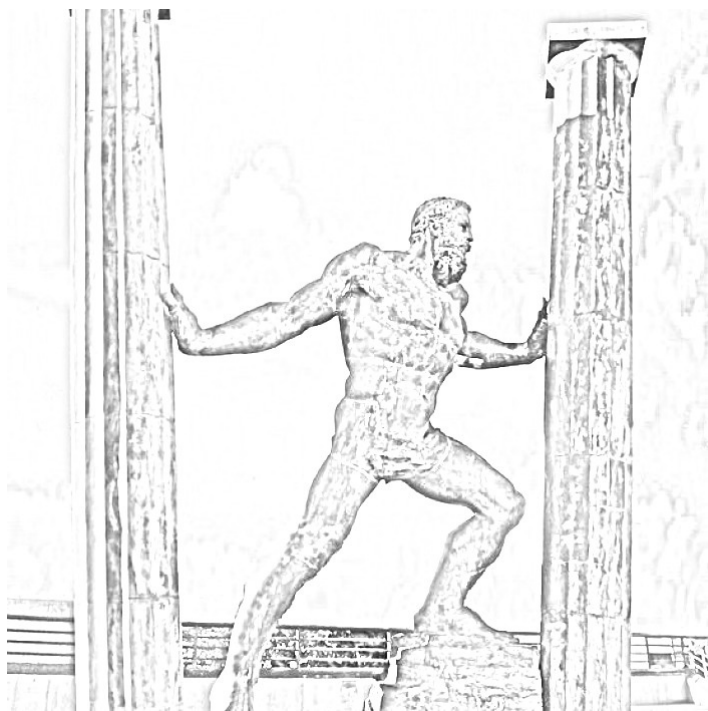
Balcells²⁵⁰, a la novela que está escribiendo en el presente de la narración), sino a la opinión que expresa el protagonista sobre ciertos temas (como, por ejemplo, el mundo del cine o de la literatura, así como la situación de Cataluña). Esta vez, la historia es relatada por un narrador autodiegético que cuenta en primera persona una historia que vivió como protagonista. Con todo, me parece más relevante que analicemos esta novela desde el punto de vista de la presencia del cine en la novela, en un capítulo posterior.

²⁵⁰ Marsé, *Esa puta tan distinguida*, p. 13.

III

ANÁLISIS TEXTUAL DE ASPECTOS ESPECIALES

III. 1. HÉROES Y DESMITIFICACIÓN EN
SI TE DICEN QUE CAÍ. UNA INTERPRETACIÓN
NARRATOLÓGICA DE BASE PSICOANALÍTICA



III.1.1. Los héroes de la novela

Como ya hemos visto, *Si te dicen que caí* se construye sobre la alternancia de dos hilos narrativos principales: la historia de un grupo de adolescentes de la época de la posguerra (que al ser recordada desde un momento posterior, en realidad se bifurca en dos) y la historia de un grupo de adultos, los maquis, resistentes a la dictadura de Franco. Entre estos hilos narrativos se despliega un juego de alternancias, en el cual no solamente se entretienen personajes, tiempos y acontecimientos, sino también las voces narrativas (uno de los grandes secretos de la novela). A pesar de la aparentemente clara división en capítulos, la fragmentación que resulta de las narraciones encadenadas, alternadas o intercaladas, narradas sin respetarse el orden cronológico de los acontecimientos; la voluntad explícita de los personajes (sobre todo los adolescentes) de contar historias (las aventuras), narrar y re-narrar acciones “verdaderas” o imaginarias, u ofrecer diferentes versiones (a menudo contradictorias); así como los cambios repentinos de la instancia narrativa incluso en el interior de un párrafo o de una frase, contribuyen a que el texto desborde los límites de la ambigüedad y termine siendo no solamente complejo sino también plurivalente y multifacético. El análisis que les propongo a continuación, sobre la problemática del héroe y el fenómeno de la desmitificación, es una nueva posibilidad de lectura, una perspectiva diferente de las hasta ahora ofrecidas por los críticos.

Entre los personajes que participan en los acontecimientos de *Si te dicen que caí*, el protagonismo indiscutible de algunos permite que se puedan destacar los “héroes” de la narración. Sin duda alguna, cae mayor peso en los adolescentes del primer hilo narrativo quienes, a fuerza de vivir en los barrios pobres de Barcelona y en el periodo histórico sumamente difícil de la posguerra, un clima ya de por sí “desheroizado”²⁵¹ donde reina la miseria, la prostitución y el miedo. Tomando en consideración la idea de Lucien Goldmann “de que la novela es una historia degradada que revela un mundo abandonado por Dios”²⁵², Shirley Mangini constata (a propósito de una comparación de la novela de Marsé con la picaresca)

²⁵¹ Expresión utilizada por Ciccarello, p. 76.

²⁵² Citado por Mangini, p. 67.

que estos personajes se enfrentan desde la niñez a un destino inexorable, determinados por el mal trato y la carencia”²⁵³. Yo afirmarí, incluso, que se convierten en verdaderos héroes de la supervivencia.

Sus aventuras se vinculan muy estrechamente con dos mundos en los cuales intentan encontrar sus modelos, sus ídolos: por una parte, los recuerdos relacionados con el padre muerto o desaparecido – que consideran verdadero héroe de la guerra civil –, por otra, las aventuras leídas en los tebeos o vividas a través del cine. Una de las claves de la novela es, justamente, la referencia constante a estas historias, aunque a veces puedan pasar casi desapercibidos debido a que simplemente se alude a ellas, se intercalan en el texto sin ningún comentario o aclaración.

La yuxtaposición de los dos hilos narrativos se realiza de tal forma que en algunas escenas breves, transitorias y, tal vez, desapercibidas en una primera lectura (pero no por ello carentes de significado), se realiza una especie de encuentro, de confluencia. En el paso de una historia a la otra aparecen algunas situaciones puente, escenas en las cuales coinciden (se encuentran por algún momento) los personajes de las dos historias. Se trata de un juego pero, al mismo tiempo, también de un mecanismo de construcción que se sostiene en el propio sentido de la novela, puesto que estas escenas atan los destinos de los personajes unos a otros. Estas ataduras parecen expresar mucho más que un juego con las circunstancias del azar: sirven para resaltar un contraste argumental y valorativo fundamental. Al acompañarse la búsqueda de modelos de los niños de la historia paralela de los maquis, ésta segunda se convierte en antítesis de la primera: las actividades de los maquis en contra de la dictadura de Franco, que en un principio pueden considerarse hazañas heroicas, se convierten en actos sangrientos sin fundamento real, carentes de ideología política, actos gratuitos que solamente pueden servir para sacar algún provecho material y meramente personal, que al final se evocan como “diez años de resistencia inútil y descabellada”, “una ideología corrompida”²⁵⁴. También al final de la historia, aparece un elocuente resumen sobre la actividad de los maquis, con la siguiente valoración explícita y simbólica

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 330.

(la cual, puesta en boca de una mujer, puede simbolizar la voz de cualquiera de las mujeres o, incluso, hombres de la historia):

También ella cree que es inútil, que todo está perdido, habla como en sueños: esos tiros, esas bombas, esos maquis. Para qué. Pasan ante sus ojos adormilados noticias leídas en el diario, oídas en boca de las vecinas, repetidas en las colas de abastecimiento, letreros ofensivos al régimen en los muros de Hospitalet, voladura de postes de alta tensión en el Llobregat, una bomba en el monumento a la Legión Cóndor. Asesinato de un policía en la plaza Joanich. Otra bomba en la catedral, otra en el hotel Ritz. Asesinato del falangista don Bernardo Nogueras. Dos falangistas acribillados a balazos en la plaza de la Sagrada Familia al ser confundido su automóvil con el de un comisario de policía...²⁵⁵

Podemos decir, por lo tanto, que los que parecían ser los héroes de la guerra civil se convierten en antihéroes de la misma. Se cuestiona el mito configurado por la memoria colectiva sobre los héroes de la resistencia e, incluso, se llega a su completa desmitificación, mientras que los personajes del primer hilo, que aparentemente no tenían nada de heroico, se empiezan a valorar cada vez más. Es decir, mientras en la estructura narrativa los protagonistas de los dos hilos narrativos ocupan una posición similar, desde el punto de vista funcional, y debido a su configuración psicológica y moral, los maquis representan la desmitificación del héroe, mientras son los adolescentes, quienes, a pesar de todas sus limitaciones, parecen ser los verdaderos héroes²⁵⁶.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 288.

²⁵⁶ En su libro sobre la novela española actual, Ángeles Encinar habla de desaparición del héroe en la novela española de la época, explicando los antecedentes tanto lejanos como inmediatamente anteriores, y destaca que el proceso hacia la completa disolución del héroe se realiza a través del predominio del héroe colectivo y la aparición del héroe abandonado. Estando completamente de acuerdo, en mi análisis seguiré una lógica un poco diferente, y trataré de “héroe” basándome sobre todo en la teoría de Joseph Campbell.

III.1.2. Los actantes

No cabe duda de que *Si te dicen que caí* se conforma como una recuperación de la realidad histórica, transformada en parábola literaria. Y tal como sucede en muchas novelas escritas durante la posguerra, no se propone representar individuos con psicología propia, sino más bien un héroe (o protagonista) colectivo (o múltiple). El papel de protagonista lo desempeña la colectividad social: sus deseos, sus sueños, sus ilusiones, en fin, sus modos de ser más profundos. Son, siguiendo la terminología de Algirdas Julien Greimas, actantes inmersos en una compleja red de relaciones sociales, que se definen no tanto por sus rasgos intrínsecos como por lo que hacen y, muy en especial, por las relaciones que mantienen.

De acuerdo al modelo actancial de Greimas, el actante sujeto del hilo narrativo principal lo constituye el grupo de adolescentes que, antes que nada, intenta sobrevivir en medio de una situación de miseria, de carencia, tanto material como espiritual, causada por la guerra civil. Siendo su principal objetivo la supervivencia, para ello necesitará encontrar sobre todo un ideal, una fuerza espiritual (que va a ser el objeto) para rellenar el vacío en el que se encuentra. Al mismo tiempo, y éste es un tema recurrente no solamente de las novelas de Marsé sino también de las de otros escritores de la posguerra, intentan realizar transformaciones en sí mismos, es decir, se encuentran en búsqueda de su propia identidad.

El destinador de *Si te dicen que caí* no es una persona, sino la situación misma que requiere la ayuda del actante: la difícil época de la posguerra, en la cual tampoco los adultos pueden encontrar el camino a seguir, por consiguiente los niños y adolescentes comienzan ellos mismos a salir en busca de ideales para construir un camino hacia el futuro. El destinador es, por lo tanto, la situación histórico-política, mientras que el destinatario podría ser la sociedad española. Si los jóvenes de la narración encontraran una respuesta, nuevos ideales para salir adelante, podrían convertirse en modelos a seguir para los demás miembros de la sociedad. Si el personaje colectivo no consigue su objetivo, no podrá salvarse a sí mismo, por lo tanto, tampoco podrá salvar a la sociedad.

En el transcurso del relato, numerosos elementos abstractos, tanto materiales (la miseria) como espirituales (la falta de ideales, la falta de

experiencia, derivados todos del hecho de ser jóvenes los protagonistas) obstaculizan los propósitos del sujeto, para no hablar de los adversarios concretos y personificados. Detrás de todos ellos se encuentra, en realidad, el gran oponente de la narración: el sistema socio-político que surgió como resultado de los acontecimientos históricos. La presencia de este oponente se manifiesta de manera implícita o alegórica, muy en especial a través de la constante reaparición de un símbolo visual: la araña negra pintada sobre los muros de la ciudad y la constante evocación del uniforme típico de los falangistas. ¿Qué o quiénes operan en el sentido del acercamiento del sujeto al objeto de deseo? La tarea del sujeto es sumamente difícil porque no puede servirse de ningún adyuvante externo, toda ayuda debe llegar de su propio interior. Esto significa que además de los valores intrínsecos del “héroe”, y debido a que el sujeto de la narración es un sujeto colectivo, serán los diferentes miembros de este sujeto colectivo los que contribuirán de alguna manera a que entre todos se logre el objetivo. Esto se puede ver claramente a nivel del discurso narrativo, sobre todo si tomamos en consideración que el actante se concretiza en la figura de diferentes actores (o personajes), entre los cuales se destaca la figura de Java (Daniel Javaloyes), quien juega el papel de dirigente en el interior del grupo, mientras que los demás le ayudan a manera de asistentes.

Con todo, podremos descubrir muchos detalles más aplicando al texto narrativo la teoría sobre héroes de Joseph Campbell cuyas conclusiones, a pesar de basarse en narraciones mitológicas y populares, son perfectamente aplicables al análisis literario y permiten descubrir inesperados aspectos de esta compleja novela de Juan Marsé.

III.1.3. Los héroes de la novela según las propuestas teóricas de Joseph Campbell y Northrop Frye

En su obra sobre *El héroe de las mil caras*, Joseph Campbell analiza esencialmente la tendencia representada por las narraciones antiguas en las cuales el héroe de la historia se definía por su triunfo sobre las fuerzas opositoras con la ayuda de fuerzas extraordinarias o sobrenaturales. Este héroe sobrepasaba las cualidades del hombre, y ocupaba un lugar especial

entre los dioses y el común de los mortales. Sin embargo, Campbell también habla del “héroe humano”: meros seres humanos que “traspasaron los horizontes que limitan a sus hermanos y regresaron”²⁵⁷ para salvar a sus semejantes. El héroe de las narraciones modernas ya no dispone de carácter semi-divino, sin embargo, es capaz de triunfar sobre sus propias circunstancias existenciales, de superar y trascender su propia historia. De igual forma, en *Si te dicen que caí* (así como otras novelas de Juan Marsé), el “héroe” no es el héroe extraordinario, fabuloso, incluso divino de la Antigüedad, sino muy al contrario, es un ser que emerge de los bajos fondos, del ambiente de miseria, incluso, como vemos, es un niño o adolescente (predestinado a madurar muy pronto), que cumple la tarea de vencer las circunstancias socioeconómicas en que le ha tocado vivir, y de conducir a los demás hombres, señalarles el camino a seguir.

La teoría de Campbell, que describe detalladamente el camino o “aventura” del héroe distinguiendo tres etapas – “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido”²⁵⁸, es decir: partida, iniciación y regreso (el llamado *monomito*), cada una de las cuales posee sus correspondientes momentos o unidades invariantes dentro de la estructura mítica –, puede aplicarse con resultados muy interesantes a *Si te dicen que caí*, a pesar de que la trayectoria de los “héroes” de Juan Marsé no coincida plenamente con el recorrido descrito por Campbell²⁵⁹.

El modelo actancial de Greimas me ha servido de base para proponer que la figura emblemática de la narración es Java, líder del grupo de adolescentes que protagonizan la acción. Describirlo como un héroe que tiene por toda arma sus recursos internos frente a un mundo circundante claramente hostil y con función antagonica, corresponde perfectamente a la teoría expuesta por Campbell. Es más, de repente queda muy claro el significado mítico de la araña negra que constantemente reaparece en

²⁵⁷ Campbell, p. 285.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁵⁹ En estas (y otras) ideas de Campbell se sirve también María de los Ángeles Rodríguez Fontela para describir “la novela de autoformación”, con unos rasgos que concuerdan en muchos aspectos con las características de *Si te dicen que caí*, por lo cual también se podría analizar hasta qué punto constituye una novela de este tipo.

la narración para simbolizar la fuerza política dominante. Los personajes se encuentran en “el vientre de la ballena” de Campbell, mejor dicho, en “el vientre de la araña”: son tragados por un mundo desconocido, monstruoso, cuyas puertas las defienden temerosos guardianes que en la mitología suelen ser dragones, leones, toros alados, mientras que en el mundo de Marsé son militares (los flechas) e inspectores, incluso algunas manifestaciones abstractas (como la ya mencionada araña, el uniforme, o las canciones de la Falange que todos tienen la obligación de cantar cuando se les exija para demostrar su fiel pertenencia a la ideología de los falangistas). Según Campbell, al ser tragado en este mundo oscuro y hostil, el héroe puede ser aniquilado, desmembrado, asesinado, lo cual resulta ser, al mismo tiempo, el punto de arranque de su salvación y el héroe podrá renacer para la renovación del mundo.

Pero antes de comentar la problemática de la salvación, también resulta esclarecedor descubrir que la trapería de Java – el espacio donde siempre se reúnen los adolescentes, desde donde salen y adonde vuelven de sus correrías –, los mismos jóvenes lo llaman “el ombligo del mundo”²⁶⁰, expresión igualmente utilizada por Campbell. El lugar que en una primera aproximación, debido a los objetos que allí encontramos, representaba el pasado, también se convierte en el mundo de la fantasía, la imaginación y los sueños. No solamente es un lugar enigmático (como ya hemos visto, “aquí mismo, en la trapería, hay gato encerrado”, dicen los niños²⁶¹), sino también reviste significado mítico: representa el centro del círculo simbólico del universo, “alrededor del cual puede decirse que el mundo gira”²⁶², y es “fuente de toda la existencia que produce la plenitud mundial del bien y del mal, y por él son producidos la fealdad y la belleza, el pecado y la virtud, el placer y el dolor”²⁶³. Es más, desde este lugar umbilical parte el héroe a realizar su destino, es decir, es el lugar del nacimiento del héroe, “la tierra remota del exilio del cual retorna para llevar a cabo sus hechos de adulto entre los hombres”²⁶⁴.

²⁶⁰ Marsé, *Si te dicen que caí*, págs. 232 y 366.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 173.

²⁶² Campbell, p. 44.

²⁶³ *Ibid.*, p. 47.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 298.

En cuanto a las diferentes etapas del *monomito*, la teoría de Campbell se basa en algunas ideas que Northrop Frye había elaborado con respecto a los géneros literarios (muy en especial, al *romance*), y que también pueden servir para ilustrar la aventura del héroe. Su división en “la etapa del viaje peligroso y de las aventuras menores preliminares; el combate decisivo, por lo común una especie de batalla en la que o bien el héroe o su enemigo o ambos, deben morir; y la exaltación del héroe”²⁶⁵ a primera vista no permite descubrir concordancias con las etapas que recorre el “héroe” de Marsé. Sin embargo, llama la atención el hecho de que para el teórico canadiense el punto de partida, la infancia, es una época inocente, feliz, segura y pacífica²⁶⁶, todo lo contrario a lo que encontramos en las novelas de Marsé donde la infancia se define por la miseria, el abandono, la soledad, de allí huyen los personajes hacia el mundo de la imaginación y la fantasía. Los “héroes” de Marsé se encuentran ya en el punto de partida en una especie de abismo, un mundo feo y duro, y su aventura parece consistir en la posibilidad de encontrar la manera de dejar atrás estas circunstancias inmerecidamente crueles y trágicas. Tal vez por esta misma razón intente volver el narrador de *Rabos de lagartija* al instante primigenio del estado embrionario, un momento todavía feliz y seguro.

Construido en parte sobre la teoría de Frye, el camino descrito por Campbell permite descubrir más coincidencias entre las aventuras del héroe clásico y las del posible “héroe” de *Si te dicen que caí*. Por lo que se refiere al comienzo de la aventura, de repente descubrimos que al inicio de la historia de los adolescentes, y muy en especial, la de Java, se personifica “la llamada de la aventura” explicada por Campbell en la figura de una señora mayor (y en ese ambiente de miseria tiene que ser, necesariamente, una vieja gorda y asquerosa). El joven responde, en primer lugar, con una “negativa al llamado”; sin embargo, sus instintos y necesidades al final lo mueven a emprender la aventura y se presenta en la casa mencionada por la vieja. Al llegar, ella recibe a nuestro “héroe” y lo lleva “cogido de la mano por un oscuro corredor”²⁶⁷, es decir, le hace cruzar “el primer umbral”

²⁶⁵ Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 246.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁶⁷ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 115.

descrito por Campbell. Curiosamente, un segundo encuentro, y también con una mujer (la señora Galán), además en “el ombligo del mundo” (la trapería), empujará a nuestro héroe en la misma dirección que la primera llamada, y hará que realmente deje su mundo y emprenda la búsqueda.

Como preparación a la búsqueda, el héroe colectivo (el grupo de adolescentes) atraviesa una especie de rito de iniciación. Éste se lleva a cabo en un “refugio”: una cueva con pasillos oscuros, un lugar oculto, sucio y resbaloso, debajo de la tierra (una especie de inframundo mitológico) donde la iniciación se convierte en un proceso prohibido, feo y sucio. Añadiendo a las escenas del refugio (donde se juega a torturar a las niñas huérfanas de la Casa de las Ánimas), las aventuras en el cine con mujeres ya maduras, se puede afirmar que los jóvenes intentan, inconscientemente, completar sus conocimientos para aumentar su fuerza interior. Además, el ritual que ya en los sacramentos cristianos implicaba abandono de una vida pasada y resurrección a una vida nueva, aquí también simboliza el objetivo de los adolescentes de dejar definitivamente la infancia y realizar un proceso de maduración, convertirse en adultos. Y aquí, el representante masculino de la sabiduría social, el que podría ser el consejero y protector de los jóvenes está ausente sin remedio. Se trata de la figura del padre, desaparecido o muerto, pero siempre añorado.

Tal como se ve claramente en los ritos de iniciación, el destino final sería la posesión de la mujer, y la búsqueda del “héroe” apunta en la misma dirección. La aventura emprendida por Java tiene como objetivo encontrar a una mujer llamada Aurora (¿o Ramona, o Menchu? los nombres prestan a confusión y apuntan, tal vez, a un significado simbólico de esta figura). Si ahora observamos a la mujer bajo la luz de la teoría de Campbell, ella debe(ría) encarnar la promesa de la perfección, la posibilidad de volver a encontrar a la madre ausente y perdida, y también la clave de la felicidad, puesto que el encuentro con la diosa (encarnada en cada mujer) es la gran prueba del héroe para ganar el amor, es decir, “la vida en sí misma, que se disfruta como estuche de la eternidad”²⁶⁸. La búsqueda de Java no es infructuosa, sin embargo, para ese momento la mujer parece ser una sombra de sí misma, “famélica”, “podrida”, solitaria y enferma, y Java

²⁶⁸ Campbell, p. 112.

la encuentra “tirada en la acera del bar Continental, borracha y con la cabeza rapada, desconocida, hecha un callo, venérea del todo”²⁶⁹. Java tendrá que perderla y volver a encontrarla dos veces más (aunque se sugiere que él lo hace adrede para sacarle más dinero a la señora Galán), puesto que “todo está calculado para que resulte confusa la historia y clara la pena”²⁷⁰ – dice el texto citando a Antonio Machado (como ya hemos visto), para describir un aspecto fundamental no sólo de la búsqueda, sino de toda la novela. Y a pesar de las diferentes versiones ofrecidas por los diferentes narradores, el final de la aventura de nuestro “héroe” parece quedar claro: además de salir con otra chica (La Fueguiña), Java traiciona a la mujer que buscaba y con ella a su propio hermano escondido en la trapería. Como consecuencia de la traición, los dos morirán asesinados al final de la historia.

El héroe fracasa, no les proporciona a los hombres los valores espirituales que necesitarían para su salvación, y este fracaso se refleja simbólicamente en los dos espacios representativos de la narración. El refugio se inunda, y resulta inevitable pensar en un parentesco con el diluvio, sobre todo porque la inundación es seguida por un fuego que lo arrasa todo y casi mata a don Conrado, encarnación del Mal y del sistema dictatorial. La salvación de este personaje diabólico sugiere que ni el agua ni el fuego pueden destruir el sistema que destruyó la moral y los ideales del pueblo. Un intenso “pestucio de basuras y charcas”²⁷¹ invade Can Compte, las palmeras dejan caer sus “dátiles podridos y amargos”²⁷² y “un sol de castigo” se apodera del barrio entero²⁷³.

Como hemos podido observar, los diferentes hilos narrativos que componen *Si te dicen que caí* reflejan, cada uno, una visión extremadamente trágica y pesimista. El hilo protagonizado por los maquis refleja la desmitificación de todo ideal sobre los héroes de la resistencia, pero todavía cabe la posibilidad de que el otro hilo se convierta en un contrapunto e ilustre

²⁶⁹ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 274.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 437.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

la heroicidad de los niños. Sin embargo, a pesar de que las propuestas teóricas de Algirdas Julien Greimas y de Joseph Campbell permitan considerar que los adolescentes, y muy en especial Java, pasan por los momentos y lugares cruciales del camino que suele recorrer un héroe clásico, su aventura conduce al fracaso total. Aunque varios ejemplos de la literatura universal nos demuestren que la búsqueda del héroe no necesariamente ha de ser fructuosa, que incluso la vulnerabilidad humana o la mayor derrota (la muerte) puede ser heroica, en esta novela de Juan Marsé el héroe no fracasa, sino traiciona, con lo cual, en vez de traer la salvación, causa la pérdida definitiva del ser humano.

III. 2. LA VISUALIDAD EVOCADORA



III.2.1. La visualidad en la narrativa de Juan Marsé

La gran desilusión, un libro de difícil clasificación genérica, “una especie de misceláneas de imágenes y recuerdos”²⁷⁴ muestra a la perfección la importancia que tienen para Juan Marsé las imágenes, la visualidad. En el prólogo del libro, el propio autor recuerda cómo un encargo recibido por el editor Carlos Barral le llevó a buscar documentación gráfica en la hemeroteca de la Casa de l’Ardiaca (sede del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona) en un momento en el que él “estaba literalmente enterrado bajo el peso del indescifrable segundo manuscrito”²⁷⁵ de *Si te dicen que caí*. Temía que esta búsqueda le alejaría de la novela, pero sucedió justamente lo contrario: las colecciones de viejos diarios y revistas gráficas no sólo no lo distanciaron de su novela, sino justamente lo contrario: significaron para él una inmersión en los duros años de la posguerra que “estimuló y activó de manera decisiva el impulso narrativo inicial”²⁷⁶. La documentación, las imágenes que consultó en ese momento le sirvieron, al final, para nutrir la ficción literaria. Y esto es palpable no solamente en *Si te dicen que caí*, sino también en varias otras novelas el autor.

La estrecha vinculación de las imágenes con la obra literaria del escritor ha sido ya destacada por algunos estudiosos. Samuell Amell, por ejemplo, destaca que “Juan Marsé no organiza sus novelas alrededor de una idea, sino que (...) trabaja con imágenes”²⁷⁷ y que “estas imágenes funcionan (...) como una colección de cromos o estampas alrededor de los cuales surge la historia”²⁷⁸. Yolanda Pérez Sinusía, en un artículo centrado fundamentalmente en el componente visual en la narrativa de Marsé, remite a Samuel Amell como a

(...) uno de los primeros críticos literarios que, por un lado, comprobó como el escritor daba vida a las imágenes iniciales forjadas en su mente

²⁷⁴ Marsé, *La gran desilusión*, p. 7.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Amell, p. 15.

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 15-16.

que servían de motor para la creación de sus novelas y que, por otro, señaló la importancia de la formación visual con la que contaba Marsé desde niño, por ejemplo, con su afición por las colecciones de cromos, las lecturas de tebeos y el visionado de las películas que se proyectaban en las salas de su barrio barcelonés.²⁷⁹

Podemos decir, efectivamente, que la “formación visual” de Marsé empezó cuando era niño, las imágenes que le llamaron la atención en esa época – muy en especial los tebeos y las películas – se grabaron en su memoria, y más tarde le sirvieron de inspiración y de apoyo. Él mismo lo aceptó en varias ocasiones. Por ejemplo, en una entrevista en la cual al tratar el tema del cine en su formación y en su escritura, el propio escritor añade lo siguiente:

(...) hay algo que a mí me apasiona y es la capacidad de hacer ver al lector una situación, unos personajes. O sea, que le entre al lector la imagen más que el concepto: y eso es algo que he aprendido del cine. Dicho de otro modo, si el personaje es un ladrón no me basta decir fulano de tal es un ladrón, no: lo que me interesa es que el lector 'vea' que es un ladrón: que decida él que es un ladrón; no yo.²⁸⁰

El resultado se ve claramente dentro de los textos literarios. Y mi propuesta es extender el tema de „visualidad”, considerada con respecto a un texto literario normalmente como la descripción de imágenes cinematográficas, de cuadros o de esculturas, a otros elementos también, puesto que en los textos de Marsé la evocación de instituciones, fiestas y objetos cotidianos se realiza de manera que el lector pueda tener ante los ojos, es decir, visualizar todos estos elementos cuando está leyendo los textos.

²⁷⁹ Pérez Sinusía, p. 138.

²⁸⁰ Bonet, p. 26.

III.2.2. Componentes visuales de la realidad histórica y social de la época

En *Si te dicen que caí*, novela que encaja perfectamente en la línea establecida por la novela social de los años sesenta y la narrativa posterior, y como tal se propone denunciar los defectos de la capa burguesa o evocar con mirada crítica la juventud ociosa y despreocupada de la época de la posguerra²⁸¹, contiene – como ya hemos visto –, innumerables referencias históricas y políticas que completan las coordenadas espaciales y contribuyen a crear un ambiente real, sobre todo en el hilo narrativo protagonizado por los adultos. Éste es justamente un contraste entre los dos hilos: mientras los niños más bien viven en el mundo de la fantasía, de la imaginación, el de los adultos refleja una realidad todavía más dura. Mientras los primeros sufren las consecuencias de la Guerra Civil inconscientemente y quieren escapar a través de la imaginación; estos últimos toman parte activa en los acontecimientos narrados. A esto se debe la presencia de las alusiones a la realidad histórica, política y social de la época, que ya hemos visto anteriormente. Me refiero a organizaciones e instituciones de la época, de índole política (el POUM, la AFARE, el SIM, la cárcel Modelo) o sociocultural (como el Cottolengo, Los Hogares de Auxilio Social o Las Ánimas, etc.). Algunas de ellas tienen, sin embargo, una singular fuerza visual, como, por ejemplo, el Campo de la Bota (pues al leer esta alusión, el lector competente tendrá ante los ojos una imagen del fusilamiento de los republicanos después de la contienda), o la palabra “flechas” (que enseguida nos pone ante los ojos a los hombres que llevan el uniforme falangista: la boina, los pantalones y, sobre todo, la camisa azul, por lo cual se les denominaba coloquialmente “azules”).

Cabe destacar, asimismo, las referencias en los textos de Marsé a comidas, fiestas y costumbres típicas. *Últimas tardes con Teresa* empieza con la evocación de la Fiesta Mayor “en un barrio popular y suburbano”²⁸² (de Barcelona), descrita de la siguiente manera:

²⁸¹ Esta forma de denuncia social implícita caracteriza a Carmen Laforet, Juan Goytisolo, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Esther Tusquets, por citar sólo a los escritores más representativos.

²⁸² Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 11.

Está vacío el tablado donde poco antes la orquesta interpretaba melodías solicitadas, el piano cubierto con la funda amarilla, las luces apagadas y las sillas plegables apiladas sobre la acera. En la calle queda la desolación que sucede a las verbenas celebradas en garajes o en terrados: otro quehacer, otros tráfigos cotidianos y puntales, el miserable trato de las manos con el hierro y la madera y el ladrillo reaparece y acecha en portales y ventanas, agazapado en espera del amanecer. (...) Cuelgan las brillantes espirales de las serpentinas desde balcones y faroles cuya luz amarillenta, más indiferente aún que las estrellas, cae en polvo extenuado sobre la gruesa alfombra de confeti que ha puesto la calle como un paisaje nevado. Una ligera brisa estremece el techo de papелitos y le arranca un rumor fresco de cañaveral.²⁸³

El texto nos da una imagen muy visual principalmente a través de los sustantivos – tablado, piano, melodías, verbenas, serpentinas y confeti –, que al completarse con otros sustantivos y algunos adjetivos – brillantes, faroles, luz, estrellas – hacen que el lector tenga ante los ojos una fiesta esplendorosa. Al mismo tiempo, la adjetivación modifica el significado (en un principio vivo y alegre) de los sustantivos – el tablado está vacío, el piano cubierto, las luces apagadas –, todo lo cual acentúa la imagen más bien triste de una fiesta que ya ha terminado. En este contexto entra en escena el joven y su elegante pareja (a quienes todavía no conocemos), y

Súbitamente, un viento húmedo dobla la esquina y va a su encuentro levantando nubes de confeti; es el primer viento del otoño, la bofetada lluviosa que anuncia el fin del verano.²⁸⁴

El significado simbólico del texto es relevante a partir de este primer momento. No solamente llama la atención la dualidad del texto, los contrastes que reinan en este mundo, sino también, al anunciarse el fin del verano y el inicio del otoño también se anticipa el desenlace de la novela. El carácter simbólico del fragmento queda marcado también por su ubicación antes de la narración de la historia propiamente

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

dicha, la cual empezará también con una fiesta durante la verbena de San Juan. Ésta se evocará en adelante en diferentes ocasiones (debido a su importancia en el argumento), y se describirá en un momento determinado con palabras que también aluden a los diferentes sentidos. La “fragancia del jardín esa noche, las parejas bailando en la pista, la música y los cohetes de la noche de San Juan”²⁸⁵ nos hacen sentir el olor y los sonidos de una fiesta agradable. Pero esta fiesta tiene ya lugar en una casa particular del barrio rico de San Gervasio, en la cual el protagonista solamente se cuela (pues a un individuo de su clase nunca lo invitarían). Llama la atención el contraste entre la fiesta popular que tuvo lugar en la calle y la fiesta privada organizada en la casa particular, perteneciente a una familia de la clase más acomodada. Las fiestas en sí representan los dos mundos, las dos capas sociales cuya representación constituye el núcleo de la novela.

Hacia el final de la novela, volvemos a la Fiesta Mayor que se anticipaba en el texto (antes de comenzar el primer capítulo). Esta vez se describe con palabras muy positivas que además de ser otra vez muy visuales para el lector, también explican porqué Teresa se siente atraída por el mundo de Manolo, y prefiere divertirse en esta fiesta que continuar con sus amigos:

Al cruzar los barrios altos vieron calles adornadas e iluminadas, llenas de gente que paseaba o bailaba a los acordes de orquestas chillonas. “Es la Fiesta Mayor”, aclaró Manolo. Teresa, que iba delante de los Bori, frenó el coche y sugirió dar una vuelta a pie por las calles más animadas. En la plaza Sanllehy había un gran entoldado con baile y atracciones. Compraron helados y gorritos de papel, bailaron y recorrieron varias calles. Finalmente se sentaron en la terraza de una pequeña taberna y pidieron cubalibres. La calle se llamaba del Laurel y era una calle corta, con árboles y un techo de papelitos y bombillas de colores; en el centro, arrimado a la pared de un convento de monjas, el tablado de la orquesta, y en la puerta de sus casas los vecinos sentados en sillas y mirando bailar a las parejas, el constante ir y venir de la gente.²⁸⁶

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 205.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 284.

Pero la imagen de la fiesta es otra vez muy simbólica: la noche empieza a refrescar, una brisa repentina mueve las hojas de los árboles, algo en la atmósfera sugiere que va a llover, y Manolo presente “oscuramente que el verano (aquella isla dorada que les acogía) no tardaría en tocar a su fin y con él tal vez Teresa”²⁸⁷.

En *Si te dicen que caí* se mencionan diferentes fiestas: las fiestas de septiembre, la Misa del Gallo en Nochebuena, la Navidad del Pobre (la gran fiesta parroquial que el año en que tienen lugar los acontecimientos se celebra por vez primera) y, sobre todo, reaparece la Fiesta Mayor, pero esta vez la música, el “estallido de voces y aplausos”²⁸⁸ resuenan lejanos, llega “sólo un monótono pulso de bombo y contrabajo, un sordo latido”²⁸⁹ mientras los muchachos están torturando a Juanita entre los escombros. En esta novela, además, la Fiesta Mayor se vincula estrechamente con las obligaciones impuestas por las monjas, puesto que Juanita les cuenta a los muchachos que preferiría estar en la fiesta si pudiera quedarse toda la noche y bailar con quien le gustara, pero la señorita sólo les deja dar un paseo para ver “las calles adornadas, las orquestas y los vestidos de las chicas”²⁹⁰. Además, cuenta que

(...) se había divertido mucho, (...) primero fueron todas a la Parroquia y desde allí, en compañía del mosén y algunas catequistas, a recorrer calles; que en la calle Sors el mosén había subido al tablado de la orquesta para inaugurar las fiestas, y también subieron Pilar, Virginia y Rosita, y el mosén había hecho un bonito sermón, bueno, un discurso, dijo que era el primer año que la junta de vecinos lo invitaba a la inauguración y que esto satisfacía mucho a la Parroquia y a Dios también, que así la iglesia volvía a participar de la sana alegría del pueblo, después de tantas desgracias y penalidades con la guerra, y al recordar a los caídos algunas mujeres lloraron, pero entonces el mosén cogió la trompeta de uno de los músicos y tocó, todo el mundo se rió mucho y decían qué campechano es este cura, y lo dijo uno que dicen que era rojo, fíjate.²⁹¹

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 286.

²⁸⁸ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 144.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 146.

²⁹¹ *Ibid.*

También tiene importancia el baile del farolillo por convertirse la fiesta en un momento trágico:

Después del baile del farolillo, cuando ya se había retirado la vocalista y la orquesta tocaba los últimos tangos, las mujeres empezaron a chillar y las parejas a correr en todas direcciones. Cruzando una cortina de humo negro y espeso, los músicos saltaron al arroyo desde el tablado con sus instrumentos. En cuestión de segundos la gente quedó apiñada en las aceras y el tablado desierto, soltando humo por debajo, resplandores intermitentes y explosiones: se quemaba la traca del día siguiente, los sacos de confeti del fin de fiesta y algunas sillas plegables. Una centelleante lengua de fuego devoró los faldones rojos del tablado, visto y no visto.²⁹²

Además de las diferentes fiestas que contribuyen a crear el ambiente de la novela (y cómo hemos visto, tienen a veces especial importancia en el argumento de la obra), las páginas del libro contienen referencias a la vida cotidiana de la época. Se destacan algunas costumbres y actividades típicas de la época. Nos encontramos con algunas profesiones típicas del mundo de los adultos como, por ejemplo, la de desratizador de cines (que ya se ha mencionado) o la de traperero (que iba casa por casa en busca de revistas viejas, papeles y botellas con las que comerciar y ganar algo de dinero). Se muestra el estraperlo de barras de pan o tabaco rubio que lleva a cabo, por ejemplo, la dueña del bar Continental, y como una profesión muy común de las mujeres de la época, la prostitución, como única salida, a la que se ven abocados varios personajes femeninos. También aparece el robo de mercancías de los trenes de suministro, lo cual origina el apodo de la madre de Sarnita, „la Preñada”, porque esconde la comida robada bajo su ropa, creando la ilusión de que está embarazada. Y también se evocan algunas actividades típicas de los niños de la época: conflictos y guerras de piedras; crueles juegos con pólvora, en los que simulan torturar a las huérfanas de la Casa de Familia de la calle Verdi; la costumbre de viajar subidos a los enganches externos de los tranvías (como hacen el Tetas, Amén, Mingo y Sarnita), sin importarles demasiado los puñados de arena que les arroja el cobrador, ni sus insultos.

²⁹² *Ibid.*, pp. 156-157.

Aparecen también algunas prendas de vestir, ante todo el uniforme falangista, la camisa azul y las botas. La camisa azul, naturalmente, es símbolo de los falangistas y la represión. En un momento aparecen los hombres con camisa azul, como si fuese una imagen sacada de una película, en un fragmento que incluye, además un verso del himno de la Falange como intertexto:

En la calle, antes de separarse, encuentran cerrado el paso frente a la Delegación Provincial de Falange; la acera la ocupan una treintena de hombres con camisa azul que, rápidamente apeados de un camión y alineados en doble fila, cantan. Muchos peatones se paran, recelosos y serviles, y unen sus flacas voces a ellos, el brazo en alto y la camisa nueva que tú bordaste en rojo ayer, me hallará la muerte si me llega y no te vuelvo a ver.²⁹³

El uniforme y las “botas relucientes”²⁹⁴ o “bien lustradas”²⁹⁵ del Alférez impresionan a los muchachos de la historia. Sin embargo, conforme avanza la historia y nos enteramos de la personalidad repugnante del Alférez, quien además no puede servirse de sus relucientes botas por ser inválido y estar todo el día en una silla de ruedas, la imagen de las botas se transforma en algo completamente superficial y simbólico: el brillo es tan sólo la superficie que esconde la inmoralidad y la podredumbre interior. Además, nos encontramos en la historia con los zapatos topolino²⁹⁶, las katiuskas (bota femenina muy de moda en la época)²⁹⁷, las botas altas (tanto de hombre como de mujer, en éste último caso con una fuerza atractiva muy fuerte), y las botas de montar que representan a la clase acomodada frente a las (“ásperas”²⁹⁸) botas de racionamiento (“de suela claveteada y puntera de metal”²⁹⁹) que llevan los protagonistas y que al final de la obra acaban simbólicamente en la hoguera.

²⁹³ *Ibid.*, p. 126.

²⁹⁴ *Ibid.*, págs. 206 y 310.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 187.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 322.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 169.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 219.

²⁹⁹ *Ibid.*

Curiosamente, también ilustran la época algunos objetos de uso cotidiano que, sin lugar a dudas, se utilizaban durante la posguerra – los cigarrillos rubios el Tritón³⁰⁰, los cigarros Murattis³⁰¹, las botellitas de orange (gaseosa con sabor a naranja, un refresco muy popular entonces)³⁰², el insecticida llamado Flit³⁰³, el masaje Floïd³⁰⁴, y las pastillas Juanola (las pequeñas píldoras hechas con eucalipto, mentol y regaliz que se empezaron a vender en Barcelona en una farmacia del barrio de Gracia)³⁰⁵. Reflejan el campo de interés de los jóvenes protagonistas (y también del narrador), al mismo tiempo ilustran y le dan mucha visualidad al texto, los diferentes automóviles: un viejo Wanderer³⁰⁶, un Haiga (automóvil muy grande y ostentoso)³⁰⁷, un Studebaker³⁰⁸ y un Hispano³⁰⁹. Y los acontecimientos violentos y sangrientos se hacen más reales gracias a la aparición de pistolas, armas y bombas, como la Browning³¹⁰, la Star³¹¹, el Colt 42³¹² y la Laffite³¹³. Tampoco puede faltar el petromax (la lámpara de petróleo que usaban en la época)³¹⁴ y el gasógeno, aparato especial que llevaban los vehículos en la época de la posguerra para obtener combustible gaseoso a partir de combustibles sólidos³¹⁵ y que, según nos sugiere el texto de

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 119.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 257.

³⁰² *Ibid.*, p. 184.

³⁰³ *Ibid.*, p. 287.

³⁰⁴ *Ibid.*, págs. 210. y 213.

³⁰⁵ “Luis empezó a toser, abrió la cajita de juanolas y se echó cuatro a la boca.” *Ibid.*, pp. 277-278.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 194.

³⁰⁷ *Ibid.*, págs. 235 y 257.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 262.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 352.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 160.

³¹¹ Mencionada varias veces, por ejemplo en: *Ibid.*, p. 193.

³¹² *Ibid.*, p. 292.

³¹³ *Ibid.*, p. 450.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 197.

³¹⁵ Nota de los editores en: *Ibid.*, p. 179. En *La gran desilusión*, no solamente lo menciona en el texto (p. 140), sino también aparece una fotografía que representa a una mujer llenando el gasógeno de su vehículo (imagen n° 241, p. 222).

Si te dicen que caí, producía tanto humo como si el coche tuviera una avería³¹⁶. Es una imagen muy viva, la cual, además, enlaza este texto con *El embrujo de Shanghai* donde el humo y el hedor (aunque de diferente procedencia) se convertirían ya en un leitmotiv de la novela.

Especial relevancia tiene la alfombra que se encuentra en la habitación donde tienen lugar los actos sexuales presenciados por el alférez Conrado escondido detrás del biombo como *voyeur*. La alfombra, brevemente descrita en el texto³¹⁷, representa una escena en una playa, con unos hombres atados de la mano junto a un fraile, y es la reproducción de “un cuadro famoso”³¹⁸. Se trata de *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* de Antonio Gisbert, de 1888, que ya había impresionado a Federico García Lorca, pero también aparece en textos de Ramón Gómez de la Serna, Antonio Machado y Javier Marías, y en esta novela se convierte en una especie de leitmotiv (escondido). Se describe muy brevemente, sin embargo, reaparecen varias veces pequeñas (casi imperceptibles) alusiones a ella, lo cual le otorga todavía mayor relevancia. En definitiva, la alfombra representa visualmente varios aspectos relevantes de la novela: la violencia, la muerte –concretamente, el fusilamiento, además, en masa –, incluso el papel que tuvo en los acontecimientos la Iglesia. Además, al encontrarse la alfombra justo en el dormitorio donde tienen lugar las perversas escenas sexuales de la novela, también se relaciona con la falsedad y la profunda inmoralidad del sistema.

La alfombra representa ya un caso de *écfrasis*, es decir, la representación verbal de una representación visual. Lo mismo se podría decir a propósito de la descripción de algunos anuncios que está leyendo Ringo, protagonista de *Caligrafía de los sueños* en el tranvía:

(...) opta por distraerse leyendo detenidamente los pequeños anuncios sobre las ventanillas del tranvía, Cerebrino Mandri si padece jaqueca y neuralgias nunca perjudica y bla bla bla. Gabardinas Tobías Fabregat elegancia y confort a plazos y al contado y bla, bla bla. Ramos para novias Luis Griera y bla, bla bla. C. Borja se forran botones en el acto.

³¹⁶ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 179.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

³¹⁸ Se repite varias veces, por ejemplo, en: *Ibid.*, p. 386.

Prohibida la blasfemia y la palabra soez. Juventud, belleza y lozanía con Bella Aurora cada día y bla, bla bla, un anuncio que siempre le hace pensar en una amiga de su madre, la señora Mir y su lustrosa y bronceada ola de pez entre los pechos.³¹⁹

En este caso, no se describen las imágenes, sino el texto que contienen los anuncios. Y el mensaje es evidente: todo lo que anuncian es “bla, bla, bla”, es decir, pura mentira.

Podemos decir, por lo tanto, que los objetos evocados en los textos constituyen un decorado incluso visual de las narraciones, el cual tiene como resultado que el lector puede tener ante los ojos ese mundo poblado por elementos y documentos reales de la época de la posguerra. Pero, además, algunos de ellos refuerzan visualmente el mensaje implícito, expresado sólo de modo oculto en este texto, que no olvidemos, todavía sufrió los últimos ataques de los censores de la dictadura franquista y solamente se pudo publicar fuera de España.

III.2.3. El mundo de los tebeos

Un capítulo importante de la visualidad de los textos lo constituyen los tebeos evocados, que forman parte integrante de la imagen que nos ofrece Juan Marsé sobre la posguerra. Su presencia es constante, pues aparecen y reaparecen en las diferentes calles, y en manos de varios personajes, sobre todo los niños y adolescentes que los cambian y venden constantemente. Las historias reflejan que los tebeos constituían en el periodo de la posguerra un verdadero paraíso fantástico para los personajes jóvenes, donde podían refugiarse de la dura realidad. Pero, como ya hemos visto, los tebeos también pueden ser motivo de conflictos y enfrentamientos, y no sólo porque valer dinero, sino porque su posesión representa también cierto poder o superioridad sobre los demás.

Los orígenes de la presencia de los tebeos se encuentran, naturalmente, en la infancia y la adolescencia del escritor. Como nos cuenta Josep Maria Cuenca en su biografía, la afición a la lectura de Marsé empezó ya en su niñez, y

³¹⁹ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, pp. 47-48.

(...) su interés lector empezó por dirigirlo a la «literatura de quiosco», además de a todo lo que cayera en sus manos sin tener que pagarlo, como por ejemplo un libro sobre Genoveva de Brabante que aún habita en su memoria. Y Pep, su padre, le fue comprando uno tras otro los ejemplares de *El Coyote*, personaje creado por José Mallorquí Figuerola cuyas aventuras comenzó a editar en 1943 la editorial Molino y, a partir de 1944 y hasta los años cincuenta, editaría Clíper. También leía con ávida frecuencia otras narraciones ilustradas de gran éxito entonces, como *El Guerrero del Antifaz*, *Flash Gordon*, *Juan Centella* y *Roberto Alcázar y Pedrín*. Pero no era condición imprescindible que las obras estuvieran ilustradas; para Marsé, la lectura valía por sí misma. De manera que también se internó en numerosas obras sin complementos gráficos (o con muy pocos) de Julio Verne, Edgar Wallace o Emilio Salgari, adquiridas también en los quioscos, en alguna librería de viejo y, ocasionalmente, en las paradas de tebeos usados que algunos muchos montaban en el barrio para obtener algún dinero.³²⁰

En *La gran desilusión*, es el propio escritor quien evoca la literatura más leída en España en los años treinta y cuarenta. Sin duda alguna, la selección que hace corresponde a sus propios intereses y preferencias, por lo cual vale la pena echarle un vistazo a su lista (bastante extensa), por una parte para dar testimonio de esta parte integrante de su formación autodidacta, por otra porque son estas obras las que pudieron ejercer una influencia decisiva en su obra literaria. Algunos comentarios reflejan también qué aspecto de las obras mencionadas fueron especialmente importantes para el escritor.

En el campo de la literatura de los años treinta, un escritor que gozó de este prestigio en vida fue el norteamericano Sinclair Lewis (premio Nobel 1930) con *Babitt* y *Main Street*, dos alegatos contra la suntuosa y confiada sociedad yanqui. Por el contrario, William Faulkner, que dio lo mejor de su obra en la década (*Santuario*, *Luz de agosto*, *Absalón, Absalón!*), tardaría unos años en ver reconocida su enorme talla. Lo mismo podría decirse de Gertrud Stein y de Henry Miller, que andaba ya publicando sus *Trópicos*. Hemingway había tenido gran éxito con *Adiós a las armas*; no tanto Scott Fitzgerald con *Suave es la noche* (1934),

³²⁰ Cuenca, p. 63.

ya en la pendiente de la autodestrucción. Un año antes, Nathanael West había dado a la prensa su *Miss Lonelyhearts*, cuya importancia dentro de la moderna novelística norteamericana tampoco sería debidamente calibrada hasta la década siguiente. Y mucho menos, en otros países, autores como Isaac Babel (*Caballería Roja*), Robert Musil (*El hombre sin atributos*) o T. S. Eliot (*Cuatro cuartetos*). Dos Passos, Caldwell y Steinbeck tenían ya éxito. Los nombres de talla universal eran Thomas Mann, Pirandello, Eugene O'Neill, Theodore Dreiser, Bernard Shaw, Brecht, D'Annunzio, H. G. Wells, García Lorca, Maiakovski y Gorki junto con autores muy populares como Stefan Zweig, Remarque, Saroyan, Axel Munthe, Pearl S. Buck, Vicki Baum y otros.

Los autores franceses dieron a conocer durante el decenio una lista impresionante de obras: Cocteau (*Les enfants Terribles*, 1929), Saint-Exupéry (*Vol de nuit*, 1931), Céline (*Viaje al fin de la noche*, 1932), Mauriac (*Nido de víboras*, 1932), André Malraux (*La condición humana*, 1933), Louis Aragon (*Les Beaux Quartiers*, 1936), J. P. Sartre (*La náusea*, 1938). En 1938, George Orwell publica *Homenaje a Cataluña*.

En España, Valle-Inclán estrena *La reina castiza* (1931) con Irene López Heredia; García Lorca *Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1935) con Margarita Xirgu; Rafael Alberti, con una obra poética ya importante, da a conocer en 1931 sus primeras piezas teatrales: *El hombre deshabitado* y *Fermin Galán*.³²¹

Una rápida ojeada a la lista de autores más leídos en España en los cuarenta revela que «no son todos los que están ni están todos los que son». Vicki Baum con *Shanghai Hotel*, Lajos Zilahy con *Algo flota sobre el agua*, Louis Bromfield con *Vinieron las lluvias*, Stefan Zweig con *Amok* y *24 horas de la vida de una mujer*, M. van der Meersch con *Cuerpos y almas*, Rand con *Los que vivimos* y Somerset Maugham con *Servidumbre humana* y *El filo de la navaja* fueron autores de éxito multitudinario durante la guerra y sobre todo después. También Cecil Roberts y Pearl S. Buck. Era el gran momento de la «novela mundana», con personajes exquisitos, grandes conversadores y grandes viajeros, educados, literarios, «inolvidables». Ciertos autores, como Somerset Maugham, dejarían algunos cuentos espléndidos y alguna buena novela, pero la mayoría no resistirá el paso del tiempo. *La piel* y *Kaputt* proporcionaron rápida fama a Curzio Malaparte, pero su delirante

³²¹ Marsé, *La gran desilusión*, pp. 40-41.

peripezia política (saltaba del frente fascista al democrático con gran facilidad) le mostraría al mundo como un consumado farsante con indudables dotes narrativas. Mientras tanto, otros autores, si no más leídos, sí más importantes, ofrecían testimonio de los problemas de su tiempo: Sartre con *Los caminos de la libertad*, *La náusea*; Camus con *El extranjero* y *La peste*; Malraux con *La condición humana* y *L'espoir*; Bertolt Brecht con *Galileo Galilei*, *Terror y miseria del Tercer Reich* y *El círculo de tiza caucasiano*; las obras de Carson McCullers, Aragon, Bellow, Beckett, Genet, etc. Más difundidos en España fueron Thomas Mann, Graham Greene, Steinbeck, Faulkner, Hemingway. Pero la confusión, la inversión de valores (no achacable a la guerra mundial, en ese caso, sino a una política editorial, determinada por el momento) fue lo más característico. Por otra parte, la década registró la muerte de Saint-Exupéry (1944, muerto en combate), Stefan Zweig (1942, suicidio), Isaac Babel (1941, víctima del estalinismo), Miguel Hernández (1942, enfermo en la cárcel y víctima del franquismo) y Bernard Shaw (1950).

Lo que más se leía en España era sin duda *El Coyote*, la famosa serie de aventuras de J. Mallorquí. En la hora del racionamiento, del estraperlo y las depresiones vitales, don César de Echagüe era, además de divertido, la sólida economía casera, el buen sentido administrativo, y esto les convenía a los españoles de los cuarenta. *El antifaz del Coyote* no era un simple elemento estético en aquellos años de heridas aún abiertas y de mal reprimidos enconos. Quizá por eso *El Coyote* batió todos los récords de venta.³²²

Naturalmente, también destaca la importancia de los tebeos durante la posguerra y enumera algunos que, seguramente, le sirvieron de inspiración:

El tebeo ofrecía a los chicos ecos de una violencia que de algún modo habían mamado. Fue el gran momento del “cómic”, cuando se llamaba tebeo y ningún teórico del arte *pop* lo había maleado con tantas significaciones erótico-socio-económicas como abundan hoy. Se leía *Flash Gordon*, *El hombre Enmascarado*, *Merlín*, *Jorge y Fernando*, *Juan Centella*, *El Guerrero del Antifaz*, *Roberto Alcázar* y *Pedrin*, *Cuto*, *El*

³²² *Ibid.*, pp. 157-158.

Aventurero, Monito y Fifi. Las niñas coleccionaban *Florita y Chicas*, y al principio de la época tuvo gran aceptación *Flechas y Pelayos*.³²³

En las diferentes novelas de Marsé podemos observar que los protagonistas de algunos tebeos – *Merlín, Jorge y Fernando, Tarzan, Flash Gordon, el Guerrero del Antifaz, Monito y Fifi, Doc Savage* o *Bill Barnes*, por ejemplo – se evocan en los textos como informaciones básicas y evidentes que no necesitan ningún comentario o aclaración por parte del narrador. Se supone implícitamente que el lector es capaz de descubrirlos e, incluso, reconocer a los personajes y, en el mejor de los casos, también sabe en qué consistieron sus aventuras.

Aunque no se mencione explícitamente en los textos de Juan Marsé, merece una mención especial la serie *Paracuellos*. Se trata de las historietas de Carlos Giménez quien, basándose en sus propias experiencias, narró en sus tebeos la vida diaria de los niños que vivían en los Hogares de Auxilio Social. El mundo que representa, muestra muchos paralelismos con la vida de los niños y adolescentes (y en general, toda la sociedad de la época) que nos “muestra” Marsé en sus textos. No es por casualidad, que al publicarse *Todo Paracuellos*, el prólogo fuese escrito por Juan Marsé. Él mismo lo expresa así:

Conozco bien esas miradas sombrías y aterradas, esos gritos y esas sonrisas maliciosas, tristes o resignadas que nos dedican los chavales de Paracuellos. Conozco al niño que se come la pasta de dientes o la goma de borrar, al que muerde a un perro, al que recibe bofetadas dobles, con las dos manos al mismo tiempo. (...) En los miserables años cuarenta de la postguerra, otros muchachos como ellos fueron mis ocasionales compañeros de aventuras en los alrededores del Guinardó, y su recuerdo permanece vivo en el manoseado álbum de mi infancia y en las páginas más desoladoras y violentas de algunas de mis novelas. Chavales de cabeza rapada, de cara famélica y ojos furiosos, de manos tiñosas y rodillas despellejadas, charnegos la mayoría, pandillas de niños sin escuela que deambulaban por el barrio buscándose la vida (...) Hacíamos intercambio de tebeos, sobados almanaques

³²³ *Ibid.*, p. 159. Citado también por los editores de *Si te dicen que caí*, en la nota 48, p. 145.

de El Hombre Enmascarado, Jorge y Fernando y su Patrulla del Marfil, Juan Centella, Flash Gordon, Roberto Alcázar y Pedrín, El Solitario de la Pradera, Merlín el Mago Moderno, Rib Kirby, Hipo, Monito y Fifi.³²⁴

Y podemos añadir a la lista las historias de Winnetou y Old Shatterhand de Karl May, que ya se publicaron en los años 40 en la colección Molino y se publicarían posteriormente como libro de historietas. Todas estas obras (cuya lista coincide también con la que se esconde en las novelas), nutrieron la fantasía de los niños de la guerra y significaron – como ya hemos visto – una posible escapada al duro mundo de la posguerra. A través de estas páginas se sumergieron en la lucha de los buenos contra los malos, conocieron a unos “héroes” que admirar. Algo que no pudieron encontrar en su propia vida.

Varios textos de Marsé podrían servirnos de ejemplo perfecto para señalar la presencia de los tebeos y libros anteriormente evocados, cuyas imágenes pasaron a los textos de nuestro escritor. Tomemos ahora como ejemplo, *Caligrafía de los sueños*, donde se ve claramente que la vida narrada del protagonista, Ringo, se mezcla profundamente con los personajes de los tebeos y de los textos con ilustraciones que se publicaban en la época de la posguerra. Y aquí, el joven no solamente se identifica con sus héroes admirados, sino que aparece un nuevo nivel que refleja esta fusión. Para enfrentarse con la soledad y sus propios miedos, Ringo emprende un camino en el cual lo acompañan los personajes que conoce de las historias que ha leído: Mowgli, Winnetou y Old Shatterhand. En la difícil situación de enfrentarse con su origen (es decir, el ser hijo adoptivo), Ringo incluso se pone en la piel de Old Shatterhand, de repente se convierte en él (para mostrarse más fuerte):

El señor Benito tiene una boca fina, delicadas mandíbulas de rumiante y la mirada inane de Zampabollos. Se cae hacia atrás como una tabla y con los ojos en blanco, y Ringo sopla una vez más la boca del revólver y lo vuelve a enfundar. Agazapado en la última fila, se agarra firmemente con ambas manos a los lados del pupitre, como si este fuera a levantar el vuelo, y escruta la mueca cerril y desdénosa del señor maestro con los

³²⁴ Prólogo de Juan Marsé a Giménez, pp. 6-7.

ojos sagaces de Old Shatterhand. Ahora mismo me largo de nuevo a la pradera con el fiel Winnetou y sus cuatro guerreros...³²⁵

La abuela sabe muy buen “cuándo Winnetou está con su nieto”³²⁶, es decir, cuando él se enmascara detrás de este personaje imaginario. Cuando lo ve musitar o bisbisear, ensimismado o con los ojos entrecerrados, cuando se sienta con la cabeza inclinada hacia abajo. Pero se lo perdona porque sabe que Ringo está hablando con los personajes de los tebeos y los libros que ha leído, y que además, su madre le ha traído. Será también ella, quien debe resolver la situación de contarle a Ringo el gran secreto sobre su nacimiento. Y ella misma se inspira en la literatura y en la pasión de su nieto por las lecturas, y lo hace como si le estuviese contando un cuento. Y como el muchacho está acostumbrado a ver todo a través de las imágenes vistas en las películas y las historietas, su propia historia también la ve como una secuencia de viñetas. Tal vez así le resulte más fácil aceptarla.

(...) Por vez primera se desarrolla ante sus ojos una confusa secuencia de viñetas que le hace ver, en este orden: un taxi que circula por las calles de Barcelona bajo la lluvia, un médico y una monja atendiendo a una joven parturienta en una sala de La Maternidad, un cuchitril en la barriada de Sarriá donde otra joven madre también está a punto de parir, un niño que viene de culo a este mundo y otro niño que se va de cara, la primera madre que alumbra un bebé muerto y la segunda madre que muere al dar a luz al bebé que venía de culo. Ahora vamos a imaginar por un momento, añade la abuela, sólo por un momento —él ya lo está viendo: en medio de una efusión de luz y de sangre asoman los pies, pequeños y arrugados como pasas, luego las piernas enteras y seguidamente el culito—, que el niño que vino a este mundo del revés... eres tú. ¿Verdad que a veces juegas a figurarte que eres un indio con una liga de tu madre en la frente y con pinturas en la cara?, pues ahora nos figuramos que eres el niño que vino de culo a este mundo, y que, en el momento de nacer tú, se muere tu madre, porque así lo ha dispuesto el destino...³²⁷

³²⁵ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, pp. 150-151.

³²⁶ *Ibid.*, p. 152.

³²⁷ *Ibid.*, pp. 155-156.

III.2.4. La imagen cinematográfica en los textos

El ejemplo tal vez más evidente de visualidad en los textos de Marsé se da a través de los vínculos que se establecen con el universo cinematográfico, en los más distintos niveles del texto narrativo – tanto en el nivel de la historia (acontecimientos, espacio, personajes, sobre todo) como en el del discurso narrativo –, y en distintos grados de funcionalidad (como veremos a continuación).

Desde el inicio, a partir de *Encerrados con un solo juguete*, pero sobre todo *Últimas tardes con Teresa*, están presentes en las novelas de Marsé las referencias a cines concretos y salas, primero al cine Roxy, más tarde a diversos cines – el Iberia, el Rovira y el Delicias, el Kursaal, el Verdi, el Bosque, el Poliorama y el Metropol –. El cine, por lo tanto, forma parte del decorado de las narraciones, y aparece como un espacio en el que los personajes son espectadores, sobre todo los niños y adolescentes que nutren su fantasía con las historias y escenas de las películas proyectadas, así como con las imágenes de los héroes y heroínas del cine. Por esta razón, también es relevante la aparición en los textos de alusiones a películas específicas, así como a actores y actrices de cine. Algunos personajes de las novelas de Marsé surgen, incluso, a raíz de un “héroe” de película. El ejemplo más elocuente es el capitán Blay, protagonista de *El embrujo de Shanghai*, cuyo nombre “procede del capitán Blight, interpretado por Charles Laughton en *La tragedia de la Bounty* (1935) de Frank Lloyd”³²⁸. Además, su mujer es Doña Conxa, a quien los hermanos Chacón le ponen el nombre de “la Betibú”, versión hispanizada de Betty Boop, la famosa figura femenina de unos dibujos animados lanzados por Paramount Pictures en los años treinta. Pero también podemos mencionar a Ringo, de *Caligrafía de los sueños*, quien puede haber tomado su nombre de Ringo Kid, de la película estadounidense titulada *La diligencia* (en inglés *Stagecoach*) dirigida por John Ford y protagonizada por John Wayne (en la cual Ringo Kid es un pistolero que se dirige a la ciudad de Lordsburg para vengarse de la muerte de su padre y de su hermano).

El siguiente nivel de presencia cinematográfica se da cuando también se reproducen diferentes elementos – escenas, secuencias y diálogos – filmicos

³²⁸ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 106.

en el texto narrativo, convirtiéndose, de esta manera, en un intertexto cinematográfico. Sería prácticamente imposible revelar todas las escenas creadas por Marsé que tienen su origen en alguna película, pero a veces estos elementos se señalan explícitamente, con lo cual se resalta también su papel en el texto. Es muy llamativo este fenómeno en *Si te dicen que caí* donde, además, las aventuras se basan en las historias y los héroes de las películas de la época, por consiguiente, toman de ahí ambientes, personajes y motivos argumentales. En estos casos resulta especialmente relevante la labor del lector, pues como dice Jorge Marí en sus *Lecturas espectaculares*,

La utilización masiva de tales elementos posee importantes implicaciones para los lectores y para los procesos de lectura, en la medida en que todas estas novelas construyen lectores implícitos que son a su vez espectadores, a los cuales se les supone una competencia cinematográfica que les debe permitir reconocer las referencias y apreciar los juegos intertextuales.³²⁹

Y las referencias filmicas continúan a lo largo de la obra de Juan Marsé, hasta llegar a un momento culminante con *Esa puta tan distinguida* (2016), la novela más reciente del autor. Este libro puede considerarse el mayor homenaje y, al mismo tiempo una amarga crítica al cine. En esta novela, además, la asimilación del cine dentro del texto es todavía más completa: es esencial como espacio, se convierte en una de las bases del argumento o de la acción y, sobre todo, el narrador protagonista es también guionista, es decir, su condición no es la de espectador sino la de escritor de historias para cine. La integración en la trama del proceso de creación de una película añade una nueva dimensión metaficcional a la narración. Al mismo tiempo, todo ello repercute en el discurso narrativo, pues el propio guión también forma parte del texto. Pero volveremos a todo ello dentro de poco.

III.2.4.1. El origen autobiográfico de la presencia del cine en la obra narrativa de Juan Marsé

La múltiple presencia y la influencia del cine sobre la obra de Marsé tiene su origen en la vida misma del escritor, quien mostraba desde su niñez

³²⁹ Marí, p. 133.

un interés enorme, incluso una pasión, por el cine. Como nos cuenta la biografía escrita por Josep Maria Cuenca, “Marsé sucumbió a su fascinación del modo convencional en que lo hicieron la mayoría de los seres humanos del siglo XX”³³⁰ (puesto que en aquel entonces el cine era “refugio, esperanza, sueño, escuela, huida, moralidad y lugar de reunión y relación para generaciones y generaciones de habitantes de buena parte del mundo”³³¹ y en la España de la posguerra todavía más, “con una intensidad añadida derivada de la asfixia ambiental a que sometió el país el así llamado nacionalcatolicismo”³³²). También nos cuenta la biografía que el joven Marsé contó, además, con el “fenomenal privilegio”³³³ de poder ir al cine gratuitamente, gracias al trabajo que realizaba durante alguna época su padre (como higienizador y desratizador municipal). Entre los locales que frecuentaba el joven Marsé, se encontraban el Iberia, el Bosque, el Delicias, el Moderno, pero sobre todo el Roxy y el Rovira Y no solamente vio muchas películas sino, según Cuenca, “veía las películas más de una vez sacándole el mayor provecho posible a las sesiones dobles y continuas”³³⁴.

En cuanto a las películas que vio Marsé en el cine, podemos ver, por ejemplo, la lista que el propio escritor preparó para Filmoteca de Cataluña, en el marco del ciclo “Carta blanca a Juan Marsé” presentado en 2013. La selección, anunciada como una propuesta muy personal de Marsé basada en sus preferencias cinematográficas, incluía *Luces de la ciudad* (1931), *Luna nueva* (1940), *Ser o no ser* (1942), *Roma ciudad abierta* (1945), *Encadenados* (1946), *Viridiana* (1961), *El verdugo* (1963) y *El espíritu de la colmena* (1973), películas estrenadas (con la excepción de la primera) en la época franquista. En realidad, esta selección es muy restringida. Debemos completarla, como mínimo, con las películas que destaca su biógrafo:

³³⁰ Cuenca, p. 63.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*, p. 64.

³³⁴ *Ibid.*

Durante sus primeros años en La Salud, Marsé vio un sinnúmero de películas como, por ejemplo, *Tarzán de los monos*, de W.S. Van Dyke; *El Dr. Frankenstein*, de James Whale; *El prisionero de Zenda*, de John Cromwell; *Drácula*, de Tod Browning; *Rebelión a bordo*, de Frank Lloyd; *La carga de la brigada ligera*, de Michael Curtiz; *Robin de los bosques*, de William Keighley y Michael Curtiz; *La diligencia*, de John Ford; *Esmeralda la zíngara*, de William Dieterle; *El ladrón de Bagdad*, de Ludwig Berger, Michael Powell y Tim Whelan; *El hijo de la furia*, de John Cromwell; *Buffalo Bill*, de Cecil B. DeMille; y muchas obras de Charles Chaplin, algunas de los hermanos Marx y los seriales en tres jornadas *El tanque humano*, *El Capitán Maravillas* y, por supuesto, *Los tambores de Fu-Manchú*, personaje que en aquellos años encarnó en la gran pantalla el versátil Henry Brandon. Con estos títulos y otros de géneros y año de producción similares, Marsé empezó a escribir su personal enciclopedia mental y sentimental del cine, que será ciertamente prodigiosa cuando alcance la edad adulta.³³⁵

Naturalmente, el propio escritor también habla de cine y de películas en *La gran desilusión*, y destaca el año 1930 cuando irrumpió la auténtica voz del cinematógrafo “con un canto de sirena en los infantiles oídos de un mundo necesitado siempre de mimos y susurros de ensueño”³³⁶. Además de las películas de esa época – como *El expreso de Shanghai*, *El ángel azul* y *King Kong* –, destaca ante todo una larga serie de actores (“los más grandes amadores de todos los tiempos”³³⁷) – Maurice Chevalier, Clark Gable, Tyrone Power y Errol Flynn, entre muchos otros –, y actrices – como Marlene Dietrich, Greta Garbo, Bette Davis, Mae West, etc. –. Aunque es, sobre todo, con respecto al cine de los años cuarenta que se expresa en términos extremadamente positivos:

Nunca brilló el firmamento cinematográfico tan repleto de astros y estrellas como en la década de los cuarenta. Una auténtica constelación de «monstruos sagrados» marcó de manera indeleble el cine de estos años. Las grandes figuras que ya venían de los treinta con su impronta:

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Marsé, *La gran desilusión*, p. 31.

³³⁷ *Ibid.*

el «guapo romántico» (Robert Taylor), el «galán tenebroso» (Charles Boyer), la «mujer fatal» (Rita Hayworth), el «duro seductor» (Clark Gable), etc., alcanzaron entonces su apoteosis.³³⁸

Añade que “desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, el llamado Séptimo Arte apenas ha avanzado nada desde los años treinta”³³⁹, pero enumera una larga serie de películas (que sin duda alguna ejercieron un gran impacto sobre él): “Chaplin siempre”³⁴⁰ y en los años cuarenta

(...) *Casablanca*, con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, *Rebeca*, con Laurence Olivier y Jean Fontaine, *Argel*, con Charles Boyer y Hedy Lamarr. *San Francisco*, con Clark Gable y Jeanette MacDonald. *Lo que el viento se llevó*, *Extraña pasajera*, *La ciudad de los muchachos*, *Fruto dorado*, *Me casé con una bruja*, *¿Qué verde era mi valle!*, *La señora Miniver*, *Si no amaneciera*, *El puente de Waterloo*, *Escuela de sirenas*, *Tú y yo*, *Recuerda*, *El filo de la navaja*, *Encadenados*, *El embrujo de Shanghai*, y tantas otras. La obra maestra de erotismo norteamericano llegó con Gilda/Rita Hayworth (que sólo mostraba el codo), el cine negro y el de aventuras fue insuperable: *El prisionero de Zenda*, *El signo del Zorro*, *Tres lanceros bengalíes*, *Murieron con las botas puestas*, *Unión Pacífico*, *Forajidos*, *Laura*, *La dama desconocida*, *El halcón maltés*, *La carga de la brigada ligera*, *El hijo de la furia*, *La casa de la calle 92*, *Jack el Destripador*, *Las cuatro plumas*, *Arizona*, *Búfalo Bill*, *El ladrón de Bagdad*, *Las mil y una noches*, las series de Tarzán, de Sherlock Holmes, de Frankenstein, y las apasionantes tres jornadas de *Los tambores de Fu-Manchú*, *El capitán Maravillas* y *El diabólico Dr. Satán*. Además, algunos títulos pasarían a la Historia del cine con letras de oro: *Iván el Terrible*, de S. M. Eisenstein; *La diligencia*, de John Ford; *Ciudadano Kane*, de Orson Welles; *Monsieur Verdoux* de Chaplin; *Ladrón de bicicletas*, de De Sica; *Carta de una desconocida*, de Max Ophüls, *Alemania, año cero* y *Paisà*, de Rossellini; y la década se cerraría con una joya de Jean Renoir: *El río* (1950).³⁴¹

³³⁸ *Ibid.*, p. 147.

³³⁹ *Ibid.*, p. 148.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 148-149.

En cuanto a los actores y actrices de los años 40, enumera muchos nombres, introduciéndolos con una frase que expresa su máxima valoración:

(...) La lista de rutilantes estrellas que triunfaron en esa década, hoy ya desaparecidos, resulta impresionante, sobre todo entre los «seductores»: murieron Robert Taylor, Tyrone Power, Clark Cable, Gary Cooper, Spencer Tracy, Humphrey Bogart, Leslie Lloward, Franchot Tone, Robert Donat, Alan Ladd, Robert Walker, Henry Fonda. Muerta Jean Harlow en 1937, en los últimos años cuarenta surgió Marilyn Monroe, una dignísima y no menos llorada sucesora en el trono del *glamour*. Las grandes seductoras se llamaron Lana Turner, María Montez, Yvonne de Carlo, Michele Morgan, Joan Crawford, Katherine Hepburn, Betty Grable, Paulette Godard, Madeleine Carroll, Marlene Dietrich, Veronica Lake, Ella Raines, Vivien Leigh, Maureen O'Hara, Alida Valli, María Félix, Dorothy Lamour y, por supuesto, Rita Havworth. Greta Garbo fue la gran superviviente de todo (incluso del amor) porque se retiró a tiempo.³⁴²

Sabemos que además de esta pasión por el cine que se refleja muy bien en las líneas citadas (pero igualmente se vislumbrará a través de las páginas de sus novelas) Marsé también se dedicó al séptimo arte profesionalmente. Sobre cine y películas publicó numerosos artículos y escribió también algunos guiones, primero en colaboración con Germán Llorente (y Juan García Hortelano), después con Francesc Betriu y Jaime Camino (con éste último en dos ocasiones). De las cuatro películas – *Donde tú estés*, de 1964 (con Germán Llorente), *Mi profesora particular*, de 1973 (con Jaime Camino), *Libertad provisional*, de 1976 (con Roberto Bodegas) y *El largo invierno*, de 1992 (su segunda colaboración con Jaime Camino) –, las tres primeras tratan de peripecias amorosas entre dos personas cuya relación es, por alguna razón, problemática, por lo cual resulta casi inevitable pensar en un posible paralelismo con *Últimas tardes con Teresa*. Pero, cómo el propio escritor lo dice en la entrevista ya mencionada de Laureano Bonet, „se trata de las técnicas narrativas que, como todos sabemos, son muy

³⁴² *Ibid.*, p. 149.

distintas a las de la literatura”³⁴³. Un caso muy especial sería *Canciones de amor en Lolita's Club* que nació como „un guión por encargo para una colección cinematográfica de Madrid”³⁴⁴ y se transformó en novela más tarde, a petición de una editorial. Y resultará todavía más interesante, una verdadera inmersión en el mundo del cine, la obra más reciente del autor, *Esa puta tan distinguida*, la cual se analizará al final de este capítulo³⁴⁵.

III.2.4.2. El cine como espacio simbólico

Ya en la primera novela de Marsé, en *Encerrados con un solo juguete*, está presente el cine como espacio y la acción de ir al cine como acontecimiento que forma parte de la acción cotidiana de los personajes de la historia. Varios personajes se dirigen al cine (Antonia, la sirvienta de la madre de Martín; Matilde, la hermana de Andrés con su novio; el propio Andrés con Tina), y el cine representa para ellos una diversión, aunque a través de una frase bastante elocuente – en la cual Mauricio le aconseja a Andrés: “Vete al cine, atibórrate de cine, eso ayuda.”³⁴⁶ – se acentúa, de manera casi imperceptible (todavía), que dentro de la vida vacía de los personajes el cine representa un medio para huir de la existencia cotidiana frustrante y aburrida. Con todo, la función de estas referencias es secundaria, poco marcada.

Un pequeño fragmento de *Encerrados con un solo juguete* anticipa, sin embargo, una técnica muy característica de Marsé, la cual seguramente tiene sus orígenes en el cine. Cuando se describe a Martín como un adolescente

³⁴³ Bonet, p. 26.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁴⁵ Debido a que mi objetivo en este libro es el análisis de los textos narrativos de Juan Marsé, no me voy a detener en las adaptaciones cinematográficas. Con todo, me gustaría incluir aquí una lista de las nueve obras de Marsé que fueron llevadas a la gran pantalla, así como el nombre del director y el año del estreno. Estas películas fueron, en orden cronológico: *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977), *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980), *Últimas tardes con Teresa* (Gonzalo Herralde, 1984), *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989), *El amante bilingüe* (Vicente Aranda, 1993), *Domenica* (adaptación de *Ronda del Guinardó*, Wilma Labate, 2001), *El embrujo de Shanghai* (Fernando Trueba, 2002), y *Canciones de amor en Lolita's Club* (Vicente Aranda, 2007).

³⁴⁶ Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, p. 141.

“con ciertas posturas de indudable origen cinematográfico (aquella manía de hablarle a uno ofreciéndole el perfil, siempre como si hubiera un tercero escuchando)”³⁴⁷, nos encontramos con un primer ejemplo de imágenes que será muy características en *Últimas tardes con Teresa*.

En esta obra, la presencia del cine se pone de manifiesto ya en el paratexto. Entre los epígrafes que encabezan los capítulos, encontramos uno, procedente de “una Historia del Cine”³⁴⁸, que dice: “En realidad, el gangster arriesgaba su vida para que la rubia platino siguiera mascando chicle”³⁴⁹. La cita tiene una fuerza visual muy fuerte, y es una señal evidente de la importancia otorgada a las imágenes cinematográficas que le sirvieron de inspiración al escritor. Allí están el gángster y su elegida, la mujer rubia, como personajes principales, así como la esencia de los acontecimientos o aventuras (el hombre arriesgando su vida por ella). Además, en ella se vislumbra un procedimiento que se explotaría mucho más en novelas posteriores, el cual consistiría en contar imágenes cinematográficas en el texto, es decir, convertirlas en un discurso literario.

En el nivel de la historia narrada, en *Últimas tardes con Teresa* llama la atención, en primer lugar, la presencia de los cines, en este caso incluso algunos cines concretos – sobre todo el Roxy³⁵⁰, aunque en una ocasión también se mencionan “los cines Iberia, Máximo, Rovira, Texas y Selecto”³⁵¹. Algunos de estos cines ya han desaparecido³⁵², por lo tanto,

³⁴⁷ *Ibid.*, 72-73.

³⁴⁸ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 54.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Como se resalta también en *Los mundos de Juan Marsé*, el cine Roxy aparecerá a menudo en las diferentes novelas de Marsé, quien le dedica también un cuento, *El fantasma del cine Roxy*, convertido al año siguiente “en una canción de Joan Manuel Serrat, con idéntico título, y en cuya letra colaboró Marsé” (Rodríguez Fischer – Aymerich – Sagarra, s.p.). También nos enteramos del libro de que el cine Roxy “situado en la plaza Lesseps del barrio de Gràcia, abrió sus puertas el 12 de abril de 1941 (...) y las cerró el 2 de noviembre de 1968.” (*Ibid.*, s.p.)

³⁵¹ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 251.

³⁵² El cine Rovira, por ejemplo, cuya foto podemos ver en el libro *Los mundos de Juan Marsé* donde se explica, además, que “Instalado en la plaza del mismo nombre, el de don Antoni Rovira y Trias, autor del primer proyecto de reforma de Barcelona, no se conoce con exactitud la fecha de su inauguración, pero se podría situar entre el 1909

son recuerdos un tanto nostálgicos del pasado. Los locales (y, en términos generales, los cines de barrio) son espesos y sofocantes, y los dos adjetivos aluden al papel del cine dentro de las historias: no solamente son el lugar donde se ven películas, sino – como ya hemos visto – representan para los personajes un posible refugio de su propia vida. Pero también podemos ver que los personajes y las escenas fílmicas nutrirán la fantasía de los personajes de la novela, muy en especial, sus imaginaciones eróticas. El siguiente fragmento muestra como se vinculan todos estos elementos:

(...) un día, por ejemplo, fue en la penumbra plateada de un cine de barrio al que ella se empeñó caprichosamente en entrar: Marlon Brando cabeceaba astuta y seductoramente (aprende, chaval) con el legendario torso desnudo y los negros mostachos de Emiliano Zapata, sentado en la cama junto a su joven esposa en la noche de bodas, mientras Teresa resbalaba en su butaca hasta apoyar la cabeza en el respaldo y dejar al descubierto, con radiante veleidad, una buena parte de sus muslos soleados.³⁵³

Manolo y los jóvenes protagonistas de las historias de Marsé quieren aprender de los personajes de cine cómo comportarse con las mujeres y nutren sus fantasías eróticas con las escenas vistas en las películas (así como con las escenas que presencian en la oscuridad de la sala). Pero igualmente se inspiran en las heroicas aventuras que les hacen pensar que ellos mismos podrán convertirse en un héroe (por ejemplo, salvándole la vida a una chica). Desde el punto de vista de la interpretación del texto narrativo esto significa que el ambiente exterior (en ese caso el cine y las películas allí vistas) repercute en el ambiente interior o psicológico de los personajes (es decir, se interioriza), en sus sueños y fantasías.

Los sueños son especialmente relevantes en el camino que recorre Manolo a lo largo de su aprendizaje, pues podemos ver que lo mueven desde su infancia. Lo demuestra un sueño relacionado con su infancia, y en concreto con la familia de los Moreau:

y el 1911. (...) Durante la Guerra Civil fue confiscado por la CNT-FAI y cerró definitivamente sus puertas el año 1965.” (Rodríguez Fischer – Aymerich – Sagarra, s.p.)

³⁵³ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 180.

Llevaba media hora sentado en la piedra, tras unos matorrales, cuando vio salir de la “roulotte” a la hija de los Moreau. Sus padres dormían. La luz de la ventanita se había apagado hacía un buen rato y el silencio de la noche era absoluto. La francesita llevaba un pijama de seda que relucía a la luz de la luna con calidades de metal. Ante ella se abría un claro del bosque y la muchacha empezó a cruzarlo con paso lento, como caminando en sueños, en dirección a los matorrales tras los que él se escondía. Envuelta en aquella luz astral, que tendía a diluir sus contornos a causa de los fulgores que arrancaba a la seda que cubría su cuerpo, y que parecía transformar su imagen concreta en un pura quimera o en una evocación de sí misma, la niña avanzaba indiferente, ingrávida y totalmente ajena al tierno y desvalido sueño que, semejante a un polvillo luminoso, sus pies desnudos levantaban del suelo a cada paso ante los asombrados ojos del niño. Manolo la vio acercarse a él como si realmente fuese a su encuentro, buscándole sin conocerle, escribiendo su nombre a cada paso, como si aquella cita ya hubiese sido decidida desde el principio de los tiempos, como si el claro iluminado del bosque que ahora la niña atravesaba no fuese sino la última etapa de un largo camino que siempre, aún sin saberlo ella, la había llevado hacia aquí, ajena al mundo, a sus padres, a su hermoso y próspero país y a su propio destino. No parecía saber que estaba sola, ni siquiera que podía existir la soledad; a los ojos del niño iba llena de vida y era portadora de la luz. Pero, de pronto, al llegar a unos metros de donde él estaba, la muchacha se desvió inesperadamente hacia la derecha y se internó por el bosque en dirección a un lugar cuajado de tomillo (que el refinamiento de madame Moreau, previniendo la urgencia de ciertas necesidades, había escogido como el más idóneo) y el niño, al fin, comprendió.³⁵⁴

En el nivel del discurso narrativo, los sueños de Manolo se construyen de una forma muy especial, pues no son soñados hasta el final, tal como lo vemos en el siguiente fragmento:

Después de dar un pequeño rodeo trepando por las rocas, el Pijoaparte saltó al embarcadero y se detuvo allí un instante, contemplando a la muchacha. Ella aún no había notado su presencia. Así encogida, con

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 68-69.

la cabeza sobre el pecho, inmóvil, sumergida en esa gravedad de los solitarios juegos infantiles, cuán indefensa y frágil parecía frente a la inmensidad del mar – y cruzó por la mente del murciano un fugaz espejismo, residuo de los sueños heroicos de la niñez: aquello era un terrible tifón, la muchacha estaba sin sentido en el fondo de la canoa, a merced de las olas enfurecidas y del viento mientras él luchaba a pecho descubierto, ya la tenía en sus brazos, desmayada, gimiendo, las ropas desgarradas, empapadas (¡despierte, señorita, despierte!), sangre en los muslos soleados y ese arañazo en un rubio seno, picadura de víbora, hay que sorber rápidamente el veneno, hay que curarla y encender un fuego y quitarle las ropas mojadas para que no se enfríe, los dos envueltos en una manta, o mejor llevarla en volandas a la Villa: el haber sabido respetar su desnudez abría una intimidad fulgurante que le daría acceso a las luminosas regiones hasta ahora prohibidas (“papá, et presento al meu salvadó...” “Jove, no sé com agrair-li, seguí, per favor, prengui una copeta...”)) y él, que se había herido en una pierna al trepar por las rocas con la bella en brazos (¿o era un esguince de haber jugado al tenis?) cojeaba, cojeaba, cojeaba elegantemente, melancólicamente al avanzar ante la admiración y la espectación general hacia el cómodo sillón de la terraza, hacia una bien ganada paz y dignidad futuras...

¡*Xarnego, no fotis!*!, parecía decirle el chapoteo monótono y burlón – y desde luego sin ninguna esperanza de verle elevarse a la dignidad huracanada que requería la ocasión – del agua en los costados del fuerabordo. El murciano carraspeó, se despejaron los vapores de su mente y se acercó con paso decidido al borde del embarcadero.³⁵⁵

Como vemos, los sueños de Manolo se disuelven siempre antes de poder convertirse el joven en un héroe. Esto puede interpretarse como la anticipación en el subconsciente del personaje de la imposibilidad de cumplirse el sueño, es decir, el fracaso. Además, estos sueños aparecen como si fueran una escena sacada de una película (concreta). Sueño y película (o imagen) se vinculan muy estrechamente (tal como lo veíamos en los textos de *La gran desilusión*), pero también se une a ellos el presentimiento:

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

(...) Pero acaso por oposición instintiva a esa misma densidad desapasionada que poco a poco nos introduce en el sueño, una imagen fue adquiriendo forma en su mente: la imagen pertenecía a aquella extraña muchacha, en cuyos cabellos de oro se descomponía la luz mientras charlaba con unos desconocidos desastrados en una tasca, con un vaso de tinto en las manos, y que, aparte de expresar sin duda un simple capricho de niña bien (el de codearse, de vez en cuando, con gente “baja”), hizo que esta vez Manolo presintiera algo manifestamente descarado, lúbrico, y, en consecuencia, accesible para él, vulnerable en algún punto, ignoraba todavía cuál. La veía de pie, con el vaso en la mano, solícita, receptiva, concreta, y la imagen se le quedó grabada en el recuerdo con ese sabor agrisado de la primera experiencia sexual no totalmente consumada, con idéntica fuerza a la de los recuerdos que persisten en la memoria no por lo que fueron sino por lo que podían haber sido, y que en el transcurso de los años exigen a menudo ser recordados y analizados para ver dónde o en qué momento cometimos el error, como en el caso de aquella noche que él abrazó a la chica del pijama de seda que relucía a la luz de la luna, noche que pudo haber cambiado el curso de su vida.³⁵⁶

El fragmento ilustra, todavía con mayor fuerza que los ejemplos anteriores, el efecto visual que provoca el texto. Del sueño llegamos a la imagen, una imagen que parece ser sacada del mundo del cine. Y es una imagen que se queda grabada en el recuerdo, que persiste en la memoria, pero permanece allí para poder ser recordada y analizada (y corregir, tal vez, el error que se haya cometido).

Por último, cabe destacar un fragmento más que parece ilustrar el significado de los sueños:

Naturalmente siempre acababa besándola; pero no eran sueños eróticos, o por lo menos no tenían como finalidad principal la posesión de la muchacha; eran sueños fundamentalmente infantiles, donde el heroísmo y una secreta melancolía triunfaban de lo demás, por lo menos al principio; el elemento erótico se introducía siempre al final de la historia, cuando él ya había salvado a la bella; cuando ya había

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 83-84.

dado pruebas más que suficientes de su honradez, de su valor y de su inteligencia, cuando la llevaba en brazos y se disponía a entregarla a sus padres ante la admirada y asombrada concurrencia, pues entonces sentía la imperiosa necesidad de detener el tiempo y la acción, y prolongaba todo lo que podía este momento, era como caminar sobre una tierra que rodaba en sentido contrario bajo sus pies: porque sabía, intuía que él no iba a sobrevivir a este desenlace, adivinaba que estaba irremediablemente condenado a volver a la sombra, y sólo entonces, como un consuelo, o quizá como una venganza por tener que separarse de ella, la besaba tiernamente en los labios.³⁵⁷

El fragmento muestra la escala de valores de los personajes, la cual sitúa en una posición más alta el heroísmo, el valor, la honradez y la inteligencia, mientras que el elemento erótico se introduce solamente al fina, siendo la conquista de la mujer una especie de recompensa para el héroe. Sin embargo, el personaje intuye que nunca podrá realizar todo este acto heroico y vivir el feliz desenlace de la historia.

III.2.4.3. Referencias a películas e imágenes filmicas

En *Si te dicen que caí* la vinculación del cine con la historia y los personajes se hace todavía más fuerte. El cine como forma de evasión de la realidad, del duro ambiente, se complementa con un juego en el que la identificación de los personajes con el mundo ficcional cinematográfico se hace todavía más fuerte. Serán ellos mismos quienes inventarán sus historias, imaginándose héroes y heroínas. Las alusiones a diferentes películas concretas se complementarán, además, con las referencias a actores y actrices más conocidos de la época de la posguerra.

Están explícitamente presentes en el texto, resaltándose con letras en cursiva, los siguientes títulos de películas: *El prisionero de Zenda*³⁵⁸, *La ciudad de los muchachos*³⁵⁹, *Chicago*³⁶⁰, *La corona de hierro*³⁶¹,

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

³⁵⁸ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 279.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 298.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*, p. 335.

Suez³⁶², *Sendas siniestras* “de los hermanos Dalton”³⁶³, *Aventuras de Marco Polo*³⁶⁴, *Lady Hamilton*³⁶⁵, *Los tambores de Fu-Manchú*³⁶⁶, *Guadalcanal*³⁶⁷ y *Flecha Negra*³⁶⁸. El personaje de cine que tiene especial presencia, *La mujer marcada*, es mencionada por uno de los protagonistas, Java (a quien la cicatriz de Ramona le trae el recuerdo de la Mujer Marcada³⁶⁹). Asimismo se realzan algunos “héroes” de películas, como en el caso siguiente:

(...) usted de eso no entiende, camarada imperial, y no se extrañe: la política no le deja tiempo para nada, siempre por esas calles gastando zapatos y tachando nombres en su lista del cobro de cuotas, ya le veo, ya, siempre sirviendo a la patria amanecida, reclutando voluntarios para campamentos juveniles y recaudando impuestos en bares y tiendas, persiguiendo a los acaparadores y a los revendedores y denunciando la prostitución ilegal, un sacrificado, un ex cautivo, sí señor, un héroe que dio un ojo por la causa, le diré, pero el parche negro qué bien le queda, parece usted el almirante Nelson en *Lady Hamilton*, ¿no la ha visto?, pues no se la pierda aunque sea inglesa.³⁷⁰

En este fragmento se ve, además, que la comparación se realiza en un tono irónico, pues los actos heroicos del personaje que se compara con el almirante Nelson de la película no son, en realidad, nada heroicos. También se vislumbra el humor en la última frase del fragmento, siendo éste un recurso que también aparece en otras escenas relacionadas con películas. Como, por ejemplo, en el siguiente ejemplo, basado en un juego de palabras con los títulos de las películas *Brigada criminal* y *Horizontes perdidos*:

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*, p. 340.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 361.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 363.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 384.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 385.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 125.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 361.

(...) Si aquello le gustaba, si se reía con nosotros, si hasta para hacerle pasar el miedo jugábamos a adivinar nombres de películas: un fulano que va por la calle y desde un balcón le cae una braga en la cabeza, luego otra braga y otra hasta que tantas bragas lo matan, ¿cómo se llama la peli, Susana? Bragada criminal, ja, ja. Y otro: se ve caminar a un tipo cargado de estraperlo, chorizos que se le caen, los pierde por el camino y el camino se ve cubierto de chorizos hasta el horizonte, ¿cómo se llama la peli? Chorizontes perdidos, ja, ja, éste ya lo sabía, dijo Susanita riéndose entre las lágrimas, se lo pasó pipa con nosotros aunque ahora diga lo contrario.³⁷¹

Al tratarse, en este fragmento, de las torturas que los adolescentes le hacían a las niñas, la escena resulta bastante ambigua y paradójica. En ella, la risa solamente aumenta la sensación de crueldad que puede tener el lector. Varias palabras que remiten al juego y a la diversión (“se reía”, “ja, ja”, “se lo pasó pipa”) se oponen al miedo que debe sentir la niña con la que se “juega”, pero también a la perplejidad y la inseguridad de los muchachos. Se ve claramente que la costumbre de evocar películas tiene como origen vencer sus propios miedos. Para vencerlos, los muchachos juegan a adivinar nombres de películas y reírse de ello.

En el siguiente fragmento, que también muestra la voluntad de los niños de hacer chistes, de ser graciosos, otra vez el humor tiene sus raíces en las películas (concretas) vistas en el cine, en base a las cuales inventan sus propias “películas”:

– Tú vas vestida de hombre, con la túnica y el cinturón de oro de San Miguel, con la capa, la espada y el casco. Pero figura que eres una chica, ¿entiendes? Quiero decir que eres una chica de verdad, pero te haces pasar por hombre. Y nosotros no lo sabemos.

– Y éste lucha contigo y os caéis al suelo, y entonces pierdes el casco y se te sueltan los cabellos largos de chica, así, mira, como en *La corona de hierro*, ¿la has visto?

– No.

– ¿Y *La prisionera desnuda*, la has visto, niña?

– Tampoco. Amén dice que tus películas son mentira.

³⁷¹ *Ibid.*, pp. 316-317.

- ¿Cómo?
- Sí. Que las películas que cuentas no existen, nadie las ha visto nunca. Que tú te inventas esas pelis, Sarnita.
- Amén tiene una gotera en el coco, chavala. ¿Y *Suez*, la has visto?
- ¿*Suez*?
- Sí. Todo el mundo la ha visto. Tú eras Anabella y éste era Tyrone Power, ¿vale? Hay un ciclón sobre el desierto y tú salvas a éste atándolo a un poste, mira, aquí tienes la cuerda. Entonces figura que el ciclón te empieza a arrastrar, él se ha desmayado y se despierta atado al poste y ve que estás perdida, y te aprieta entre sus brazos porque además está enamorado de ti, pero el viento es muy fuerte y todo es inútil, una fuerza invisible te empuja y te arranca de sus brazos, te levanta del suelo y te lleva lejos...
- No – dijo María –. No me gusta el cine, casi nunca voy.³⁷²

La escena muestra también de qué forma se integra en la trama de la novela el relato de alguna película (a través de imágenes, con una visualidad muy fuerte). Los personajes se identifican (o quieren identificarse) con el héroe o la heroína que han visto en alguna película. Los actores y actrices tienen especial fuerza connotativa, pues encarnan, cada uno, ese papel o valor determinado, son personificaciones cinematográficas de un mito que los personajes de la novela quieren seguir. Pérez Sánchez llama la atención sobre el hecho de que tanto los cómics como el cine representan en la narrativa de Marsé la concepción que tienen los niños del mundo, y son “para ellos su horizonte de expectativas a través del cual interpretan la vida cotidiana, de ahí que, por ejemplo, en su aplicación los niños imaginan que la gente son espías, héroes de guerra, etc.”³⁷³ De esta forma, su violencia, incluso las escenas de tortura se basan en películas como *Marked Woman*, *The Prisoner of Zenda*, *Suez*, *The Drums of Fu Manchu*, *Guadalcanal Diary* y *La corona di fierro* – añade Pérez Sánchez³⁷⁴.

Lo mismo se refleja en las aventuras, las historias que inventan conscientemente en función de las películas. Pero evocan las historias haciendo

³⁷² *Ibid.*, p. 335.

³⁷³ Pérez Sánchez, párr. 14.

³⁷⁴ *Ibid.*, párr. 19.

como si fueran verdad, como si todo lo que ellos mismos inventan existiera o pudiera existir en la realidad. Pero la verdad es lo que les contesta en el diálogo anterior la chica: todo es invención, todo es mentira. En realidad, los muchachos también lo saben (como ya se ha dicho, solamente quieren escapar a la dura realidad huyendo al mundo de la fantasía). En un momento de *Si te dicen que caí*, uno de los personajes incluso exclama: “Qué bien inventas, mariconazo, es igual que una peli”³⁷⁵.

En el fragmento anterior también hemos podido ver de qué forma se insertan en el texto referencias a actores populares de la década (como Tyrone Power). En otro momento, bastante sugerente, aparecen Margarita Carvajal y Laura Pinillos:

Aquellas paredes desconchadas por la humedad y con restos de mujeres semidesnudas y republicanas, tiras de papel rasgado y con chinchetas oxidadas y fragmentos de muslos de Margarita Carvajal o Laura Pinillos arrancados de revistas, con futbolistas y boxeadores retirados o muertos desde el techo hasta el suelo, detrás de las pilas de papeles y trapos, aquella acumulación desesperada y juvenil de ídolos en pleno esfuerzo y chicas guapas en maillot, una exuberante alegría de vivir fragmentada y dispersa en las paredes como una memoria estrellada en caótica expansión, es todo cuanto nos legó aquel hombre al desaparecer con su pecho dicen que tatuado y sus ojos al parecer azules. Y no hay forma de borrar este ayer ilusionado, los recortes se adhieren al muro como una piel.³⁷⁶

En este caso, la imagen de las actrices se nos ofrece a través de unos carteles pegados en la pared, con lo cual se introduce otro nivel de intertextualidad, mejor dicho de interdiscursividad (usando la terminología de Cesare Segre). El valor simbólico del fragmento también es evidente, con la oposición entre lo que representan las imágenes y el contexto en el que se encuentran (en las paredes desconchadas, entre tiras de papel rasgado y chinchetas oxidadas). Encarnan la ilusión, frente a la dura realidad. Esto es siempre lo que acentúan las referencias cinematográficas.

³⁷⁵ Marsé, *Si te dicen que caí*, p. 205.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 367.

Debemos añadir otro tipo de referencias: cuando se cita a algún personaje de película. La cita puede parecer literal cuando está puesta entre comillas, sin embargo, en estos casos también puede ser verídica o falsa. Esto es lo que sucede en el siguiente fragmento donde aparecen Fu-Manchú, “personaje de ficción que encarna al villano chino que odia la civilización occidental”³⁷⁷, y su mano derecha, Loky³⁷⁸. Se trata de un momento en el que Nito le habla a Sor Paulina de las aventuras que se contaban cuando eran niños:

(...) Las mejores eran aquellas que no tenían ni pies ni cabeza pero que, a pesar de ello, resultaban creíbles: nada por aquel entonces tenía sentido, Hermana, ¿se acuerda?, todo estaba patas arriba, cada hogar era un drama y había un misterio en cada esquina y la vida no valía un pito, por menos de nada Fu-Manchú te arrojaba al foso de los cocodrilos. «Lo-Ky, los cocodrilos para nuestro amigo», ordenaba el chino perverso y cabrón dando unas palmadas...³⁷⁹

La función de las referencias cinematográficas junto con la de los cómics y revistas (o magazines) es también, como lo señala Pérez Sánchez, darle “una increíble sensación de época que queda tremendamente bien reflejada”³⁸⁰. Yo añadiría, en este aspecto, la fuerza que tienen algunas imágenes de Marsé para visualizar incluso pequeños episodios concretos que probablemente remitan a la realidad de la época. Un ejemplo de ello aparece en *Últimas tardes con Teresa*:

(...) los hombres aplican su indignación en cosas estúpidas, en memeces, como ese loco de Pamplona, por ejemplo, que ha roto un escaparate indignado porque exhibía un bikini, lo habréis leído en el periódico de ayer, o ese otro que ha tapado con pintura el escote de Marilyn en un cartel de cine, en el Paseo de Gracia, ¿lo habéis visto?, a los que van al fútbol a berrear.³⁸¹

³⁷⁷ *Ibid.*, nota 36, p. 134.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Pérez Sánchez, párr. 17.

³⁸¹ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 242.

Parece ser que *El embrujo de Shanghai* y su “universo rebotante de referentes cinematográficos”³⁸², como dice Jorge Marí, lleva todavía más allá la presencia del cine en el texto. Marí considera que esta novela merece un análisis más detallado “por el grado de complejidad al que llevan su integración de elementos genéricos, temáticos, estilísticos y estructurales del intertexto cinematográfico”³⁸³ y demuestra que en esta obra la presencia del cine es determinante tanto en la configuración del espacio narrativo, como en la de los personajes y su manera de ver el mundo. En cuanto al primer aspecto, llama la atención sobre “las constantes referencias explícitas a estrellas, películas, salas y otros elementos del mundo del cine”³⁸⁴: la alusión a salas de cine auténticas de Barcelona; la descripción del cuarto de Susana “lleno de periódicos y revistas con fotos de estrellas de cine”³⁸⁵; la mención explícita de Gene Tierney, Clark Gable, Judy Garland y Charles Boyer, además de personajes tales como la Betibú; la profesión de la señora Anita y posteriormente también de Susana, que trabajan como taquilleras en el cine Mundial³⁸⁶. Como ya hemos visto, la mayoría de estos elementos ya ha aparecido en novelas anteriores de Marsé.

Cabe destacar la interpretación que hace Marí del personaje de Daniel, el joven protagonista, en su relación con Forcat, el hombre que parece ser un héroe que ha vuelto de sus hazañas para traer noticias del padre de Susana. Según Marí, Daniel se hace una imagen sobre Forcat proyectando en él la imagen que tiene sobre los héroes de películas que ha visto en los cines de barrio³⁸⁷. Además, la mediocridad y apatía de la vida cotidiana de Daniel contrasta con la fascinante historia que le cuenta Forcat (similar a las aventuras contadas por los niños de *Si te dicen que caí*). Marí resalta las “conexiones fílmicas del relato de Forcat”³⁸⁸: “situado en un Shanghai mítico plagado de poderosos gangsters, antiguos oficiales nazis

³⁸² Marí, p. 141.

³⁸³ *Ibid.*, p. 134.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 139.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 140.

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 141-142.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 139.

y exóticas mujeres, dicho relato participa de rasgos del cine de aventuras y de espías³⁸⁹ — dice, con razón.

También *Caligrafía de los sueños* repite en múltiples aspectos los rasgos típicos de las novelas de Marsé. Me gustaría destacar, sin embargo, un curioso diálogo entre el protagonista y su padre que consiste, casi únicamente, en la enumeración de diferentes cines de la época:

—¿Y el cine Roxy?

—El Roxy sí, por supuesto —responde su padre.

—¿Y el cine Bosque?

—El Bosque también.

—¿Y el Proyecciones, y el Mundial?

—El Proyecciones, no. El Mundial, sí.

—Padre, ¿y el Capitol y el Metropol?

—No, ninguno de los dos.

—¿Y el cine Kursaal? ¿Y el Fantasio?

—Tampoco, camarada. Ni el Windsor, ni el Montecarlo, ni el Coliseum. Cines de estreno, ninguno, ¿conforme?

—¿Y el Maryland?

—El Maryland claro que sí. Pero nos queda un poco lejos. Y los hay más cerca. El Delicias, el Rovira, el Iberia, el Moderno. Los acomodadores son amigos míos. Iremos a verles para que te conozcan y te dejarán entrar sin pagar siempre que quieras.

—¿De verdad? ¿Cuándo iremos?

—Más adelante.³⁹⁰

Más tarde van al cine juntos, y allí el muchacho contempla los carteles, los fotogramas y los anuncios. En realidad, éstos están presentes desde el inicio y forman parte integrante del mundo de fantasías e imaginaciones de los niños, con sus colores llamativos y, naturalmente, las imágenes de mujeres hermosas y provocadoras que reclaman “imperiosamente”³⁹¹ su atención. Esto sucede, por ejemplo, con el bastidor en la fachada del cine

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, pp. 191-192.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

Selecto que anuncia a la bailarina *Chen-Li, la Gata con Botas*³⁹² y más tarde a la *Supervedette* Lina Lamarr, bailarina cómica³⁹³. Pero también están explícitamente presentes en el texto anuncios y fotogramas, como los de “*El séptimo cielo* con Simone Simon y *El gato y el canario* con Paulette Godard, dos estrellas gatunas de las que está enamorado”³⁹⁴, *La pareja invisible* y *La garra escarlata*³⁹⁵, *Las cuatro plumas* en la que “June Duprez le gusta mucho”³⁹⁶, *Sangre, sudor y lágrimas* y *Buffalo Bill*³⁹⁷, para destacar algunos ejemplos. En cada caso, los títulos se destacan en el texto con cursiva.

Sin embargo, algunos de los personajes que Ringo conoce de sus lecturas o de las películas empiezan a vivir dentro del texto. Esto sucede en el capítulo segundo, por ejemplo, cuando el protagonista (cuyo nombre, en realidad, es Mingo) se hace llamar Ringo (como el John Wayne de *La diligencia*) para seguir utilizando este nombre casi a lo largo de la novela.

– Oiga, señor, este perro, con tres patas solamente, hay que ver lo bien que se aguanta. ¿Cómo se llama?

– Tula. Es una perrita. ¿Y tú cómo te llamas, chico?

– Ringo. No le doy la mano porque he tocado veneno para ratas, señor. Ringo Kid, ese es mi nombre.³⁹⁸

A propósito de este personaje se introduce también en el texto una escena en la cual es evidente la visualidad cinematográfica. Es como si estuviéramos viendo una escena de la película:

Apoyado en el tronco, él se echa la culata a la cara. El olor húmedo de las hojas y el fragor de la lluvia le estimulan, la dureza de la culata

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 196.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 196.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 202.

³⁹⁸ *Ibid.*, pp. 36-37.

en su mejilla le excita. Un parpadeo, y, de bruces sobre el techo de la diligencia, Ringo Kid dispara su rifle contra los apaches que le persiguen al galope por la pradera. Cierra un ojo y apunta, tanteando el gatillo con el dedo. A menos de dos metros del punto de mira, el gorrión picotea la tierra dando saltitos, se para, levanta la cabeza y lo mira, después da otro saltito, vuelve a pararse y lo mira otra vez. Lleva apresada en el pico una lombriz diminuta que se retuerce viva. El ruido de la lluvia golpeando las hojas de la higuera siempre le había alegrado el corazón, pero ahora es Ringo el que acecha, y su ojo es implacable y su puntería infalible, y además no tiene corazón. La frialdad y la inesperada resistencia del gatillo a la presión del dedo, es algo que no olvidará en mucho tiempo. Tendrá que disparar una segunda vez, porque a la primera, aunque le da, el pájaro no se cae, sólo se estremece por el impacto y se encoge, arrebujándose en sus plumas y girando la cabeza muy despacio hacia su verdugo. Entre el primer disparo y el segundo, mientras el cazador se apresura de nuevo a cargar el arma con otro balín, el gorrión lo mira fijamente con su ojito redondo, velado ya por la muerte, y suelta la lombriz.³⁹⁹

El texto une al héroe de la película con Ringo justo en el momento en el que éste comete el nada heroico acto de disparar (además dos veces) a un inocente pájaro, matándolo. Según la historia que se narra, el incidente ocurrido en el verano de 1943, durante unas vacaciones que Ringo pasa en casa de sus abuelos en el pueblo de San Jaime de los Domenys, enseguida provoca los remordimientos del muchacho, y un malestar que “lo acompañará hasta el fin de sus días”⁴⁰⁰. Ringo entierra el pájaro y pone sobre su tumba una pequeña cruz en la que escribe el nombre Gorry. Al ponerle un nombre, el pájaro cobra identidad y se convierte en compañero (incluso de conversación!) del protagonista.

La línea erótica parece tratarse, en esta novela, de manera más abierta y explícita. Ir al cine es una ocasión para Ringo para estar con su padre y recibir de él informaciones acerca de prostitutas y enfermedades venéreas. También se relacionan con el erotismo y el sexo las visitas que hace al cine en compañía de sus amigos (aprovechando el privilegio de decirle al portero

³⁹⁹ *Ibid.*, pp. 140-141.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 143.

que es hijo del Pep Matarratas y poder entrar sin pasar por taquilla). Al mismo tiempo, se ve claramente la relación de las películas con las aventis:

Ringo tiene al Quique por su mejor amigo, aunque no sabría decir por qué, y a menudo le invita al cine gratis. Para mantenerle callado y que no incordie durante la proyección, siempre le promete una aventi con Violeta secuestrada y a punto de ser torturada por los dakois o por los sioux, y con él solo para salvarla, sin ayuda de nadie. Esta deferencia tiene su origen en una de sus primeras invenciones protagonizada por el Quique, y luego convertida por éste en un sueño recurrente: Violeta Mir vive en la jungla en estado semisalvaje y es acosada por mil peligros, la persigue una pantera, se le echa encima, le desgarran el vestido y está a punto de devorarla. Armado con su arco, el Quique llega a tiempo para matar a la pantera clavándole una flecha entre los ojos. Entonces coge a Violeta en brazos, le cura los rasguños y se la lleva a nadar en el lago con Tarzán y Jane. Durante mucho tiempo esta fue la aventi preferida del *Pegamil*, y la solicitaba a menudo. Un día, inesperadamente, el narrador introdujo una variante: el Quique falla con su primera flecha y la pantera se come una pierna de Violeta. Una segunda y certera flecha mata a la fiera y el Quique consigue salvar a la chica, a la que enseguida vemos en el lago nadando con una sola pierna y, pese a ello, ganando a Jane en una carrera.

—Bueno, pero más adelante se encuentran al Mago Merlín, que le devuelve la pierna —remató Ringo el episodio al advertir el desconsuelo de su amigo, que no se conformó y exigió no fallar con la primera flecha. Ringo no quiso cambiar nada y acabaron peleados. La mala conciencia aconsejaba a Ringo restituir el muslo a Violeta y hacer las paces con el Quique, pero la soberbia se lo impidió durante un tiempo. Cuando finalmente lo hizo, recuperando la primera versión, el muslo devorado ya se había convertido en una obsesión para el Quique: en sus propias aventis, siempre aturulladas y rematadas de cualquier manera, en el momento menos apropiado surgía de pronto la pantera a punto de morder el muslo moreno de Violeta, ella gritando socorro y él acudiendo con su arco y sus flechas...⁴⁰¹

⁴⁰¹ *Ibid.*, pp. 208-209.

Y los muchachos continúan contando y modificando su aventi, evocando los diferentes personajes que todos conocen de las películas que para ellos son muy conocidas. La escena resume todos los tipos de alusiones cinematográficas que estábamos enumerando en los capítulos anteriores: desde la costumbre de ir al cine, a través de las películas y personajes que inspiran a los personajes, hasta la transformación de todo ello en sus propias historias (en las cuales no puede faltar el tan deseado anhelo de convertirse en héroe, salvar a una mujer, y lograr la merecida recompensa, la cual nunca llega a alcanzarse).

III.2.4.5. El cine como elemento fundamental de Esa puta tan distinguida

En el momento de publicarse el estudio de Jorge Marí (2003), todavía no se había publicado *Esa puta tan distinguida* (2016), la novela en la cual Juan Marsé lleva todavía más lejos el uso de reminiscencias cinematográficas. La narración se encuentra traspasada por el cine desde el principio hasta el fin, a través de múltiples elementos: el espacio, los personajes, incluso el discurso narrativo.

El capítulo primero, constituido enteramente por una entrevista de la que sólo conocemos las respuestas (y tan sólo podemos deducir las preguntas), “puede leerse como prólogo y supone una declaración de intenciones sobre cómo se configura narrativamente esta historia en la que realidad y ficción se intersectan, jugando constantemente a la duda sobre qué porción de lo narrado pertenece a la ficción y qué a la realidad de los sucesos que ésta nos cuenta, evidenciando los mecanismos de la construcción de la memoria”⁴⁰² – dice Gemma Burgos Segarra. En esta “declaración de intenciones” ya está presente explícitamente el cine (además de las alusiones musicales y literarias). No solamente se mencionan las películas *Roma, città aperta* de Rossellini, *Nazarín* de Galdós/Buñuel, *La hija de Ryan* de David Lean⁴⁰³ (a propósito de los únicos clérigos que respeta el narrador), o el actor Clark Gable⁴⁰⁴, sino también se hace evidente la postura crítica del que habla con respecto al cine del pasado

⁴⁰² Burgos Segarra, 228-229.

⁴⁰³ En la respuesta número 7 de la entrevista, Marsé, *Esa puta tan distinguida*, pp. 9-10.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 14.

(en concreto, la época de la dictadura) y del presente (de la escritura). Lo muestra perfectamente el siguiente ejemplo:

Durante la interminable dictadura, aquel cine nacionalcatólico de cartón piedra generó tanta miseria moral y estética, se regodeó tanto en su propia falsedad y estupidez, que tardamos muchos años en levantar cabeza. La cosa mejoró, por supuesto. Pero ahora el problema es otro y es general, ahora la tecnología está acabando con el cine.⁴⁰⁵

Tanto la postura crítica con respecto al cine como el tono un tanto agrio de algunas de las respuestas, así como algunas informaciones que parecen ser autobiográficas (y que recuperan detalles ya conocidos de novelas anteriores: el ser hijo adoptivo; el haber perdido un dedo a los quince años; el episodio con una joven estudiante que conoció delante del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona; el tener como profesión la de escritor; la mención de su agente Carmen Balcells; la invitación a ser miembro de la Real Academia de la Lengua; las referencias a películas, actores y lecturas) hacen que el lector enseguida establezca un paralelismo entre la persona entrevistada y el escritor Juan Marsé. Además, sus respuestas (y su opinión crítica) no solamente parecen aludir al pasado, sino también al presente de la publicación del libro. José Carlos Mainer afirma lo siguiente:

Estamos en 1982 pero también en 2015, por supuesto. Entonces y ahora Marsé estaba (y sigue) enfadado con la Iglesia católica, los políticos españoles en general y el pleito independentista catalán en particular y con quienes le preguntaban sobre sus opiniones al propósito⁴⁰⁶.

La crítica cinematográfica expresada en la entrevista inicial del libro está vinculada con esta postura crítica más general, de índole cultural e, incluso, política. Podemos suponer, por lo tanto, que después de las opiniones tan críticas de este primer capítulo, la obra nos contará mucho más que la historia de un crimen.

⁴⁰⁵ Respuesta número 19, *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰⁶ Mainer, segundo párrafo.

El primer capítulo sólo servía, en realidad, de introducción (y anticipación) a la historia que se narrará en el libro. Para ello, se produce en el segundo capítulo un cambio en el discurso narrativo, y aparece un narrador autodiegético (en primera persona) que empieza a contarnos cómo se encargó, a mediados de junio de 1982, de escribir el guión de una película sobre el asesinato de una prostituta, un crimen nunca aclarado del todo, que había tenido lugar en 1949, en plena época de Franco. En esta novela es, por lo tanto, el propio personaje quien va a escribir la historia para una película. Es un personaje que en vez de espectador, participa activamente en la producción cinematográfica, lo cual añade una dimensión metaficcional a la novela. A partir del momento inicial del encargo, tenemos dos temas fundamentales: el primero es el proceso de escritura del guión (por lo tanto, es metaficción), el segundo es el asesinato (que constituye el material del guión).

La dualidad también está presente también en el espacio. El espacio narrativo donde se sitúa la “acción” de escritura es la casa del escritor-guionista (sobre todo la terraza, donde tienen lugar las conversaciones con el asesino). Desde esta casa nos movemos mentalmente (a través de las diferentes partes del guión que va escribiendo el protagonista) hacia el pasado, y a la cabina de proyección del cine donde se había cometido el asesinato décadas atrás. La cabina se define por la presencia de diferentes instrumentos necesarios para el trabajo de los „operarios” (pincel, tijeras, una empalmadora, etc.), el olor de la acetona, y, muy en especial, el constante ruido del proyector en marcha. Sin embargo, aquí se encuentra también una jaula con un periquito, sobre el cual incluso Fermín Sicart se pregunta cómo puede resistir el ruido. En última instancia, se debe destacar el tragaluz, situado en lo alto de la pared, donde Carol (subiéndose en una silla) suele mirar a la calle. La imagen de Carol asomada al tragaluz se evoca varias veces en el texto, otorgándole una importancia especial. Efectivamente, será por ese tragaluz por donde la mujer dejará escapar al pájaro de la jaula (una liberación que, naturalmente, podemos considerar simbólica y relacionarla con el destino de la prostituta).

Debemos destacar también a un personaje que representa ya de por sí esta nueva y tan intensa inmersión de la novela en el mundo del cine. Se trata de Felisa, la asistenta y/o sirvienta del escritor-guionista, vinculada

de múltiples maneras con el mundo del cine. Además de haber tenido un padre que se dedicaba a la compraventa de fotos, viejos carteles de cine, y programas de mano, y era considerado una referencia ineludible para los coleccionistas cinéfilos, la propia Felisa es una gran apasionada del cine y gran conocedor de películas, y constantemente está evocando escenas filmicas y desafiando al escritor-guionista para que resuelva sus adivinanzas. Son escenas en las cuales está muy presente el humor (un recurso que, en realidad, caracteriza toda la presencia del personaje de Felisa en la historia). Además, la constante evocación del cine que en las novelas anteriores era característica del narrador (narrador o autor implícito, debido a su cercanía con el autor) pasa, en esta novela, a un personaje de la novela quien, además, cuestiona los conocimientos del narrador. Se establece, pues, un juego muy interesante a través de la inversión de papeles – de la misma forma que en *Niebla*, cuando Augusto Pérez cuestiona a Unamuno –. Además, como el escritor no da las respuestas, es el propio lector quien entra en juego, y es invitado a desplegar su competencia cinematográfica para resolver los „acertijos de celuloide” de Felisa.

También llama la atención la presencia del cine en el texto propiamente dicho, pues el guión que va escribiendo el escritor-guionista también forma parte del discurso (lo cual es una novedad dentro de la narrativa del autor). La escritura del guión se lleva a cabo conforme el escritor-guionista va conociendo cada vez más detalles sobre el asesinato, por una parte a través de la lectura de informes, expedientes, actas del proceso y declaraciones, por otra parte, mediante sus conversaciones con el asesino. En base a todo ello va construyendo él mismo su propia versión de los acontecimientos. Pero no se intercala en el discurso narrativo todo el texto del guión, tan sólo algunas de sus escenas o secuencias (en los capítulos 4, 6, 10, 13 y 15 del libro). Estos fragmentos tienen carácter de guión cinematográfico: se han escrito para convertirse en imágenes, en película. Cada uno de ellos empieza con el número de la escena, el lugar donde se desarrolla la acción, una descripción pormenorizada de lo que está ocurriendo, de lo que deben hacer los actores, seguido por el diálogo entre ellos. Y el conocimiento profesional de cómo debe de ser un guión se realza mediante el uso de una terminología específica (fundido, travelling, corte, etc.).

La presencia del guión no se realiza de manera estrictamente equilibrada. El capítulo 4 puede considerarse una primera muestra, y se compone enteramente por la escena nº 5 del guión. El capítulo 6 comprenderá ya varias escenas (la nº 7, 8 y 9), en las cuales se intercalan algunas notas del guionista que muestran que todavía no estamos ante la versión definitiva. El carácter provisional del guión se acentuará, efectivamente, en varias ocasiones, a través de unos comentarios que también expresan cierta reticencia por parte del escritor-guionista sobre la escritura cinematográfica. Dice, por ejemplo: “Bueno, lo que ahora estoy escribiendo por encargo no se puede llamar propiamente literatura. Trabajo en el primer tratamiento de un guión cinematográfico.”⁴⁰⁷. Y es todavía más categórico cuando afirma: “Salvo excepciones, un guión cinematográfico no está escrito para ser leído como una obra literaria, cuya materia y fundamento primordial es el lenguaje. El guión es un texto de usar y tirar.”⁴⁰⁸. En los capítulos 10, 13 y 15 las escenas del guión comparten ya el capítulo con la narración en primera persona del narrador autodiegético. En los capítulos 10 y 13 es, en cada caso, la llamada telefónica del productor Edgardo Mardanos la que empuja al escritor-guionista a seguir escribiendo el guión, para intercalarse a continuación las nuevas escenas escritas, concretamente la nº 27 (en el capítulo 10) y la nº 28 y la 29 (en el capítulo 13). Por otra parte, la escena nº 28 se repite dos veces, pues es retomada en el capítulo 15. Ello indica, sin duda alguna, que debemos prestarle una atención especial. Y podemos descubrir que la segunda versión de la escena (que en realidad no coincide con la primera), introduce a un nuevo personaje, a un niño de 11 años, llamado Lucas, que Carol toma por su propio hijo (muerto). Allí está la clave que puede cambiar todo lo que hasta entonces podíamos pensar sobre el asesinato, pues surge la idea de que Carol mismo podía tener en mente la idea del suicidio. De repente la enigmática frase „Date prisa...” cobra significado. La escena 28 es la última que se reproduce en la novela, y la historia podría terminar allí, si solamente se tratara del asesinato ocurrido en el cine Delicias. Pero queda un capítulo más, que en realidad es un epílogo, puesto que el relato de Sicart ha terminado,

⁴⁰⁷ Respuesta número 12, en: Marsé, *Esa puta tan distinguida*, p. 10.

⁴⁰⁸ Respuesta número 17 de la entrevista, *Ibid.*, pp. 10-11.

y el guionista ya tiene su propia visión sobre lo ocurrido. Sin embargo, introduce los cambios necesarios para satisfacer las expectativas del productor, y la película será un fracaso.

Para terminar este capítulo sobre visualidad en la narrativa de Marsé, nada mejor que destacar dos imágenes que parecen ser sacadas del cine, pero que se transmiten a través de las palabras y se resaltan mediante la repetición. Ambas nos muestran a atractivas mujeres prácticamente desnudas, pero representan mucho más que imágenes eróticas. La primera es la de Carol en la cabina de proyección, desnuda, con medias negras, la gabardina sobre los hombros y la película alrededor del cuello, mientras se acerca a Fermín Sicart pronunciando la enigmática frase «Date prisa...». Como ya hemos visto, es una imagen que contiene la posible clave del misterio. La segunda es el cartel que representa a una mujer con una hermosa cabellera rubia, que lleva un apretado vestido de satén y guantes hasta medio brazo, y tiene un cigarrillo humeante en la mano. Anuncia *Gilda*, la película que se proyectaba cuando Fermín Sicart vio a Carol por primera vez, y que se volvió a proyectar dos años después, justo el día de su muerte. Y la cual, además, se convierte en todo un símbolo por ser, al parecer, una película de la que todo el mundo hablaba pero la que nadie pudo ver entera porque fue mutilada por la censura franquista.

III. 3. DE LA INTERTEXTUALIDAD A LA INTRATEXTUALIDAD



III.3.1. Intertextualidad

Naturalmente, los textos de Marsé se vinculan “en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” – tal como dice Genette en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*⁴⁰⁹. Entre los cinco tipos de relaciones transtextuales que establece Genette dentro de lo que denomina la transtextualidad⁴¹⁰ (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad), en el caso de Juan Marsé se debe destacar, sobre todo, la intertextualidad (la relación de copresencia entre dos o más textos). Dentro de esta categoría debemos distinguir dos formas: por una parte se establece un diálogo de textos dentro de la obra misma del autor (intra-textualidad), por otra, se produce también la presencia de textos de otros escritores en el texto de Marsé (intertextualidad).

En primer lugar, me gustaría referirme a éste último. En cuanto a la intertextualidad con otros textos, existen diferentes posibilidades en cuanto al nivel o la intensidad de la presencia efectiva de los otros textos dentro de los textos de Marsé. Asimismo, debemos también observar la distinción que hace Genette entre cita (la forma más explícita y literal de la intertextualidad), plagio (“una copia no declarada pero literal”⁴¹¹) y alusión (“un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado”⁴¹²).

La intertextualidad está presente desde el inicio en la obra de Marsé. En *Encerrados con un solo juguete*, en una conversación entre Andrés y Tina, el primero cita unos versos: “qué importa (...) Hacia la felicidad otras me arrastrarán con sus trenzas anudadas en los cuernos de mi frente”⁴¹³. Se trata, con alguna diferencia, de unos versos de la égloga *La siesta de un fauno* de Stéphane Mallarmé, cuya versión en español dice así (en las ediciones a las que he tenido acceso): “Tanto peor! hacia la dicha otras

⁴⁰⁹ Genette, p. 10.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, p. 34.

me arrastrarán / por sus trenzas, anudadas a los cuernos de mi frente”⁴¹⁴ o “Peor! me arrastrarán otras hacia la vida por la trenza a los cuernos de mi frente ceñida”⁴¹⁵. Como vemos, la cita en el texto de Marsé no coincide exactamente con ninguna de las dos versiones españolas, pero mucho más con la original (“Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront / Par leur tresse nouée aux cornes de mon front”⁴¹⁶), por lo cual no descarto la posibilidad de que la cita incluida en la novela pueda ser incluso una traducción propia de Marsé. De todas formas, si volvemos ahora a la novela, vemos que al pronunciar Andrés la cita, Tina se ríe de él, le pregunta “Qué es eso?”⁴¹⁷, él contesta que es su lema, añade una breve explicación, sin embargo, justo después se expresa en términos despectivos sobre el autor de los versos (cuyo nombre incluso parece ignorar):

Mi lema. El me da confianza en el futuro y hace que todas las mañanas, al levantarme, tantee mi frente esperanzado. ¿Comprendes? Lo escribió no sé quién, algún idiota.⁴¹⁸

En cuanto al tipo de intertextualidad que representa, estamos frente a una intertextualidad restringida, en relación de copresencia explícita del texto original (aunque puede que sufra una pequeña transformación en boca del personaje), y aunque no se inserte el texto con unos códigos tipográficos claros (cursiva, comillas o sangrado), su carácter intertextual se deduce del diálogo de los personajes. El origen de la cita no está señalada, y como hemos visto, el personaje incluso reniega la importancia que para él tiene la cita.

La presencia de citas en la narrativa de Marsé se hará posteriormente mucho más marcada. En *Últimas tardes con Teresa*, cada capítulo va encabezada por una cita, es decir, la intertextualidad se convierte en paratexto. Las citas están en cursiva y se señala siempre el nombre del autor del que

⁴¹⁴ Mallarmé, *Obra completa en poesía*, p. 127.

⁴¹⁵ Mallarmé, *La siesta de un fauno y otros poemas*, p. 21.

⁴¹⁶ Mallarmé, *Obra completa en poesía*, p. 126.

⁴¹⁷ Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, p. 34.

⁴¹⁸ *Ibid.*

proceden (quienes, en orden de aparición, son: Baudelaire, Espronceda, San Juan de la Cruz, Víctor Hugo, Pablo Neruda, Llorenç Villalonga, Jaime Gil de Biedma, Pedro Salinas, Miguel Barceló, Rimbaud, Balzac, Trilling, Virginia Woolf, Góngora y Apollinaire). Dos de ellos se citan en más de una ocasión: Baudelaire tres veces y Pablo Neruda dos. Como el primero es, al mismo tiempo, el que abre el libro, podemos destacarlo entre los demás. Y como la última cita es la de Apollinaire, y todas las citas se reproducen en lengua original (en español, en francés y también en catalán), resulta interesante observar que la primera y la última sean citas en francés. Curiosamente, „Otelo” se evoca con el título de la obra y no el nombre del autor, mientras que en ningún otro caso se mencionan los títulos concretos de la obra (con la excepción de dos citas de la Biblia, ambas del Evangelio de San Mateo; y de textos no literarios, Historia del cine e Información Nacional Bursátil). En obras posteriores también recurrirá Marsé a algunas citas, al inicio de las obras, es decir, coloca epígrafes ante la novela entera (no solamente ante los capítulos). Esto sucede, por ejemplo, con la cita de Antonio Machado al inicio de *El amante bilingüe*; la de Luis García Montero en *El embrujo de Shanghai* o Walter Benjamin en *Caligrafía de los sueños* (aunque en esta novela hay otros ejemplos de intertextualidad dentro del texto que se analizará a continuación). En *Rabos de lagartija* encontramos incluso cuatro citas como epígrafe: una de Nietzsche, otra de Fernando de Pessoa, una de Heráclito, y una de José Martí. Hay tres autores citados en *Esa puta tan distinguida*, donde se señalan no sólo los autores sino también los títulos de las obras citadas, que son *Pacto de sangre* de James M. Caín, *El condor del padre Brown* de G.K. Chesterton, siendo la más curiosa la que yo menciono en tercer lugar, pero en realidad ocupa el primer lugar entre los epígrafes de la novela. Es una cita de *El embrujo de Shanghai* de Madre Gin Sling, es decir, es una cita proveniente de una película (la cual, tal como se ve evidentemente en el título, está estrechamente vinculada con la novela del mismo nombre de Marsé). Todos los epígrafes cumplen la función de introducirnos en el tema del libro o capítulo que introducen, y en la mayoría de los casos contienen alguna palabra clave que anticipa algún aspecto o motivo del texto que sigue. Con ello se intenta despertar el interés, la curiosidad del lector, o animarlo a que siga leyendo. Siendo

las referencias literarias que encontramos en los epígrafes, de épocas y de escritores muy diferentes, los epígrafes también nos muestran los amplios conocimientos literarios del escritor, aunque sin duda alguna solamente haya querido resaltar a algunos escritores por su conexión con la historia que él mismo nos está contando.

Una presencia menos marcada (tipográficamente) pero todavía más importante es la intertextualidad que encontramos en *Si te dicen que caí*, una novela donde ya está presente a partir del paratexto, al ser el título de la novela un préstamo no declarado pero literal (un plagio) de *Cara al Sol*, cuyo texto – como ya hemos visto – reaparece dentro del texto en seis ocasiones⁴¹⁹. Aunque yo considero que esta referencia corresponde más bien al fenómeno de la interdiscursividad, por tratarse de la aparición de las letras de una canción dentro del texto literario, la incluyo aquí siguiendo a Nivia Montenegro quien analiza la presencia del himno en su artículo sobre la intertextualidad en la novela, y haré referencia a algunas de sus ideas.

La aparición del himno en el paratexto y su reaparición posterior significa que se crea una unidad muy especial entre la periferia textual (en este caso el título de la novela) y el texto propiamente dicho de la novela. La repetición subraya la importancia de esta estrecha relación. El significado primario es evidente a partir del primer momento: el Himno de la Falange remite al ambiente de la posguerra y sobre todo a la opresión causada por el régimen franquista, y la repetición acentúa la presencia constante de la opresión, la cual se refuerza dentro del texto por otros elementos (como, por ejemplo, la araña negra).

En cuanto al modo de intercalar el himno en el texto, siempre se introduce en el texto sin ningún comentario. Por lo tanto, se presupone un lector que (re)conozca las letras del himno. En todo caso, en algunas ocasiones la presencia de la cita (no señalada) se puede descubrir con facilidad al formar parte de un fragmento en el que el contenido nos da una pista para la comprensión:

⁴¹⁹ Marsé, *Si te dicen que caí*, págs. 109, 126, 160, 381, 398 y 429 (como ya se ha señalado en la nota n° 142).

En la calle, antes de separarse, encuentran cerrado el paso frente a la Delegación Provincial de Falange; la acera la ocupan una treintena de hombres con camisa azul que, rápidamente apeados de un camión y alineados en doble fila, cantan. Muchos peatones se paran, recelosos y serviles, y unen sus flacas voces a ellos, el brazo en alto y la camisa nueva que tú bordaste en rojo ayer, me hallará la muerte si me llega y no te vuelvo a ver. Tienen que esperar que el ritual acabe, volverá a reír la primavera, y cuando Java se dispone a atacar la última empanadilla oye una voz a su lado:

- Vosotros, ¿no sabéis saludar?
- Como saber, sí señor – dice Java.
- ¡Venga ese brazo, coño!
- Sí, señor.
- ¡Ni señor ni hostias! ¡Arriba el brazo!
- Sí, camarada.⁴²⁰

También nos ayuda el hecho de que se trata en realidad de la repetición de los versos “la camisa nueva que tú bordaste en rojo ayer” y “Volverá a reír la primavera” del himno de la Falange (aunque en la mayoría de las veces se transformen). El siguiente es un ejemplo donde la referencia se encuentra bastante camuflada, sin embargo, el lector atento probablemente sabrá reconocer su procedencia:

(...) El Ford girando en la plaza Calvo Sotelo dirección Pedralbes, un día de esa primavera que llegó riente y perfumada y empolvada de sol como una puta barata.⁴²¹

Nivia Montenegro explica cómo las diferentes referencias al himno de la Falange forman parte de un proceso en el que por medio de la ironía y la parodia se invierte el sentido original del intertexto. Las ideas positivas del himno – fundamentalmente las referencias a la primavera y al amanecer – quedan devaluadas al ser trasladadas a un ambiente miserable y opresivo

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 160.

donde el himno “se usa como símbolo de sumisión al poder reinante”⁴²². Al mismo tiempo, al convertirse el futuro usado en el himno original en un pretérito en el texto de la novela, se marca “la oposición entre el ideal opuesto y la realidad lograda”⁴²³. Añadiéndosele “otros elementos de la realidad circudante”⁴²⁴ (entre ellos otra intertextualidad: la canción sobre Isabel y Fernando, que volveré a mencionar y a analizar en el siguiente capítulo), Montenegro también muestra como “el himno y los demás componentes ideológicos pierden su validez para convertirse en signos que muestran la ausencia de los ideales que representan”⁴²⁵. La autora del artículo también alude a las representaciones teatrales de la parroquia y los ensayos que “se convierten en una recreación subrepticia de las actuaciones sexuales que el inválido dirige”⁴²⁶. Yo añadiría al respecto el contenido religioso del intertexto y el contraste que se expresa a través de la presencia de este elemento tan importante de la dictadura y el comportamiento perverso del personaje del señorito Conrado que encarna el sistema. En resumen, vemos cómo en *Si te dicen que caí* la intertextualidad se convierte en un instrumento principal de la interpretación (paródica) de los acontecimientos de la novela.

En otra obra embleática, la intertextualidad se vincula de manera especial con el protagonista. En *Caligrafía de los sueños*, Ringo no solamente nutre su fantasía con las películas vistas en el cine (tal como hemos visto en el capítulo sobre referencias cinematográficas) sino también es un ávido lector. Lee por todas partes, no solamente en casa sino, por ejemplo, también en el bar, donde

(...) bebe sin apartar los ojos del libro. A esta hora, las tres de la tarde, no hay nadie más en el bar, salvo Francis Macomber y Wilson y Margot que discuten a su lado con la boca seca, y sudan copiosamente y beben gimlets, mezclando sus voces fantasmales y sus inconfesables anhelos con los rumores de la selva.⁴²⁷

⁴²² Montenegro, p. 146.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁴²⁷ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, p. 80.

Francis Macomber y Wilson y Margot no son otros personajes de la novela de Marsé, sino los de un cuento de Ernest Hemingway, titulado “La breve vida feliz de Francis Macomber”, en el que aparecen bebiendo gimlets.

Cuando la señora Paquita, hermana del tabernero, intenta entablar conversación con Ringo, éste “prefiere no contestar y adentrarse más en la llanura salvaje y remota”⁴²⁸ de la obra que está leyendo. Como señal de su ensimismamiento, de repente el siguiente párrafo se convierte en una cita del texto, en cursiva, que describe a un león:

A unos treinta metros de donde comenzaban las hierbas altas yacía el león, aplastado contra el suelo. Tenía las orejas gachas y el único movimiento que se permitía era sacudir arriba y abajo su larga cola de pelo negro. Se había puesto en guardia nada más llegar a ese escondite...⁴²⁹

Ringo interrumpe la lectura, lo cual se refleja a través del texto, el cual sigue con una minuciosa descripción del bar Rosales en el siguiente párrafo, en el que se menciona la llegada al bar de la señora Mir. Pero Ringo inclina aún más la cabeza, otra vez se sumerge en su libro y termina el párrafo del león herido.

Todo él, dolor, náusea, odio y todas las fuerzas que le restaban, se tensaban en una concentración absoluta para cuando hubiera que atacar.⁴³⁰

Ringo cierra el cuaderno de solfeo y abre nuevamente el libro de relatos.

El león todavía está vivo, luchará hasta el final. La señora Mir y la señora Paquita aún parlotean un rato en la puerta del bar. Él apoya el codo en la mesa y se tapa la oreja con la mano libre, recuperando la protectora espesura y la fragancia salvaje de las hierbas altas en las praderas de Kenia junto con el león que sangra agazapado contra el suelo, solo y con las orejas gachas, esperando su oportunidad para atacar.⁴³¹

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*, p. 96.

En un capítulo posterior, recuperándose del grave accidente en el que perdió un dedo, Ringo sigue leyendo:

La mano es un amasijo de gasas sanguinolentas y su madre le cambia el vendaje con frecuencia porque la herida supura, pero el horario intensivo en la Residencia no le permite ocuparse de todo en la casa, así que suele dejar preparada la comida, arroz hervido y boniatos o una tortilla de cebolla o de judías, y el chico come solo escuchando música en la radio y con una novela abierta junto al plato. Terminó *La piel de zapa* y ha empezado *Hambre*. Por la noche espera a su madre para cenar juntos, a veces la espera pelando patatas o boniatos, o despellejando habas o guisantes, y ella le regaña porque podría infectarse la herida. Hace una semana del accidente en el taller y quince días que la brigada matarratas se fue a limpiar unos almacenes a orillas del río Oñar, en Gerona, eso le ha dicho su madre, y que había mucho trabajo en la zona y su padre tardaría en volver de ese viaje.⁴³²

Las dos obras mencionadas en el texto pueden estar vinculadas simbólicamente con la vida del protagonista de la novela. La primera, *La piel de zapa* de Honoré de Balzac, trata de un joven que recibe un pedazo de piel mágico que satisface cada uno de sus deseos, pero con cada deseo concedido la piel se encoge y consume una porción de su energía vital. Por lo tanto, surge un conflicto, pues el joven debe elegir entre la satisfacción de sus deseos en una vida intensa pero más breve, o una vida más larga pero contenida. La otra obra, titulada *Hambre*, es una novela escrita por el noruego Knut Hamsun (seudónimo de Knut Pedersen), construida como un relato en primera persona, en la cual el personaje narra la miseria en la cual se encuentra sumergido debido a la carencia de un trabajo estable, y describe los efectos psicológicos de la hambruna.

Se dedican párrafos bastante extensos a las lecturas de Ringo, en los cuales se refleja incluso a través de la proporción que ocupa la descripción de sus lecturas, el importantísimo papel que tiene para él la literatura. También se refleja que se encuentra en un momento decisivo de su vida, no solamente por su edad (ya no es un niño), sino también porque debido a su accidente,

⁴³² *Ibid.*, pp. 103-104.

probablemente tenga que abandonar no solamente su trabajo en la joyería (que, además, tampoco era su objetivo), sino también su vocación y deseo de convertirse en músico. Todo ello se refeja en el siguiente párrafo, donde también veremos la evocación explícita de títulos concretos:

Así que la mayor parte del día está solo, sin ninguna obligación ni cuidado salvo el del dedo mutilado y la provisión de novelas que alquila en una librería de viejo de la calle Asturias. Cultiva secretamente una nostalgia de futuro y una creciente hostilidad hacia el entorno, suma tiempo y libertad para vivir intensamente cada palabra de los libros que lee, va y viene de casa a la taberna o al parque Güell con la novela en el sobaco y el brazo en cabestrillo, con mirada desapasionada pero sombría y con ojeras románticas, arrebatadamente despeinado y vistiéndolo con cierto desaliño, pero siempre con una tiesa y perseverante cortesía interior, una fervorosa gentileza que no tarda en convertirse en la expresión de un sentimiento de desarraigo y soledad. Ya no es un niño, ya sabe que el tiempo de las aventis nunca estuvo parado, nunca detuvo la ciega marcha del mundo, pero tiene la sensación de estar viviendo un intermedio, un paréntesis entre el taller definitivamente abandonado y el ansiado piano. La convalecencia, más larga de lo previsto, al liberarle del trabajo favorece las lecturas más caprichosas, diversas y dispares. De Karl May a Balzac y a Dostoyevski, de Julio Verne a Edgar Wallace y a Papini, Zane Grey, Curzio Malaparte, Stefan Zweig y Knut Hamsun. De la larga mesa de saldos de la librería de la calle Asturias, del revoltijo de libros sobados y maltrechos en el que su mano todavía con los cinco dedos empezó el año pasado a hurgar en busca de tesoros, y donde una tarde había topado casualmente con la cresta helada del Kilimanjaro —un pequeño y alargado volumen de relatos de tapas blancas con tres cagadas de mosca en la cubierta—, surgía repentinamente *Historia de dos ciudades* («Era la mejor y la peor de las épocas, era el siglo de la razón y de la locura, era la época de la fe y de la incredulidad...») y, sobre todo, *Hambre*.⁴³³

A través de su amor por la literatura se va preparando, casi sin que el lector se dé cuenta, la transformación del joven protagonista de la

⁴³³ *Ibid.*, pp. 136-138.

historia y su activa participación en el proceso de encontrar una nueva profesión:

*Por el día escribía con las manos envueltas en trapos, lee devotamente y subraya con lápiz el párrafo. Sin la menor inquietud, más bien con una grata sensación de alivio, considera seriamente por vez primera la posibilidad de verse obligado a ganarse la vida de otro modo, apartado de joyas y piedras preciosas, pero manteniendo la esperanza de un futuro rico en emociones, salvaguardando aquel maltrecho ideal del atormentado y aclamado concertista de piano que viaja por el mundo cosechando éxitos y enamorando a mujeres hermosas, triunfando sobre la fatalidad. Todavía llega a sus oídos de vez en cuando la respuesta armoniosa del piano del maestro Emery al caer la tapa sobre el teclado, una resonancia sostenida, honda y quejumbrosa, como si también el entramado de cuerdas y macillos en la entraña del viejo Steinway lamentara su forzoso aunque provisional alejamiento de la música. En cualquier caso, es prácticamente seguro que el día de mañana no será un orfebre asalariado en ningún oscuro taller, resignado para siempre al soplete y al cajón forrado de zinc sobre las rodillas, y de hecho su madre y su padre ya están considerando otras opciones laborales para cuando esté curado.*⁴³⁴

El séptimo capítulo de la novela se titula “Héroes en la hoguera”, y se centra en la quema de libros que organizan los padres y vecinos del protagonista tras haber oído hablar de “un registro de la policía efectuado por sorpresa en casa del señor Oriol, la gran cantidad de libros requisados, un expolio vergonzoso”⁴³⁵, es decir, motivados por el miedo. “Por si las moscas”, repiten los personajes, “por si vienen”, y el narrador añade “y también por si vienen las cucarachas, (...) y las ratas y los piojos”⁴³⁶ para darle un toque de humor (negro) a la situación, con este juego de palabras que sirve igualmente para ampliar la animalización de los falangistas (llamándolos ratas, piojos, moscas, etc.).

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁴³⁵ *Ibid.*, pp. 154-155.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 167.

En la gran hoguera se queman libros y cuadernos, agendas y fotografías, documentos diversos y cartas y postales y carnets, es decir, todo tipo de documentos que puedan delatar informaciones indeseables sobre la identidad de las personas. También forman parte de esta identidad los libros leídos por una persona. Pero lo que hace gritar y llorar al protagonista de la historia es descubrir en la hoguera una de sus lecturas favoritas:

Por un momento cree ver a Mowgli y al tigre Shere Khan retorciéndose achicharrados entre las llamas, pero no, aunque insiste en mirar y no tarda en distinguir fugazmente un volumen cuyo título, *La conquista del pan*, arde con sus *muchachas que se vuelven cloróticas en las manufacturas de Manchester*, las únicas palabras pilladas al azar un día que, solo en casa, abrió el sobado libro por curiosidad y pensó que era una novela de misterio y crímenes. En otro flanco desmoronado de la hoguera, un ejemplar de la colección Hombres Audaces, a 60 cts. y con llamativas letras en colores anunciando la aventura, *Las alas de la muerte*, súbitamente abre también sus páginas como un erizo ante el peligro y resbala y rueda hasta el borde de la pira. Las llamas ya han devorado la mitad de la ilustración en vivos colores de la cubierta, un avión surgiendo de una nube tormentosa y enfrentándose a un gigantesco cóndor con las alas desplegadas que amenaza derribarlo. Ringo reconoce en el acto al piloto en su cabina.

—¡Oh, no, por favor! ¡Nooooo!

Es una novelita de Bill Barnes, el famoso Aventurero del Aire. La falta de atención de su padre vaciando a toda prisa la estantería ha condenado al héroe de la aviación a morir achicharrado en una hoguera improvisada detrás de un cobertizo, en el recóndito jardín de una barriada pobre de la Barcelona de la posguerra. Bill nunca habría imaginado un final tan fulminante y poco lucido. ¡Mierda y mierda! Con el tembloroso dedo índice el niño señala el libro que injustamente se consume entre las llamas y le recrimina a su padre el tremendo error. ¡Bill no debería estar aquí, Bill y su avión no merecen acabar de esta forma, convertidos en ceniza y precisamente delante de sus ojos! Le arrebató el bastón a su padre e intenta apartar el libro del fuego, pero es demasiado tarde, el héroe y su hazaña se convierten en una rosa oscura que se contrae y se arruga rápidamente, una ceniza impresa en doble columna que aún se mantiene compaginada y fibrosa por un breve instante.

—¡Se está achicharrando!
 —Lo siento, hijo, habré cogido el tebeo sin darme cuenta.
 (...)

 —¿Por qué no te has fijado?! ¿Por qué!
 —No hay que llorar por tan poca cosa. Ahora mismo se queman historias mucho más importantes, y mira, nadie se lamenta. Ya te he dicho que lo siento.⁴³⁷

A pesar de sus quejas, Ringo reúne sus fuerzas y se promete a sí mismo hacer que el avión de Bill vuele otra vez⁴³⁸, es decir, simbólicamente se compromete a resistir y vencer la dictadura, aunque en ese mismo momento solamente lo logre hacer en su fantasía, imaginando que el avión escapa de las llamas “elevándose hacia la noche estrellada, dejando atrás el tumulto de humo negro y esa extraña ceremonia de fuego, destrucción y muerte”⁴³⁹.

Pero más que nada, Ringo llegará a la decisión de elegir la literatura, creyendo que “solamente en ese territorio ignoto y abrupto de la escritura y sus resonancias encontrará el tránsito luminoso que va de las palabras a los hechos, un lugar propicio para repeler el entorno hostil y reinventarse a sí mismo”⁴⁴⁰. Se trata de un proceso que se lleva a cabo paulatinamente, a través de diferentes pasos. En un primer momento, el protagonista huye de la realidad como lector y espectador de historias (en todas sus formas: tebeos, novelas, películas); después intenta encontrar su camino a través de un código peculiar de la narración, la música; por último, encuentra en la literatura la posibilidad de convertirse en un agente activo de la narración: hacerse escritor. La literatura se convierte, pues, en su vía de salvación para huir de la amarga realidad y forjarse un mundo alternativo⁴⁴¹, para encontrar, al mismo tiempo su propia identidad como escritor. Curiosamente, la siguiente novela de Juan Marsé, *Esa puta distinguida*, se vincula en este punto con *Caligrafía de los sueños*. Si en éste el personaje

⁴³⁷ *Ibid.*, pp. 172-174.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 176-177.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁴¹ Para expresarlo con las palabras que usa en *Ibid.*, p. 259.

se está convirtiendo en escritor, el protagonista de la nueva novela será un escritor que ya tiene diferentes novelas publicadas, y se encarga con malas ganas de escribir un guión cinematográfico.

III.3.2. Interdiscursividad

En varias novelas de Marsé nos encontramos con un fenómeno más amplio que la intertextualidad, que algunos estudiosos suelen llamar interdiscursividad y consiste en la relación semiológica entre el texto literario y otros discursos no literarios. Lo hemos visto a propósito de la aparición en el texto del cine y de las imágenes cinematográficas, pero debemos añadir dos variantes más, la que se produce con la aparición en el texto de la pintura (en el caso de Marsé no tan numerosa, aunque ya hemos visto el ejemplo de la alfombra que aparece en *Si te dicen que caí*), y las canciones o música (que tiene mayor relevancia).

Como ya se ha señalado en el capítulo anterior, *Si te dicen que caí* remite ya a partir del paratexto al Himno de la Falange (cuya presencia ya se ha analizado), pero además se intercalan en el texto otras canciones. En primer lugar, dos canciones falangistas. La primera aparece al describirse la casa de la baronesa, y su función es ilustrativa, pues sugiere e, incluso, acentúa el carácter falangista de ese hogar:

(...) Al abrir la baronesa una caja de cigarrillos, sonaba lo de Isabel y Fernando el espíritu impera. Casi todo lo que había en esa casa fue comprado a bajo precio a dos amigos del señor, funcionarios de la Oficina de Recuperación de bienes requisados por el marxismo.⁴⁴²

La segunda se encuentra en el penúltimo capítulo de la novela:

Sentado en el bidet, los codos en las rodillas y el mentón en las manos, Sarnita parecía una araña negra escrutando fijamente los jirones chamuscados del saco y el tablado hundido, carbonizado junto con los bancos de madera que lo habían sostenido; mirando lo que quedaba del

⁴⁴² Marsé, *Si te dicen que caí*, pp. 256-257.

telón y de la concha del apuntador, docenas de palmas convertidas en ceniza, la bóveda ennegrecida por el humo. Entre bastidores, los decorados enrollados también eran ceniza, pero el telón de fondo desplegado, aquel esplendoroso cielo azul con nubecillas blancas durmiendo sobre lejanas montañas grises y nevadas, aquel horizonte imposible sobre la hondonada de los gorriones que sobrevuelan la niebla mañanera y el trigal, que a veces cruzaba mi madre con brazadas de espigas y que fulgía dorado siempre más allá de la memoria, las llamas no lo tocaron. En el vestuario todo seguía también intacto, pero con un palmo de agua y serrín en el suelo.⁴⁴³

Una nota a pie de página en la edición de la novela por Cátedra señala que “en la descripción del escenario aprovecha Marsé para aludir a la conocida canción falangista *Montañas nevadas*”⁴⁴⁴. Como vemos, la canción está completamente escondida en el texto, no hay ninguna referencia concreta que señale su carácter de intertexto. Es muy fuerte, sin embargo, el valor simbólico de la imagen (que también esta vez parece ser sacada de una película). En ella, aparece Sarnita sentado como “una araña negra” sobre los escombros que quedan tras el fuego. ¿Cómo no pensar en el significado simbólico que tenía la araña en toda la novela como alusión a los falangistas? Y esta araña está sentada en medio de la ruina, pues todo lo que está a su alrededor está carbonizado, ennegrecido, destruido. Con la excepción del telón de fondo (decorado con el cielo azul y las nubecillas blancas) que es lo único que queda, y que le sugiere al narrador que lo que sigue intacto es únicamente la superficie de las cosas, lo que se ve desde fuera. Si nos fijamos también en las letras de la canción que fue, además, el himno del Frente de Juventudes (la sección juvenil de Falange), vemos que canta con pasión los ideales y objetivos de la juventud, por lo cual podemos suponer que Sarnita puede representar a esa juventud que quiere levantar su Patria, sin embargo, el horizonte es “imposible”. Se sugiere, sin decirlo explícitamente, que sobre esta base ideológica no se hará posible cambiar la situación de España.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 426.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, nota 302, p. 426.

Con el mismo procedimiento que se usa para aludir al *Cara al sol* (es decir, sin señalar en absoluto la presencia de un intertexto en el texto) se intercala el verso “si me quieres escribir ya sabes mi paradero” de la canción conocida con el título *Si me quieres escribir* o *El frente de Gandesa*, la cual según nos explica la nota de los editores, durante la guerra civil se cantaba en los dos bandos, variando las letras “según el escenario del combate y sus protagonistas”⁴⁴⁵. Asimismo se inserta en el texto el nombre *Virolai*, que para los entendidos significa “himno religioso en homenaje a la Virgen del Montserrat, que (...) ha terminado convirtiéndose en un símbolo espiritual y patriótico”⁴⁴⁶ de los catalanes, y *raskayú*, “célebre canción (...) que fue censurada por considerarse una sátira contra el general Franco”⁴⁴⁷. Asimismo podemos señalar la presencia en el texto de canciones populares, como *Perfidia*, la cual por una parte ilustra el ambiente festivo (pues es la canción que se escucha por los altavoces de la calle), por otra parte está en agudo contraste con la escena de violencia y tortura entre los muchachos y Juanita. Otra vez se acentúa la presencia y la función de la canción intercalando en el texto varios fragmentos de sus letras (en tres estrofas sucesivas, en los dos últimos casos colocándolos entre paréntesis)⁴⁴⁸. La canción reaparecerá al final del mismo capítulo, insertándose en el texto, sin señalar, las líneas de *Perfidia*, puestas en boca de la Fueguiña que las entona “entre dientes siguiendo los compases de la orquesta”⁴⁴⁹. Esta misma canción es evocada más tarde pero no con las letras, sino por su título⁴⁵⁰, ya junto a *Bésame mucho*, sobre la cual la nota añade que “fue censurada durante el franquismo”⁴⁵¹. Por último, podemos descubrir un verso de una popular canción infantil que reaparecerá en dos ocasiones más y que dice “vamos a contar mentiras tra-la-rá”⁴⁵², en cuyo caso la nota de los editores

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, nota 150, p. 246.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 299.

⁴⁵¹ *Ibid.*, nota 211.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 181. Éste y otro verso de la misma canción se insertarán en las págs. 254 y 381.

alude a su “función claramente metanarrativa”⁴⁵³, pues la relaciona con “la capacidad fabuladora de Nito y con el juego entre verdad y mentira que atraviesa toda la novela”⁴⁵⁴.

En *Caligrafía de los sueños* hay una presencia todavía más marcada de la música, debido a que Ringo no solamente toca el piano, sino realmente parece tener la ambición de convertirse en músico.

Y luego está la otra dolorosa consecuencia del accidente, para él mucho más importante que la laboral: imaginar su mano derecha recorriendo el teclado del piano como una grotesca araña mutilada, coja y repulsiva, la mano que guarda memoria de las primeras notas y compases, de los ejercicios para cinco dedos y del inicio de algunas piezas sencillas aprendidas con tanto esfuerzo, como «Para Elisa» o el «Vals de las olas». *Dooo-re-mi-sol-dooo, si-do-re-do-si-do-mi-sol-siii...* Siempre esperó poder reanudar algún día sus interrumpidas clases de solfeo y piano, y ahora, a pesar de lo ocurrido, con sólo nueve dedos y contra viento y marea, mantendría esa esperanza. De ningún modo pensaba renunciar a los acordes ni a las veloces escalas a dos manos en el viejo teclado amarillento del maestro Emery —quemaduras de cigarrillo en las teclas más bajas, chillidos de pájaro en las más altas—, un pianista que había tocado en orquestas populares y cultivaba una querencia por la música culta dando clases de solfeo dos veces a la semana por doce pesetas al mes en el cochambroso comedor en penumbra de un pisito de la calle Tres Señoras. Algo le dice que el viejo maestro, (...) sólo se ha esfumado de su vida provisionalmente. Había que despedirse del dedo que se tragó la laminadora, pero no del pentagrama ni del teclado, que pensaba recuperar algún día junto con las lecciones. Mientras tanto, ¿adónde van a parar los dedos muertos de los pianistas?, anota con letra diminuta en su cuaderno secreto de tapas negras.⁴⁵⁵

Su relación con la música ha sido desde siempre intuitiva, y está lejos de ser selectiva. Tararea con el mismo respeto y agrado una melodía de Cole Porter o la música de fondo de películas que le han gustado —se sabe de memoria el trepidante tema de *La diligencia*, o de *El ladrón de Bagdad*, o el vals de *Jezabel*— que algunos compases de una

⁴⁵³ *Ibid.*, nota 92.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, pp. 105-106.

sonata de Mozart. Piensa en las partituras que tiene guardadas y en los sueños que había depositado en ellas hasta ayer mismo, y espera tiempos mejores. La fatalidad ha querido que el dedo sacrificado sea el índice, el veleidoso dedo del destino, el mismo que apretó el gatillo en el huerto del abuelo cinco años atrás, el responsable del *re* en los añorados ejercicios para cinco dedos. No hubo tiempo para aprender gran cosa, fueron apenas diez meses, una hora cada lunes y jueves acariciando las teclas y leyendo música en voz alta al compás del tres por cuatro, pero lo poco que aprendió lo considera un tesoro, un raro privilegio. «Levanta la cabeza, no mires tanto el teclado», flota aún en el aire la voz de humo del maestro: «La música no está en las teclas, la música está en la memoria de los dedos y en el corazón».⁴⁵⁶

La intertextualidad y la interdiscursividad, es decir, la presencia en el texto de la literatura y la música, juegan un papel importante en el destino del protagonista, pues preparan el terreno para su paso de una vocación antigua (la de pianista) a otra nueva (la escritura). Pero también, como hemos podido ver en los fragmentos, el texto se enriquece en gran medida por medio de las referencias intertextuales e interdiscursivas. Si los libros mencionados abrían un horizonte cultural más amplio, la musicalidad aporta al texto un nuevo ritmo, una música de fondo.

III.3.3. Intratextualidad

Entre las diferentes relaciones intertextuales, la más relevante es, sin embargo, la que opera dentro de la propia obra del escritor. Se trata de un fenómeno que se puede detectar en múltiples niveles, desde el espacio y el tiempo narrativos hasta los personajes y sus acciones.

En el primer capítulo ya hemos visto como se va configurando el mundo narrativo de Marsé a través de la reaparición de la Barcelona de la posguerra, con los mismos barrios, los mismos lugares concretos (cines, bares, instituciones). Hay además de los ya mencionados, algunos espacios más concretos, un poco más especiales, que casi imperceptiblemente aparecen y reaparecen en las novelas de Marsé, y van cobrando cada vez mayor

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

fuerza simbólica. Fijémonos, por ejemplo, en la Montaña Pelada, que se menciona por vez primera en *Últimas tardes con Teresa* pero también está presente en *Caligrafía de los sueños*, novela publicada cuarenta y cinco años más tarde. En la primera, el protagonista contempla la ciudad desde la cumbre de esta montaña⁴⁵⁷ (lo cual ya en sí puede considerarse simbólico), un lugar que consiste, conforme se nos explica en una descripción algunas páginas más tarde, en „un oscuro promontorio de escasa vegetación y desprovisto de árboles, con alguna covacha ocasionalmente habitada por vagabundos”⁴⁵⁸, de cuya “inhóspita desnudez emana un aire de marginación y castigo”⁴⁵⁹. En el mismo lugar estarán sentados en corro, al estilo indio, los jóvenes protagonistas de *Caligrafía de los sueños*. Y parece como si el destino de los personajes estuviera escrito en el espacio.

Al describirse en *Últimas tardes con Teresa* la Montaña Pelada, se menciona que desde allí se ve el puente de los suicidas de Vallcarca (que recibió su nombre por ser un lugar predilecto de los suicidas que se arrojan desde el puente), un lugar que recobra todavía mayor fuerza si lo observamos desde el punto de vista de la intratextualidad. Recordemos que en la siguiente novela de Juan Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, la pobre protagonista, al verse abandonada por el guapo pero tenebroso muchacho del que se ha enamorado, se suicida arrojándose del puente de Vallcarca. En esta novela, el puente ya aparece en el capítulo 12, como una sinistra premominición de la muerte, hasta que en el último capítulo (concretamente, el capítulo 26) se produce (o, más bien, se sugiere) el suicidio de Montse desde ese puente. Y treinta años más tarde, la misma asociación del puente con el suicidio aparece en *Rabos de lagartija*, cuando David ve al perro Chispa pararse al borde del río Tajo, y le parece como si estuviera pensando en tirarse al vacío.

El siguiente elemento narrativo fundamental de la intratextualidad son los personajes, cuya aparición y reaparición puede realizarse de diferentes formas. Como una nueva aparición de un personaje que ya conocemos de una obra anterior, pero en esta nueva ocasión solamente se evoca

⁴⁵⁷ Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 61.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

brevemente; o, al revés, cuando reaparece algún personaje que en una obra anterior jugaba un papel secundario, pero posteriormente se cuenta más sobre él, se amplía más su historia o, incluso, se convierte en protagonista. El primer caso es, por ejemplo, el del capitán Blay, protagonista de *El embrujo de Shanghai* quien reaparece en *Caligrafía de los sueños*, pero ya no como protagonista, o el del mago Fu-Ching, que era un personaje de *El amante bilingüe* y también se vuelve a mencionar, sin tener mayor importancia, en *Caligrafía de los sueños*. El segundo caso lo representa, por ejemplo, la Rosita de *Si te dicen que caí*, quien será la protagonista de *Ronda del Guinardó*; Pilar, tan sólo mencionada en *Si te dicen que caí*, quien será la esposa de Java (personaje principal de esta misma novela) cuando éste reaparecerá en *Ronda del Guinardó*; o Ringo, que también apareció en *Si te dicen que caí* pero tendrá mucho mayor importancia como protagonista de *Caligrafía de los sueños*. También puede ocurrir que el mismo personaje aparezca en diferentes obras, sin tener un papel relevante en ninguna de ellas. Este es el caso, por ejemplo, de Alfonso Ferrán, el padre del Andrés de *Encerrados con un solo juguete*, muerto por intentar evitar la quema de una iglesia (por lo cual en realidad solamente hablan de él pero no está presente), a quien se hará alusión asimismo en *Si te dicen que caí*.

Me gustaría destacar un caso especial cuando no es el nombre, sino más bien una curiosa costumbre (o acción) lo que une a personajes de dos novelas diferentes. El ejemplo establece una relación intratextual entre *Rabos de lagartija* y *Caligrafía de los sueños*. En esta última novela, el protagonista, Ringo tiene un „amigo” especial llamado Gorry: un gorrión que él mismo mató (disparándolo), pero como sentía muchos remordimientos después lo enterró, le puso un nombre, y desde entonces el pájaro vuelve a aparecer en su fantasía, como un interlocutor. El pájaro muerto recuerda el perro Chispa del David de *Rabos de lagartija*, donde el protagonista conversa con su perro, el cual, además, está medio muerto. Resulta interesante que en *Rabos de lagartija*, el protagonista tiene más interlocutores que parecen ser más bien fantasmas, puesto que habla con su hermano en el vientre de su madre, con su padre (probablemente muerto), el piloto (muerto) que aparece en la foto que colgó en la pared de su cuarto. En realidad, puebla su soledad con conversaciones imaginarias, con fantasmagorías. Los dos casos representan, además de un recurso técnico innovador, una

nueva demostración de la riqueza del mundo de los niños, de su fantasía y creatividad, así como su capacidad infinita para refugiarse en el mundo de la imaginación y sobrevivir de esta forma la serie de dificultades que resultan insuperables incluso para los adultos.

Como último ejemplo muy ilustrativo, me gustaría destacar la figura de Ramón Mir Altamirano, personaje de *Caligrafía de los sueños* y también de *Esa puta tan distinguida*. En la primera obra, el joven protagonista de la historia, Ringo, es testigo de los “ridículos amoríos”⁴⁶⁰ entre el señor Alonso y Vicky Mir. El exmarido de ésta última es Ramón Mir, “ex alcalde de barrio muy mandón y bravucón”⁴⁶¹, pero sobre todo un falangista ejemplar que lleva todos los atributos externos correspondientes a su postura política:

(...) nuestro alcalde de barrio, el año anterior, cuando todavía aparentaba buena salud, solía acudir a la misa de doce en el monasterio de San José de la Montaña, que está un poco más arriba de la Travesera de Dalt. Iba siempre solo y luciendo sus galas frentejuveniles más vistosas, camisa azul y boina roja prendida al hombro, guantes negros y correaes bien lustrosos, con su pistola de escuadrista en la funda sujeta al cinto. Cosidos en la camisa lucía el águila alemana y el escudo divisionario. También llevaba colgando sobre el pecho sus viejas antiparras de campaña, como si viniera directamente de otear bolcheviques en la estepa rusa bajo las banderas del III Reich, en el frente arrasado del lago Ilme, por ejemplo, entre Novgorod y el río Weresha.⁴⁶²

Existe una leyenda sobre él según la cual un domingo de invierno sacó su pistola y amenazó a gente inocente que estaba saliendo de misa. Hay, en realidad, varios momentos en los cuales se narra lo que sucede el domingo. La primera, y la más breve, dice así:

El marido de la sanadora, el falangista mejor peinado que has visto en tu vida, un domingo del pasado invierno se plantó al pie de la escalinata

⁴⁶⁰ Marsé, *Caligrafía de los sueños*, p. 79.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 117.

del templo y esperó la salida de los feligreses de misa de doce con la pistola en la mano porque, al parecer, una voz interior le había dado la orden de disparar... Así empezaba una funesta historia que el chico oyó contar en dos ocasiones.⁴⁶³

Algunas páginas más tarde, aparece otra descripción, más detallada:

Veamos ahora qué pasó este sombrío y desapacible mediodía de finales de noviembre durante la misa de doce en el monasterio de San José. (...) el camarada imperial estaba postrado en el reclinatorio del banco, en primera fila, y nada más empezar la misa le vieron incorporarse, hacer una genuflexión y abandonar la iglesia, compungido y con los ojos húmedos. No era ninguna puñetera novedad. Según diversos testimonios recogidos in situ por menda poco después, (...) el camarada Mir incurría en ese extraño comportamiento por segundo domingo consecutivo. Justo en el momento del confitero deo, ¿se dice así?, cuando los devotos fieles responden en voz baja mea culpa, mea culpa, mea máxima y grandísima culpa, ¿se dice así?, el piadoso ex combatiente abandonaba el reclinatorio y la misa, bajaba por una de las dos escalinatas que dan a la explanada y se quedaba quieto al pie de la misma, ensimismado e inaccesible como un centinela, erguido, guapetón, fúnebre y oscuro, con una oscuridad resplandeciente, canturreando alguna majadería falangista, según dicen, hasta que, terminado el oficio, veía bajar a los feligreses. Entonces, el ex divisionario se plantaba ante ellos susurrando confusas jaculatorias y sacaba la pistola de la funda, apoyaba el cañón en la sien, gritaba ¡Viva Cristo Rey! y acto seguido hacía ¡pum, pum! sonriendo con su boca llena de dientes de oro y adornada con el fino bigote de alferez provisional-cadáver definitivo...⁴⁶⁴

En este fragmento, el falangista es nombrado “camarada imperial”, “piadoso excombatiente” y “ex divisionario” para resaltar su profesión militar, lo que trae consigo la idea de que lucha por algún ideal. Sin embargo, aquí no se enfrenta con ningún enemigo real, al contrario, asusta y pone en peligro a la gente inocente que sale de la misa. El grito “¡Viva

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, pp. 118-119.

Cristo Rey!” (que fue utilizado como lema durante la Guerra civil y el franquismo) resalta todavía más la idea de que el comportamiento de Mir tienen alguna razón política, y también aumenta la sensación de agresión y violencia de la escena. En un primer momento, el lector piensa que se cuenta el mismo episodio que se resumía en el párrafo anteriormente citado, hasta que el texto dice que ya es el segundo domingo que Mir se comporta de esta manera, y vemos la gran diferencia: al final de la escena apoya el cañón en su propia sien. No se cuenta lo que sucede después, pero el lector tampoco puede estar seguro de lo que ha pasado, porque la escena se cuenta de la misma forma cómo se suelen contar las aventuras en las diferentes novelas de Marsé, es decir, con una cierta vacilación e inseguridad (en este párrafo se ve perfectamente la presencia de preguntas que muestran la incertidumbre del que narra, quien parece contarnos una historia que él mismo conoce de oídas). Esta vez tampoco se nos dice cómo terminó la escena, pero nos enteramos de que la gente empieza a sospechar que Mir se ha vuelto loco, y tiene que acudir a la Delegación Local de Falange para explicarse ante su jefe. Sin embargo, la historia no acaba en este punto. El episodio vuelve a suceder el domingo siguiente (con lo cual llegamos al mágico número tres), y esta vez se repite “con una estruendosa variante que nadie esperaba”⁴⁶⁵: Mir realmente aprieta el gatillo y se mata.

Cuando Ramón Mir Altamirano vuelve a aparecer cinco años después en una nueva novela del autor, el lector (que haya leído *Caligrafía de los sueños*) ya sabe, por lo tanto, cómo ha muerto. Pero en *Esa puta tan distinguida* Mir es un personaje de la historia sobre el asesinato de la prostituta (que se investiga en 1982 pero) que tuvo lugar en 1949, por consiguiente, no sorprende que lo encontremos todavía vivo. En esta obra, además, el narrador (un narrador extremadamente cercano al autor) revela no solamente que el personaje ya ha aparecido en una de sus novelas anteriores, sino también que ya estaba presente, todavía sin nombrarlo, en uno de sus relatos breves. ¿Cuál es, pues, el papel de este personaje que reaparece (si le creemos al narrador) ya por tercera vez en su narrativa? Sigue teniendo las mismas características (es un alcalde falangista, con el pelo negro peinado

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 121.

hacia atrás y bigote, bravucón), y se evocan de su vida sucesos que ya conocemos (que está casado, que su propia mujer la considera una persona irresponsable e insegura, y piensa que un día acabaría volviéndose loco). Algunos de sus rasgos parecen ser nuevos o acentuarse más en este contexto (por ejemplo que suele abusar de su autoridad como falangista y como alcalde), porque en *Esa puta tan distinguida* tiene un papel relativamente importante en la historia por ser Mir el amante de la mujer asesinada y el que la indujo a la prostitución, y también porque él mismo participa en las maniobras (acusaciones, persecuciones) de carácter político que son relevantes en esta historia ambientada en plena época de Franco. El propio Marsé le dijo en una entrevista a Escobedo (en el momento de publicarse *Caligrafía de los sueños*) que este personaje „no es más que otra víctima del Régimen, y paga muy duramente sus fanfarronadas”⁴⁶⁶, por lo tanto, representa a un tipo concreto de personas que Marsé quiere mostrarle al público. Cabe destacar, sin embargo, un detalle que nos revela el propio narrador de *Esa puta tan distinguida*, a saber, que recibió el encargo de escribir el guión cinematográfico por conocer muy bien el ambiente en que ocurrió el asesinato, puesto que él mismo vivía en ese barrio cuando sucedió todo y, lo que es más, fue vecino y seguramente conocido de Ramón Mir Altamirano (aunque, como también lo revela, no recuerda haber intercambiado ni una sola palabra con él a pesar de que eran casi convecinos). Como este narrador en primera persona, escritor de profesión, es un narrador extremadamente cercano al autor, podemos pensar que se trata de una reminiscencia autobiográfica, es decir, que el autor se inspiró en una persona que él había conocido para crear el personaje de Ramón Mir Altamirano (el texto mismo nos dice que es un personaje real al que en un momento determinado se le pondrá un nombre y apellidos falsos). Pero desde el punto de vista del discurso narrativo, la afirmación del narrador significa que se borran las fronteras entre el mundo diegético del narrador y el mundo narrado por el narrador (el fenómeno que Genette llama *metalepsis*). Y la función de este recurso es causar un efecto mucho más fuerte en el lector (que al leer una obra literaria, cree saber distinguir los niveles narrativos y conoce las reglas, o el pacto, de la lectura).

⁴⁶⁶ Escobedo, p. 129.

El lector es invitado a un juego, a través del cual se acerca mucho más tanto al mundo que se narra como a su creador.

El tema de la intratextualidad enlaza perfectamente con lo que me he propuesto demostrar desde las primeras páginas de este libro. A partir de su primera novela, Juan Marsé empezó a crear un mundo literario muy propio que se iría desarrollando y enriqueciendo cada vez más, a través de sus diferentes obras. En este mundo aparecen y reaparecen espacios, personajes, así como motivos recurrentes (en especial un gran número de imágenes que aluden a tebeos, a películas, a actores y actrices). Se crea un mundo homogéneo y muy coherente, en el cual, sin embargo, el escritor siempre logra sorprendernos con una nueva y enriquecedora historia.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva
- ALDECOA, Josefina R. (1999): *Los niños de la guerra*, Madrid: Anaya
- AMELL, Samuel (1984): *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis*, Madrid: Playor
- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- BAJTÍN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid: Taurus
- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, tercera edición, Madrid: Cátedra
- BONET, Laureano (2016): “La morada del escritor: una conversación con Juan Marsé”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición digital a partir de *Campo de Agramante: revista de literatura*, núm. 18 (primavera-verano 2013), pp. 19-46.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-morada-del-escriptor-una-conversacion-con-juan-marse/> (Última consulta: 05-12-2019)
- BURGOS SEGARRA, Gemma (2017): “Marsé, Juan: *Esa puta tan distinguida*”, *Diablotexto Digital*, 2017/2, pp. 228-231.
- CAMPBELL, Joseph (1997): *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- CHAMPEAU Geneviève (1983): “A propos de *Si te dicen que caí*”, *Bulletin Hispanique* 85, Bordeaux, pp. 359-378.
https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1983_num_85_3_4513 (Última consulta: 05-12-2019)
- CHIRBES, Rafael (2002): “Material de derribo” en: *El novelista perplejo*, Barcelona: Anagrama, pp. 91-103.
- CICCARELLO, Maria Grazia (1985): “La literatura española durante el franquismo: II La narrativa y el teatro” en: Berardinelli, Alfonso – Piccioli, Gianandrea – Girolamo, Constanzo di (eds.): *La cultura del 900: 2. Literatura; Teatro; lingüística y semiótica*, México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, pp. 73-82.

- CUENCA, Josep Maria (2015) *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Barcelona: Editorial Anagrama
- DOMÍNGUEZ SANTANA, Fermín (2011): *Marsé y la secciones de Por Favor. Una perspectiva en torno a su narrativa*, tesis doctoral, Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones
<https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/915/3397/1/Fermín+Domínguez+Santana.pdf> (Última consulta: 05-12-2019)
- EFE (3 de febrero de 2015): “Juan Marsé: «Toda novela está basada en hechos reales»”
<https://www.efc.com/efc/espana/cultura/juan-marse-toda-novela-esta-basada-en-hechos-reales/10005-2527461#> (Última consulta: 05-12-2019)
- ENCINAR, Ángeles (1990): *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Pliegos
- ESCOBEDO, María (2011): “Juan Marsé: «De una novela sólo es verdad lo que se cree el lector»”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 732, pp. 125-134.
- FRYE, Northrop (1977): *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila Editores
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996): *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis
- GELI, Carles (2011): “Marsé escribe su novela más autobiográfica”, *El País*, 11 de febrero de 2011
https://elpais.com/cultura/2011/02/11/actualidad/1297378809_850215.html (Última consulta: 05-12-2019)
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus
- GIMÉNEZ, Carlos (2011): *Todo Paracuellos*, sexta edición, prólogo de Juan Marsé, Barcelona: Random House Mondadori
- JUAN GINÉS, Luis Javier de (2004): *El espacio en la novela española contemporánea*, Tesis, Universidad Complutense de Madrid
<https://eprints.ucm.es/5425/1/T28007.pdf> (Última consulta: 05-12-2019)
- LEJEUNE, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique, nouvelle édition augmentée*, París: Éditions du Seuil
- MAINER, José-Carlos (2016): “La persistencia del deseo”, *El País. Babelia*, 9 de abril de 2016

- https://elpais.com/cultura/2016/04/05/babelia/1459865323_316178.html (Última consulta: 05-12-2019)
- MALLARMÉ, Stéphane (1999): *La siesta de un fauno y otros poemas*, elaleph.com paginadepoesia.com.ar/escritos_pdf/Mallarme_siestadefauno.pdf (Última consulta: 05-12-2019)
- MALLARMÉ, Stéphane (1979): *Obra completa en poesía*, Volumen 1, (Lugar de edición sin señalar): Ediciones 29
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley (1985): “La novela picaresca y la obra de Juan Marsé”, *Hispanic Journal*, Vol. 7, nº 1, pp. 67-78.
- MARÍ, Jorge (2003): *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*, Madrid: Ediciones Libertarias
- MONTENEGRO, Nivia (1981): “El juego intertextual de Si te dicen que caí”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 5, No. 2 (Invierno 1981), pp. 145-155.
https://www.jstor.org/stable/27762092?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=intertextualidad&searchText=novela&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dintertextualidad%2Bnovela%26amp%3Bacc%3Don%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bgroup%3Dnone&ab_segments=0%2Fbasic_SYC-4341%2Fcontrol&refreqid=search%3A68d7bc708ef69a70f6d2df7e8fb582ec&seq=4#metadata_info_tab_contents (Última consulta: 05-12-2019)
- OLIVA, José (2016): “Marsé: *Esa puta tan distinguida* es seguramente mi novela más autobiográfica”, EFE, 6 de abril de 2016
<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/marse-esa-puta-tan-distinguida-es-seguramente-mi-novela-mas-autobiografica/10005-2888590#> (Última consulta: 05-12-2019)
- PÉREZ SÁNCHEZ, José María (2010): “Imágenes de la Guerra Civil española (1936–39). Metaficción, intertextualidad e intratextualidad en *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé”, *Letralia*, Año XV, nº 236, sp.
<https://letralia.com/236/ensayo03.htm> (Última consulta: 05-12-2019)
- PÉREZ SINUSÍA, Yolanda (2016): “Del cromo al origen de la aventi en la narrativa de Juan Marsé”, *Etudes romanes de Brno*, nº 1, pp. 137-152.

- PIMENTEL, Luz Aurora (2001): *El espacio en la ficción*. México D.F.: Siglo XXI Editores
- PRADO, Benjamín (2011): “Los sueños de Juan Marsé son mentira”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 729, pp. 5–7.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana – AYMERICH, Pilar – SAGARRA, Joan de (2009): *Los mundos de Juan Marsé. Homenaje al Premio Cervantes 2008*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá – Madrid: Ministerio de Cultura
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles (1996): *La novela de autoformación: Una aproximación teórica e histórica al "bildungsroman" desde la narrativa española*. Oviedo: Universidad de Oviedo – Kassel: Edition Reichenberger
- SAGARRA, Joan de (2002): “Señoritos de mierda”, *El País*, 13 de octubre de 2002
https://elpais.com/diario/2002/10/13/catalunya/1034471244_850215.html (Última consulta: 05-12-2019)
- SIEVERING–LORENZO, M.–G (2003): *De la preocupación pedagógica a la expresión literaria de la infancia: de Ganivet a Lorca y Cernuda*. Tesis doctoral, Universidad de Genève
<http://www.unige.ch/cyberdocuments/theses2003/Sievering–LorenzoM–G/these.pdf> (Última consulta: 05-12-2019)
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980): *La novela desde 1936*, Madrid: Editorial Alhambra
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2013): “*Si te dicen que caí*”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnw169> (Última consulta: 05-12-2019)
- VALLS, Fernando (2003): *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Crítica
- VILLANUEVA, Darío (1995): *El comentario de textos narrativos: La novela*, 3ª ed., Gijón: Ediciones Júcar
- ZORAN, Gabriel (1984): “Towards a Theory of Space in Narrative”, *Poetics Today, The Construction of Reality in fiction*, vol. 5, n° 2, pp. 309–335.
<https://links.jstor.org/sici?sici=0333-5372%281984%295%3A2%3C309%3ATATOSI%3E2.0.CO%3B2-L> (Última consulta: 05-12-2019)

Ediciones de obras de Juan Marsé citadas

- MARSÉ, Juan (2011): *Caligrafía de los sueños*, Barcelona: Lumen
- MARSÉ, Juan (2002): *Cuentos completos*, Madrid: Espasa-Calpe
- MARSÉ, Juan (1990): *El amante bilingüe*, Barcelona: Planeta
- MARSÉ, Juan (1993): *El embrujo de Shanghai*, quinta edición, Barcelona: Plaza & Janés
- MARSÉ, Juan (1960): *Encerrados con un solo juguete*, Barcelona: Seix Barral
- MARSÉ, Juan (2016): *Esa puta tan distinguida*. Barcelona: Lumen
- MARSÉ, Juan (2004): *La gran desilusión*, Barcelona: Seix Barral
- MARSÉ, Juan (1970): *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona: Seix Barral
- MARSÉ, Juan (2000): *Rabos de lagartija*, Barcelona: Lumen
- MARSÉ, Juan (2005): *Ronda del Guinardó*, edición de Fernando Valls, Barcelona: Crítica
- MARSÉ, Juan (1985): *Si te dicen que caí*, Ana Rodríguez Fischer - Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas
- MARSÉ, Juan (1989): *Si te dicen que caí*, versión corregida y definitiva, Barcelona: Seix Barral
- MARSÉ, Juan (2010): *Si te dicen que caí*, edición crítica de Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas
- MARSÉ, Juan (1982): *Un día volveré*, Barcelona: Plaza Janés
- MARSÉ, Juan (1990): *Últimas tardes con Teresa*, Vigésimosegunda edición, Barcelona: Seix Barral
- MARSÉ, Juan (2011): "Juan Marsé se enfrenta a Juan Marsé", *Letras salvajes. Revista de Literatura, Arte y Pensamiento de alta velocidad*, n° 5, pp. 69-74.

Artículos anteriores de la autora sobre Juan Marsé

- FAIX, Dóra (2007): “A spanyol polgárháború gyermekei, Juan Marsé műveinek tükrében”, *Ezredvég*, XVII/12, pp. 61–70.
- FAIX, Dóra (2010): “El autor implícito en la narrativa de Juan Marsé” en: *Nuevos caminos del Hispanismo, Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Iberoamericana, Madrid, pp. 148–154.
- FAIX, Dóra (2012): “El camino de Juan Marsé desde la presencia implícita del autor hacia la autoficción”, *Colindancias – Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, pp. 95–105.
- FAIX, Dóra (2003) “El espacio en la narrativa de Juan Marsé”, en: *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, pp. 91–108.
- FAIX, Dóra (2009): “Héroes y desmitificación en Si te dicen que caí de Juan Marsé” en: *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, La Coruña: Andavira, pp. 225–232.
- FAIX, Dóra (2009): “La guerra civil y la posguerra a través del espacio narrativo: análisis de Si te dicen que caí de Juan Marsé” en: *Etudes romanes de Brno*, nº. 2, Masarykova Univerzita, Brno, pp. 37–46.
- FAIX, Dóra (2003) “Los niños en la narrativa de Juan Marsé”, en: *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, pp. 91–108.

Documentales sobre Juan Marsé en la página de rtve.es

Juan Marsé, de obrero manual a escritor (1979)

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/juan-marse-su-paso-obrero-manual-escritor/938328/>

Juan Marsé: trayectoria de su vida y obra literaria (1997)

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/juan-marse-trayectoria-su-vida-obra-literaria/939912/>

Discurso Juan Marsé, Premio Cervantes 2008 (2008)

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/juan-marse-premio-cervantes-2008/486258/>

Imprescindibles – Érase una vez Juan Marsé (2015)

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-erase-vez-juan-marse/3030658/>

