

Tesis Doctoral
Vicerrectorado de Investigación

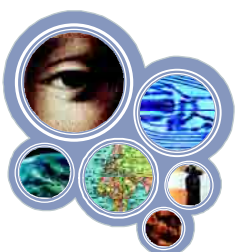


Facultad de Filología
Dpto. de Literatura Española y Crítica Literaria
Año 1999

**La novela de Juan Marsé: Análisis de las tendencias
y de las técnicas narrativas**

José Luis Gundín Vázquez
Licenciado en Filología Hispánica

Director de Tesis: Dra. Dña. María Isabel de Castro García



TESIS DOCTORAL

**LA NOVELA DE JUAN MARSÉ : ANÁLISIS DE
LAS TENDENCIAS Y DE LAS
TÉCNICAS NARRATIVAS**

José Luis Gundín Vázquez
Licenciado en Filología Hispánica

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y CRÍTICA
LITERARIA
1999

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y CRÍTICA
LITERARIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN
A DISTANCIA

**LA NOVELA DE JUAN MARSÉ : ANÁLISIS DE LAS TENDENCIAS Y DE
LAS TÉCNICAS NARRATIVAS**

Autor: José Luis Gundín Vázquez
Licenciado en Filología Hispánica

Directora: Dra. D^a María Isabel de Castro García
Profesora Titular de Universidad



**"La vida sólo se comprende hacia atrás"
Sören Kierkegaard**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. PERFIL BIOGRÁFICO Y LITERARIO	8
II. LOS ORÍGENES DE UNA TRAYECTORIA. DOS NOVELAS DE FORMACIÓN EN EL ÁMBITO DEL REALISMO SOCIAL : <i>ENCERRADOS CON UN SOLO JUGUETE</i> (1960) Y <i>ESTA CARA DE LA LUNA</i> (1962)	29
2. 1. TENDENCIAS DE LA NOVELA DE LOS CINCUENTA.....	37
2.1.1. EL REALISMO SOCIAL CRÍTICO.....	39
2.1.2. EL NEORREALISMO.....	41
2.1.3. EL REALISMO TRASCENDENTE.....	45
2. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS	46
2.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.....	46
2.2.2. LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA.....	48
2.2.3. EL DISCURSO.....	51
2.3. LOS PRIMEROS CUENTOS : <i>PLATAFORMA POSTERIOR</i> (1957), <i>NADA PARA MORIR</i> <i>(1957)</i> Y <i>LA CALLE DEL DRAGÓN DORMIDO</i> (1959)	53
2.4. <i>ENCERRADOS CON UN SOLO JUGUETE</i> (1960)	55
2.4.1. HISTORIA Y TEMAS.....	57
2.4.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	68
2.4.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA	69
2.4.2.2. LOS PERSONAJES	78
2.4.2.3. EL ESPACIO.....	87
2.4.2.4. EL TIEMPO.....	94
2.4.2.5. EL DISCURSO.....	99
2. 5. <i>ESTA CARA DE LA LUNA</i> (1962).....	110
2.5.1. HISTORIA Y TEMAS.....	111
2.5.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	120

2.5.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA	121
2.5.2.2. LOS PERSONAJES	128
2.5.2.3. EL ESPACIO	137
2.5.2.4. EL TIEMPO	141
2.5.2.5. EL DISCURSO.....	147
2.6. RECAPITULACIÓN.....	156
III. HACIA LA RENOVACIÓN DE LA NOVELA Y LA DESMITIFICACIÓN DE LOS IDEALES : <i>ÚLTIMAS TARDES CON TERESA</i> (1965) Y <i>LA OSCURA HISTORIA DE LA PRIMA MONTSE</i> (1970).	159
3.1. TENDENCIAS DE LA NOVELA DE LOS SESENTA.....	165
3.1.1. LA NOVELA DE LA DESMITIFICACIÓN.....	167
3.1.2. EL REALISMO MÁGICO.....	169
3.1.3. EL REALISMO TRASCENDENTE.....	172
3.1.4. EL REALISMO SOCIAL	173
3.1.5. DEL OBJETIVISMO AL SUBJETIVISMO.....	174
3.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS	175
3.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA	177
3.2.2. ESTRUCTURA . PERSONAJES, ESPACIO Y TIEMPO	178
3.2.3. EL DISCURSO.....	180
3.3. <i>ÚLTIMAS TARDES CON TERESA</i> (1965).....	181
3.3.1. HISTORIA Y TEMAS.....	185
3.3.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	195
3.3.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA	195
3.3.2.2. LOS PERSONAJES.....	205
3.3.2.3. EL ESPACIO.....	219
3.3.2.4. EL TIEMPO.....	225
3.3.2.5. EL DISCURSO.....	233
3.3.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD	241
3.4. <i>LA OSCURA HISTORIA DE LA PRIMA MONTSE</i> (1970).....	246
3.4.1. HISTORIA Y TEMAS.....	247
3.4.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	256
3.4.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA	257
3.4.2.2. LOS PERSONAJES.....	265
3.4.2.3. EL ESPACIO.....	276
3.4.2.4. EL TIEMPO.....	281
3.4.2.5. EL DISCURSO.....	288
3.4.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD	296
3.5. RECAPITULACIÓN.....	298
IV. LA APROXIMACIÓN AL EXPERIMENTALISMO Y LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA : <i>SI TE DICEN QUE CAÍ</i> (1973).	301
4. 1. TENDENCIAS DE LA NOVELA DE LOS SETENTA	307
4.1.1. "NEOTRADICIONALISMO".....	309
4.1.2. RENOVACIÓN.....	311
4.1.3. EXPERIMENTACIÓN.....	318
4.1.4. DEL SUBJETIVISMO AL FORMALISMO	320
4. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	321
4.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA	322

4.2.2. ESTRUCTURA : PERSONAJES, ESPACIO Y TIEMPO	323
4.2.3. EL DISCURSO	325
4.2.4. CULTURALISMO	326
4. 3. <i>SI TE DICEN QUE CAÍ</i> (1973).....	328
4.3.1. HISTORIA Y TEMAS.....	331
4.3.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	348
4.3.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.....	349
4.3.2.2. LA TÉCNICA DE OCULTAMIENTO.....	351
4.3.2.3. LAS "AVENTIS".....	352
4.3.2.4. LOS PERSONAJES.....	355
4.3.2.5. EL ESPACIO.....	364
4.3.2.6. EL TIEMPO.....	371
4.3.2.7. EL DISCURSO.....	379
4.3.2.8. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD	387
4.4. RECAPITULACIÓN.....	397

V. LA CONSOLIDACIÓN DE LOS UNIVERSOS NARRATIVOS Y EL ACERCAMIENTO A LA "NUEVA NARRATIVA HISPÁNICA" : *LA MUCHACHA DE LAS BRAGAS DE ORO* (1978), *UN DÍA VOLVERÉ* (1982), *RONDA DE GUINARDÓ* (1984), *TENIENTE BRAVO* (1987), *EL AMANTE BILINGÜE* (1991) Y *EL EMBRUJO DE SHANGHAI* (1993).....

5. 1. TENDENCIAS DE LA "NUEVA NARRATIVA HISPÁNICA"	414
5.1.1. POSMODERNISMO Y NUEVA SENSIBILIDAD.....	416
5.1.2. EL INTIMISMO. FORMAS AUTOBIOGRÁFICAS Y MEMORIALES.....	423
5.1.3. LA REFLEXIÓN SOBRE LA ESCRITURA	433
5.1.4. EL REALISMO RENOVADO.....	437
5.1.5. EL AUGE DE LA NOVELA HISTÓRICA	440
5.1.6. EL GÉNERO POLICÍACO.....	445
5.1.7. EL "REALISMO SUCIO" EMERGENTE	453
5. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS	454
5.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.....	455
5.2.2. LOS PERSONAJES.....	457
5.2.3. ESPACIO-TIEMPO.....	466
5.2.4. EL DISCURSO.....	470
5.2.5. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD	474
5.2.6. PARODIA E IRONÍA	479
5.3. NUEVOS CUENTOS DE MARSÉ : <i>POLÍTICA FICCIÓN. EL PACTO</i> (1977) Y <i>PARABELLUM</i> (1977), <i>UN DÍA VOLVERÉ</i> (1980).....	480
5.4. <i>LA MUCHACHA DE LAS BRAGAS DE ORO</i> (1978).....	482
5.4.1. HISTORIA Y TEMAS.....	484
5.4.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS	493
5.4.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.....	494
5.4.2.2. LOS PERSONAJES.....	500
5.4.2.3. EL ESPACIO.....	506
5.4.2.4. EL TIEMPO.....	510
5.4.2.5. EL DISCURSO.....	514
5.4.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD.....	518
5.5. <i>UN DÍA VOLVERÉ</i> (1982).....	520
5.5.1. HISTORIA Y TEMAS.....	521
5.5.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	531
5.5.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.....	532

5.5.2.2. LOS PERSONAJES.....	536
5.5.2.3. EL ESPACIO.....	548
5.5.2.4. EL TIEMPO.....	553
5.5.2.5. EL DISCURSO.....	557
5.5.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD.....	563
5.6. LA NOVELA CORTA : <i>RONDA DE GUINARDÓ</i> (1984), <i>HISTORIA DE DETECTIVES</i> , <i>EL FANTASMA DEL CINE ROXY</i> , <i>TENIENTE BRAVO</i> Y <i>NOCHES DE BOCACCIO</i> (1987).....	566
5.6.1. <i>RONDA DE GUINARDÓ</i>	569
5.6.1.1. HISTORIA Y TEMAS.....	569
5.6.1.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	574
5.6.2. <i>HISTORIA DE DETECTIVES</i>	588
5.6.2.1. HISTORIA Y TEMAS.....	589
5.6.2.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	593
5.6.3. <i>EL FANTASMA DEL CINE ROXY</i>	599
5.6.3.1. HISTORIA Y TEMAS.....	599
5.6.3.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	603
5.6.4. <i>TENIENTE BRAVO</i>	609
5.6.4.1. HISTORIA Y TEMAS.....	610
5.6.4.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	610
5.6.5. <i>NOCHES DE BOCACCIO</i>	611
5.6.5.1. HISTORIA Y TEMAS.....	612
5.6.5.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	613
5.7. <i>EL AMANTE BILINGÜE</i> (1991)	615
5.7.1. HISTORIA Y TEMAS.....	618
5.7.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS	629
5.7.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.....	630
5.7.2.2. LOS PERSONAJES.....	637
5.7.2.3. EL ESPACIO.....	645
5.7.2.4. EL TIEMPO.....	649
5.7.2.5. EL DISCURSO.....	652
5.7.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD	658
5.8. <i>EL EMBRUJO DE SHANGHAI</i> (1993).....	661
5.8.1. HISTORIA Y TEMAS.....	664
5.8.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS	674
5.8.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.....	675
5.8.2.2. LOS PERSONAJES.....	680
5.8.2.3. EL ESPACIO.....	689
5.8.2.4. EL TIEMPO.....	697
5.8.2.5. EL DISCURSO.....	702
5.8.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD	708
5.9. OTROS CUENTOS : <i>LA LIGA ROJA EN EL MUSLO MORENO</i> (1992). <i>LA FUGA DE RÍO LOBO</i> Y <i>EL CASO DEL ESCRITOR DESLEÍDO</i> (1996).....	714
5.10. RECAPITULACIÓN	717
VI. MUNDOS NARRATIVOS EN LA NOVELA DE MARSÉ	721
6.1. EL MUNDO DE LA BURGUESÍA BARCELONESA	722
6.2. EL INFRAMUNDO DEL BARRIO	726
CONCLUSIONES.....	731

APÉNDICES	748
APÉNDICE 1 : NÓMINA DE PERSONAJES UTILIZADOS POR MARSÉ	748
APÉNDICE 2 : PLANOS DE LA CIUDAD DE BARCELONA.....	755
APÉNDICE 3 : ÍNDICE DE NOVELAS CITADAS.....	760

BIBLIOGRAFÍA	767
1. OBRAS GENERALES.....	767
2. ESTUDIOS CRÍTICOS.....	806
3. OBRAS DE JUAN MARSÉ	815
4. ESTUDIOS SOBRE LA NOVELA DE MARSÉ.....	816

* * * * *

LISTA DE TÍTULOS ABREVIADOS.

<i>Plataforma posterior</i>	<i>Plataforma</i>
<i>Nada para morir</i>	<i>Nada</i>
<i>La calle del dragón dormido</i>	<i>La calle</i>
<i>Encerrados con un solo juguete</i>	<i>Encerrados</i>
<i>Esta cara de la luna</i>	<i>Esta cara</i>
<i>Últimas tardes con Teresa</i>	<i>Últimas tardes</i>
<i>La oscura historia de la prima Montse</i>	<i>La oscura historia</i>
<i>Si te dicen que caí</i>	<i>Si te dicen</i>
<i>Política ficción. El pacto</i>	<i>Pacto</i>
<i>La muchacha de las bragas de oro</i>	<i>La muchacha</i>
<i>El Pijoaparte y otras historias</i>	<i>El Pijoaparte</i>
<i>Confidencias de un chorizo</i>	<i>Confidencias</i>
<i>Un día volveré</i>	<i>Un día</i>
<i>Teniente Bravo</i>	<i>Teniente</i>
<i>Historia de detectives</i>	<i>Historia</i>
<i>El fantasma del cine Roxy</i>	<i>El fantasma</i>
<i>Noches de Bocaccio</i>	<i>Noches</i>
<i>El amante bilingüe</i>	<i>El amante</i>
<i>El embrujo de Shanghai</i>	<i>El embrujo</i>
<i>La liga roja en el muslo moreno</i>	<i>La liga</i>
<i>El caso del escritor desleído</i>	<i>El caso</i>

INTRODUCCIÓN

En el trabajo que presentamos se estudiará la trayectoria novelística de un autor, Juan Marsé, cuya actividad profesional se extiende a lo largo de más de cuarenta años de intenso trabajo llevado a cabo en los ámbitos de la colaboración periodística, cinematográfica y, fundamentalmente, en el de la creación literaria. Sin embargo, la falta de profundidad y el carácter fragmentario de los estudios publicados sobre su obra no se corresponden con el interés despertado en los jurados de prestigiosos premios literarios y en el trabajo de relevantes directores del cine español, ni con la importancia de un contador de historias que ha tenido un papel activo en todos los movimientos que han caracterizado a la novela española desde el año 1957, fecha de aparición de su primer cuento. Esta es la razón que nos ha movido a ocuparnos de la trayectoria narrativa del autor barcelonés, y en particular de la producción novelística, con idea de abordarla en conjunto y con la profundidad adecuada.

La novela de Marsé es una parte, quizá la más significativa y sin duda la más amplia, de una trayectoria no exenta de incursiones en otros ámbitos de la cultura y la comunicación social. Ejemplo de ello son las numerosas colaboraciones periodísticas realizadas en forma de artículos -en gran parte recopilados en *Confidencias de un chorizo* (1977) y en *Señoras y Señores* (1977 y 1988)- o como participe en la elaboración de

anuarios, con la selección de textos y fotografías -así lo hizo en *Años de penitencia* (1971) y en *La gran desilusión* (1972)- o con la redacción de un prólogo, como en *Tiempo de satélites* (1976), publicados todos ellos por Difusora Internacional. Menos conocidas todavía son otras facetas de su actividad profesional : tal es el caso de su aportación a los diálogos de distintas películas y de la publicación de un guión titulado *Libertad provisional* (1976), porque la mayor parte de su actividad se ha desarrollado en el campo de la literatura, al que pertenecen dos traducciones -la de *El pabellón de oro*, de Mishima (1963) y la de *El poder económico en la URSS*, de Scalfari (1965)-, una antología de sus propios textos titulada *El Pijoaparte y otras historias* (1981), una conferencia titulada "El día que mataron a Carmen Broto" aparecida en el volumen colectivo titulado *Dietario de posguerra* (1998), catorce cuentos y nueve novelas. Aun reconociendo que la variedad y abundancia de sus cuentos es merecedora de un estudio detallado, que no será propósito del presente trabajo, delimitaremos su producción novelística como objeto fundamental de nuestro estudio, por cuanto es donde mejor encuentran acomodo los temas y procedimientos narrativos que configuran los universos novelescos que ha ido definiendo el autor barcelonés y porque entendemos que es la parte de su producción que mejor define su verdadera talla artística.

El estado de la investigación sobre la novela de Juan Marsé ofrece un panorama mucho más rico en aproximaciones puntuales que en análisis profundos, y muestra graves carencias en cuanto al estudio de sus dos primeras novelas y de todas aquellas publicadas con posterioridad al año 1978. Los trabajos que se han ocupado con una cierta atención de la novela del escritor barcelonés se limitan a utilizar una pequeña parte de la trayectoria del autor -en algunos casos, de una única obra- para ejemplificar distintas hipótesis, como sucede en los publicados por Paul Illie (1981), Jack Sinnigen (1982), Jo Lavanyi (1989), José Antonio Bravo (1989) y Gonzalo Navajas (1996), o se centran en aspectos tan concretos como la presencia del teatro en su obra (Danielle Pascal-Casas, 1988) o como la importancia del tema de la abulia (Luis Carlos López Portilla, 1988), siendo todos los trabajos monográficos, con excepción de los de William Sherzer (1982) y Samuel Amell (1984) estudios aparecidos fuera de nuestras fronteras y escasamente difundidos en España.

En lo que se refiere a las tesis doctorales cabe destacar que tampoco completan el estudio del autor al poner el acento sobre una obra concreta (Shirley Mangini, 1980),

basarse en una breve selección de temas comunes a una parte de su trayectoria obviando algunos procedimientos utilizados (Rosalie K. Sullivan, 1982), referirse a unas cuantas novelas (Pamela De Weese Williams, 1976) o seleccionar únicamente obras supuestamente representativas (M^a Cintia Marraco, 1984). Trabajos más ambiciosos son los de Jeffrey Allen Kirsch (1980) y Samuel Amell (1980) -éste último, publicado como libro cinco años más tarde-, pero, aunque ofrecen la novedad de sustraerse a la visión casi unánime de la obra de Marsé como manifiesto antiburgués, tampoco analizan con el debido rigor la evolución técnica del novelista de El Carmelo.

Predomina el enfoque sociológico en los estudiosos de la obra de Marsé, es casi general la unanimidad a la hora de adscribir al autor al realismo y de considerar su novela como un único universo narrativo en el que se enfrentan concepciones ideológicas y sociales, se destaca como factor común la crítica a la burguesía catalana y se remiten todas las novelas a ese universo. Aunque recientemente han aparecido algunos estudios que se sitúan al margen del enfoque sociológico para establecer vínculos entre la obra de Marsé y la importancia del juego en la sociedad posmoderna, -Thompson (1991) y Hernández García (1991)- o analizar la influencia del cine en su novela -Fiddiam y Evans (1989); Luis M^a Fernández (1994)- también éstos, como los anteriores, dejan a un lado el importante bagaje técnico que Marsé ha ido incorporando a su obra novela tras novela.

Por otra parte, es necesario señalar que la atención merecida por las distintas etapas de la singladura narrativa de Marsé ha sido muy desigual, y una parte muy significativa se encuentra desperdigada por un sinnúmero de breves artículos y reseñas, particularmente en lo que afecta a sus últimas novelas, que no conocen todavía análisis profundos. Sus dos primeras obras, *Encerrados con un solo juguete* (1960) y sobre *Esta cara de la luna* (1962), han sido etiquetadas como novelas de formación en las que el autor todavía no adquiere plena consciencia de su técnica narrativa, algo que sí ha sido estudiado con profusión en las dos siguientes, *Últimas tardes con Teresa* (1966) y *La oscura historia de la prima Montse* (1970), y particularmente en el primer caso -muy bien recibido por la crítica desde la primera reseña publicada por Mario Vargas Llosa (1966)-, en el que podemos encontrar amplias referencias sobre los temas y la técnica utilizada.

Lo mismo puede afirmarse de su siguiente novela, *Si te dicen que caí*, obra que desde su aparición en el año 1976, tras haber estado tres años prohibida por la censura, ha

despertado el interés de la crítica en lo que tiene de novedad no sólo respecto de la trayectoria anterior de Marsé, sino en el conjunto de la novela española de su tiempo. El interés suscitado por esta obra tuvo continuidad en la aparición de *La muchacha de las bragas de oro*, novela que, tras recibir el premio Planeta en 1978, colocó al autor en el punto de mira de la crítica, que dedicó a la obra muchos más artículos y reseñas que análisis satisfactorios. Desde entonces la obra de Juan Marsé cae en el olvido, y sólo es posible encontrar algunos artículos y reseñas sobre *Un día volveré* (1982), *Ronda de Guinardó* (1984), *El amante bilingüe* (1990) y, finalmente y ya en menor medida, sobre *El embrujo de Shanghai* (1993). Por todo ello se hace necesaria una revisión de su trayectoria, especialmente en lo que afecta a las obras publicadas en la década de los ochenta y en la de los noventa, porque romper la visión monolítica que sobre la novela de Marsé hay exige una nueva lectura que contemple la presencia de dos universos narrativos bien diferenciados, sus propiedades y evolución, y que atienda al análisis pormenorizado de los procedimientos que han caracterizado la evolución técnica del escritor catalán, en relación con las distintas etapas de la novela española de los últimos cuarenta años.

Los objetivos específicos que nos proponemos alcanzar han de vincularse al intento de llegar a conocer con más claridad la producción novelesca de Marsé de tal modo que permita una redefinición de su papel en la historia de la novela española, reivindicando su importancia como protagonista destacado en su evolución, y de acuerdo con unos caminos muy concretos : a) indagando en la biografía del autor para establecer la relación existente entre vida y literatura, b) describiendo la trayectoria narrativa de Marsé en el contexto de la novela de su tiempo, también en lo que se refiere a las novelas publicadas en los últimos años, c) analizando los textos en su doble vertiente de las tendencias y los procedimientos, y d) estudiando los universos narrativos de la obra del escritor barcelonés.

Nuestro trabajo quiere ser una contribución a la larga lista de estudios sobre la novela española contemporánea y en modo alguno es una investigación cerrada, pues se refiere a un autor en activo, ni exhaustiva, ya que atenderá sólo a temas y procedimientos destacados a la hora de definir lo que la trayectoria narrativa de Marsé es, pero sí quiere ser completa en la atención a todas y cada una de sus novelas, e integradora en cuanto a que recoge la mayoría de las opiniones vertidas por los estudiosos. Es, ante todo, un trabajo de conjunto que estudia también una parte tan significativa de la trayectoria de Marsé como

lo es la que abarca los últimos veinte años, partiendo de una revisión de sus obras cuyo resultado ayude a cambiar algunas etiquetas que pesan sobre la valoración de la obra del escritor de El Carmelo. Analizaremos así hasta qué punto es posible establecer una conexión entre las circunstancias vitales del autor y algunos de los temas y motivos presentes en sus novelas, estudiaremos si existe una dialéctica en sus obras y si es exclusiva y principalmente explicable como enfrentamiento entre clases, enumeraremos los procedimientos que demuestren si existe en el autor catalán una consciente preocupación por la técnica y el estilo y si esto entra en conflicto con el afán del autor por contar, y, finalmente, veremos en qué medida es la de Marsé una novela en la que cabe subrayar su individualidad y coherencia, gracias al establecimiento de dos grandes universos narrativos.

El método de investigación seguido en el presente estudio ha variado en función de los distintos objetivos a los que hemos querido llegar. Para establecer una relación entre la biografía del autor y sus novelas, dado que se trata de un escritor reacio a extenderse en declaraciones sobre su propia vida, hemos seleccionado de las no menos de veinte entrevistas concedidas a distintos medios aquellas declaraciones que nos han permitido elaborar un mínimo perfil biográfico para, a partir de éste, localizar aquellos episodios de su vida que han sido trasladados a la novela y que permiten ver hasta qué punto espacios y personajes guardan relación con una galería de imágenes procedentes de la propia experiencia vital del autor. Distintos trabajos sobre la autobiografía, y particularmente los coordinados por Ángel G. Loureiro (1991) y por Romera Castillo (1992) han sido consultados a la hora de analizar este escasamente explorado aspecto de la novela de nuestro autor.

En lo que afecta a la descripción de su trayectoria narrativa, hemos elaborado en cada capítulo un apartado sobre la situación general de la novela española en esa época, ejemplificando tendencias y procedimientos narrativos destacados, en las etapas que definen la evolución de la novela posterior al año 1957, con especial atención a las que han tenido que ver con la evolución del arte narrativo de nuestro autor. Entre los numerosos estudios existentes sobre la novela de los últimos cuarenta años, hemos prestado especial atención, a la hora de seleccionar las tendencias y procedimientos fundamentales, a los trabajos de Esteban Soler (1971) y Gil Casado (1973) en lo que afecta a la novela de los cincuenta, y al estudio de Stacey L. Dolgin (1991) en lo que se refiere a la de los sesenta. Los análisis de Martínez Cachero (1985) y Basanta (1990) han servido para destacar las

tendencias y procedimientos en la novela de los setenta, y el estudio conjunto de Isabel de Castro y Lucía Montejó (1991) para la narrativa de los tres lustros siguientes.

El análisis textual de las novelas parte del necesario aparato crítico, en el que hemos profundizado más en el capítulo II. Además de estudios generales de crítica literaria como los de Villanueva (1976 y 1994), Domínguez Caparrós (1981), Pozuelo Yvancos (1988), Bobes Naves (1993) y Garrido Domínguez (1993), entre otros citados en la bibliografía, hemos atendido a otros centrados en aspectos concretos como el análisis del narrador y la perspectiva narrativa, tanto en lo que afecta a su tipología (Friedman, 1955; Doležel, 1967; Genette, 1983) como en lo que se refiere a procedimientos tales como la doble perspectiva (Tacca, 1973), el estilo indirecto libre (Reyes, 1984; Beltrán Almería, 1992), el monólogo dramático (Garrido, 1993) y la ironía (Muecke, 1978; Hutcheon, 1981), entre otros. De gran utilidad para el análisis de los tipos, modos de caracterización y funciones de personajes y espacios son los trabajos de Todorov (1971), Hamon (1972), y Bobes Naves (1985 y 1993), y para el análisis de la temporalidad los de Villanueva (1976) y Genette (1983).

En cuanto al discurso y los procedimientos relacionados con él, se prestará atención especial a los estudios sobre los tipos de diálogo (Prince, 1978; Durrer, 1990; Bobes Naves, 1985) de descripción (Hamon, 1980; Pozuelo, 1988; Bal, 1989), y a los que se refieren a las distintas formas de intertextualidad e hipertextualidad, a la presencia de referencias culturalistas (Montejó, 1991), a la parodia (Genette, 1982), y también a la relación entre cine y novela (Chatman, 1978; Peña-Ardid, 1992; Gutiérrez Carbajo, 1992). Importa, en lo que a las relaciones textuales se refiere, atender a una estrategia que conforma firmes lazos de unión entre las novelas que pertenecen a un mismo universo narrativo, y también con las circunstancias vitales del escritor y el contexto histórico y cultural de la época.

A lo largo del desarrollo del estudio se observará la existencia de diversos capítulos en los que se ha seguido la evolución cronológica de la novela de Marsé, en relación con la trayectoria de la novela de su tiempo, comenzando por un primer capítulo dedicado a la biografía del autor en relación con su trayectoria novelística. Sus circunstancias vitales están reflejadas ya en la composición de sus dos primeras novelas, que ocuparán un segundo capítulo que, como los restantes, irá precedido de un breve resumen de la situación de la novela española durante el periodo estudiado. En este capítulo, el análisis textual estará centrado en dos novelas de formación, *Encerrados con un solo juguete* (1960) y *Esta cara*

de la luna (1962), y en sus posibles vínculos con la novela del realismo social de los cincuenta en lo que se refiere a las tendencias y a los procedimientos más significativos.

El tercer capítulo analiza dos novelas, *Últimas tardes con Teresa* (1966) y *La oscura historia de la prima Montse* (1970), en las que Marsé se sitúa junto a otros autores tan reconocidos como Juan Goytisolo y Luis Martín Santos en cuanto a la actitud testimonial iniciada en sus primeras novelas. Es una etapa de cambios sustanciales en la que el autor se orienta hacia el subjetivismo y en la que participa de la renovación técnica de la novela, renovación que culmina con la aproximación al experimentalismo de una obra como *Si te dicen que caí* (1973), a la que dedicaremos el capítulo cuarto. Con esta polémica obra, prohibida durante tres años por el Tribunal de Orden Público, Marsé inicia la apuesta por la recuperación de la memoria personal y colectiva que ya había empezado, aunque bajo otros parámetros, en la novela precedente.

El quinto capítulo es el último de los dedicados al análisis textual de la obra de Marsé. Se inicia con el estudio de *La muchacha de las bragas de oro* (1978), una novela que anuncia una nueva etapa marcada por la apuesta por la narratividad y el retorno a contar historias y por la privatización de la experiencia literaria del autor, que cada vez más se aleja de las preocupaciones sociológicas y se encamina hacia la indagación en la historia personal y colectiva. Es un proceso que con raras excepciones se referirá al inframundo del barrio, que se refleja en *Un día volveré* (1982), *Ronda de Guinardó* (1984), algunos cuentos de *Teniente Bravo* (1987) y *El embrujo de Shanghai* (1993).

Estará dedicado el sexto capítulo de nuestro trabajo a la delimitación y análisis, de acuerdo con los estudios teóricos sobre los mundos ficcionales de Doležel (1979 y 1980), Cuesta Abad (1991) y Albadalejo (1992), de los dos universos narrativos que en nuestra opinión configuran la trayectoria narrativa de Marsé, mundos a los que sin excepción el autor remite todas y cada una de sus novelas con mayor o menor intensidad, y que denominamos "mundo de la burguesía" e "inframundo del barrio", siguiendo el orden en el que se asoman a la producción literaria del autor catalán. Los restantes apartados de la tesis están dedicados a ofrecer las conclusiones obtenidas del análisis, la bibliografía actualizada de los estudios sobre la obra de Juan Marsé y varios apéndices que puedan ser en alguna medida aclaratorios de lo expuesto en el presente trabajo.

I. PERFIL BIOGRÁFICO Y LITERARIO

Juan Faneca Roca nació en la calle Mañé I Flaquer de Sarriá, situada en las afueras de Barcelona, el 8 de enero de 1933, en el seno de una familia procedente del campo de Tarragona que llegó a Barcelona en 1931, recién proclamada la República. Pero al morir su madre a los pocos días de nacer Juan, su padre, un taxista que había trabajado como conductor de una familia rica en Sarriá, lo dio en adopción junto a una hermana cinco años mayor que él al matrimonio formado por Pep Marsé y Berta Carbó, que fue quien se encargó de su manutención y educación. A partir de aquí, Juan Faneca no ha sido sólo un seudónimo utilizado por Marsé para entregar la novela que resultó ganadora del premio Planeta, o el nombre de uno de sus narradores -"Ñito"/"Sarnita" en *Si te dicen que caí*- ni siquiera el de uno de los personajes de *El amante bilingüe*, sino la voz del pasado, porque Juan Faneca representa al niño imaginativo que quiso contar su versión sobre una historia inaprehensible a sus ojos que el novelista barcelonés -ya con el nombre que lo ha hecho famoso, Juan Marsé- ha llevado dentro, dejándolo aflorar en aquellas novelas que se desarrollan en los años de su infancia, aquellas en las que se demuestra que la relación entre lo vivido y lo contado es mucho más fuerte e intensa. Una infancia que se revela problemática, como se deduce de las propias palabras del autor en una entrevista en la que desvela sus orígenes, a los que antes hemos aludido :

Hasta que hice los trámites necesarios, ya adulto, llevé los apellidos naturales, Faneca Roca. Mi madre murió a los pocos días de nacer yo, y mi padre, que entonces era taxista, pero que había sido chófer de una familia rica en Sarriá, razón por la cual yo nací en esa zona, algo que siempre me había intrigado, no supo qué hacer con un recién nacido y otra niña de cinco años, mi hermana Carmen. Un día el taxista encochó a una pareja cuyo hijo había muerto al nacer y estaban desolados. Comenzaron a hablar de ello y el taxista comentó que a él le había sucedido lo mismo ; había perdido a su mujer y no sabía qué hacer con el niño. Entonces la pareja quiso ver a ese niño y, de acuerdo con el taxista, se lo llevaron para cuidarlo unos meses. Y me quedé con ellos para siempre. Mi padre, el taxista, no lo reclamó. Luego lo vi dos veces más en toda mi vida : el día de mi primera comunión y cuando se casó mi hermana. Ella es dura con él ; yo, no tanto ; pienso que, no sé, hay que comprender" (S.Alameda,1990:32).

A lo largo de su trayectoria novelesca la infancia se convertirá en el periodo de su vida más claramente susceptible de ser novelado, y los años de aquella niñez *un poco canalla y un mucho triste*, como el mismo autor la definiría más tarde (J. Galán, 1977:10) tendrán un protagonismo fundamental en una buena parte de sus novelas. Marsé recuerda de ella que lo más interesante *es lo que no hacía, es decir, el tiempo que dedicaba a las musarañas, mis vagabundeos por el barrio, sus cines, el bar de la esquina, los soleados domingos en el parque Güell* (M. Casals, 1984:11), pero está convencido de que lo más importante que le ha pasado ha ocurrido entre los cinco y los diecisiete años, y ésta es una idea que ha ido arraigando en el autor con el paso de los años, como deja ver la última etapa de su trayectoria, y así lo ha declarado él mismo :

A menudo me siento un superviviente, un fantasma. Creo que todos lo somos un poco, supervivientes de nuestra infancia y nuestra juventud. La infancia y la adolescencia es la época en que se conforma la personalidad, en este caso la personalidad literaria, y después cargamos ya para siempre con ese fardo de ilusiones cumplidas a medias, o torcidas, o muertas. Como dice el sabio Canetti, queda muy poco de lo que soñábamos de jóvenes, pero ¡cómo pesa ese poco!" (S. Alameda, 1990:32).

En su domicilio del número 104 de la calle Martí, esquina Escorial, junto a la Clínica del Remei, y en el centro del barrio que sirve de marco geográfico a muchas de sus novelas, transcurrió la infancia de Juan Marsé, infancia que estará marcada por la ausencia de su padre adoptivo, encarcelado por su pertenencia al PSUC y a Esquerra Republicana.

Su padre Pep Marsé, como cuenta el autor, *era agente de la Generalitat y rabiosamente separatista. Militaba en aquel grupo llamado Nosaltres Sols, inspirado en los independentistas irlandeses (...) después fue de Estat Català y en 1936 ingresó en el PSUC* (Ordóñez, 1997:6), y cuando acabó la guerra visitaba la cárcel cada vez que Franco iba a Barcelona. Su madre Berta fue telefonista del PSUC durante la guerra, según explica el autor a Nichols (1978:125), cuidó enfermos a domicilio en los primeros años cuarenta (Luis Izquierdo,1998:451)-,y casi nunca estaba en casa. Para ayudar económicamente a su familia, Juan se vio obligado en el año 1946 a abandonar los estudios primarios iniciados en 1942 en el Colegio del Divino Maestro, situado en la calle Llorer, y al profesor Ricardo Espinosa de los Monteros, *un solterón, medio fraile, que terminó literalmente loco y lo tuvieron que encerrar en un manicomio* (Amell, 1988:91), comenzó a trabajar como aprendiz en un taller de joyería y, cuando su padre no podía hacerlo, como empleado en un tostadero de café clandestino en el barrio de La Salud, en el distrito de Gracia de Barcelona. Son trabajos que se dejan ver en sus novelas *Ronda de Guinardó, Si te dicen que caí, Un día volveré* y también en *El embrujo de Shanghai*, esto es, en todas las que describen el "inframundo del barrio".

La vida de Marsé entonces es un continuo vagabundear por el barrio en compañía de otros chicos, como la de cualquiera de los kabileños que aparecen en *Si te dicen que caí, Historia de detectives* o *Un día volveré*, desde su salida del taller a las tres de la tarde y hasta la noche, en donde colaboraba en el tostadero hasta tan tarde que muchos días no llegaba a dormir tres horas. Visitaba también en esos años de su infancia centros parroquiales como el de la Capilla Expiatoria de las Ánimas, que será un escenario importante en *Si te dicen que caí* y en *La oscura historia de la prima Montse -íbamos a jugar a ping-pong y al fútbol, y fui testigo de amores desdichados y algún que otro drama sonado*, (Gutiérrez, 1995:34)- y que supuso no sólo un centro de diversión, sino una ocasión para iniciarse en la actividad teatral con la representación de una obra titulada *Els Pastorets*, experiencia que aparece parcialmente reproducida en *Si te dicen que caí*.

Su educación, como confesó a Nichols, fue una *educación de sobremesa* influida por el marcado carácter antifascista del padre de Marsé (1978:125) y algunos episodios de sus novelas se inspiran en esas mismas conversaciones, en donde lo real y lo inventado se amalgamaban constantemente, como ha explicado el propio autor (Blanca Berasátegui,

1982:24). Posiblemente la figura de su tío, exiliado en el sur de Francia, fuese tema importante de estas conversaciones y verdadera fuente de muchas historias que aparecerán en las novelas pertenecientes al "inframundo del barrio", y lo mismo puede decirse al respecto del trabajo de su padre que, una vez abandonadas sus frecuentes estancias en la cárcel Modelo, trabajó como vigilante nocturno de un chalet, como cuenta Roig (1984:71). Una tarea que desempeñará también un personaje de Marsé -Jan Julivert, de *Un día volveré*- que como su padre Pep tenía un hermano exiliado en el sur de Francia, y como él tuvo algo que ver con los "maquis", gracias a lo cual el joven Marsé comenzó a imaginar toda una serie de historias que adquirirán forma en posteriores novelas :

A través de mi tío, el francés, comencé a conocer a los resistentes : Llegaban de noche a casa, con misteriosas maletas que contenían propaganda clandestina pero que yo imaginaba llenas de bombas y pistolas (Ordóñez, 1997:8).

En parte gracias a las historias que oía por boca de su padre en la cocina de su casa, en parte gracias a las "aventis" que contaban sus amigos y en parte gracias a las películas de misterio y aventuras que pudo ver en sus frecuentes visitas al Roxy, al Kursaal, al Oriente y a otros muchos cines de su barrio, nació en esas fechas su afición a la lectura de los tebeos de *El Coyote* de José Mallorquín, de novelas policiacas, y de las obras más conocidas de Emilio Salgari, Zane Grey y Julio Verne en la cocina de su casa, que no sólo leía sino que empezó a copiar. Las lecturas de más calidad -Stendhal, Flaubert, Balzac, Dickens, Dostoievski, Clarín, Galdós, Pío Baroja, las novelas de Faulkner, Scott Fitzgerald y Henry James, principalmente- no llegarán hasta los años en que realiza el servicio militar, como cuenta a Morino (1977:41). Los cuarenta son años en donde se demandaba evasión, y se acudía al cine o al tebeo en busca de la prueba de que había otros mundos y otras realidades diferentes a la degradación económica y social que tenían ante sus ojos todos aquellos niños que vivieron en los años de la primera posguerra. Y que Marsé decidiera crear su propia ficción a partir de lo visto, oído y leído, es una consecuencia casi lógica, y a la vez el germen primero de su literatura, que no se ha desprendido de esa unión entre lo vivido y lo inventado.

En 1946 abandonará los estudios primarios para comenzar a trabajar en un taller de

joyería de la calle San Salvador como aprendiz, labor que desempeñan también tres de los personajes de sus novelas : Andrés Ferrán en *Encerrados con un solo juguete*, Mingo Palau en *Si te dicen que caí*, y Daniel en *El embrujo de Shanghai*. Mingo Palau lleva en la novela, como lo hizo Marsé una joya a una rubia platino en el hotel Ritz (A. Rodríguez,1992:25). Es un oficio que, finalizado su período como aprendiz en 1948, no va a abandonar hasta 1958, y que le permitirá a través de sus entregas a clientes, a grabadores y engastadores, entrar en contacto con la Barcelona vieja y mantener trato con muy diversas gentes, y aunque *se veía entonces cada cuadro de cojones* según cuenta Marsé (Méndez, 1994:28), los recuerdos de esa actividad se convertirán en activos novelescos importantes, en la medida en que gracias a ella se inició la relación con su ciudad, como explica el autor en una entrevista posterior :

Mi relación con Barcelona fue muy precoz porque a los trece años empecé de aprendiz en un taller de joyería situado en la calle San Salvador. Entonces, por razones de trabajo, me pateé la ciudad. Hacíamos toda clase de joyas -pendientes, pulseras, anillos, collares...- El taller era de carácter artesanal, pero había unos treinta operarios y tres aprendices. Teníamos clientes particulares también. Recuerdo una fulana de lujo alojada en el Ritz a quien una vez llevé una joya. (...) Nos pasábamos el día yendo a entregas de pedidos, no sólo a clientes sino también a gentes vinculadas al mundo del trabajo como grabadores, engastadores, pulidores, doradores... toda una larguísima lista de gente que tenía sus pequeños talleres en el fondo de las casas particulares, en un rincón del comedor, y trabajaban allí con una visera y una lamparilla... Casi todos residían en el Barrio Gótico, el Barrio Chino. De modo que a los trece años mi relación con la ciudad era muy intensa. Después ya no. (A. Rodríguez,1991:25).

En el año 1954 Marsé pidió una excedencia en el taller de joyería en donde trabajaba, superada ya la etapa de aprendiz, para realizar durante dieciocho meses el servicio militar en Ceuta. Durante esos meses mantuvo correspondencia con una chica tres años mayor que él llamada María, que vivía en su mismo barrio, en la calle Laurel -la misma casa, aún en pie, servirá para la acción de *Encerrados con un solo juguete* y la misma, transportada, también para *El embrujo de Shanghai*, según contó el autor a Ordóñez (1997:8)-, y esas cartas le sirvieron para introducirse en su vida y sus obsesiones y para tener noticias sobre las exóticas postales que el padre de ella enviaba desde Japón, donde trabajaba en empresas textiles, y que Marsé descubriría que había dejado de mandar cuando

volvió de la mili en Ceuta, enterándose entonces de que la familia de la chica, apurada por las deudas, tuvo que trasladarse a Sabadell, como cuenta José Méndez (1994:25). *Encerrados con un solo juguete* y *El embrujo de Shanghai*, primera y última novela de su trayectoria, reflejarán esta experiencia en personajes como Tina y como Susana, que viven a la espera del retorno de su padre. Tina resultará ser María, sus dos hermanos eran compañeros de clase de Marsé en el colegio de Espinosa y su padre, Esteban Climent, es un personaje cuya historia servirá de fuente de inspiración para las dos novelas citadas, como se deduce de las palabras de Marsé citadas por Ordóñez :

La familia de María -su madre, ella y los hermanos- vivía holgadamente, cosa bastante atípica en aquella época, porque su padre, un ingeniero textil de Sabadell, les enviaba dinero desde Japón. Trabajaba para una firma de Manchester y durante años vivió en Hong Kong. Hasta 1949 : Cuando llegó la revolución dismantelaron las industrias extranjeras y los ingleses le trasladaron a Shanghai. Para todos era un personaje mítico, por supuesto. Enviaba unas fotos deslumbrantes, en las que lo veíamos en unas casas enormes, con piscina (...) De repente dejó de enviar dinero y cuando se presentó en Barcelona estaba arruinado, alcoholizado, hecho un desastre. Sus últimos años fueron patéticos. Pasaba los días en las tabernas del barrio, envuelto en uno de aquellos espléndidos kimonos, bebiendo vino barato y contándonos a todos sus hazañas en Oriente, entre trago y trago (1997:9).

En 1954, como hemos dicho, inicia el servicio militar en la Agrupación de Transmisiones, en la Comandancia General de Ceuta, y allí gracias a un destino cuartelario favorable podía leer. Se le encomendó escribir reseñas para el periódico del cuartel, según cuenta a Ordóñez, que recoge además una anécdota de esos meses : solicitada una novela por parte del capitán de su compañía, Marsé decidió recomendarle una que le había gustado mucho - *Santuario*, de Faulkner-, recibiendo la siguiente respuesta : "¡Le he pedido una novela! ¿No sabe usted lo que es una novela? ¡Una del oeste, coño!" (1997:10). Salvo esta excepción, no ha sido en todo caso el servicio militar una fuente de anécdotas para Marsé, más bien *fue un paréntesis vacío de sentido que me abocó al aburrimiento y a la vagancia más estériles, y para salir de eso comencé a escribir*, dice en *El Pijoaparte y otras historias* (1981:48), y por ello únicamente reproduce este periodo de su vida en su cuento *Teniente Bravo*, en donde satiriza la obsesión de un teniente por demostrar su capacidad para saltar un potro.

Cuando finaliza el servicio militar reingresa en el taller de joyería y comienza a poner en orden su primer proyecto literario amplio, iniciado ya en cierto modo en el año 1955 para matar el aburrimiento y también *para preservar del olvido ciertos hechos de la adolescencia que me habían afectado*, dice en *El Pijoaparte* (pág.48)-, con el título *Encerrados con un solo juguete*, a partir de las numerosas cartas enviadas por el autor a su vecina, cartas que pidió a su vuelta del servicio militar y que le sirvieron para una primera redacción de lo que en principio iba a ser una novela corta, como explicó el autor a Mercedes Beneto (1978:32). Sólo después de la aparición de *Encerrados* dejará Marsé su actividad como joyero y su posterior trabajo como camarero en las terrazas de la Costa Brava durante los veranos -un personaje de *Esta cara*, la esposa de Guillermo Soto, regenta un hotel en el mismo lugar- en los que tuvo ocasión de observar detenidamente a los burgueses que las ocupaban y escuchar sus conversaciones, lo cual sin duda estuvo presente a la hora de diseñar el discurso de los personajes de *Esta cara*.

Su trabajo en el taller alterna con la colaboración en una revista de cine, de vida efímera, llamada *Arcinema*, en donde trabaja redactando pies de foto, notas de cine y teatro -sobre el teatro de Arthur Miller y Tennessee Williams, conduciendo la sección de Cartas al Director, respondiendo al consultorio sentimental, llevando artículos a Censura y realizando dos entrevistas : una a Lola Flores y otra a Mario Cabré -la que Miguel Dot hace a Jorge Reix en *Esta cara de la luna* posiblemente tenga algo que ver con esta última, realizada tras la tormentosa relación del actor con Ava Gardner (1984:70)-, e inicia su actividad literaria por el camino del cuento : *Plataforma posterior* aparece en la revista *Ínsula* en 1957 y a éste siguen *Nada para morir*, *La calle del dragón dormido* y *Un día cualquiera*. *Nada para morir* fue premiado con el Sésamo de cuentos, y apareció un año más tarde en la revista *Destino*, y *La calle del dragón dormido* en las revistas *Ínsula* y *El ciervo* en el año 1959. En lo que respecta al cuento *Un día cualquiera*, por boca del autor hemos sabido que se trata de un cuento en la más pura línea neorrealista que relata un día de Marsé en el taller de joyería y que se publicó en esos años en la revista *El ciervo*, revista que asegura no poseer dicho cuento entre sus fondos.

El primer cuento llegó a *Ínsula* gracias a la amistad de su madre con Paulina Cruizat, y supuso el origen de una trayectoria literaria que nuestro autor inició casi como un hobby, y alternándola con su trabajo en el taller de la calle San Salvador, en donde había

abandonado ya la condición de aprendiz, y con las visitas a la redacción de *Arcinema*. Tuvo ocasión entonces, y gracias de nuevo a Paulina Cruzat, de visitar en dos ocasiones al poeta Salvador Espriu, que en ese momento trabajaba en el manuscrito de su conocida obra *La Pell de Brau*, encuentros que se saldan de un modo difícilmente olvidable, como cuenta José Méndez :

El poeta de *Cementeri a Sinera* le recibió muy cordialmente, pero su consejo al joven escritor no dejó de ser desconcertante : "Mire joven, todo esto de escribir está muy bien, pero usted lo que debe de hacer es casarse". Ante tal alternativa Marsé decidió regresar al oráculo una segunda vez y en esta ocasión fue agasajado con una lectura. "Tomó en su mano un paquete de tarjetitas y me dijo : Joven, le voy a leer esto a ver qué le parece". Hacía mucho calor en aquella casa y Espriu leía sin reposo el manuscrito de *La Pell de Brau*. "Yo -confiesa Marsé- no entendí nada" (1994:27)

En los años finales de la década de los cincuenta Marsé comienza a frecuentar la tertulia nocturna en compañía de amigos como Joaquim Roca, el crítico teatral Celestí Martí Farreras, o el escultor Xabier Corberó, entre otros, hasta altas horas de la madrugada, y aunque la mayor influencia literaria ejercida sobre él procede de Paulina Cruzat, con quien mantuvo correspondencia, continuó asistiendo a tertulias, ahora en el bar Apeadero, en la calle Balma con Provenza, en donde se reunió en los primeros años sesenta con Carlos Barral, Gil de Biedma, Gabriel Ferrater y Jaime Salinas. Al primero de ellos entregó una tarde de otoño el manuscrito de su primera novela, en la sede de la editorial Seix Barral, iniciándose una amistad duradera con personas que según explicó el propio autor fueron decisivas en su formación literaria (S. Alameda, 1994:30). El mutuo interés dio origen a la amistad de Marsé y Barral, pues el primero pensó en un editor combativo para su primera novela, y el segundo creyó descubrir en Marsé a un auténtico escritor obrero porque vio, como dijo Marsé a Alameda, que *aquel era el libro de alguien que no había estudiado en la Universidad ni pertenecía a la burguesía ilustrada* (ibidem). Finalmente, *Encerrados con un solo juguete* se presentó al premio Biblioteca Breve y aunque no lo ganó por falta de quorum, cuidaron la edición como si el libro hubiese sido premiado e incluso Marsé dio una rueda de prensa.

Animado por Carlos Barral, decide entonces abandonar Barcelona en el año 1961

y marcharse a París con una beca del Congreso de Cultura Europea, una bolsa de viaje que obtuvo gracias al periodista Manuel del Arco, que lo había entrevistado para *La Vanguardia* -por si acaso, no dejes las medallitas, chaval, le aconsejó el periodista (Casals,1984:71)- y que según el propio Marsé cuenta a Alameda fue obtenida gracias a las gestiones de Castellet (1994:30), pero que en todo caso gastó en quince días. En París vivió junto al Pont-Neuve en un hotel cuyo nombre, *Grand Duc de Bourgoñe*, poco tenía que ver con su interior (Ordóñez,1997:12)- y allí entabló amistad con intelectuales como Antonio y Carlos Saura, Antonio Pérez, Jorge Semprún, Manolo Ballesteros, Pepe Martínez, Jean Casou y Pierre Enmanuel (M. Béneto,1984:32). En este breve periplo parisino se dedica a hacer traducciones del francés para la editorial Seix Barral, que entonces le pagaba sesenta pesetas el folio -la primera edición española de *El pabellón de oro* de Mishima (1963) se debe a su trabajo y también la traducción de *El poder económico en la URSS* de Eugen Scalfari (1965)-, a dar clases de español a Teresa, la hija de un pianista llamado Robert Casadesús, y trabajará también como mozo en el laboratorio del que después sería premio Nobel, Jacques Monod. Mientras, redacta en el verano de 1961 su segunda novela, *Esta cara de la luna*, una obra que dio a la imprenta sin casi corregir las pruebas, apremiado por las necesidades económicas, que fue redactada en el insuficiente, desvergonzado, y a todas luces insensato tiempo de tres meses. Y así le ha ido, dice Marsé en *El Pijoaparte*.. (pág.11) - y que tiene que ver con el universo de la burguesía que abordará en próximos trabajos no sólo novelescos, sino cinematográficos, a su vuelta a Barcelona en el año 1962.

Animado por sus amigos, políticamente comprometidos, Marsé milita durante algún tiempo en el PCE, participando en reuniones sobre todo porque, según cuenta José Méndez (1994:28), a ellas también acudía una joven llamada Arlette -cuyo esposo hacía la guerra contra los independentistas argelinos- con la que trabó una relación sentimental, y también asiste incluso a clases teóricas de Jorge Semprún, como cita Luis Izquierdo (1998:455). En esos primeros años de la década de los sesenta el novelista barcelonés entra en contacto con la oposición antifranquista en el exilio, como hemos dicho, pero su experiencia en el PCE no fue satisfactoria y por eso, *con el tiempo, me fui desvinculando de forma lenta, pues creí que debía dedicarme a escribir y dejarme de puñetas* (Freixas, 1984:54)-, incluso cuando en casa de Marsé, cuando volvió de París, *había reuniones de unos militantes clandestinos a los cuales yo no conocía. Les abría la puerta y me iba a un bar a tomar una copa y ellos*

se reunían allí en casa unas horas (Simmingen,1982:121). De esa época han quedado a Marsé anécdotas como la que cuenta José Méndez :

De la intolerante moral *air du temps* (versión española) habla bien a las claras esta anécdota : Juan y Arlette hacían cola en un cine de París con la honesta intención de entrar a ver *Viridiana*, de Luis Buñuel, cuando fueron sorprendidos en tan sospechosa actitud por un miembro "calificado" de la célula a la que ambos pertenecían.. Juan Marsé fue abroncado *in situ* en los siguientes términos : "Su marido en la guerra, y tú vas y te lías con ella". Como pudiera haberlo hecho un cura, de los de entonces, claro (1994:28)

Al cabo de dos años de estancia Marsé regresó de París porque, según cuenta en *El Pijoaparte, necesitaba con cierta urgencia volver al barrio : había empezado a escribir Últimas tardes con Teresa y desde París no era capaz de ver el monte Carmelo* (pág.49). Sea como fuere, entre 1962 y 1964 Marsé la acabó en La Nava de la Asunción (Segovia), en la casa de los padres de Gil de Biedma. Jaime Gil de Biedma, como hemos dicho, ha sido una de las amistades más importantes para la formación literaria de Marsé, y desde luego no son pocos los vínculos de conexión entre una parte de la trayectoria del poeta y una novela como *Últimas tardes*, como Carmen Riera demuestra analizando los posibles paralelismos entre dos libros de Gil de Biedma *-Moralidades y Poemas póstumos-* y la novela mencionada, a la cual el poeta aportó ideas sobre algunas de las citas que encabezan varios de sus apartados (1984:56-61). Según cuenta Carmen Riera se conocieron en la editorial Seix Barral, en el llamado "cuarto de los sabios", en presencia del entonces poeta y hoy historiador Miguel Barceló, que fue quien se lo presentó (1984:56) y mantuvieron correspondencia cuando el primero marchó a París en 1961.

En el periodo situado entre 1962 y 1964 puede hablarse de una amistad consolidada, ya que en los veranos del año 1964, 65 y posteriores, Marsé visitó asiduamente la casa de Gil de Biedma en La Nava y allí conoció a Ángel González, a María Rosa Campos, a Marcelino Someso y también a Joaquina Hoyas, que se convertiría posteriormente en su esposa. También trató en estos años a Carlos e Ivonne Barral, a Gabriel Ferrater, a Jaime Salinas, a Luis Marquesán y a José Agustín Goytisolo, y juntos tuvieron numerosas tertulias sobre literatura y política. Especialmente importantes para la formación literaria de nuestro autor han sido las que hasta altas horas de la madrugada Gil de Biedma, Marsé

y Barral mantenían en un sótano en el número 540 de la calle Muntaner que el primero utilizaba como estudio, y en las barras de locales como Boliche, Jamboreé, Cristal City, o L'Etoile, que parcialmente aparecen en el itinerario del juez Klein Almerich de *Un día volveré*, y en el de los amigos de Norma Valentí en *El amante bilingüe*. Quedará como provecho común en la trayectoria de ambos autores un singular manejo de la ironía, y su profunda oposición a la burguesía, obsesión para dos escritores que llegan a las mismas conclusiones por caminos, eso sí, bien distintos.

Últimas tardes con Teresa tiene mucho que ver con los contactos de Marsé con los intelectuales en el exilio, es el reflejo de sus primeras relaciones con la oposición política al franquismo y no faltan críticos que creen ver algún famoso activista antifranquista entre los personajes de la novela -tal es el caso de la posible identidad entre Mauricio y Jorge Semprún, que defiende Mangini- aunque en cualquier caso tanto Luis Trias de Giralta como Teresa Serrat, dos de los protagonistas de la novela, podrían representar muy bien a una parte de la juventud que en las revueltas universitarias del 56 participaba en reuniones clandestinas. Desde luego, como novela crítica contra la juventud universitaria fue interpretada y amenazada de censura -resulta paradójico que Corrales Egea sugiriese que el carácter conservador de la obra explicaba el paso del filtro del censor (1966:113)- hasta que Marsé consiguió su publicación tras dos conversaciones con Robles Piquer (Freixas, 1984:54 y Amell,1988:82). Con todas las dificultades, la novela recibió el premio Biblioteca Breve que convocaba la editorial Seix Barral y se convirtió no sólo en uno de los trabajos más destacados de Marsé, sino en un punto de referencia a la hora de estudiar lo que ha sido en nuestro país la renovación de la novela.

Aunque Marsé es ya un novelista profesional, en los primeros años de la década de los sesenta alterna su labor literaria con otros trabajos como los de traductor, agente publicitario, escritor de solapas para la editorial Planeta, y además inicia entonces su vinculación con el mundo del cine a través de la colaboración con Juan García Hortelano en la elaboración del guión para una coproducción franco española como *Donde tú estés*, dirigida por Germán Lorente en 1963. La película, que sirvió de presentación para el director, contó como guionistas con Enrique Josa, Ángel G. Gauna y José M^a Nunes, además de los dos escritores mencionados, y trata, en palabras de Méndez Leite, de una historia desarrollada entre burgueses en la Costa del Sol, que refleja *ese mundo crapuloso*

de vicio, propio de sectores de gente sin otra preocupación que vivir de sus instintos (1965:649). Ya en París había recibido el encargo de traducir el guión de una coproducción franco-española, *Matías Sandorf*, sobre una novela de Julio Verne, iniciándose una nueva faceta de colaboración con el mundo del cine que, ya de vuelta en Barcelona, lo lleva a formar un tándem con García Hortelano, como cuenta Marsé a Ordóñez :

Fue otra época estupenda, de las mejores de mi vida. Lo pasábamos muy bien juntos porque el trabajo era muy sencillo. Sólo diálogos, nada de argumentos, para películas que más vale no recordar. Historias ambientadas en la Costa del Sol o la Costa Brava : Quedaba cosmopolita, el equipo podía bañarse y tomar el sol y era más agradable, en definitiva, que respirar la polvareda de los platós. Nos sentábamos Juanito y yo, con una botella de whisky, y comenzábamos a parir disparates. Casi siempre era el mismo asunto. Solía dirigir aquellas películas Germán Lorente, y su historia favorita era la de un arquitecto o escritor en crisis que acabará redimido por amor (...) Recuerdo la primera, *Donde tú estés*, con Maurice Ronet y Claudia Mori (1997:13).

Tras su matrimonio en 1965 con Joaquina Hoyas en la Capilla Expiatoria de las Ánimas del Purgatorio -actualmente Parroquia de San Miguel de Los Santos- y tras el posterior nacimiento de su hijo Alex, Marsé se traslada a la calle San Pedro Mártir, una calle paralela a Mayor de Gracia en donde finaliza *La oscura historia de la prima Montse*. La novela cuenta a partir del suicidio de Montse su historia de amor con un presidiario y la oposición de su familia, y a la vez es una crítica de la hipocresía burguesa, mostrándose continuista Marsé en esta vía de ataque a un grupo social iniciada en anteriores trabajos. Sin haber sido uno de los mayores éxitos de su autor, se trata de una novela que podría haber obtenido el premio Planeta, cumpliendo los deseos de Lara, si no mediara un informe negativo de Carlos Pujol, como sabemos por las noticias que nos da al respecto José Méndez (1994:34). Pero es un trabajo importante en la trayectoria del novelista barcelonés, en la medida en que inicia una etapa en donde el objetivo fundamental es la recuperación de la memoria personal y colectiva.

En los últimos años de la década de los sesenta y hasta 1973 Marsé escribe por las mañanas y trabaja por las tardes en una revista, *Bocaccio*, primero como redactor y posteriormente como jefe de redacción, y prepara la selección de textos y fotografías para dos anuarios que le encargó la editorial Difusora Internacional, y que vieron la luz en los

años 1971 y 1972. Ambos anuarios se han convertido con el paso de los años en un documento importante a la hora de estudiar la concepción de la realidad y de la historia que Marsé posee, y en una prueba del interés del autor por documentarse sobre la historia que cuenta, partiendo de imágenes y de informaciones o historias recibidas de conocidos, pero también de noticias de la época, no en vano reunió abundante información sobre los sucesos en los que se basará su próxima novela, *Si te dicen que caí*, sucesos que forman parte de lo que podríamos llamar la crónica urbana de Barcelona, y las palabras de Marsé a Ordóñez no dejan dudas sobre este aspecto. Habla el novelista sobre el solar en donde fue asesinada Carmen Broto, personaje a cuyo alrededor gira buena parte de la acción :

Durante muchos años, los años de mi infancia, estuvo ese solar abierto. Ahí la llevaron sus asesinos. Eran tres ; un padre y un hijo, y un amigo de ambos. Fue un crimen horroroso, torpísimo, muy español. Los tres la conocían del bar Alaska, en el paseo de San Juan, y decidieron emborracharla para robarle las joyas. Lo típico : ella empezó a gritar y acabaron matándola a golpes (...) Estaban sentenciados y lo sabían, así que optaron por quitarse de enmedio. Dos suicidios y los dos con cianuro, curiosamente. El padre se mató a la puerta de su taller de cerrajeros y el amigo, Viñas, en una pensión del Raval, dejando una nota que decía : "No se culpe a nadie de mi muerte. La vida es sueño". El hijo pasó veinte años en la cárcel : él me contó la historia (1997:13).

Ese proceso de indagación en el pasado que supuso reunir el material y redactar los textos para la composición de los mencionados anuarios tomó forma de novela en este ambicioso proyecto titulado *Si te dicen que caí*, que fue expurgado por el propio autor - apenas trescientas páginas de las ochocientas que originalmente lo componían vieron la luz, repartiéndose las restantes entre la papelería, cuentos como *Historia de detectives*, *El fantasma del cine Roxy*, y la novela *Ronda de Guinardó*, como hemos sabido por boca del propio Marsé- que ganó el premio internacional de novela Ciudad de Méjico y que le permitió, gracias al dinero del premio, trasladarse a otra vivienda en la Sagrada Familia.

Pero *Si te dicen que caí*, una ácida visión de la Barcelona de la posguerra, fue censurada en España durante tres años y la tardanza en su publicación dio lugar a la airada reacción del escritor : *¡Voy a vomitar : Tanto si les gusta como si no, voy a vomitarlo todo. Así que ¡apártense!*, afirma Juan Marsé, autor de *Si te dicen que caí*, la última novela *secuestrada*. Este es el titular que aparece el dos de noviembre de 1976 en la revista *El*

Noticiero Universal (pág.15) como encabezamiento de la entrevista en donde Marsé explica las circunstancias en las que se produjo la censura de la que en opinión de muchos es su mejor obra. Se trata de una de las últimas acciones efectivas de la censura, que afectó a novelas tan renombradas como *Recuento* de Luis Goytisolo o como *Oficio de tinieblas, 5*, de Camilo José Cela, acciones que hicieron pensar que la tan esperada apertura del régimen franquista estaba aún lejos. Los hechos serán resumidos posteriormente por Marsé en una entrevista con Ángel Morino :

Cuando el libro se publicó en México en el verano del 73, se iniciaron las gestiones para la edición española, a cargo de la misma editorial sudamericana, que tiene una sucursal aquí, e inmediatamente tropezamos con lo que temíamos. La Administración se lo pensó muchísimo y a un nivel subterráneo, de relaciones personales con el editor, me sugirieron que esperara un momento más oportuno (...) sin embargo, se imprimió el libro, se le llamó a Ricardo de la Cierva y él nos contestó que esperásemos. Esta argumentación de esperar se repitió a lo largo del año 74. Posteriormente, de la Cierva fue cesado del cargo, los ultras reconquistaron posiciones en el país y la publicación se hizo imposible (1977:43)

La entrada de Marsé en la revista *Por favor* coincidió con su fundación, y con un momento políticamente tan tenso como la ejecución de Puig Antich. Allí Marsé fue redactor jefe desde su aparición hasta su desaparición en el año 1978 y creó varias secciones : "Confidencias de un chorizo", "Señoras y señores", "Adivíneme usted" y "Al trastero". De ellas, la mayor importancia se corresponde con las dos primeras, que se publicaron como libro posteriormente, ocupando la primera un lugar importante a la hora de entender su modo de concebir la sociedad y la cultura. Podemos citar ejemplos que demuestran su posición sobre la cultura en general -*Chorizos de la cultura libres de toda sospecha* (2/I/1978)-, sobre la relación de la cultura con el poder -*La inteligencia y el poder* (24/IV/1978), sobre su visión de la novela experimental, ejemplificada en Juan Goytisolo -*Informe sobre intelectuales en absoluto inquietantes* (23/I/1978)-, sobre la composición de *Si te dicen* -*Miedo a la memoria de un pueblo* (29/III/1976)-, sobre su censura -*La aventi secuestrada* (8/XI/1976)-, sobre el papel de la Iglesia -*Eminencia ilustrísima y reverendísima, ¿me concede este baile?* (19/XII/1977)- sobre el cine -*El cine de hoy* (25/XI/1978)-. Incluso, anticipa lo que posteriormente será su cuento *Parabellum* y más

adelante su novela *La muchacha de las bragas de oro* en otro artículo titulado *El pecado histórico de H. R.*, publicado también en la revista *Por favor* el 29 de julio de 1976. *Señoras y señores*, por su parte, es una colección de retratos sobre personajes de la actualidad que retomará, en *El País*, ampliándola, quince años después.

En conversación con el autor celebrada en octubre de 1998 hemos sabido que la colaboración de Marsé con el mundo del cine se remite sobre todo a un buen número de proyectos frustrados y algunas colaboraciones. Como anécdota nos cuenta Marsé que en los años sesenta recibió una llamada telefónica de Pedro Masó para encargarle una sinopsis argumental de una película en la que *una chica se iba a Londres, a espabilar* (sic.), y de la que no se volvió a saber hasta la aparición posteriormente de *Las visitantes* de Pedro Masó, *un disparate que no tenía nada que ver con lo que había hecho* según nos dijo Marsé. Pero esta experiencia y otras similares no lo alejaron del mundo del cine, y prueba de ello es que en el año 1972 Marsé colabora a petición de Jaime Camino en el guión de *Mi profesora particular*, de Jaime de Armiñán, película que de nuevo resultó muy diferente del proyecto original que Marsé y Gil de Biedma habían creado con el título de *Tocar el piano mata* (Ordóñez, 1997:13). Cuatro años después publicó en la editorial Sedmay y en colaboración con Roberto Bodegas el guión titulado *Libertad provisional*, basado en el personaje de Pijoaparte, mientras que 1977 fue el año del estreno de la primera de las novelas de Marsé llevadas al cine : *La oscura historia de la prima Montse* fue dirigida por Jordi Cadena, protagonizada por Ana Belén y Ovidi Montllor y aunque fue entendida por Marsé como un desafortunado experimento -*Yo no participé en el guión de esa película, no participé para nada. la película es espantosa*, dijo a Amell (1988:98)- esto no lo desanimó a la hora de tomar parte más activa en la elaboración del guión de otras posteriores.

En la segunda mitad de los años setenta la novela que buceaba en distintos aspectos del pasado inmediato tuvo un enorme éxito de ventas, y sin duda esta fue una de las razones que llevaron al jurado del premio Planeta a entregarlo a *La memoria maldita*, de Juan Faneca, en la noche del 16 de octubre de 1978. La novela, que se publicó con el llamativo título de *La muchacha de las bragas de oro*, vino precedida de un cuento, *Parabellum* (1977), que anticipa el contenido de la novela y de otro cuento titulado *Política ficción. El Pacto* publicado en el mismo año, en donde critica Marsé las reconversiones ideológicas. Después de la obtención del premio Planeta Marsé sigue compatibilizando su trabajo como

novelista profesional con su labor periodística y su colaboración cinematográfica, aunque entre las dos primeras facetas se aprecia una separación cada vez mayor. Puede verse claramente si comparamos las seis novelas que con posterioridad a *La muchacha* han sido publicadas, ya que sólo una de ellas, *El amante bilingüe*, puede considerarse como una novela crítica con la sociedad y supone su única incursión en la crítica a la burguesía en los últimos veinte años. *El amante*, la novela más alejada del inframundo del barrio de cuantas ha escrito Marsé desde 1978, fue para él un divertimento, como contó a Ordóñez :

Una psicóloga amiga mía me contó la historia : Uno de sus pacientes, catalán acrisolado, comenzó a presentarse en círculos ultranacionalistas hablando en charnego, con patillas, pantalón estrecho y zapatos de tacón cubano, y su familia corrió a pedirle tratamiento. A partir de este caso -y del tema eterno de la necesidad de ser otro- surgió la historia (1997:16)

A medida que avanza la década de los ochenta y especialmente tras el infarto sufrido en 1987, el trabajo periodístico disminuye y el reconocimiento literario aumenta. En 1981 Marsé se trasladó a la calle Balcels para estar en su barrio y cerca de sus padres, y ese reencuentro con su infancia lo llevará el escritor a sus novelas a partir de este momento, tras el inicio de este proceso en 1973, tal es el caso de *Un día volveré* (1982), *Ronda de Guinardó* (1985), algunos cuentos de su libro recopilatorio *Teniente Bravo* (1987) -más concretamente *Historia de detectives* y *El fantasma del cine Roxy*- de *El embrujo de Shanghai* e incluso de *El amante bilingüe*. Como decimos, en la década de los ochenta aumenta el reconocimiento del autor, los trabajos más importantes que se han publicado sobre su obra se escriben en estos años y en ellos llegan varios premios : al Ciudad de Barcelona por *Ronda de Guinardó* hay que sumar el premio Ateneo por *El amante bilingüe*, y los premios Juan Rulfo, Aristeon y el premio Nacional de la Crítica por su novela *El embrujo de Shanghai*. Tras la publicación de esta novela, dos cuentos más aparecen en el mercado : *La liga roja en el muslo moreno* presentada por la editorial Planeta bajo el título *El fin del milenio* (1992) y *El caso del escritor desleído*, que se publicó en *El País* entre el 7 y el 13 de agosto de 1994 y posteriormente en la antología de cuentos titulada *Cuentos de la isla del tesoro*, editada por Alfaguara en el mismo año. Este último cuento es importante por lo que tiene de autobiográfico, pues trata de un escritor que se diluye a medida que asiste a programas televisivos, siendo este un último

testimonio crítico en el que el protagonista se corresponde con la visión que el propio escritor posee de sí mismo, a juzgar por las palabras aparecidas en el autorretrato publicado en *Señoras y señores*, en el que se autodefine como un escritor "desleído", deseoso de ser otro, y sobre todo como un autor escéptico :

Siempre pertrechado para irse al infierno en cualquier momento. El rostro magullado y recalentado acusa las rápidas y sucesivas estupefacciones sufridas a lo largo del día, y algo en él se está desplomando con estrépito de himnos idiotas y banderas depravadas. Las facciones se traban, compulsivas, antes de desmoronarse. Se trata de un sujeto sospechoso de inapetencias diversas y como deslomado, desriñonado y despaldado. Ceñudo, maldiciente, tiene la pupila desarmada y descreída, escépticos los hombros, la nariz garbancera y un relámpago negro en el corazón y en la memoria. (pág.183)

A partir del infarto sufrido en el año 1987, la actividad de Marsé disminuye y su vida es más tranquila :*Nada de tabaco (...) poquisimo alcohol, dieta controlada.. En Barcelona veo a muy poca gente. Escribo, leo, paseo... Alguna tarde voy al cine, con Sagarra (Ordóñez,1997:16)-* y se diversifica enormemente, alternando la redacción de futuras novelas con la recopilación de cuentos -así apareció *Teniente Bravo* -, con la participación en algunos trabajos para el cine, y con algunas colaboraciones periodísticas. Son años en donde acomete proyectos frustrados, como una historia sobre una pareja a la que ofrecía dinero un hombre mayor para acostarse con ella, idea que Marsé rechazó por el parecido con la película *Una proposición indecente* según contó a Rosa Mora (1994:16), esa novela corta titulada *El pistolero y la zanja* que acabó por convertirse en la novela *El embrujo de Shanghai*, según dijo a Gutiérrez (1995: 37) o ese proyecto en el cual *un hombre comete un asesinato pero se olvida de él* que desveló en una entrevista radiofónica con Antonio Sanjosé en 1994. Y mientras cobran forma sus proyectos, Marsé lee y se revela como un lector informado de las últimas corrientes, según hace constar en esta última entrevista :

A mí me parece que es un momento bueno. Sencillamente bueno. Surge una serie de escritores con ambición formal, no solamente temática sino formal. Desde el punto de vista de formas, de estructuras, de eso que tanto preocupaba a la crítica de los cincuenta. Eso a veces pesa incluso un poco demasiado. Quiero decir que se escribe muchísimo mejor que

antes pero no siempre lo que se cuenta es interesante. A veces esa prosa brillante de la que se está hablando esconde una carencia : cuando no se tiene nada que decir se pone mucho énfasis en lo que se dice. Pero lo importante es la combinación de ambos : tener una historia que contar y contarla bien. Un buen libro se reduce a eso.

En la misma entrevista confiesa haber leído recientemente novelas de Rosa Regás y de Landero, ya en 1984 contó a Freixas que conocía los trabajos de Manuel Longares, Juan Madrid, Andreu Martín, Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero, Enrique Vila Matas, Rafael Humberto Moreno Durán y Jesús Pardo (1984:55), y a Amell no sólo su admiración por Muñoz Molina, sino también que *llegan cosas constantemente, por ejemplo, Anagrama, que es una especie de furia editorial, me abrumba con 50 libros cada semana, entre ellos muchas cosas de gente de aquí* (1988:100). Y entre proyecto y proyecto, la editorial Plaza & Janés ha comenzado a publicar en edición de bolsillo todas las obras de Marsé desde el mes de abril de 1998, incluida una novela tan denostada por el autor como *Esta cara de la luna*, y con la novedad de que en muchos casos son consideradas por el autor, por primera vez, como ediciones definitivas. Tras una sorprendente incursión en forma de cuento en el complejo ámbito de la literatura infantil titulada *La fuga de Río Lobo*, aparecida en 1996, Marsé ha vuelto recientemente a colaborar con otros autores en el volumen colectivo titulado *Dietario de posguerra* (1998), que recoge un ciclo de conferencias en el cual ocho novelistas barceloneses cuentan alguna experiencia relacionada con la vida barcelonesa en la posguerra.

La segunda gran faceta de la actividad de Marsé en los últimos años es la colaboración en periódicos y revistas, y fruto de ella es la aparición entre marzo y diciembre de 1987 y en *El País*, de ochenta y cuatro retratos que un año más tarde publicará la editorial Tusquets, retomando así una actividad con la que se distinguió en la revista *Por favor* quince años antes. Los personajes retratados sólo tienen en común su condición de famosos por varios conceptos, dejan ver las filias y fobias de Marsé y se convertirán en un valioso testimonio con el paso de los años porque entre ellos podemos encontrar autoridades religiosas y políticas -Juan Pablo II, González, Guerra, Boyer, Pujol, Fraga, Reagan, etc-, personajes del mundo del cine -Maribel Verdú, Assumpta Serna, Garci, Nastassia Kinsky, etc-, de la música -Alaska, Lluís Llach, Martirio, Massiel, etc-, de la literatura -Porcel, Savater, Vizcaíno Casas, etc- y, en general, personajes de los que

se ocupa la prensa habitualmente por uno u otro motivo, desde Jesús Gil hasta José María López de Letona pasando por Sara Montiel o Martina Navratilova, entre otros. Finalmente en el año 1994 y para el mismo diario, Marsé realizó una serie de comentarios en donde aparecían mezclados actores, actrices, directores y cines que por uno u otro motivo han tenido presencia en los recuerdos del autor barcelonés.

La tercera vertiente de la actividad profesional de Marsé es la que se relaciona con el mundo del cine, con el que ha colaborado bastante en la última década y gracias al cual su novela ha llegado con más fuerza al público. Varios han sido los directores que se han decidido a llevar su obra al cine y así han aparecido, por 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, 1983), *Si te dicen que caí* (Aranda, 1989) y *El amante bilingüe* (Aranda, 1992). Marsé, que había colaborado con Bertriu en la adaptación de la novela *Vida privada*, de Segarra (Ordóñez, 1997:14), volvió a hacerlo en la hasta la fecha última producción, presentada bajo el título de *Un día volveré* (1994) como serie de seis capítulos para Televisión Española en la que destacan los decorados de Gil Parrondo.

Sin duda el mayor grado de colaboración de Marsé con el mundo del cine existe en relación con los nombres de Vicente Aranda y Jaime Camino. No extraña en el primer caso, pues no hay más que echar un vistazo a la filmografía de Aranda y ver el claro paralelismo con la novela de Marsé en la confianza en una galería casi fija de actores -Jorge Sanz, Imanol Arias y, sobre todo, Victoria Abril en el caso de Aranda- y en la aparición de temas comunes a los dos : la vida en la posguerra en *Amantes* (1994), el ataque al pujolismo catalanizador en *El amante bilingüe*, la mujer, el sexo y la muerte en *Fanny Pelopaja* (1984), y el deseo de ser otro en *El Lute: Camina o revienta* (1987) o en *Cambio de sexo* (1977). E igual que la última novela de Marsé insiste en la necesidad de mantener los sueños vivos, aunque sean sueños destruidos, algo parecido sucede con la última entrega de Aranda, *Libertarias* (1996), que apunta en esta misma dirección al centrar la película en la destrucción de los sueños de sus mujeres anarquistas.

La colaboración de Marsé con Jaime Camino se remite a la elaboración de diálogos para *El largo invierno del 39*, y también entre ambos autores cabe establecer una serie de paralelismos en cuanto a su atracción común por una determinada época histórica -los años

de la Guerra Civil española- por la común simpatía hacia los derrotados : Camino, como Marsé, tiene una obra centrada en el regreso de un ex-combatiente titulada *España otra vez* (1968), ambos han nacido en fechas muy próximas a la contienda, y prestan atención al mundo de los niños que entierran pistolas. Camino se suma a la lista de directores con los que ha colaborado Marsé, pero no es el último nombres, pues cabe sumar a dicha lista el de Víctor Erice, que actualmente intenta adaptar al cine *El embrujo de Shanghai*. Para ambos la obra es un reencuentro, en el caso de Erice porque supone la vuelta a la actividad después de dieciséis años de ausencia, y en el caso de Marsé porque, si hacemos caso a sus palabras, es la vuelta a la misma novela que el autor catalán no ha acabado de escribir :

A los críticos les encantan las certidumbres y poder decir que esta novela cierra un ciclo o supone un retorno a los orígenes, cuando la verdad es que todo es mucho más sencillo. Casi hasta el final no me di cuenta de que había vuelto a la vieja casa de la calle Laurel, aunque ahora estuviera situada en mitad de la calle Camelias; a aquella galería acristalada en la que flotaban vahos de eucalipto; al recuerdo del hombre que enviaba postales desde Japón mintiendo el paraíso. Casi hasta el final no me di cuenta de lo que ya sabía, de lo que siempre he sabido : Se escribe una y otra vez el mismo libro (Ordóñez, 1997:16)

El embrujo de Shanghai es otro paseo por las calles que lo vieron crecer y una nueva adopción del punto de vista de los niños que esperan el regreso del padre, como sucedía en su primera novela. Pero algo ha cambiado, porque ya no es la denuncia el móvil de Marsé, sino el deseo de recuperar el pasado y, por el contrario, lo esencial permanece: ahora y entonces, su barrio se constituye en el punto de unión de su perfil biográfico y su perfil literario.

II. LOS ORÍGENES DE UNA TRAYECTORIA. DOS NOVELAS DE FORMACIÓN EN EL ÁMBITO DEL REALISMO SOCIAL :*ENCERRADOS CON UN SOLO JUGUETE* (1960) Y *ESTA CARA DE LA LUNA* (1962)

La década de los cincuenta supone para la novela en nuestro país una recuperación tras el largo paréntesis ocasionado por la guerra civil, por la aparición de un grupo de autores que recogen la conciencia social que caracterizó a la generación del 98, buena asimiladora a su vez de muchos de los avances del mejor realismo decimonónico español aunque reaccionará contra ellos. No obstante, si la conciencia social o la preocupación por la dimensión violenta de la realidad -que, entre otras cosas, caracterizan a la generación del 54- estaban ya en autores como Pío Baroja o Valle Inclán, no son ellos los modelos fundamentales del grupo de novelistas que la componen, sino que éstos vuelven los ojos hacia la novela europea, hacia una literatura de compromiso que denuncia en voz alta y desde fuera. Ésta y otras características tales como su formación, su ideología y sobre todo su postura hacia la función de la novela, son las que permiten establecer un grupo definido. Trataremos de analizar en estas páginas cuáles son los rasgos fundamentales de la novela de los cincuenta y los vínculos de dependencia de las dos primeras obras de Juan Marsé respecto a la literatura de esta época.

Muchos investigadores se han acercado a la novela social con objeto de definirla y enumerar sus rasgos principales, constituyéndose así en uno de los más conflictivos

campos de debate de la historia de la literatura española. Como quiera que en aquellos años la novela adopta el papel de denuncia que en la actualidad asumen los medios de comunicación de masas -algo imposible entonces, por razones obvias- y que sus autores se unen ante todo por una postura ética y artística común ante el hecho literario, la crítica ha convertido esta actitud en el eje central de la investigación y juzga no tanto una forma de hacer novela como un modo de pensar, una ideología. Mientras para algunos autores la actitud de denuncia era algo poco menos que obligado por las circunstancias sociopolíticas, y, por tanto, mayoritaria, para otros era un modo de encubrir ciertas carencias artísticas y una manifestación más -no la única- de la novela de los cincuenta ; Martínez Cachero destaca que *no todos los novelistas integrantes de la generación surgida por entonces siguieron un único, rígido y comprometido camino* (1985:11), algo que parece obvio y sin embargo no se ha tenido en cuenta en la mayor parte de los manuales que se ocupan de la literatura española de la década.

a) Cambios internos y externos.

Hay un cambio en la novela española de los años cincuenta hacia la preocupación social, entre los factores que lo promueven podemos destacar los que afectan a la formación del autor y a su posición ante la sociedad, como más adelante veremos, pero también hay otros cambios externos al hecho literario cuya importancia es indudable, tal es el caso de las transformaciones socioeconómicas que España comienza a experimentar en la década de los cincuenta : son los más importantes el despegue económico y con ello la desaparición del racionamiento, la salida del aislamiento internacional, pero también el aumento de la actividad editorial, de las traducciones, o la difusión del cine neorrealista italiano. Esta salida de la postración va unida al mencionado auge de la economía que no se hará patente hasta la década de los sesenta, aunque la situación política se estabiliza *tolerada cuando no fomentada por potencias extranjeras*, como señala Sobejano (1970:225) mientras que *la clase media burocrática (...) ha pasado ya los peores momentos de la posguerra*, como apunta Soldevila (1985:168); sólo Ferreras cuestiona tal situación al indicar que a partir de 1956 *es cierto que ya no se fusila (...) pero se sigue encarcelando, la censura sigue funcionando* (1989:14).

b) Cronología.

Un segundo aspecto en el que la crítica se ha mostrado en desacuerdo es la

posibilidad de delimitar cronológicamente el realismo social crítico y establecer el grupo de novelistas que lo protagonizan, así como los condicionantes externos e internos que explican su aparición. Existen diversas fechas que se han tomado como inicio de la novela social española, desde 1950 a 1958, y entre las que se han apuntado parece la mejor la de 1954 porque es en este año cuando salen a la luz títulos tan representativos como *El fulgor y la sangre*, *Juegos de manos*, *Los bravos*, y *Pequeño teatro*, buena muestra de una corriente que en año 1956 se consolidaba con la publicación de *El Jarama*. También *La colmena* puede considerarse dentro de la tendencia social aunque son varias las razones -la edad del autor y sus presupuestos estéticos son distintos- que separan la obra de Cela de la del grupo de autores que nos ocupa aunque no falta quien acepte como conductista la técnica de *La colmena*, como apuntaba Gustavo Bueno alegando que sus personajes carecen de vida interior (1952:53-58) opinión que Raquel Asún rebate al entender que aunque la novela es expresión de un mundo preciso, también es resultado de la opinión de Cela, y existe, junto a la voluntad de ser fiel a la realidad, otro propósito; y media entre el novelista y sus materiales un juicio moral (1984:23), razón más que suficiente en nuestra opinión para negar la existencia de conductismo en la novela. En apoyo de los que como José Ortega (1972) consideran simultáneos el inicio de la década y el del realismo social encontramos la aparición de títulos como *La noria* (1952) de Luis Romero o *Las últimas horas* (1950) de Suárez Carreño, aunque conviene notar que la fecha de 1950 hizo mayor fortuna entre los estudiosos de la poesía, o así al menos titulan sus respectivas antologías poéticas de la década autores como Juan García Hortelano (1978) y Antonio Hernández (1978). Mayor acuerdo existe a la hora de establecer el final del realismo social, si no como corriente, cuando menos de su auge, con la aparición de una novela como *Tiempo de silencio* en el año 1962.

c) La generación del 54. Formación y lecturas.

A mediados de la década de los cincuenta inicia su actividad literaria un grupo de autores que asumen un papel de denuncia, entre los que se encuentran Antonio Ferres, Armando López Salinas, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, José Manuel Caballero Bonald, Medardo Fraile, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Mario Lacruz, Juan García Hortelano, Alfonso Grosso, Jesús López-Pacheco, Juan Goytisolo y también Juan Marsé, entre otros. Verdaderamente complejo resulta acotar entre el gran número de

autores y obras publicadas cuál es el grupo más representativo, a pesar de los intentos de Sanz Villanueva, que distingue treinta y seis autores unidos en una postura estética y una formación autodidáctica (1980:177) y, sin embargo, a pesar de las dificultades que ofrece el establecimiento del concepto de "generación", es indudable que entre el grupo de autores que nos ocupa existe un buen número de afinidades que podemos resumir en cuatro aspectos : sus fechas de nacimiento, las de aparición de sus primeras novelas, su formación ideológica y literaria y, muy especialmente, su particular visión de la realidad social del país. Pocos años separan la fecha de nacimiento de los mayores como Ferres y Aldecoa (1924) o López Salinas y Martín Gaité (1925), de la de los más jóvenes como Juan Goytisolo (1931) o Juan Marsé (1933), y menos todavía, como ya hemos visto, es la distancia cronológica que separa las obras más representativas. En lo que afecta a la formación intelectual de estos autores, conviene separar aquellas lecturas que tienen que ver con su formación ideológica de otras que guardan relación con aspectos eminentemente artísticos. Por lo que respecta al primer aspecto, su posición tiene no poco que ver con las consecuencias de la publicación en castellano de un grupo de artículos que bajo el título *¿Qué es la literatura?* escribió Sartre en el año 1948 y que esbozan la teoría del compromiso del artista en la sociedad, una idea que podemos encontrar en trabajos como *El arte como construcción* (1958), de Alfonso Sastre, o *Para una Literatura Nacional Popular*, que publicó Juan Goytisolo en la revista *Ínsula* en 1959, poco antes de la aparición de otro trabajo suyo, *Problemas de la novela*, que resulta ser la aplicación teórica de la idea del compromiso social a un género literario determinado. Cabe destacar junto a ellos un trabajo importante, *La hora del lector* (1959) de José M^a Castellet, que se publica cuando ya un buen número de títulos habían aparecido respondiendo conscientemente a los principios enunciados.

Uno de los aspectos que une a este grupo de autores es el hecho de haber vivido la guerra en la infancia, aunque esto no les conduce al inmediato recuerdo de la guerra sino a una postura de compromiso y denuncia de las injusticias sociales que procede de su formación ideológica y ante todo del contraste entre la sociedad que observan y la que el Estado intenta hacer ver desde sus diferentes tribunas. En opinión de Sobejano , su propósito es un *invendible propósito de veracidad testimonial, el empeño de no incurrir en falseamiento alguno acerca del estado de su pueblo* (1970:231), un propósito que

refrendan los mismos autores en diversas entrevistas asegurando que la literatura tenía ante todo una función social, y así lo reflejaron en los libros de Sergio Vilar (1959) o de José Corrales Egea (1971), como recoge con detalle Sanz Villanueva (1980:146).

Esta intención crítica y de compromiso social que valoran positivamente algunos investigadores como Gil Casado (1973:117) o Sobejano (1970:232) no es aceptada por toda la crítica, y entre otros autores Soldevila recuerda que los orígenes y costumbres de muchos de estos autores eran, salvo excepciones, muy poco obreras, que muchos tenían ciertas relaciones familiares con el estraperlo y con la generación que tanto criticaban y que su audiencia estaba formada por *revolucionarios de guateque y barra* (1985:217). Rechaza además la identificación que en medios críticos se ha hecho de marxismo y crítica social y el encubrimiento bajo el nombre de "novela social" de lo que convendría llamar novela socialista *cuya intención (...) es despertar o iluminar la conciencia frente a las injusticias de la clase dominante burguesa* (1985:212). una opinión que con otras palabras apoya Martínez Cachero -como hemos visto anteriormente- y que también sostiene Torrente Ballester, que vincula esta estética al realismo socialista de origen soviético (1961:455). En el lado contrario y más próximo en sus postulados a Sobejano y Gil Casado, E. G. de Nora considera que no debe confundirse la actitud crítica de estos autores *con la vinculación a ideas políticas que hayan servido a los jóvenes para obtener 'los principios rectores de su estética'* (1962:261).

Entre los foros de debate más representativos de los distintos modos en que cabía interpretar la novela y muy particularmente su función en la sociedad podemos destacar publicaciones como *Laye* en Barcelona o *Acento y Revista Española* en Madrid, que en sus páginas intentan difundir los principios de un grupo de autores que en aquellos años iniciaba su carrera literaria. Su función es ante todo testimonial, por lo que entendemos que no debe tomarse en cuenta su difusión que, en opinión de Martínez Cachero, fue muy escasa (1985:179). Mayor es la trascendencia de los "Encuentros de Formentor", el primero de los cuales -presentado como *I Coloquio Internacional de Novela*- se celebró en esta localidad mallorquina del 26 al 28 de mayo de 1959. En él participaron algunos escritores extranjeros como Vittorini, Michel Butor, Allain Robbe Grillet, Italo Calvino o Coindreau, junto a una buena representación de la novela hispana en la que destacaban Cela, Delibes, Castillo-Puche, López Pacheco, López Salinas, Luis y Juan Goytisolo, acompañados por

una serie de intelectuales vinculados a la editorial Seix Barral como Petit, Castellet, Fuster y Valverde. El objeto del congreso era debatir sobre tres cuestiones : *El novelista y la sociedad, El novelista y su arte y El porvenir de la novela*. La segunda de ellas resultó la más polémica en la medida en que se presentaron dos posturas distanciadas: los novelistas extranjeros, que entendían que la necesidad absoluta de realismo era circunstancial, y los españoles, que la interpretaban como imprescindible para cumplir el compromiso social, según recoge Castellet en la reseña que publicó en la revista *Ínsula* sobre dichos encuentros (1959). Tendrían continuidad un año más tarde en el mismo lugar, aunque con una finalidad menos política y más comercial. Uno de los más destacados protagonistas, Carlos Barral, no pudo ser más claro al respecto al indicar en la segunda parte de sus memorias, *Los años sin excusa* (1977) que se habló *de la finalidad social de la literatura y todo eso* (pág.246), y que el coloquio no era lo más importante, o al menos no era lo único importante si atendemos a las palabras de Barral :

Estábamos allí, los editores y sus gentes, para llegar a un acuerdo, para institucionalizar nuestra colaboración y fundar un instrumento útil a la circulación internacional de la literatura que favoreciera, además, de algún modo, nuestros intereses (pág.246).

Ambos congresos han tenido un valor innegable como campo de debate para ciertas cuestiones de actualidad y dejaron clara la actitud combativa de un grupo de novelistas entonces incipientes, pero también que la distancia con sus colegas extranjeros era mayor de la esperada, como hace notar Martínez Cachero (1985:182). Lo importante en dichos encuentros es que quedó clara la postura ética común de estos autores, que unida a su edad, fechas de publicación de sus primeros trabajos y formación literaria, justifican su existencia como grupo diferenciado.

En lo que afecta a su formación literaria, fundamentalmente autodidáctica, parece evidente la influencia de los realistas del XIX en su concepto de que la novela se observa y no se inventa, y el influjo de Baroja y los primeros novelistas de posguerra, a los que se podría añadir en opinión de Martínez Cachero la novela social de preguerra, que "*podría haber sido del agrado de estos autores a no ser por la rareza de sus libros* (1985:182). Más importantes, por lo novedosas, parecen las aportaciones extranjeras, como tendremos

ocasión de explicar en el análisis de los procedimientos narrativos, muy destacables en lo que afecta no tanto a la concepción de la novela como a la técnica de la misma. Entre las más importantes podemos destacar la influencia del cine neorrealista italiano, -E. G. de Nora añade también la novela neorrealista italiana (1961:262)-, el "nouveau roman" francés, y la novela de la "lost generation" norteamericana, como puede apreciarse en las primeras novelas de Marsé. Ignacio Soldevila precisa, refiriéndose a la novela norteamericana, que su influencia no procede de Dos Passos o Hemingway, ya conocidos en España, sino de otros autores de la generación siguiente como Goyen, William Styron, Truman Capote y Carson Mc Cullers, *que sintetizan lo mejor de la tradición inmediata (...) con la mejor novelística europea de anteguerra* (1980:203). En todo caso responden a una apertura de los novelistas españoles hacia la literatura extranjera que será mejor aprovechada en la década posterior.

d) La crítica.

La crítica se muestra dividida a la hora de aceptar la existencia de una corriente literaria unida por una postura común ante la realidad en la novela de los cincuenta, si bien son muchos más los que aceptan esta posibilidad que los que la rechazan y, de hecho, la mayor parte de los estudios que se han escrito sobre la literatura de posguerra conceden amplio espacio a la novela del realismo social pasando por alto otras tendencias. Cabría establecer respecto de esta polémica dos posturas bien diferenciadas: la de los que entienden el movimiento como manifiesto político subjetivo privativo de un grupo de autores muy concreto, y la de los que postulan que la realidad va más allá de lo apariencial. Entre estos últimos debemos contar la opinión de García Viñó, que entiende que el objeto de la novela ha de ser algo que englobe *historia e intrahistoria, mundo visible y mundo invisible* (1973:37), y entre los primeros la de Antonio Iglesias Laguna, que interpreta la postura de estos autores como oportunista en la medida en que *si no estuviesen en la oposición se verían desprovistos de muchos temas aprovechables* (1969:137) y la de Martínez Cachero, que subraya que se trata de autores que *anteponían la política a la literatura y consideraban que el arte sólo se justificaba al servicio de una ideología* (1985:175). Muchos son los juicios sobre la postura ética de estos autores y muy poco lo que se ha escrito sobre sus relaciones con el poder, y así lo indica Ramón Buckley, que cuestiona la supuesta represión de la intelectualidad en aquellos años:

Aquella intelectualidad *roja* era la perfecta coartada para su régimen y Franco los dejó hacer. Naturalmente, existía el peligro de que todo aquello se le fuera de las manos, de que aquel pequeño círculo de intelectuales marxistas consiguiera conectar con un sector importante de la sociedad española para propulsar la revolución ; pero pronto se dio cuenta de que los riesgos eran mínimos mientras que los beneficios para su régimen podían ser inmensos... y los dejó hacer. Eso sí, bajo estricta vigilancia, bajo constante control y supervisión (1996:8).

En cualquier caso, si la posición política o la visión de la realidad de un grupo de escritores puede ser perfectamente rebatible, no lo es la existencia de una novela de denuncia contra una serie de aspectos laborales, culturales y sociales, una novela que, según Gonzalo Sobejano, *tiende a hacer artísticamente inteligible el vivir de la colectividad en estados y conflictos a través de los cuales se revela la presencia de una crisis y la urgencia de una solución* (1975:223) y no parece defendible, y así lo indica Sanz Villanueva en clara alusión a los postulados de García Viñó, *pretender la no legitimidad de una novela atenta al aquí y al ahora, al hombre en sus inmediatas y condicionantes circunstancias sociales* (1980:153). Existe como tendencia más representativa de la narrativa española de los años cincuenta una novela del realismo social crítico unida por una postura ética y estética, y es posible establecer su cronología, definir afinidades que nos permitan hablar de un grupo generacional y diferenciar una serie de temas comunes a todos ellos, como veremos en próximas páginas.

El aspecto ideológico de la novela social y el análisis de los temas en que se manifiesta son casi los únicos aspectos que la crítica ha tomado en consideración ; en este sentido llama la atención la observación, por lo aislada, de Sobejano, que defiende la novela social y a sus autores desde el punto de vista de la técnica empleada al indicar que lo anacrónico no es la actitud de estos autores sino la realidad española, y que si la materia escogida refleja una realidad necesitada de arreglo importa arreglar la realidad :

el desfase técnico no es tan seguro como semejantes jueces opinan, y aún se diría que de todos los modernos recursos de novelar (objetivismo, corriente de conciencia, usos nuevos de las personas gramaticales, montaje, discontinuidad y simultaneidad de tiempos y lugares, rotación de perspectivas, objetualidad, etc.,) hay mucho, bastante, a veces demasiado, en la novela social española (pág.231)

Conviene a nuestro propósito señalar que la concepción de "novela social" que Sobejano posee incluye una serie de novelas que, como *Señas de identidad* o *Cinco horas con Mario*, están alejadas del núcleo de autores a los que nos venimos refiriendo -la generación del 54- entre los cuales sin duda están algunas de las víctimas de "la vulgaridad expresiva" que el investigador señala (ibidem). En lo que afecta al grupo mencionado convienen más las palabras de Sanz Villanueva, que entiende que *el reflejo de la realidad carece en muchos casos de rigor, de imaginación, y resultó demasiado epidérmico* (1980:213). No obstante, si parece indiscutible que las intenciones políticas o la ideología *no es suficiente para escribir una buena novela*, como indica Juan Ignacio Ferreras (1989:63) no es menos cierto que la crítica y el testimonio no son obstáculos que hagan imposible la creación artística, como quiere Gil Casado (1973:124). Quizá la explicación a la tan traída y llevada pobreza estilística de la novela social haya que buscarla en la juventud de sus autores, que en opinión de Soldevila *es un elemento negativo en un género que exige experiencia humana* (1985:200), pero lo cierto es que el aspecto técnico de esta novela no abunda en análisis detallados y menos todavía en visiones objetivas por parte de la crítica, que ha desatendido la obra de numerosos autores, cuando no se ha escudado en la pobreza estilística de algunos títulos para hacer norma general de ello. Son quizá los prejuicios hacia cierto tipo de mensaje los que han impedido a algunos críticos abordar con la exhaustividad que merecen los aspectos técnicos y estilísticos de una novela que constituye la base sobre la que cimentaron su trayectoria autores hoy prestigiosos.

2.1. TENDENCIAS DE LA NOVELA DE LOS CINCUENTA.

El hecho de que no todos los novelistas importantes en la década pertenecen a la *generación del 54* y que éstos no han escrito todas sus obras en el ámbito del llamado realismo social son evidencias que, en nuestra opinión, no han sido debidamente resaltadas. La confluencia de dos generaciones de novelistas diferentes, la evolución de algunos de los renovadores del realismo hacia tendencias alejadas del testimonio crítico, las intenciones excluyentes de algunos investigadores a la hora de considerar novelas como "sociales", y la mezcla de criterios diferentes -y no siempre complementarios- a la hora de agrupar las novelas, son algunos de los inconvenientes que la crítica ha encontrado detrás de el que sin

duda es el principal : la gran profusión de autores y obras.

A la hora de estudiar lo que ha sido la novela de los cincuenta en España la crítica ha optado por delimitar que tipo de obras y autores merecen el calificativo de "sociales" rechazando otras posibilidades, entre las que se encuentra el dejar en simple alusión la obra de autores de la primera generación de posguerra que en esta década han escrito importantes trabajos, como hace ver Martínez Cachero (1985:70) y pasando por alto tendencias como la "novela metafísica" de García Viñó -Soldevila la estudia como "novela testimonial de talante cristiano" (1985:313 y ss.)- y la "novela de la guerra", profusamente investigada en los últimos años en los trabajos de Maryse Bertrand de Muñoz (1994) desde el estudio de mas de mil doscientos títulos españoles y extranjeros que guardan relación con nuestro conflicto bélico. También se encuentran al margen de la investigación títulos tan difícilmente ubicables como *El inocente* (1953) de Mario Lacruz o *Alfanhui* (1957) de R. Sánchez Ferlosio, próximos, respectivamente, a la novela policiaca y picaresca.

Varias han sido las soluciones que se han seguido a la hora de clasificar tan ingente cantidad de obras y autores : Gil Casado (1973) distingue siete temas -"la abulia", "el campo", "el obrero y el empleado", "la vivienda", "los vencidos", "los libros de viajes" y "la desmitificación"- y relaciona con ellos los títulos y autores más representativos no sólo de la década de los cincuenta, sino también de la siguiente. También distingue tendencias Sobejano -"hacia el pueblo", "contra la burguesía", "hacia la persona"- después de aislar a tres autores, Sánchez Ferlosio, Fernández Santos y Juan Goytisolo, como más representativos del realismo social, tras establecer una serie de caracteres comunes siguiendo las mismas peculiaridades que Gil Casado distingue para la novela social, tendencia que *predomina (...) entre los narradores que durante la guerra eran niños y que se dieron a conocer en los años 50* (1975:224). Ferreras (1989), desde la perspectiva sociológica, prefiere aislar dentro de los autores que él denomina "renovadores del realismo" tendencias conductistas (Sánchez Ferlosio), psicologistas (Antonio Prieto), próximas al intelectualismo crítico (Daniel Sueiro) y a la descripción lírica (López Pacheco). Excepcionalmente Ramón Buckley analiza la técnica y distingue tres tendencias, objetivismo, objetalismo y behaviorismo, dentro de una "época neorrealista" que *se caracteriza por la búsqueda implacable de la objetividad, es decir, de la autosuficiencia del universo ficticio creado en cada novela* (1973:15).

Lejos de la clasificación en tendencias se encuentran otros investigadores que conceden preferencia a la posición del autor sobre los temas o técnicas que emplea, así Soldevila (1985) sigue un criterio generacional y a la hora de clasificar los autores de la novela de los cincuenta se centra en las revistas en las que colaborara habitualmente mientras que Martínez Cachero vincula una serie de autores representativos a los más importantes premios. Con un propósito más integrador algunos investigadores mezclan criterios de posición ante el hecho literario con otros que merecerían la consideración de estructurales, este es el caso de Sanz Villanueva (1972), que incluye en su estudio los "libros de viajes" -también lo hace así Gil Casado- y acepta formas como la "novela corta".

Dentro de esta acusada mezcla de criterios que se observa en muchas de las clasificaciones, hay que significar que dentro del que constituye el grupo nuclear de autores que nos ocupa, se han aplicado indistintamente a las novelas términos como "objetivismo", "realismo social", "conductismo", "neorrealismo" y "behaviorismo", mezclando tres criterios de interpretación bien distintos aunque en modo alguno excluyentes : a) la postura ética que manifiestan ante la sociedad, según la cual podemos hablar de "realismo social" o "realismo crítico"; b) la temática que emplean para reflejar esta postura, que remite al concepto de "neorrealismo"; c) la actitud estética que adoptan, que permite hablar de "objetivismo" y "behaviorismo/conductismo". Por todo ello parece más adecuado hablar de "tendencias", entendidas como orientación que informe o dé cuerpo a una serie de categorías presentes en el relato, admitiendo que puedan tener variado signo aunque en líneas generales y en relación a la novela de los cincuenta cabe establecer tres grupos fundamentales : ideológicas, temáticas y estéticas. La distinción de los tres tipos permitirá acercarse a una clarificación sobre el lugar que ocupan los títulos y autores fundamentales y en este sentido es útil la opinión de Hipólito Esteban Soler (1971), que distingue una tendencia neorrealista de otra social tomando en cuenta criterios ideológicos, ya que la primera admite una crítica más velada y un cierto carácter humanitario.

2.1.1. EL REALISMO SOCIAL CRÍTICO

La literatura de la década de los cincuenta es realista, si entendemos por "realista" aquella que toma como referente la realidad, pero no siempre es social en la medida en que

existen una serie de tendencias orientadas más bien a una serie de preocupaciones individuales, que adquirirán en la década siguiente un mayor protagonismo y cuya calidad -en ciertos casos muy digna de tomar en consideración- quedó eclipsada por el éxito de una literatura de mayor compromiso. Es el compromiso social y la crítica de la situación sociopolítica del país el objetivo prioritario de los autores de la generación del 54, aplicados con mayor o menor virulencia a este empeño y producto, ya lo hemos visto, de una conjunción de cambios sociales y culturales. Parece evidente que un sector muy representativo de la intelectualidad española del momento adopta una postura crítica ante la realidad en la que tiene no poco que ver la llegada al Ministerio de Educación de Joaquín Ruiz Giménez. Éste, que accedió al cargo en el año 1951, impulsó una serie de reformas en consonancia con su talante aperturista, especialmente destacables en lo que afecta a la enseñanza universitaria. Manuel Tuñón de Lara y José Antonio Biescas destacan el criterio conciliador para con los vencedores y vencidos, la readmisión de catedráticos anteriormente "depurados", el nombramiento de tribunales de oposición menos partidistas y el inicio del diálogo abierto con los estudiantes (1980:499). De ellas se benefició una nueva generación de autores vinculados a la universidad de entonces, que contaban además con el apoyo de una serie de novelistas que ya habían acreditado su calidad como creadores en décadas anteriores. En el caso particular de Cela podemos observar su convencimiento, en una nota a la primera edición de *La colmena* (1951), de que existe una situación sociopolítica que exige una toma de postura artística:

Pienso que hoy no se puede novelar más -mejor o peor- que como yo lo hago. Si pensase lo contrario, cambiaría de oficio (...) La novela no sé si es realista, o idealista, o naturalista, o costumbrista, o lo que sea. Tampoco me preocupa demasiado. Que cada cual le ponga la etiqueta que quiera; uno ya está hecho a todo.

Junto al apoyo de algunos miembros de la generación anterior y a una coyuntura sociopolítica más favorable hay que tomar en consideración una serie de vivencias que guardan relación con su formación ideológica, personal y literaria. En relación a este aspecto, explica Ignacio Soldevila que la joven generación fue adoctrinada por jóvenes idealistas formados en textos joseantonianos que optaron por escoger, llegada su madurez intelectual, entre su conversión al marxismo, la revitalización de la teoría

nacionalsindicalista, el repudio de toda actividad política o la respuesta religiosa, ya que el contraste entre su ideología y la sociedad que empezaban a observar con atención *los llevó a desoladoras conclusiones* (1985:206). Aunque un poco exageradamente expuesta la idea, es válida en la medida en que de estas cuatro posturas saldrán las distintas tendencias de la novela de los cincuenta, de las cuales la primera es la que compete a nuestro estudio porque responde a la fase inicial del grupo de autores que estudiamos y especialmente de Marsé. Esta tendencia ideológica engloba no sólo distintas posiciones de izquierda, sino otras más conservadoras que con las anteriores tienen en común su postura antifranquista. De su formación y actividad hablaremos en el próximo capítulo.

2.1.2. EL NEORREALISMO

El término "neorrealismo" se ha aplicado a una buena cantidad de novelas de la década de los cincuenta como forma de diferenciarlas de otras formas del realismo anterior y bajo la influencia de un movimiento cinematográfico que se inició en Italia en 1945 con idea de imprimir veracidad a sus creaciones utilizando escenarios, actores, personajes y temas cotidianos encuadrados en una problemática social. Es ante todo un modo de reflejar la realidad que, después de ejercer una gran influencia, entró en crisis alrededor de 1950 por la evolución política del país que conoció su origen y el endurecimiento de la censura. Este concepto es el indicado para reflejar el tipo de novela que la mayor parte de los miembros de la generación del 54 y permite en su afinidad con el neorrealismo italiano aislar un grupo de escritores dentro de una tendencia más amplia como es la social.

Nos centraremos preferentemente en aquellos temas que afectan a la tendencia realista-comprometida o crítica, sea ésta crítica directa -realismo social- o deducible de la situación novelada -neorrealista- porque aspira ante todo a instituirse en foro de denuncia de injusticias sociales coetáneas a la publicación de la obra -es importante destacar este aspecto por el valor diferenciador que posee- no sólo porque es la que mayor relación guarda con la primera etapa de la novela de Juan Marsé sino porque en ella podemos ubicar la mayor parte de los autores y títulos más representativos del momento. Tomando como base la completa clasificación que desde el punto de vista temático elabora Gil Casado (1973) podemos establecer dos grandes grupos de novelas : las que afectan al ámbito

urbano, y las que guardan relación con la situación del campesino, ya sea en forma de denuncia, ya como estructura que permita establecer un soporte para la crítica como sucede en los llamados "libros de viajes".

a) Novelas de ámbito urbano.

Son mayoría las novelas de ambiente urbano, que es el que conocen casi la totalidad de los novelistas de la generación del 54, y en esta tendencia podemos incluir todas las obras que tratan los problemas derivados de la emigración del campesino a las grandes ciudades. Dentro de las novelas de ambiente urbano, no obstante, hay que distinguir las que tienen como objeto la exposición de un conflicto generacional y la denuncia de la apatía de la juventud burguesa, y aquellas que expresan su preocupación por el obrero o empleado y sus problemas particulares. Los primeros títulos de la década de los cincuenta intentan captar las formas de vida de unas gentes sin meta y responden a una intención de denuncia. Como afirma Fernando Morán, *hay que hacer, pues, una novela de presentación de la realidad. Tarea muy urgente* (1971:353), y esta presentación se lleva a cabo en un tipo de novelas que tienen por objeto la exposición de un contraste generacional -el que existe entre los que hicieron la guerra y sus hijos-, y la denuncia de la apatía de éstos. Esta "novela de la abulia", como la denomina Gil Casado, surge a mediados de la década con un grupo de obras que suponen el inicio en la literatura de autores tan importantes como Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan García Hortelano y Juan Marsé.

En títulos como *Juegos de manos* (1954), *El Jarama* (1956), *Entre visillos* (1958), *Nuevas amistades* (1959) y *Esta cara de la luna* (1962) podemos apreciar, a través de la conducta de los personajes, la actitud ideológica unitaria de unos autores que pretenden mostrar una situación muy concreta : la de un grupo de jóvenes que interpretan como ajenos los valores de sus padres, e intentan rebelarse contra el sistema impuesto a través de soluciones tan peregrinas como la preparación de un atentado (*Juegos de manos*) y tan poco prósperas como la creación de una revista literaria (*Esta cara de la luna*), o bien afrontan un problema que se les aparece repentinamente amenazando su estatus social, al cual en ningún caso desean renunciar : es el caso, por ejemplo, del aborto que están dispuestos a llevar a cabo los jóvenes de *Nuevas amistades*, y que resulta ser un falso embarazo. Todos estos intentos resultarán baldíos y así el novelista consigue presentar la

situación de los personajes como irremediable, y como dice E. G. Nora al respecto de esta última novela, aunque puede aplicarse a otras muchas :

Finalmente el inesperado desenlace de la turbia aventura en el vacío, en el más espantoso ridículo, viene a reducir todo lo acacido a pesadilla fantástica; y el lector comprende que la salida, si bien por una parte puede parecer inverosímil, es, por así decir, moralmente justa : los personajes, como larvas que son,(...) no merecen más: la tragedia, incluso sórdida, o la transgresión legal -como el crimen a los "tramposos" de Goytisolo- les venían demasiado anchas. (1962:322).

Un segundo grupo de obras se caracteriza porque la denuncia no procede tanto de la situación mostrada como de la crítica explícita que el novelista realiza sobre ciertas situaciones. Es un tipo de relato que define mejor el "realismo social" por la claridad de la denuncia de la explotación del obrero (*La mina*, 1960), la proletarización del campesinado (*Central eléctrica*, 1958), el hacinamiento en las ciudades de ciertos sectores de población atraídos a las grandes capitales con infundadas esperanzas de prosperidad y bienestar (*La resaca*, 1958), los problemas de la vivienda (*La piqueta*, 1959) y la situación en las cárceles de los excombatientes del bando republicano (*Los vencidos*, 1955). Los autores de este grupo de novelas que hemos mencionado -Armando López Salinas, Jesús López Pacheco, Juan Goytisolo y Antonio Ferres- son los más incisivos y también los más politizados de entre los autores del realismo social porque van más allá de la exposición de ciertas situaciones y su novela cumple un papel de denuncia que no existía en los medios de comunicación.

b) Novelas de ámbito rural.

La novela de ámbito rural es la que mejor enlaza con la novela tremendista de los años cuarenta en España, aunque en esta ocasión el protagonista es un grupo social amplio. Este rasgo, que unifica los títulos más representativos del neorrealismo, es lo que en opinión de R. Albères distingue el neorrealismo español del europeo, la ausencia de un intelectual frustrado en el papel protagonista en favor de un personaje colectivo que cuando reacciona lo hace mediante la violencia (1962:353), así es como reaccionan los campesinos de *El fulgor y la sangre* contra Don Alfonso, el cacique, o los de *Los bravos* contra el prestamista que intenta estafarlos. En estos relatos lo que interesa no es la historia, como

afirma E. G. de Nora en referencia a los personajes de esta última novela citada, *sino la presentación de la vida real a través de unos personajes que van actuando, o mejor dicho viviendo ante nosotros* (1962:290).

En novelas como las que acabamos de citar encontramos una serie de personajes, temas y situaciones comunes a todas ellas que tienen por objeto subrayar el inmovilismo y la invariabilidad de los personajes, no importa si la acción tiene lugar en un pueblo de León, Castilla o Andalucía, como sucede en los casos que proponemos, ni el nombre del cacique opresor, de las mujeres que ambicionan la huida a la gran ciudad o de los hombres que cifran en la emigración sus esperanzas. Lo que importa en el grupo de autores que nos ocupa -Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Alfonso Grosso y José M. Caballero Bonald- es ante todo reflejar el clima de violencia que rige las relaciones interpersonales y su falta de perspectiva de futuro, ideas que quedan plasmadas en el estilo, como indica Fernando Morán:

También en ella se supone que es suficiente presentar los hechos sin explicarlos. Este objetivismo de nuestra literatura rural acentúa el carácter autónomo del mundo que ocupa al novelista. Autonomía que lleva a transmitir o elaborar un lenguaje propio rural y a la utilización de técnicas destinadas a subrayar los tiempos estancados, propios de una sociedad casi ajena a la historia (1971:332).

De nuevo hay que constatar que lo importante en este tipo de novela es el mensaje, que se hace explícito en las páginas finales de cada obra con distinto resultado según sea el nivel social del personaje. Entre los derrotados podemos destacar a Toto (*La zanja*), que se queda observando la lluvia en silencio mientras Antonio y Eugenio emigran a Francia. En el lado opuesto se encuentra el médico de *Los bravos*, que acaba beneficiándose de una herencia y observando el pueblo desde arriba, indicando así su nueva posición que subraya que el pueblo no ha perdido sino un cacique, pero tendrá otro en su lugar. De este modo se ponen en evidencia la infructuosidad de todos los intentos de los personajes por escapar a su situación, como indica la cita de J. Wasserman que inicia la novela de Fernández Santos -sin duda la obra más representativa del ámbito rural- : *El destino de un pueblo es como el destino de un hombre. Su carácter es su destino* (pág.8). En la cita, y a la luz de la lectura de la novela puede verse implícita una doble denuncia a la estructura social que permite la

situación novelada, y a todo el que renuncie a la lucha por sus principios.

2. 1.3. EL REALISMO TRASCENDENTE

Dentro de la novela del realismo social cabe establecer una distinción entre aquellos títulos que tienen como rasgo esencial su compromiso ante una situación social y política, y los que o la aceptan o se extienden en recrear ambientes de la guerra civil más como marco de sus novelas que como causa explicativa de ciertas desigualdades. En este caso podrían citarse otras como la novela de testimonio social bajo óptica burguesa de Zunzunegui, con títulos como *Esta oscura desbandada* (1952), una "novela de la guerra" ideológicamente opuesta al realismo social que tiene en José M^a Gironella un buen representante, y también la que ha dado en llamarse "novela católica", un tipo de literatura con afán de trascendencia que tiene sus mejores frutos en la década de los sesenta como veremos en el próximo capítulo. Centrada en preocupaciones individuales y existenciales, está muy lejos de la tendencia social según Gil Casado, porque *por muy social que su ambiente sea, no pasa de ser un pretexto para otros temas que nada tiene que ver con el arte social* (1973:23). Igualmente pueden destacarse los primeros testimonios de la novela de intriga y policiaca en autores como Mario Lacruz y Francisco García Pavón, que enlazan con la excelente acogida que las colecciones populares habían obtenido en España durante esta década y la anterior. Firmadas bajo seudónimo, imitaban modelos anglosajones y estaban ambientadas en otros países porque, como cree José F. Fernández Colmeiro no era posible *hacer creíble el juego investigativo (...) en una sociedad regresiva como la de la posguerra española* (1994:137). No obstante tenían un público fiel y un papel importante en la formación de muchos de los principales protagonistas de la novela social crítica, entre ellos Juan Marsé.. Tampoco tomaremos en cuenta otros títulos alejados de la novela testimonial como *El inocente* (1953) de Mario Lacruz, *Alfanhuí* (1953) de R. Sánchez Ferlosio o *Bearn o la sala de las muñecas* (1956) de Llorenç Vilallonga, próximos a tendencias policíacas, picarescas o históricas, respectivamente, muy alejadas del núcleo de novelas que nos ocupa y también de la orientación estética de la novela del realismo social.

2. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Es conveniente para delimitar la novela de los cincuenta tomar en cuenta los aspectos técnicos, instrumentos que el novelista emplea en pro de una supuesta y a menudo discutida objetividad. Atenderemos a continuación a una serie de componentes literarios que se refieren al método de análisis propuesto para al estudio de la situación social, a las técnicas que han sido empleadas por los principales autores de la década, que tienen mucho que ver con la influencia ejercida por el cine, y al plano de la expresión de la novela, significando la confusión que a menudo existe entre criterios técnicos y posturas éticas seguidas por un determinado autor o grupo. Dos ideas destacan en el análisis de la crítica a la hora de considerar los aspectos estéticos de la novela del realismo social : la admisión o rechazo de una supuesta "objetividad" con la cual los distintos autores pretendían hacer más verosímil su denuncia de los males sociales y la casi general consideración del estilo de estos autores como deficiente. Ambas han sido puestas de relieve en numerosos estudios con mayor insistencia y menor rigor de lo que sería deseable, olvidando la condición de debutantes que en un género tan complejo como es la novela poseían muchos de los autores analizados.

2. 2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

El término inglés "behaviorism" -que ha pasado al castellano como "conductismo" o "behaviorismo", indistintamente- designa un método de la ciencia psicológica moderna que niega la introspección como forma de análisis de la personalidad, aceptando sólo como válida la observación de la conducta o *behavior* de los individuos. No es lo mismo un modo narrativo -objetivismo-, un método de análisis que en determinados contextos es casi una postura ética -conductismo- y un movimiento cinematográfico que dio nombre a otro literario y que posee una mayor amplitud de características y por lo tanto mayores dificultades para su definición -*neorrealismo*-. Sin embargo, Ferreras destaca que *El Jarama se erigió en cabeza visible de una nueva técnica (neorrealista, objetivista, conductista)* (1989:50), confusamente y próximo a prácticas más globalizadoras que se limitan a indicar que *en el realismo social predomina la técnica behaviorista*, como quiere

Tomás Yerro (1974:23). Con idea de aclarar un poco esta cuestión, Soldevila recoge la opinión de Antonio Risco, que en un artículo sobre *El Jarama* precisaba la diferencia entre el behaviorismo norteamericano y un objetivismo que se quería identificar erróneamente con la *escuela de la mirada* francesa, que exigía simplemente un reflejo detallista de lo observado (1985:229). Señala Risco lo siguiente :

Barthes se refería concretamente a la lente objetiva, lente que en todas sus variedades tiene por objeto facilitar la precisión máxima en la observación de cuanto es visible (...) y que impone, por tanto, una visión científica de las cosas. De este modo se caracterizaba, pues, una literatura fundamentalmente visual, consistente en la transcripción de la mirada siempre afinada o deformada por un objetivo, sin embargo, de modo que cada libro sugiere al lector la idea de estar contemplando en un álbum de fotos o una película, pero sin que por ello tratara tal literatura de imitar necesariamente el mundo real. Los temas podían ser todo lo delirantes que se quisiesen a condición de que su traslado (al igual que en la pintura surrealista de los años treinta) fuera escrupuloso, detallado, fotográfico (1974:700-701).

No obstante, sólo *El Jarama* y unos pocos títulos más pueden ajustarse a una técnica objetiva -citemos los dos primeros de Juan García Hortelano, *Nuevas amistades* (1959) y *Tormenta de verano* (1962)- mientras que la mayor parte de las novelas oscilan entre la casi total ausencia de intervenciones del narrador -postulado básico del objetivismo- y la intervención omnisciente que caracteriza al *subjetivismo* y que alcanza su mejor expresión en *Tiempo de silencio* y novelas posteriores. Ambos conceptos, *objetivismo* y *subjetivismo*, son convincentemente diferenciados en un conocido trabajo de Ramón Buckley, que entiende como distintivo del primero el hecho de que centra su atención en el mundo físico de los objetos y considera al hombre casi como un objeto más, basándose en la uniformidad de los personajes, en el magnetofonismo dialogal y en una técnica descriptiva centrada en tres procedimientos: el empleo de la imagen-símbolo, la descripción subjetiva, y el perspectivismo cinematográfico (1973:68-77). Con estos procedimientos guarda relación más o menos directa buena parte de los títulos destacables en la década de los cincuenta aunque el grupo de autores que nos ocupa recibe muy tardíamente la influencia de sus colegas extranjeros y además su preocupación está ante todo en el mensaje, en el testimonio y la denuncia.

En cuanto a su estructura externa, se trata de novelas de reducidas proporciones -

algunas como *Mosén Millán* (1953) y *Fiesta al Noroeste* (1952) son, a pesar de ello, enormemente significativas- en las que la trama no es importante como el mensaje. Un día en el campo (*El Jarama*), un proyecto de asesinato no consumado (*Juegos de manos*), la vida anodina en un pueblo (*Los bravos*) o el veraneo de unos jóvenes burgueses (*Tormenta de verano*) son asuntos tan intrascendentes como válidos para establecer una denuncia, o al menos manifestar un estado de aburrimiento que en sí mismo contiene la crítica (*Encerrados con un solo juguete*). Al servicio de este tipo de historias encontramos una reducción espacial y temporal que tiene mucho que ver con la influencia cinematográfica, lo mismo sucede con la habitual división en secuencias separadas por espacios en blanco y la perspectiva narrativa. En este último caso, existe en el novelista una cierta pretensión de objetividad que se manifiesta a través de un narrador que se oculta detrás de las figuras y no entra en la interioridad del personaje. Es frecuente incluso encontrar novelas sin un solo juicio (*Gran Sol*, 1957) o que el narrador opte por una visión multiperspectivística que impida conceder a un solo personaje toda la atención (*El Jarama*). Con todo ello el novelista crea en el lector una ilusión de imparcialidad que se desmorona si éste tiene en cuenta que el personaje no expone nada que el autor no desee. Personajes que, como los títulos de muchas obras indican claramente -*Los bravos*, *La mina*, *Nuevas amistades*- actúan como colectivo o, en el caso de que exista un protagonista, como alguien que lo represente (*El camino*, 1950).

2.2.2. LA TÉCNICA CINEMATográfica

Las relaciones entre cine y literatura en la década de los cincuenta van más allá del empleo de técnicas y procedimientos, no sólo porque la influencia del cine neorrealista les afectó fuertemente como propuesta técnica, sino porque la posición antifranquista de sus autores acentuó la convivencia de directores y novelistas, que por otra parte en algunos casos tuvieron no poco que ver con el mundo del cine, caso de Jesús Fernández Santos o del mismo Marsé. Películas como *Nunca pasa nada* (1962) y *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, son también testimonio del inmovilismo que afectaba a un amplio sector de la población y conllevan una denuncia social, como sucede en otros títulos del tipo de *Muerte de un ciclista* (1955), del mismo Bardem, y sobre todo con *Surcos* (1950) de José

Antonio Nieves Conde y esa pequeña joya del cine español de los cincuenta que es *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis García Berlanga. Sanz Villanueva resume en su estudio los principales postulados del cine neorrealista, que una revista del SEU publicaba en el año 1958 :

1. Los temas, los argumentos, deben ser extraídos de la vida real.
2. Los protagonistas no han de ser necesariamente profesionales; antes se prefiere al protagonista real del tema que se intenta filmar.
3. El espacio ha de ser el escenario real de donde se extrajo el tema. Como interesa mostrar una situación general y material también, abundan los exteriores.
4. El lenguaje ha de huir de lo convencional.
5. La técnica cinematográfica es claramente contrastada; casi se rechaza el color y hasta se prefiere el gris al blanco.

Los paralelismos con la novela neorrealista saltan a la vista y se extienden al apartado técnico. Para Sobejano, la influencia cinematográfica se manifiesta ante todo en *la temporalización del espacio y la espacialización del tiempo* (1970:535). Espacio y tiempo están marcados por un afán reductor que hace que las novelas se desarrollen en espacios cerrados que sugieran agobio y opresión, ya sea una pequeña capital de provincias (*Entre visillos*, 1958) ya espacios más reducidos todavía como fábricas (*Central eléctrica*, 1957), núcleos obreros (*La mina*, 1957) e incluso pensiones o viviendas (*Encerrados con un solo juguete*), y que tengan lugar en uno o en pocos días (*El fulgor y la sangre*, 1954). Esta reducción temporal ha sido investigada por Darío Villanueva (1976) que entiende que puede llevarse a cabo de tres modos, lineal, simultaneístico y retrospectivo, de los cuales el último, que implica partir de un relato primero para volver al pasado, es el más frecuente. Añade Sobejano que el carácter cinematográfico de la visión del tiempo se ve reflejado en la superposición temporal, las analepsis, repeticiones, anticipaciones, simultaneidad de acontecimientos o variedad de ritmo desde lo rápido a lo lento en las descripciones y que en estas novelas se manifiestan una serie de formas del montaje cinematográfico entre las que destacan el fácil recorrido del "objetivo" por medio de encuadres, cortes, traslados de enfoque, disolvencias, retrospectiones, planos detallados, y otras que recoge el mismo investigador (1975:533-535) y que han sido estudiadas en posteriores trabajos.

Destaca entre ellos el trabajo de Luis Miguel Fernández, *El neorrealismo en la*

narración española de los años cincuenta (1992) en el cual, tras analizar los rasgos temáticos fundamentales que, procedentes del cine neorrealista italiano, han influido en la novela española de los cincuenta, se centra en las técnicas. Así, y bajo el epígrafe "Mirada cinematográfica" (pp.251-274), valora la proximidad al documental en la iluminación gris, el empleo de planos medios y generales, la escasa intervención de la cámara, distintos efectos de montaje tales como la planificación de secuencias, los montajes en paralelo, los varios tipos de encadenamiento, los cambios de plano, las elipsis, la interrupción de acciones, la apertura de campo y el tempo lento o rápido, como procedimientos con los que *se busca la linealidad y la captación del instante de un modo lo más posible ceñido al documental, como en el neorrealismo* (pág.268). Es la del narrador en la novela neorrealista, sobre todo, una mirada cinematográfica :

La mirada cinematográfica se constituyó, por ello, en el instrumento adecuado de su afán testimonial. Su objetividad y forma de encuadrar la realidad (a través de la mirada de los personajes y de un lector capaz de encontrar una realidad más profunda que la visible externamente; punto de visión equivalente al encuadre a la altura del ojo humano de los neorrealistas italianos) chocaba frontalmente con el retoricismo vacío y mitificador del régimen franquista, incapaz de esa mirada "humana" sobre las cosas, a la vez que su dinamismo servía para aplicar una perspectiva de rápidas mutaciones a un universo, el campesino, muy ligado a la inmutabilidad de lo tradicional. de ahí su carácter innovador : un mundo que cambiaba lentamente se veía enfocado desde un ángulo muy dinámico (pp.274-275).

No obstante, a la hora de hacer un balance del cine español en la década de los cincuenta hay que tener en cuenta las palabras que pronunció Juan Antonio Bardem en las *Conversaciones Cinematográficas de Salamanca*, celebradas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955 por el Cine-Club SEU de Salamanca y dirigidas por Basilio Martín Patino : "*El cine español actual es : políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*". Estas palabras, que recoge José Enrique Monterde en uno de sus estudios sobre el cine español (1995:283) pueden entenderse como un correcto diagnóstico de la situación de nuestro cine, y pueden ser una buena muestra de hasta qué punto las respectivas trayectorias de la novela y el cine español de los cincuenta admiten un cierto paralelismo.

2.2.3. EL DISCURSO

Dentro de la trayectoria novelística de los miembros de la generación del 54, la aproximación al neorrealismo supone un primer estado del que posteriormente todos se han ido apartando en mayor o menor medida, y aunque no es factible establecer un conjunto de normas que se correspondan con un estilo común a todos ellos sí es cierto que se aprecian una serie de hábitos comunes sobre todo en lo que afecta al tipo de lenguaje empleado. La tantas veces comentada pobreza estilística del neorrealismo se debe fundamentalmente a la juventud de estos autores y a su incontestable falta de experiencia en el arte de la novela, que cabe unir -aunque ya en un segundo plano- a su intención de supeditar a toda costa la construcción y el estilo al mensaje crítico de la novela. Se trata de una técnica y un estilo plenamente funcionales aunque parece claro que una situación trivial no exige un tratamiento trivial del estilo, como señala E. G. Nora al respecto de la técnica de *El Jarama*:

Por mi parte desconfío mucho de esa interpretación; es decir, no creo en la vulgaridad e insignificancia efectiva de la gente "vulgar". Pienso, recíprocamente, que, con esa técnica literaria, cualquier grupo de personas no ya mundanas (¡esos cócteles y puestas de largo!) sino de verdad distinguidas, e incluso inteligentes, puestos en traje de baño y en un día de vacaciones, arrojaría resultados aproximadamente idénticos; en todo caso triviales (1962:278)

Se trata de un tipo de obra en la cual abunda la frase escueta de tono aséptico y vocabulario muy limitado, circunscrito a los mismos usos que supuestamente serían esperables en los personajes, y este es el aspecto fundamental que la crítica, al respecto de novelas como *Los bravos* o *El Jarama*, ha puesto de manifiesto : *el lenguaje natural de los personajes* para Esteban Soler (1971:306), *los dialogos tomados de lo vivo* en Ferlosio según Coindreau (1957:71), en la misma novela *la fidelidad al lenguaje hablado* según Villanueva (1973:11-112), y en *Los bravos* el propósito de *ser absolutamente fiel al modo de expresión de los personajes* según Iglesias Laguna (1971:18), etc. Este empeño y la aparición de un diálogo aparentemente banal en los más de los casos son los aspectos centrales de la novela social desde el punto de vista del discurso, según ha visto Cándido

Pérez Gallego, que entiende que esta banalidad remite a la imposibilidad de un lenguaje diferente :

Estamos tal vez sin desearlo ante una evidencia y es que el vacío de la posguerra española tuvo en esta forma de dialogación su más fiel aliado (...) El diálogo se hacía una transcripción de "lo permitido", lo que se podía decir (...); frases entrecortadas, breves y secas como un "duelo verbal" que no lleva más que a marcar una incapacidad para una conversación ideológica donde se discute y se somete a juicio un "cargamento" (...) Cela, Delibes, Fernández Santos, Matute, Laforet... no hacían sino hablar a través de este sistema dialogal que reflejaba su propia nada (1988:70).

El intento de caracterizar geográficamente a los personajes, la riqueza de registros, la eliminación de consonantes intervocálicas, en aras de reproducir la fonética popular, y la españolización de barbarismos, que responde al mismo motivo, son también rasgos destacados de los diálogos y del lenguaje de la novela de los años cincuenta. Al respecto apunta Sanz Villanueva el criterio incoherente que se sigue y cita como ejemplo palabras como "Lanrover" y "Land-Rover", dentro de una novela como *Diario de Albatana* (1980:210), un uso casi anecdótico que resulta menos trascendente que el empleo de una norma culta y otra popular en el discurso de un mismo personaje, y es que en opinión del mismo investigador, *el aspecto más censurable y el que arroja un saldo más negativo para el realismo social es el tratamiento del lenguaje* (pág.209). Frente al predominio del registro conversacional en el diálogo está una descripción que frecuentemente sigue el tono llano de la crónica y opta por uno de estos dos caminos : o el detallismo minucioso -que ha servido para poner en relación estas novelas con el objetivismo francés- que puede apreciarse en novelas como *Tormenta de verano* (1959) o la potenciación simbólica de elementos como sucede con los zapatos del viajero en *Los bravos* o con el río en *El Jarama*, sin duda la novela más próxima al objetivismo de la década de los cincuenta. No es esto menos llamativo que la insistencia en una descripción de tipo cromático atenta a los tonos grises, negros y blancos, como ha visto Fernández (1992:244).

Todos estos procedimientos técnicos que, en su conjunto, pueden definir la tendencia objetiva que preside el realismo social no son, como ya hemos dicho antes,

localizables en un corpus amplio de novelas, pero sirven para dar una orientación sobre el tipo de obra que se escribe en España cuando Juan Marsé publica su primer cuento, en el año 1957. Sus dos primeras novelas tienen también cierta relación con el realismo social crítico si bien distan mucho de representar fielmente esta tendencia, particularmente la segunda de ellas.

2.3. LOS PRIMEROS CUENTOS : *PLATAFORMA POSTERIOR Y NADA PARA MORIR* (1957). *LA CALLE DEL DRAGÓN DORMIDO* (1959).

Gracias a la amistad de su madre con Paulina Cruisat, Marsé consigue la publicación de su primer cuento, *Plataforma posterior* (1957), en la revista *Insula*. Este relato y los dos siguientes, *Nada para morir* y *La calle del Dragón Dormido* -ambos de 1959- anuncian ya algunos rasgos que serán constantes en la primera etapa de su novelística : a) el espacio urbano, b) la linealidad temporal, c) los personajes representativos de un colectivo amplio y d) el tema de la abulia, resultado del frustrado enfrentamiento con la realidad de los personajes.

En *Plataforma posterior* un joven estudiante de francés que acude a clases de Mme. Berthe, dos albañiles, una chica llamada Beatriz, un obrero casado con Rosa, un empresario y una empleada, viajan en un tranvía y reflexionan sobre sus preocupaciones cotidianas. Un narrador en tercera persona alterna con sucesivos monólogos de varios de los personajes que aparecen acotados por comillas en un cuento que pretende recoger un instante en la vida de un grupo de personajes, en el interior de un tranvía. Se trata de un relato que cumple las cuatro características anteriormente enunciadas y que muestra además algunos de los rasgos que van a definir el estilo de las dos primeras novelas de Marsé : la aparición de la ironía -"La nuca de Mme. Berthe es realmente francesa, en serio"-, de expresiones inefables -uno de los personajes posee "una dimensión indefinida en la mirada" -, de comparaciones poco ajustadas -en el tranvía viajan "los pegotes de gente en los estribos como alforjas en los flancos de un animal"- y de alguna repetición sin sentido : con diferencia de pocas líneas el narrador coincide en destacar en dos obreros "el mismo olor a cemento y a ladrillo mojado".

El segundo cuento, *Nada para morir*, obtuvo el premio *Sésamo* y fue publicado por

la revista *Destino* en mayo de 1959. Isabel recibe una llamada de teléfono de Sigfrido Vilar a la una de la madrugada en la que le notifica que ha sido víctima de una agresión con navaja, y a continuación la mujer inicia su periplo por diversos locales nocturnos en los que espera encontrar noticias, lo que sirve para informar sobre una serie de ambientes que tienen no poco que ver con los habituales de la novela negra. Es de los tres cuentos el que menos tiene que ver con el realismo social y en su técnica cabe destacar la reducción espacial y temporal, la presencia del monólogo interior acotado, la tendencia a la frase corta, la preocupación por introducir descripciones físicas realizadas con cierto detalle y el valor del olor como elemento caracterizador de ambientes, así como una mayor soltura en los diálogos.

La misma soltura que también se aprecia en el tercer cuento, *La calle del Dragón Dormido*, publicado en octubre del mismo año con la advertencia del narrador de que el suceso aparentemente no tiene nada de particular y sin embargo los que lo vieron "experimentaron sensaciones que nada tenían que ver con la existencia que llevaban desde hacía veinte años" -esto es, en el año 1939. Un mendigo golpea un automóvil y los vecinos lo observan sin hacer nada al respecto, hasta que tres hombres con zapatos blancos y trajes de verano lo echan sin violencia y siguen su camino. No debe ignorarse la presencia de esos "zapatos blancos" que Sánchez Ferlosio y Fernández Santos han utilizado como símbolos de progreso social en sus primeras novelas, como también cabe interpretar en este cuento de Marsé, que se une así a ellos. Fuera de esta cuestión, se mantiene la reducción espacial -una calle próxima a la playa en Barcelona- y temporal -un domingo por la mañana- y el narrador omnisciente en tercera persona. En lo que al estilo se refiere puede destacarse de nuevo la existencia de comparaciones muy poco ajustadas : una pareja de novios que está oyendo los ruidos de los golpes del mendigo sale a ver lo que sucede, ella tiene "los labios rosa mojados como dos pececillos en círculo mordiéndose la cola" y él, preocupado, "le apretaba más la mano, como si fuera un pájaro engañado".

La apatía que encontramos en los vecinos del último cuento caracteriza a los personajes de su primera novela, *Encerrados con un solo juguete*, la historia de un grupo de jóvenes herederos de familias destrozadas por la guerra que intentan escapar a través del sexo de la atmósfera de hastío y pereza que los agobia hasta que la muerte de un personaje los enfrenta con el mundo en que viven, un desenlace común a otras novelas

contemporáneas que tratan las posibilidades de rebelión contra un sistema injusto, pero, a diferencia de éstas, el grupo que las protagoniza -hijos de los vencedores- no es el mismo que en este primer libro de Marsé. Será en su segunda novela cuando el novelista catalán aborde el problema desde la misma perspectiva que Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio o Juan García Hortelano.

2.4. ENCERRADOS CON UN SOLO JUGUETE (1960).

Los primeros pasos de la andadura novelística de Marsé se produjeron dentro del realismo social crítico aunque es uno de los primeros autores en abandonar esta corriente. Si la literatura y el cine de evasión contribuyeron decisivamente a la formación de algunos rasgos significativos de su técnica, es el compromiso ante la realidad social y la denuncia de la injusticia los factores que tuvieron un mayor peso en la elaboración de su primer cuento, publicado en el año 1959 y escrito en uno de los ratos libres que su trabajo como aprendiz de joyero le permitía. Una formación autodidáctica basada en la lectura y copia de ciertas formas de literatura de quiosco, la postura de compromiso ante la realidad, el rechazo de la cultura oficial y el inicio de su trayectoria literaria en el cuento son vínculos para toda la generación del 54, también el rechazo posterior de ese "realismo plano" que caracterizó a una parte de la producción literaria de la época. En aquellos años Marsé participó de esa literatura de combate o de urgencia con cierta intensidad, de lo cual nos quedan diversos testimonios recogidos, entre otras fuentes, en el *Manifiesto sobre arte y libertad*, publicado por Sergio Vilar en 1964, en el que podemos leer algunas opiniones de Marsé muy significativas sobre su visión de la cultura:

Su misión [del arte] es estética, y por tanto, social. [...] En principio, aunque hay que admitir una cooperación fraterna y en consecuencia una inevitable actividad social e incluso política, el arte no tiene esa finalidad directa [reservada a otras actividades intelectuales] pero el artista, por el solo hecho de trabajar con libertad, ya indirectamente habrá de contribuir y contribuirá a la expansión de ideas de tipo social-universal (pág.235-236).

De la cretinez de un Estado habla mejor que nada el grado de presión que ejerce sobre el intelectual y las ficciones ("dirigismo", "orientacionismo", etc.) que el Estado pueda dictar según le convenga a sus fines de

permanencia, en materia política, religiosa, moral o doctrinaria, están irremisiblemente condenadas a no alcanzar nunca la categoría de arte (ibidem).

No es una excepción Marsé dentro de un grupo de autores que niegan la posibilidad del arte alejado del compromiso social, y el manifiesto citado es un buen ejemplo de la ideología dominante en todos ellos. Sin embargo el paso de los años cambiará ciertas formas de ver la literatura hacia un mayor aprecio por los aspectos estéticos e incluso se observa un distanciamiento -cuando no un arrepentimiento- respecto de aquellas posturas. A pesar de que la crítica social es un tema recurrente en toda la narrativa de Marsé, el autor barcelonés entiende que su primera novela no tiene tanto que ver con la denuncia como se ha dicho e incluso declaró a Ángel Morino que se trata más bien de una cuestión secundaria que tiene que ver más con el ambiente intelectual de la época que con el contenido de la obra :

En realidad, yo creo que ni siquiera mi primera novela tiene mucho que ver con la vertiente del realismo y el objetivismo. Es una novela que va ya un poco a contrapelo de lo que se estaba haciendo. Me parece más bien decadente, intimista, con una atmósfera enrarecida... Todo transcurre en aquella casa ... con aquellos personajes atrapados en unas extrañas pasiones. Pero, como salió en un momento en que el realismo social y la novela objetivista estaban en auge, fue automáticamente clasificada con una etiqueta (1977: 42).

De los distintos temas que caracterizaron a la novela social, Marsé optó por reflejar el estado de abulia de un grupo de jóvenes que acusan un conflicto generacional, un aspecto en nuestra opinión en el que la crítica es menos contundente en la medida en que se deduce de una situación, si bien hay acusaciones muy concretas, como veremos más adelante. El tema de la abulia es habitual en los orígenes de la trayectoria narrativa de autores tan importantes Juan Goytisolo, García Hortelano y Sánchez Ferlosio, como también lo es para López Pacheco, Alfonso Grosso y Luis Goytisolo el inicio de su labor literaria en el cuento. El premio "Sésamo" fue obtenido por estos tres autores y se trata del primero de los recibidos por Marsé. En ellos y en su primera novela refleja las mismas preocupaciones.

2.4.1. HISTORIA Y TEMAS

En el año 1960 el premio Biblioteca Breve que concedía la editorial Seix Barral quedó desierto por falta de quórum, aunque la primera novela de Marsé fue la que obtuvo el mayor número de votos como indica en su reseña Santos Fontenla (1960:5). Sobre la gestación de la novela, Marsé ha explicado en distintas entrevistas sobre la evolución de su trayectoria literaria y su concepción de la novela - las que mantiene con Ángel Morino (1977), Geraldine C. Nichols (1978) y Mercedes Beneto (1978) entre otras -cómo se produjo su llegada a las prensas, tal y como leemos en la última de ellas:

Se inició a partir de la correspondencia que mantuve durante el servicio militar en Ceuta con una amiga de Barcelona. Me aburría mucho, y aquel intercambio se intensificó. Un día me di cuenta que ordenando aquellas cartas tenía material para hacer una novela corta. Lo ordené y escribí un primer borrador. Cuando acabé la mili metí los papeles en la maleta, volví a Barcelona y los guardé en un cajón. Dos años más tarde los saqué y me puse a trabajar en la segunda versión (1978:32).

La posición de Marsé como finalista podría ser un indicio de que la novela estaba próxima a los postulados de la tendencia que entonces estaba en pleno auge, el realismo social -en 1959 dicho premio fue entregado a *Nuevas amistades* y en 1961 a *Dos días de septiembre*, obras que observan una gran fidelidad a esta tendencia-, sin olvidar que la novela fue escrita entre los años 1954 y 1958, en pleno auge del realismo crítico y que existían ciertas expectativas editoriales de cara al lanzamiento de un auténtico escritor-obrero que con su ideología y condición social avalase ciertos postulados políticos difíciles de creer en otros autores ; así ha sido vista en la primera reseña que conocemos sobre la novela, cuyo autor, Juan Emilio Aragonés, cuestiona la objetividad de la visión mostrada interpretando este primer trabajo importante de Marsé como *depuración y puesta al día del vulgarísimo realismo socialista de la época de Stalin* (1962:16). Pero *Encerrados con un solo juguete* es una novela ciertamente alejada de lo que sería un prototipo de esta tendencia por más que comparta algunos de los aspectos temáticos y técnicos que caracterizan al realismo crítico, como veremos, amén de otros externos como el título en plural que denota además opresión o agobio y la división en breves secuencias.

A la luz de los diversos estudios publicados sobre esta primera obra no existe

coincidencia a la hora de interpretar la postura del escritor barcelonés ante la realidad y la novela, y menos todavía en lo que afecta a la distinción de sus temas fundamentales, a su jerarquización y a una posible explicación de sus razones últimas. Autores como Ferreras destacan que en sus dos primeras novelas Marsé *no puede olvidar ni un momento el universo objetivo que lo rodea* (1989:61) y es evidente que se trata de una novela social y realista, al menos en cuanto a su intención, pero es discutible la idea de Sanz Villanueva de que las dos primeras novelas de Marsé *entran con plenitud dentro del realismo crítico* (1980:589), porque, sobre todo respecto de títulos posteriores, hay pocas referencias críticas concretas y más bien es el lector el que deduce aspectos negativos de la atmósfera de tedio y la aparente falta de solución a los conflictos internos de los personajes. No quiere decir esto que se trate de una novela *carente de crítica social que propende al intimismo*, como señala Amell (1985:32) en la medida que parece claro que la intención de Marsé ha sido escribir una obra de denuncia y no una novela intimista, porque los temas planteados en la novela no sólo tienen mucho que ver con la temática empleada en otras novelas del realismo social crítico, sino que exceden los conflictos vitales de los personajes principales. Se trata de una obra en la que Marsé intenta denunciar una situación empleando como soporte una historia próxima desde el punto de vista personal. Más arriesgado parece afirmar que se trate de una novela objetiva en cuanto a su técnica, pues si bien es la más próxima al objetivismo de todas las escritas por Marsé, carece como veremos de los rasgos técnicos más importantes que caracterizan esta tendencia. En cualquier caso, y a pesar de la similitud indiscutible en ciertos aspectos con otras obras contemporáneas, no es *Encerrados* un buen ejemplo de la novela del realismo social y menos todavía de la técnica objetiva que caracteriza a algunos títulos de la década de los cincuenta.

En el año 1949 -así lo indica el autor en la segunda edición- una familia de clase media sobrevive gracias a las mensualidades que el señor Climent envía desde el extranjero, mientras en Barcelona su mujer e hijos - Tina, Ernesto y Luis- habitan una atmósfera enrarecida, mezquina, presidida por el tedio y sin salida aparente. Un aprendiz de joyería como lo fue Marsé, Andrés, entretiene su tiempo con Tina con el único juguete que tienen a su alcance -el sexo- mientras se encuentran a la espera de un cambio en sus vidas : lo sería para la madre de Tina que ésta llenase su vida con una relación duradera y fructífera, para la joven que su padre viniese por fin a buscarla, para Andrés encontrar un

trabajo que lo ayudase a recuperar la ilusión y para la generación anterior olvidar enfrentamientos del pasado perdidos ya sin remedio. El hecho de que los Climent dejen de recibir su puntual paga y la casi inmediata muerte de la madre de Tina parecen introducir un cambio radical en la vida de la pareja protagonista, que no llegará a producirse. Seguirán encerrados.

La novela de Juan Marsé remite siempre a sus propias experiencias siguiendo dos caminos diferentes : como novela basada en unas vivencias más o menos próximas, y a partir de 1973, como novela de la memoria. Los primeros títulos han de interpretarse como obras de crítica social atentas al aquí y al ahora, y los temas son también los propios de la generación del 54, especialmente el de la abulia que, con la escisión generacional y el sexo se presentan sometidos a una atmósfera de tedio que llena las páginas de la novela. Son temas enlazados de tal modo que se hace difícil precisar cuál de ellos es el más importante, y sobre la posibilidad de diferenciar un tema central han escrito varios autores: Sobejano, por ejemplo, da mayor importancia a la obsesión sexual de los personajes que al enfrentamiento generacional porque *es lo único que les une y aparta, que les distrae y preocupa* (1975:341), un enfrentamiento que Sanz precisa al establecer dos planos en la novela que se corresponden con dos generaciones diferentes, padres e hijos, ya que *es a la vez novela de una burguesía medio-baja y de las promociones jóvenes de aquellos años* (1980:589). Sólomente Soldevila y Kirsch ponen de relieve que la crítica se centra sobre la clase explotada, no sobre la explotadora, y mientras el primero señala que el grupo al que presta atención *es el de la burguesía destronada por su participación activa en la guerra, del lado de la República* (1985:259), el segundo opina que la novela está próxima al neorrealismo porque *intenta testimoniar la pobreza espiritual de la clase media de posguerra* (1980:57). Es importante destacar este aspecto porque el hecho de centrarse en los derrotados permite separar *Encerrados* de las próximas novelas de Marsé y también de otros relatos contemporáneos. Igualmente destacable es el hecho de que, con excepción de Amell, que interpreta la novela como carente de crítica social o intimista porque *pretende reflejar experiencias personales situando la fábula al servicio de una tesis* (1984:32), ningún otro autor coincide en la versión que Marsé ofrece de su propia novela, versión que hemos recogido ya. No obstante hay un componente biográfico indiscutible en este primer trabajo del autor catalán, que analizaremos más adelante.

a) El tema de la abulia y la crítica implícita.

El testimonio es un valor fundamental de la narrativa de los años cincuenta y su objeto es ilustrar una verdad. Exige un cierto conocimiento de la situación expuesta y en este sentido cabe destacar que algunos autores han demostrado conocer bien poco las características del grupo social sobre el que escriben, y aunque este testimonio no necesita una restricción geográfica o social concreta es evidente que la mayor parte de los autores eligen un grupo social determinado -la burguesía-, un espacio -el urbano- y un tiempo -el presente. Exige, eso sí, una cierta forma de denuncia que puede llegar por dos caminos: las conclusiones del lector a partir de una situación expuesta de tal modo que se expresa por sí misma, y la crítica puntual de ciertos aspectos denostables de la realidad circundante. Marsé no desprecia ninguno de estos usos si bien se inclina por el primero de ellos, al menos en esta primera novela, que podemos vincular con uno de los grandes temas del realismo social: la abulia. Entendemos por abulia una anomalía de la voluntad que presenta diversas formas en función de que afecte a la decisión o a la acción, y esto permite establecer diferencias entre las distintas novelas que se ocupan del asunto.

Gil Casado dedica abundantes páginas a un grupo de novelas caracterizadas por ser ante todo una llamada de atención sobre la vida pasiva y conformista de un sector amplio de la juventud española, y basarse en sucesos ficticios pero ambiente cierto. Sus protagonistas, incapaces de afrontar o al menos de resolver satisfactoriamente su situación, buscan evadirse mediante el alcohol, la violencia, la fantasía, la diversión o el sexo, fracasando en todos sus intentos. Indica además en su amplio análisis que la crítica social no es directa sino que se deduce de la situación expuesta. Este grupo de novelas, entre las que destacan títulos como *Juegos de manos* (1954) de Juan Goytisolo, *El Jarama* (1956) de Sánchez Ferlosio o *Nuevas amistades* (1959) de Juan García Hortelano, es denominado como "novela de la abulia" (1973:153-216). Sin duda estas tres novelas, son, junto a *Encerrados*, las que mejor definen la presencia de este tema importante en la novela social española. Abúlicos son los jóvenes burgueses de *Juegos de manos*, disconformes con el código de valores de sus padres, que deciden hacer algo distinto y planean un asesinato. Crean intencionadamente un problema, muy al contrario que Gregorio y sus amigos en su intento de afrontar el mejor modo de evitar el embarazo de Julia en *Nuevas amistades*. Otro caso diferente es el del grupo de muchachos que en *El Jarama* pretenden divertirse hasta

que la muerte de Lucita estropea su día de campo. Todos ellos se aburren, todos pertenecen a familias económicamente solventes y todos acusan un enfrentamiento generacional, pero existe en ellos una decisión o al menos una capacidad para decidir al margen de su aburrimiento que si no es extensible al conjunto de la juventud española de la época sí es factor común a los protagonistas de estas tres novelas y también de *Encerrados*, pero la condición de víctimas e hijos de víctimas de Andrés y Tina modifica sustancialmente el análisis de los temas básicos en esta novela.

La inacción de los personajes de *Encerrados* se ve reforzada por el aburrimiento, una situación psicológica provocada por la monotonía ambiental. La falta de entendimiento con los padres, la desconfianza en un código de valores ajenos, la imposibilidad de acceder a un nivel de estudios adecuado por razones económicas y la presencia de un ambiente cultural monótono, son algunas de las razones externas de la situación de los protagonistas que podemos unir a otras internas como la falta de orientación, voluntad, ambición, junto a un complejo de culpa heredado de vivencias que no les corresponden. Es fácil deducir el testimonio de Marsé si asociamos este estado de cosas a ciertas críticas puntuales a los medios de comunicación, a los estudiantes y a la situación política, como embrión de lo que a partir de la segunda novela se convertirá en ocupación central de la crítica de Marsé : la burguesía. A medida que el novelista catalán se afianza en el conocimiento de ciertos círculos ambientales muy relacionados con su estancia en París, profundizará en su crítica a la burguesía y sus circunstancias, aunque en esta primera novela la crítica aparece de forma tan esporádica y concisa que es más fácil pasarla por alto o sobreentender algo más de lo que en la novela aparece. Leemos, por ejemplo, cómo Tina escribe a su padre una larga carta en la que denuncia la actitud engreída de su hermano Luis, explicable porque "como es el único que estudia, se figura que es algo y habla siempre en ese tono tan estúpido de los estudiantes" (pág.233), pero es éste un testimonio aislado que procede de una visión muy subjetiva. También es una referencia puntual la opinión de Andrés -sin duda la más cercana al autor- sobre unas revistas que ilustran "amoríos y más o menos veladas fornicaciones de ricos y aristócratas ociosos (...) sobre cuyas sonrientes efigies [Tina] se masturba mentalmente" (pág.41). Finalmente y como tercera referencia, cuando Andrés discute con Julita sobre las condiciones de la habitación que va alquilar no es difícil deducir una crítica política a partir de una curiosa asociación de ideas del protagonista :

"Diez años de victoria. Diez años de prostitución" (pág.248). Las tres referencias, junto a las deducciones que el lector pueda obtener de la situación novelada, constituyen el único bagaje crítico, más bien escaso, de esta primera novela de Marsé.

Otro aspecto digno de ser destacado es el análisis de las posibles soluciones a la inacción de los personajes, una reducida gama de posibilidades que van desde el entretenimiento en pasatiempos accesibles como ir al cine, leer revistas o escuchar la radio hasta el viaje al extranjero que Martín consigue mediante un chantaje. Hay en los jóvenes una implícita y tímida esperanza en el futuro y este aspecto los separa de una generación, la anterior, anclada en el pasado e idealizando, como indica Amell, *"una situación política perdida"* (1984:40). Para los dos representantes de esta lo importante es evadirse mediante la evocación del pasado feliz en compañía de su marido -caso de la madre de Tina- o bien homenajando su ausencia en largas conversaciones con un compañero de luchas -caso de la madre de Andrés-. En lo que afecta a los jóvenes, Tina confiesa a su padre que vive en un barrio aburrido y que "unas calles más abajo ya es distinto, los chicos y las chicas se conocen y se ven a menudo, se divierten más" (pág.233). Este grupo, el de los jóvenes, busca la evasión y a él remite el título de la novela que anticipa su contenido. Sin embargo, Tina pierde el tiempo con lectura de revistas del corazón, como le reprocha Andrés - "¡Menos leer pijadas sobre Tyrone Power y más salir a la calle a ver qué pasa, eso deberías hacer!" (pág.152)-, o bien utilizando el juego como forma de sustituir la realidad, facilitando así Marsé lo que será una de las claves de su futura trayectoria, como vemos en el capítulo décimo :

De pronto Tina abandonó el diván y corrió hacia el dormitorio, descalza. Andrés pudo oír los crujidos de la vieja cama y en seguida la voz de ella : "Suponte que ahora es el trasatlántico..."

- ¿Qué nueva idea se te ha ocurrido? -dijo él entrando en el cuarto. Tina estaba de pie junto a la mesilla de noche, tapando la luz, con los brazos cruzados.

- ¿Sí o no? - dijo.

Andrés la miró con aire resignado, sonriendo.

- Vale. ¿Tanto te divierte?

Sin hacerle caso, Tina empezó a pasear por el cuarto :

- Esta vez es un barco, ¿eh? A ver cómo te portas. Venga, empecemos.

(pág.170)

Juegan a ser otros, en otros espacios, y sobre todo con el único juguete que la vida no les ha arrebatado: el sexo. Pero son todas experiencias frustrantes e incluso cuando por fin consiguen una habitación para estar solos la bebida los traiciona y reconocen no haber disfrutado de acuerdo con sus expectativas.

b) El enfrentamiento generacional.

Juan Marsé, como hemos señalado, es un buen conocedor de la sociedad de su tiempo y un buen recreador de épocas anteriores. A lo largo de su trayectoria ha retratado la sociedad barcelonesa en sus distintos sectores y en varios títulos tiende a presentarlos en contraste; en cambio en *Encerrados* todos los personajes pertenecen a las capas más bajas de la burguesía y al proletariado y la oposición está centrada en el contraste de dos generaciones que se corresponden, respectivamente, con los personajes de Esteban Guillén, Mauricio Balart y la madre de Andrés, que han vivido la guerra directamente, por una parte, y los jóvenes que han padecido sus consecuencias indirectamente como Martín, Andrés y Tina, por la otra. Sucesivamente irá prestando atención Marsé a estos dos niveles generacionales, y en esta novela encontramos la primera expresión de este tema, que puede analizarse de acuerdo con una doble perspectiva: el análisis del conflicto que procede de su postura ante la guerra civil, y el de otro que se deriva de su posición ante un padre desaparecido y una madre con la que los personajes más jóvenes tienen muy escasos vínculos ideológicos.

Eugenio G. De Nora dedica varias páginas de su estudio sobre la novela de posguerra a un grupo de autores como Ana M^a Matute, Juan Goytisolo y José Luis Castillo Puche, que no hacen de la guerra el tema central de sus novelas, sino que pertenecen al grupo *de los que han buscado o encontrado en él, precisamente, el arranque o núcleo de su inspiración, el motivo literario por excelencia* (1957:12). Con este grupo puede establecer una conexión Marsé, porque, aunque su novela excede la dimensión cronológica del conflicto bélico para centrarse única y exclusivamente en la posguerra, los personajes realizan frecuentes incursiones en el pasado con tal frecuencia y significación en algunos casos que la guerra civil española es un telón de fondo fundamental y una explicación última de sus respectivos estados. En cuanto a la relación concreta que esta novela establece con las que se ocupan de la guerra, es aceptable su inclusión dentro de uno de los grupos que Maryse Bertrand de Muñoz ha establecido en un detalladísimo estudio sobre

esta cuestión -novelas de la guerra vivida, presentada, recordada y referida- y más concretamente en el tercero, caracterizado según esta investigadora porque *las consecuencias directas o indirectas se hacen sentir mucho después del fin de la guerra* (1994:18). En efecto, la guerra es una explicación a la situación de los personajes y su postura ante ella explica el conflicto generacional porque su visión y su trascendencia no es la misma entre ambas generaciones ; no obstante, Marsé no presta excesiva atención a la opinión de los ex-combatientes -sobre todo en relación con posteriores novelas- y se centra preferentemente en la posición de los que como él, son más jóvenes y conocen el conflicto por referencias, aunque lo padecen.

Andrés y Tina tienen diecinueve y dieciocho años, respectivamente, y sus fechas de nacimiento -1940 y 1939- no les han permitido conocer directamente el conflicto ni las razones que lo provocaron, sin embargo tienen una opinión negativa del mismo -no podía ser de otra manera- y así lo manifiestan a lo largo de la novela, Tina hace referencia a "la asquerosa, la mil veces maldita guerra" (pág.254) como hecho que ha impedido la presencia de su padre, en cambio Andrés entiende que "estamos en una gran sala de espera, todo es provisional" (pág.193), dentro de una visión preocupada por lo pasado. Martín en cambio mantiene una postura que no es extraña en la novela de Marsé, la de los que entienden que la guerra fue una excelente oportunidad para cambiar ciertas cosas de una forma menos radical y culpa ante todo a las facciones más radicales del bando republicano, por eso cuando se refiere a Mauricio Balart indica que es "uno de esos que lo echaron todo a perder con la coña de las pistolas, el mono azul y la manía de ser unos tíos con riñones" (pág.236). No obstante la idea de provisionalidad es la más significativa en esta novela y a ella nos remiten las primeras páginas de la misma, cuando se encuadra al protagonista dentro de

esta generación a la cual se le ha dado, dicen, todo hecho -símbolos, victorias, héroes que venerar, mármoles que besar- dejándola sin posibilidad de una nueva senda, siquiera sin derecho a buscarla entre una marea de días prefabricados, dictados, días que se posan mansamente al pie del lecho todas las mañanas igual que perros apaleados" (pág.12).

Es importante el "dicen" de esta cita porque hace corresponder el discurso con la opinión de la generación anterior a la de Marsé, que lamenta la falta de combatividad de la juventud que los sucede y se refugia en sus recuerdos. Gran parte del capítulo doce

está dedicado a una visita que Esteban Guillén hace a casa de Andrés, adonde acude habitualmente a compartir sus recuerdos con la madre de éste. Pero Andrés piensa que sólo viene a buscar comida y, después de ver cómo Esteban hace llorar a su madre, reacciona violentamente contra él : "Hace tiempo que quería decirle una cosa. Lo que fue y lo que es usted y todos los que rodeaban a mi padre. Una pandilla de inútiles, de republicanos de coña, ¡de coña!, que no sabían lo que querían" (pág.214). Este personaje, que volveremos a encontrar en *Si te dicen que caí*, es el avance de una forma de vida y un modo de pensar, el posibilismo, al que Marsé prestará atención en futuras novelas. Lo importante es que, independientemente del resultado del conflicto, existe un sistema de valores ajeno a ellos y un sistema social contra el que no quieren pelear ; para Andrés, "ya no se podían escribir con mayúscula ciertas palabras, hoy resultada inútil, indecente porque otros lo estaban haciendo a su manera" (pág.103). Es fácil adivinar la presencia del autor implícito tras declaraciones como esta:

Para qué engañarnos, me repugna toda esa historia y me repugna lo que ha dado de sí : ese galimatías de frases ampulosas, símbolos y héroes que me importan un rábano y que he tenido que soportar todos los días ... (pág.104).

Este segundo conflicto viene dado por la particular relación que establecen con sus hijos la madre de Andrés y la de Tina, ambas unidas en la ausencia del marido. En el primer caso la novela está llena de recuerdos de Alfonso Ferrán, muerto en 1938 por intentar evitar la quema de una iglesia -a este personaje se hará alusión asimismo en *Si te dicen-* tal y como recuerda el mismo Guillén (pág.204), en el segundo los problemas de Tina con su madre vienen dados no sólo por la ausencia del padre, sino por la relación que ambas mantienen con Martín. Este conflicto, aunque menor en importancia, también tiene su valor en el conjunto de la novela, y a él nos referiremos más adelante.

c) La indagación en lo personal.

La abulia y el enfrentamiento generacional son temas comunes a la novela del realismo social crítico, sin embargo no lo son tres aspectos de *Encerrados* que anuncian lo que será la posterior trayectoria narrativa del autor barcelonés : a) la presencia del intimismo, b) la preocupación por las relaciones humanas y por el tema del sexo como

elemento que las articula y las condiciona, y c) la aparición del amor como posible tabla de salvación para los personajes. Son temas en los que Marsé se distancia de sus compañeros de generación y anuncian que su novela es posiblemente un poco menos comprometida y un poco más intimista de lo que frecuentemente se ha dicho, cuando menos en esta su primera etapa.

- El intimismo.

El novelista barcelonés ha empleado a lo largo de su trayectoria personajes cuyas circunstancias personales e inquietudes tienen mucho que ver con su autor en cuanto a su trabajo, edad o postura ante la realidad. La edad del protagonista Andrés Ferrán, su trabajo, el espacio que habita y el ambiente en que se desenvuelve son aspectos comunes a Marsé, que además elaboró la novela como *una especie de puzzle en que uno se trocea y se distribuye un poco entre los personajes*, como declarará más tarde a Amell (1985:35). Sobre todo, hay un aspecto muy importante que influye decisivamente sobre la actividad de los personajes y su formación, sobre su actitud ante la vida -como ha sucedido con el propio autor- y este no es otro que la falta de un padre, bien porque ha desaparecido, bien porque ha huido de sus responsabilidades y, en todo caso, está alejado de una situación vital normal por razones políticas como sucede con los padres de Andrés y Tina. Lo que ambos chicos han perdido en la guerra es algo más que una posición social, la guerra y la distancia generacional son problemas secundarios que esconden la verdadera tragedia de los personajes. Tengamos en cuenta que en una sociedad como la de los años cincuenta, en la cual el papel de cabeza de familia tenía amplias atribuciones, Andrés y Tina son educados de acuerdo con un patrón de conducta materno y se ven obligados a adoptar cierto papel que ayude a paliar la ausencia del padre y sufrir las consecuencias de su ausencia, así se lo hace ver Ferrán a Mauricio Balart: "Y si papá no hubiese muerto frente a aquella iglesia (...) las cosas hubieran ido de distinta forma y probablemente yo sería un universitario con ilusiones" (pág.112). Desde este punto de vista *Encerrados* reproduce un problema personal de su autor y se acerca al intimismo, dado el paralelismo de las situaciones del protagonista y de Marsé.

- La preocupación por las relaciones humanas y el tema del sexo.

Otra característica peculiar de la novela que nos ocupa es la preocupación por las relaciones humanas, y en este sentido el sexo es un tema importante. En la novela dos

mujeres -madre e hija- mantienen relaciones con el mismo hombre, Martín, que acaba violando a Tina con el silencio cómplice de su madre. Con esto Marsé consigue, en los episodios que relatan el acoso del personaje sobre ambas mujeres, dar testimonio de la casi total ausencia de amor en la novela, sólo perceptible como una especie de barniz gestual sobre los personajes y, en segundo lugar, reforzar la pasividad de Andrés ante una situación que le afecta directamente. Además, el episodio de la violación de Tina es un anticipo de la importancia que los elementos folletinescos adquirirán en la futura trayectoria narrativa de Marsé y supone la entrada en su novela del tema de la lujuria, un tema que sus compañeros no aceptarán hasta mucho después, como ha visto Kirsch (1980:59). Como veremos en otro apartado, el sexo tiene valor no tanto como tema, sino como mecanismo articulador de las relaciones entre personajes.

- El amor como solución al conflicto.

La salvación mediante el amor es una solución tradicional a los conflictos de los personajes y un aspecto que une esta novela con muchos títulos del XIX que constituyen parte importante de la formación literaria de Marsé. Pero el desenlace de la novela no es concluyente a este respecto por dos razones : primero, porque parece apreciarse una distancia entre lo que podría ser una solución adecuada a la situación expuesta, y la adaptación que el autor hace a los esquemas tradicionales. Segundo, porque los juicios sobre el desenlace varían en función de que tomemos o no en cuenta la posterior trayectoria de Marsé, a la luz de la cual no parece que el amor sea una solución válida para los personajes de posteriores obras. Para Mangini *la salvación por el amor es un desenlace típico en las primeras obras de Marsé* (1987:119), pero el resto de la crítica mantiene una postura contraria : Kirsch habla de manipulación autorial, de desenlace apresurado, e interpreta el diálogo final como *refugio ante la desesperación y no una verdadera solución* (1980:61), Sherzer valora positivamente que Tina tenga trabajo y Andrés se haya decidido a buscarlo pero no cree que quiera enfatizar *esas señales de una visión optimista* (1982:145), Sinningen habla de refugio en la pareja pero no le parece un final feliz sino una *huida hacia algo que parece ofrecer al menos algún apoyo* (1982:102). Lo cierto es que las últimas líneas de la novela -"Nada. No necesitamos nada de nadie. Veremos de arreglarnos como sea. No llores, Tina" (pág.252)- no aclaran al lector si el amor condicionará la futura perspectiva de la pareja, o, en palabras de Amell, si Andrés *se ha encontrado a sí mismo o si su amor por*

Tina es una vía de escape (1984:35). Si tomamos en consideración la evolución de las relaciones de pareja en novelas posteriores, parece que Marsé desconfía del amor como tabla de salvación, en cambio según la reconocida influencia que ejercen sobre él entre 1954 y 1958 las novelas del XIX es claro que el autor catalán ha decidido acabar la novela de acuerdo con unos parámetros tradicionales en los que probablemente no creía. En todo caso, el desenlace es un ejemplo de una constante en el autor que nos ocupa y esta es la inexistencia de un final feliz, si entendemos como "feliz" el tradicional y esperable en una novela sobre la pareja, y en *Encerrados con un solo juguete* indudablemente hay algo de esto.

2.4.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

La primera novela de Marsé puede considerarse en un sentido amplio dentro del realismo social crítico de acuerdo con un punto de vista temático, pero también atendiendo a la técnica y procedimientos empleados. El acercamiento o lejanía de la novela del objetivismo es uno de los aspectos en los que la crítica ha mostrado un total desacuerdo: Kirsch entiende que las dos primeras obras de Marsé *prescinden de la técnica objetiva u objetivista* (1980:56), y también Amell, que se muestra mucho más radical al afirmar que *en cuanto a la técnica, nada más lejos del objetivismo y conductismo* (1984:32). Muy al contrario, Sullivan cree que *followed the traditional lines of objective realism*" (1982:X) y Sherzer circunscribe esta influencia sólo a la primera novela que en su opinión *se adhiere considerablemente al estilo de la narración objetiva* (1982:74). Parece difícilmente sostenible la inclusión del novelista catalán en el objetivismo, porque aunque es justo reconocer que de todas las novelas publicadas por Marsé hasta hoy *Encerrados* es sin duda la más objetiva, es evidente que se aparta no sólo del objetivismo, sino también de otros conceptos que se han aplicado a la novela social de los cincuenta. Del objetivismo, en la frecuente presencia del narrador en la novela y aún del autor implícito, del conductismo en la existencia de personajes que claramente predominan sobre otros, y del objetalismo en la falta de detalle que preside la mayor parte de las descripciones. Desde el punto de vista técnico sí es evidente su relación con el realismo social, manifiesta en el empleo de personajes que pueden representar a un colectivo amplio, en la reducción espacial y

temporal, en el predominio de un nivel de registro coloquial y en el ocultamiento del autor tras las figuras de ficción. En lo que a los aspectos técnicos se refiere, entendemos que el valor de esta novela no está en la proximidad a determinada tendencia novelesca, sino en la aparición de una serie de procedimientos narrativos que a partir de aquí repetirá en sucesivas obras. Por otra parte ya en la segunda edición (Barcelona, Seix-Barral, 1979) realiza una serie de cambios tendentes a aproximar la novela a trabajos posteriores, como advierte su autor en la nota preliminar:

Esta nueva redacción, con respecto a la original, presenta correcciones, supresiones y algunos cambios en la ordenación de ciertos pasajes; sobre todo, quizá, una mayor precisión en lo que hace referencia a cuestiones de tiempo y lugar, una vieja manía mía. Nada fundamental ha sido añadido o quitado. Es más: frente a los pasajes más densos, aquellos en donde se entrecruzan y traban los nervios secretos de la novela, me ha invadido una prevención inesperada (iba dispuesto a entrar a saco), como si el trabajo de poda amenazara con llevarse algo más, esfumar un clima o una entraña impura y a menudo torpemente descrita, pero vital para el relato en no sé que sentido.

La amenaza de entrar a saco no se cumplió aunque hay correcciones en la segunda edición que podemos resumir en ciertos retoques léxicos, alguna conversión del estilo indirecto a indirecto libre y a la presencia de una mayor subjetividad. Lo que interesa a Marsé destacar es el estado de abulia de un grupo generacional y los procedimientos empleados para manifestarlo son los más adecuados, como veremos en otro apartado: presentación de acciones como habituales, empleo de descripciones que expresamente sugieren invariabilidad, cesiones de la palabra al personaje para que por sí mismo interprete la realidad de acuerdo con su punto de vista, y, sobre todo, desarrollo de un diálogo de réplicas cortas y escaso valor informativo -*El Jarama* puede ser un buen modelo- que refuerza la idea de hastío que preside este tipo de relatos.

2.4.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.

La mayor parte de las cuestiones en las que la crítica se muestra en desacuerdo a la hora de valorar la novela que nos ocupa obedecen a la distancia entre los que prefieren relacionarla con su contexto histórico y artístico -ante todo con el realismo social y el

objetivismo- y aquellos que consideran en primer lugar la posterior trayectoria del autor -y ponen en duda la influencia de dichas corrientes. El narrador de *Encerrados* no se esfuerza en ser objetivo, como era característico en la novela social, se limita a seguir el punto de vista de Andrés Ferrán de acuerdo con el modelo que Norman Friedman denominó en su día "selective omniscience", en el cual *the reader is limited to the mind of only one of characters* (1955:1177) o lo que Genette denomina "focalización interna fija" (1972:206-207), que puede entenderse como variable si tenemos en cuenta las contadas ocasiones en que adopta el punto de vista de otro personaje distinto al protagonista, como puede verse en el momento de la violación de Tina :

"Lo sabía, por eso me ha desnudado, ha hecho marchar a todos, incluso ha perfumado..." Veía a Martín orientándose en la penumbra, adecuando sus movimientos a la calidad del sueño, un caminar al borde del abismo (...) Se defendió sin fuerzas, como debatiéndose dentro del agua, en medio de un sordo silencio. El cuerpo de él era pesado y amorfo como un cuerpo muerto. (pp.200-201).

No extraña que el narrador de esta novela sea considerado de formas diversas por distintos investigadores : Soldevila habla de construcción heterogénea que *vacila entre el narrador omnisciente y el perspectivismo de los personajes* (1985:259), y Amell, que muestra su sorpresa ante la opinión de Mangini *-el narrador es omnisciente y objetivo* (1979:79)- cree que Marsé *no vacila entre varios puntos de vista, sino que los cambia según convenga más para el desarrollo de su novela* (1985:36) y que se trata de una novela contada en tercera persona desde el interior del protagonista (ibidem). Tales divergencias se explican si tenemos en cuenta que en esta su primera incursión en la novela Marsé no parece haber definido el tipo de narrador mas idóneo para lograr sus objetivos, y también que en estos años el escritor barcelonés acusa una doble influencia: de un lado, el objetivismo o cuando menos la pretensión objetiva del realismo social, de otro la lectura que en esas mismas fechas lleva a cabo de novelas decimonónicas que poseen un tipo de narrador omnisciente bien definido y con una evidente pretensión de orientar el mensaje hacia su propio público: el burgués. Añadamos a esta doble influencia un tercer factor : al recrear una experiencia íntima -susceptible de ser interpretada en un sentido más amplio- se hace difícil definir la distancia ideológica que separa al narrador del protagonista

principal, Andrés Ferrán, que por otra parte parece escasa.

Ludwig Doležel recoge unas palabras muy significativas de Mukarowski sobre la narración objetiva : *All the facts, both 'material' and 'psichic, are shown to de reader as if directly 'saw'them* (1967:547). Es evidente que en *Encerrados* hay ejemplos de intervenciones subjetivas del narrador pero no es menos cierto que este afán intervencionista admite muy diversos grados que alcanzan su cima con la omnisciencia editorial propia de la novela del XIX, no obstante la novela de Marsé no puede entenderse como novela decimonónica desde el punto de vista de la perspectiva narrativa porque aunque hay intervenciones del narrador se producen en casos muy puntuales y no encontramos las llamadas habituales al lector, ni los comentarios sobre la peripecia novelesca, tan frecuentes en las novelas de Galdós o de Leopoldo Alas. El de la novela que nos ocupa no es un narrador objetivo ni busca la desaparición para disimular su tendencia al maniqueísmo bajo una capa de neutralidad ante lo narrado, y su punto de vista coincide con el de Andrés, como puede verse en su opinión sobre la generación del protagonista:

No le esperaba nadie ni nada, pertenecía a esta generación a la cual se le ha dado ya, dicen, todo hecho --símbolos, victorias, héroes que venerar, mármoles que besar-- dejándola sin posibilidad de nueva senda, siquiera sin derecho a buscarla entre una marea de días prefabricados, dictados, días que se posan mansamente al pie del lecho todas las mañanas igual que perros apaleados (pág. 12).

En la primera novela de Marsé existe cierta desconfianza hacia procedimientos que todavía no domina. Buena muestra es su interés en marcar con guiones o comillas la diferencia entre discursos de tres maneras diferentes : acotando las palabras del personaje cuando aparecen incorporadas al discurso del narrador, aislando entre guiones los pensamientos del personaje, y separando éstos mediante paréntesis cuando se pueden confundir con sus palabras. El primer caso es el más frecuente y aparece en algunas ocasiones en las que las palabras textuales pronunciadas por el personaje tiempo atrás, parecen conceder mayor verosimilitud al relato y constituyen una mínima analepsis completiva, pero también como forma de clarificar una situación y crear sensación de objetividad. Podemos citar como ejemplo el momento de la violación de Tina: por una parte, tenemos la descripción del narrador realizada a base de comparaciones que toman

como referente el reino animal. Por otra, los pensamientos de la chica previos al momento del suceso :

Martín se acercaba a ella con los ojos fijos en su pelo, en su cabeza asomando entre las sábanas como la de una muñeca que retiene en su pecho hueco un grito humano. "Lo sabía, por eso me ha desnudado, ha hecho marchar a todos, incluso ha perfumado..." Veía a Martín orientándose en la penumbra, adecuando sus movimientos a la calidad del sueño, un caminar al borde del abismo. "Pues no tendrá la satisfacción de oírme gritar, no la tendrá...", sintiendo el temblor aferrarse a su vientre como una garra, hurgando en las ingles., "...debía suponerlo, ¿cómo he sido tan tonta? no soporto que él me crea una tonta"(pág.200-201).

En el segundo de los casos, el narrador reproduce entre guiones el pensamiento del personaje pero sólo al final nos informa de ello. En el segundo capítulo, el narrador describe una de las visitas de Andrés a la casa de Tina e inicia la descripción de la chica, dormida en medio de revistas del corazón, poco después sabemos que la opinión sobre estas publicaciones corresponde a Andrés, aunque el "casi" que incluye el narrador deja en el aire si realmente es así o más bien ambos mantienen un punto de vista común:

Permanecía de lado y chafando con el cuerpo las revistas ilustradas con la debida licencia --amoríos y más o menos veladas fornicaciones de ricos y aristócratas ociosos, de estrellas de cine, toreros, duques, princesas, cantantes y diplomáticos sobre cuyas sonrientes efigies se masturbaba mentalmente quien sino ella, yo, tú, Matilde, pensaba o casi Andrés--, las piernas encogidas y pegadas al vientre, la curva de la cadera muy alta y los brazos cruzados. La radio estaba encendida, pero muda (pág.41).

Ese afán por distinguir los distintos tipos de discurso lleva al narrador a establecer una diferenciación entre los pensamientos del personaje y sus propias palabras, así sucede cuando la madre de Andrés explica a su hijo los distintos sacrificios que ha pasado en años pasados y cómo todavía puede cambiar su vida y recuperar el atractivo. En cambio, sus pensamientos, que aparecen entre paréntesis, indican al lector todo lo contrario :

Y estando sola ... Creo que he sido una tonta. Sí, una perfecta tonta por estar siempre pensando en mis hijos y en el regreso de él. Todavía tengo atractivo, aún tengo ángel. Voy siempre desarreglada, ¿sabes? ... ("¿Para qué ponerme sostenes y medias bonitas, o maquillarme, si nunca salgo

casa? ¿Para qué, para quién? Pero aún puedo dar todo eso por lo cual se siente tan orgullosa cualquier mocosa de veinte años") Aún puedo -terminó en voz alta, los ojos fijos en el vacío. (pág.74).

Al margen del interés por acotar con paréntesis y comillas las palabras y pensamientos de los personajes -rasgo característico de esta primera novela- podemos destacar la importancia de algunos procedimientos que en la futura trayectoria de Marsé tendrán continuidad, tal es el caso del estilo indirecto libre, el uso de la modalidad epistolar, la utilización del paréntesis y el empleo de la perspectiva múltiple. También destaca en *Encerrados* el interés en reforzar la idea de tedio que constituye la base de la atmósfera de la novela a través de un procedimiento que denominaremos "mirada epifánica", un recurso de uso exclusivo en esta primera obra de Marsé que establece a la vez un vínculo de unión con la novela del realismo social.

a) La mirada epifánica.

Luis Miguel Fernández destaca como rasgo esencial de la técnica neorrealista la "mirada epifánica" o *extrañamiento de lo habitual mediante la profundización de lo trivial* (1992:274). Es patente el valor de este procedimiento en *Encerrados*, pues no en vano el narrador insiste en reforzar la idea de tedio que constituye la base de la atmósfera de la novela, en clara consonancia con lo que es habitual en varios títulos de la novela social que tratan el tema de la abulia y pretenden ante todo exponer una situación de invariabilidad y provisionalidad que derrota a los personajes y los hace incapaces de reaccionar ante su situación, esto lo consigue prestando atención a los movimientos más nimios de los personajes y sobre todo con la presentación -que abunda en la idea de aburrimiento- de numerosas acciones como habituales: nos cuenta el narrador cómo la madre de Andrés levanta el brazo "con aquel gesto de todas las mañanas" (pág.13), cómo cuando Andrés llega al bar lo primero que ve es "a los tres de siempre apoyados" y a un individuo que "estaba allí sentado, como todas las tardes" (pág.87) y cómo más adelante encuentra a Mauricio Balart "en la mesa de siempre apoyando la espalda en la pared" (pág.96). Este es uno de los rasgos en los que *Encerrados* se muestra más próxima a la novela de la abulia aunque no es el único aspecto que permite relacionar este primer trabajo de Marsé con la novela social : podemos apreciar también su proximidad a ella en la intención del narrador en centrar la carga ideológica de la novela en los diálogos de los personajes, carentes en la mayor parte

de los casos del más mínimo interés. De este aspecto y del empleo del estilo directo regido como forma habitual de transcripción de los diálogos hablaremos más adelante.

b) El estilo indirecto libre.

La aparición ocasional del estilo indirecto libre, se debe a una empatía del narrador hacia el personaje perfectamente defendible en una novela atenta a la experiencia personal, un "acto paradójico", en palabras de Graciela Reyes que destaca en esta técnica cómo permite al narrador *ser a la vez narrador y personaje en la misma enunciación* (1984:235). En líneas generales el narrador de la novela que nos ocupa se limita a seguir el punto de vista de Ferrán y esto propicia la confluencia de perspectivas, como sucede cuando en el primer capítulo el narrador explica el arrepentimiento de Andrés tras su primera llamada por teléfono a Julita, la chica con quien va a tratar el alquiler de una habitación:

Colgó. Él también lo hizo, pero despacio y sintiéndose ridículo. Había sido una estupidez llamar a Julita sin saber nada concreto de los deseos de Tina : un día lo deseaba y al otro no. Había que verla ahora mismo, tal vez con un poco de suerte la encontraría sola en casa, aunque no era fácil a esta hora. Salió de la cabina, compró dos pesetas de cigarrillos de hebra y fue hacia la puerta de la calle (pág. 18).

Como puede apreciarse en las oraciones cuya temporalidad está marcada por el imperfecto, no está claro si estamos ante los pensamientos del personaje o ante las palabras del narrador, aunque el texto parece próximo a lo que Antonio Garrido denomina "psiconarración", en la cual *el narrador omnisciente es el encargado de reflejar con sus propias palabras el flujo interior del personaje* (1993:277). Sin embargo, lo habitual es que el narrador se esfuerce en utilizar el estilo directo regido como forma de transcripción del diálogo, y en emplear marcas que diferencien con claridad el discurso del narrador y el del personaje.

c) El paréntesis.

Dos técnicas llaman la atención en esta primera novela en la medida en que a partir de ella se manifiestan como marcas constantes de la técnica narrativa de Marsé: el empleo del paréntesis, y la presencia de la modalidad epistolar. La primera tiene en la mayor parte de las ocasiones un valor explicativo y responde a un afán intervencionista y aclaratorio del narrador que se fija en detalles intrascendentes, por ejemplo se nos indica que Andrés al

terminar de comer "se levantó con la naranja en la boca (era tan pequeña que se podía comer de un bocado) y se puso la gabardina" (pág.39), o revela que Tina no sabe el momento exacto en que cumple años : hacía escasas horas que Tina había cumplido diecinueve años -justamente (aunque ella no lo sabía) frente al espejo del armario (pág.20). Además de servir para aislar los pensamientos de los personajes, como ya hemos visto, los paréntesis sirven para marcar acontecimientos de la trama sucedidos en tiempo pasado, como vemos cuando Andrés explica cómo se produjo su salida del taller de joyería, a causa de la desaparición de unos gramos de oro (pp.161-164) o cuando recuerda, también con cierta amplitud, momentos felices en los que iba con Martín a espiar a las parejas que acudían a Montjuich (pp.58-60). El paréntesis es una de las estrategias narrativas que Marsé no abandonará en posteriores novelas, aunque sus funciones y el valor que adquieren no tienen siempre la misma trascendencia.

d) La modalidad epistolar.

La modalidad epistolar es un rasgo típico en obras que se construyen como "collage" de textos que sumados, van configurando la diégesis, y el mejor ejemplo de este uso podemos encontrarlo en *Pepita Jiménez*, de Juan Valera. Marsé utiliza las cartas esporádicamente pero en casi todas sus novelas, aunque a partir de la primera el narrador optará por incorporarlas a su propio discurso, como tendremos ocasión de comprobar en *Últimas tardes*. En *Encerrados* hay una carta de Tina que tiene una doble importancia : manifiesta el conflicto interior del personaje y cumple un papel que en buena lógica debiera corresponder a un monólogo interior que el novelista catalán no emplea, y es el mejor testimonio del habla de uno de los personajes:

"Querido Papá: te escribo desde la cama (...) Mamá está preocupada, ya sabes que nunca andó bien de salud y tus giros que no llegan y ella con la idea de que no piensas volver nunca más. Creo que te comprendo, mejor de lo que imaginas (...) No creas que me escandalizo, yo no soy como mamá. Procuraré ganarme el cariño de tu mujer. ¿Es guapa? (...) Papá, aquí me aburro. Necesito vivir otras cosas, sé que lo necesito (...) ¡Tengo tantas ganas de dejar todo esto! Vivimos todavía en este barrio tan aburrido. Unas calles más abajo ya es distinto, los chicos y las chicas se conocen y ven a menudo, se divierten más (...) Dime qué es lo que pasa con los giros, vamos muy mal de dinero y mamá está preocupada por tu silencio (...) Quiero verte pronto, por favor, no te olvides de mí ahora que tanto te necesito.

Tu hija que te quiere,

Esta carta, de la que extraemos algunas ideas, contiene en sí misma un resumen de todas las inquietudes de la chica y puede ser una explicación a ciertas incógnitas que al lector se plantean en la lectura de la novela, como lo son las razones de la marcha del padre o la supervivencia económica de la familia, también de los problemas íntimos del personaje -su afán en distinguirse de su madre, su disposición a aceptar la situación del padre, su aburrimiento, etc.- y constituyen una buena muestra del lenguaje del personaje como puede apreciarse con claridad en ese "andó" de la segunda línea, lejos del más cuidado estilo del narrador. El aumento de la distancia entre el narrador y los personajes es un rasgo que caracterizará a las novelas de Marsé que se ocupan de la burguesía, como también lo serán en futuras novelas las cartas, paréntesis y algunas formas narrativas que en la primera novela se presentan como hecho aislado.

e) La doble perspectiva.

La dificultad de establecer verdades absolutas es una de las lecciones que ofrece la narrativa de Marsé, y en *Encerrados* encontramos la primera muestra de ello, lejos todavía de la visión estereoscópica de la realidad que nos ofrecerá en *Si te dicen que caí*, su más completo trabajo desde este punto de vista. Se trata de un recurso que permite llegar al conocimiento de los hechos por otro camino, no a través de la omnisciencia del narrador sino a través de la suma de puntos de vista y así, como indica Oscar Tacca, *nace un nuevo modo de conocimiento novelesco, suma de conocimientos parciales (...) de gran riqueza e interés para una comprensión más honda del drama* (1973:96), aunque en esta ocasión es más correcto hablar de biperspectivismo que de perspectiva múltiple, ya que en todos los casos sólo son dos las versiones que podemos confrontar. En la novela que nos ocupa, de todos los acontecimientos sucedidos en el pasado de los personajes, la mayor parte guardan relación con los años de la guerra y a ellos nos referiremos dentro del análisis temporal, no obstante hay un hecho en la novela que tendrá consecuencias importantes para el desarrollo de la trama : lo sucedido en Mongat. En el segundo capítulo de la novela encontramos un diálogo que nos pone sobre aviso :

Andrés se encogió de hombros. Encendió el cigarrillo y procuró animarse, hizo un serio esfuerzo por animarse:

- Por cierto, ahora que hablas de eso, ¿qué pasó exactamente en Mongat?
- Nada ... Nada que no sepas.
- Creo que todo el jaleo viene de allí. No sé., algo debió de ocurrir aquella noche. No me gusta meterme en vuestros asuntos, nunca lo he hecho, me aburre, pero a veces me pongo a pensar en aquellos días que pasamos juntos en la playa.(pág.)

Tina no dará más explicaciones a Andrés sobre lo ocurrido y pocas páginas más adelante una amplia analepsis servirá para ponernos al corriente de los sucesos: un domingo de verano Andrés toma el tren para pasar un día de playa en compañía de Tina, por la noche tienen una serie de problemas para encontrar acomodo por la falta de camas, y más tarde la madre de Tina aparece consolando a Martín que lloraba. Sobre el final de la historia poseemos dos versiones distintas : para Andrés la actitud posterior de la madre de Tina consolando a Martín está más próxima a una actitud cariñosa o de consuelo y recuerda cómo "siempre sin dejar de hablarle muy quedo, inclinada sobre su oído, se acurrucó a su lado doblando las rodillas frente al pecho (pág.65). No sucede lo mismo con Tina, que cuando cuenta su versión de los hechos a Andrés más adelante explica el desenlace de otra manera : "Y se acostaron juntos. Yo cerré los ojos, pero seguía viéndolo todo igual en la oscuridad. Qué vergüenza." (pág.191). Esta tendencia a ofrecer varias versiones de los mismos sucesos se intensificará en futuras novelas de Marsé y aquí aparecen sus primeras muestras. Además de lo sucedido en Mongat, punto de referencia para explicar las desavenencias entre Tina y su madre, tenemos dos versiones del motivo por el cual Mauricio Balart perdió la movilidad de su brazo. Él la atribuye a un accidente con una escultura en el taller donde trabajaba:

Derribó el busto y con la mano derecha se sostenía este brazo, que pendía sin fuerzas, al margen de su voluntad. Sentía un dolor espantoso. Pensaba en aquellos nervios de los que ya le había hablado el médico, y creía, puesto que no era la primera vez que le ocurría, que no sería nada grave. Pero no fue así, tuvieron que operarle, y esta mano -sus ojos seguían mirándola y con la otra mano lo acariciaba- quedó así de inútil, aunque tan mal... ¿No crees? (pág.90).

Otra versión de los hechos la ofrece Martín:

- ¡Bah! Ése es un infeliz y un embustero. ¿Te ha contado alguna vez lo del accidente? Eso que tuvo en el brazo. Es mentira. Fue en la guerra. Ése es un puñetero rojo sin entrañas, uno de esos que lo echaron todo a perder con la coña de las pistolas, el mono azul y la manía de ser unos tíos con riñones (pág.236).

Lo mismo sucede con el momento en que Martín llega a casa de Tina a insultarla, Tina inmediatamente pide socorro a Andrés pero cuando éste llega Luis afirma que Martín no ha estado allí : "Aquí no ha venido nadie. Te han engañado, chaval" (pág.156), de modo que el lector no llega a saber si realmente todo es producto de la imaginación de Tina, o ha de interpretar la actitud de Luis como de complicidad con su madre, sin embargo en esta ocasión sí existe un punto de referencia: en una de las primeras discusiones con su hermana, Luis expresa un deseo : "Ojalá venga Martín. Él sabe tratarla. Él sabe tratar a las mujeres como nadie" (pág.24), su admiración por Martín en este aspecto parece un punto de apoyo, pero no es suficiente para pensar en una complicidad de Luis con su madre, que tiene la esperanza de que las relaciones de su hija con Martín lleguen a buen puerto.

2.4.2.2. LOS PERSONAJES

El estudio del personaje novelesco puede abordarse desde el punto de vista de su consideración como representante de la condición humana, como forma de desvelar la psicología individual, o como manifestación de una ideología o postura ante la sociedad. Este tercer camino, que parece el más adecuado para analizar una obra como *Encerrados*, en sintonía con otras que dentro del realismo social se escribieron con la intención de denunciar el inmovilismo social y la abulia, es el que sigue Goldman (1965) al entender el héroe como reflejo de las estructuras mentales de su época y víctima del contraste de su sistema de valores con otros, y también Lukacs, que analiza la novela como forma de autoconocimiento del personaje a través de tres caminos -"idealismo abstracto", "romanticismo de la decepción" y "aprendizaje"-, siendo el último síntesis de los dos anteriores (1966:75-76).

Entendemos que este esquema, que Sherzer ha seguido para definir a Ferrán como ejemplo de idealismo abstracto, del que no llega a *integrarse nunca dentro del papel que*

le será asignado por el destino (1982:221), no es suficiente a la hora de interpretar *Encerrados* desde este punto de vista ya que su tono, por momentos intimista, y los paralelismos evidentes de Andrés Ferrán con la situación vital de Marsé en su juventud exigen otros presupuestos, e incluso podría afirmarse que Ferrán tiene mucho más del joven aprendiz de joyero que Marsé fue que de "obrero", si aceptamos esta categoría como uno de los tipos habitualmente manejados por los autores del realismo social crítico. Hay además otros dos aspectos en los que Marsé se separa de sus compañeros de generación a la hora de construir sus personajes : la presencia de un cierto afán individualizador en cuanto a sus inquietudes, comportamientos, e imagen física, y la pertenencia a un nivel socioeconómico diferente al que se observa, por ejemplo, en novelas como *Tormenta de verano* o *Juegos de manos*.

No negando que los personajes de *Encerrados* tienen mucho que ver con los de la novela social y más concretamente con la novela de la abulia, pues su inactividad y apatía se convierten de algún modo en una forma de denuncia, seguiremos para nuestro análisis las investigaciones de Hamon, que en su estudio *Pour un statut semiologique du personnage* propone definir el personaje a partir del análisis de sus funciones, la integración en tipos, sus relaciones como actante o con respecto a una serie de modalidades adquiridas y, finalmente, por el conjunto de calificaciones y papeles semánticos de los que es soporte (1972:115-167). Tomaremos en cuenta su estudio para establecer una tipología, diferenciar sus formas de caracterización y especificar sus funciones.

a) Tipología.

Son varias las teorías que se han manejado a la hora de establecer una tipología del personaje destacando la división que en su día formuló Todorov entre distintas tipologías formales y sustanciales. Según este autor y desde el punto de vista de las primeras, es posible establecer oposiciones entre los personajes de acuerdo con criterios como su importancia para la trama, su complejidad y capacidad de sorpresa, la variación y constancia de sus rasgos o su jerarquización respecto de la intriga (1972:261-262) y su teoría sirve a Garrido para establecer oposiciones entre personajes principales y secundarios, entre estáticos y dinámicos, y entre los que someten a la trama o los que polarizan la acción, de acuerdo con los criterios anunciados (1993:93). Los personajes de *Encerrados* son personajes estáticos -"planos" en la conocida división de Forster (1927)- incapaces de

escapar a su abúlica situación y a pesar de existir ciertos momentos de tensión y enfrentamientos entre ellos, como más adelante veremos, su situación no experimenta variación alguna desde el inicio hasta el final de la novela, si bien en las últimas páginas se atisba una salida. Son todos ellos personajes en conflicto íntimo, incapaces de resolverlo, y su función fundamental es la de servir al tema planteado en la novela, tanto en lo que afecta a los personajes principales -Andrés Ferrán y Tina Climent- como en lo que afecta a los secundarios. Por lo que respecta a las distintas teorías que intentan establecer una tipología sustancial de los personajes, según Garrido, *cada agente tiene asignado un papel (o papeles) determinado, que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa* (1993:94); esto es, en ellas se atiende a las funciones del personaje.

Los personajes de *Encerrados* pertenecen a un mismo nivel social y este es uno de los rasgos que diferencian las dos primeras novelas de Marsé del resto de su producción, en la que suele enfrentar dos niveles socioeconómicos bien diferenciados y aun opuestos, en consonancia con lo que es habitual en la novela social de los cincuenta. No obstante es posible vincular a los personajes de la primera novela del autor que nos ocupa a la clasificación de Sobejano, que entiende que los personajes del realismo social pueden dividirse en tres grandes grupos : pacientes, como los jóvenes que pasan un día de campo en *El Jarama*, esforzados como los obreros de *Central eléctrica* o los pescadores de *Gran Sol* y comprometidos como los peones que reivindican sus derechos en *La zanja* o el labrador que propone un uso común de las máquinas en *Las afueras*. Indica Sobejano que *a primera vista los personajes de las novelas antiburguesas parecen escapar a estas categorías* (1975:527), pero reconoce que es innegable que se unen a ellos en la infructuosidad de sus tareas y en su común soledad, y en efecto, los personajes de la primera novela de Marsé son también pacientes, soportan la misma atmósfera de tedio que sus compañeros de la novela antiburguesa y adolecen de idéntica falta de voluntad para modificar su estatus, pero su nivel social es diferente y en este sentido será en *Esta cara de la luna* cuando apreciaremos un paralelismo más claro entre la novela del escritor catalán y los primeros trabajos de J. Goytisolo y García Hortelano, inexistente en la primera novela quizá porque Marsé escribe sobre su propia experiencia.

Para establecer una tipología de los personajes de Marsé desde el inicio de su trayectoria sería mucho más interesante analizar su posición no en la sociedad sino contra

la sociedad, esto es : analizar su condición de víctimas y establecer el inicio de una galería de perdedores que se va a mantener en posteriores novelas, *la de los vencidos de su sociedad, sea el Pijoaparte, una víctima socioeconómica; sean los maquis, víctimas políticas; sea Montse, víctima ideológica*, como afirma Sherzer (1985:36). Podemos encontrar en *Encerrados* una escueta representación de los tres modelos: en el primer caso se encuentran Andrés y Tina, que padecen una situación sociolaboral incómoda, en el segundo Esteban Guillén, un maquis que volveremos a encontrar en *Si te dicen*, en el tercero todos aquellos que, como Mauricio Balart, no son aceptados de buen grado por el tipo de sociedad en la que se desenvuelven. Este es el factor común que relaciona a todos los personajes, cuando menos los principales, de la narrativa de Marsé y que los diferencia de los burgueses inadaptados que encontramos en las novelas que mejor representa el tema de la abulia.

b) Caracterización.

Carlos Reis define como fundamentales dos formas de caracterización del personaje : "directa" cuando se lleva a cabo una descripción de atributos por parte del propio personaje ("autocaracterización") o por parte del narrador u otros participantes en la acción ("heterocaracterización"), e "indirecta" cuando la información que poseemos sobre el personaje procede de sus diálogos y de sus actos (1994:32-33). En esta primera novela y a diferencia de lo que vendrá después Marsé recurre a la caracterización indirecta basada sobre todo en los diálogos abúlicos de los personajes, pero presenta una serie de procedimientos que anticipan la forma de caracterización directa que seguirá en futuras obras. En esta no tiene mayor interés en individualizar sus personajes a través de la descripción o la entrada en su interioridad -este es uno de los restos que la técnica objetivista ha dejado en su novela- y sí en hacerlo mediante el empleo de ciertos procedimientos descriptivos que presenta como anticipo de lo que de aquí en adelante se convertirá en habitual : a) la búsqueda de la atracción o rechazo hacia determinados personajes poniendo de relieve el desajuste entre su imagen física y sus pautas de comportamiento, b) la preocupación por algunos detalles individualizadores y c) la atención a determinados aspectos corporales que actúan a modo de símbolos.

- La búsqueda de atracción o rechazo.

En lo que respecta al primer procedimiento observamos cómo una serie de

personajes ofrecen una imagen descuidada y aunque están caracterizados negativamente obtienen una opinión positiva del lector. al contrario que los que se presentan con una imagen opuesta y en cambio desarrollan en la trama un papel negativo. Mauricio Balart se halla en el primer caso, aunque al principio se describe como sujeto al margen de la sociedad y se indica que "NO se hablaba casi con nadie del barrio; nadie sabía de que vivía (y se le tenía por un infeliz)" (pág.88), su particular relación con Andrés lo convierte en personaje aceptado con simpatía por el lector porque, tiene el *deseo de desviar a Andrés del mismo camino que ha recorrido*, como ha visto Sherzer (1982:193), y es el único que le da un buen consejo:

- "Andrés, vete a casa .¿Por qué diablos te complicas la vida? Si es igual, hombre. Es igual que te quedes ahí bebiendo sin ton ni son o que te quedes con esa Tina. Claro, siempre hay algo mejor que hacer, no te lo niego ... Ve con esa chica si quieres, pero deja de beber como un tontaina (...) Ahí tienes a tus amigos (...) se ve que no haces buenas migas con ellos, pero te advierto que el sexo también es un fantasma. Te lo aseguro, el sexo también es un fantasma" (pág.97).

La falta de presencia física de Andrés, en cambio, va unida a su falta de carácter, como sucede con otros personajes de Marsé . No crea en ella "tipos" como el burgués que entre otras características se define por la calidad del vestuario, pero sí puede observarse en la figura de Martín un anticipo de lo que se convertirá en una constante narrativa en la novela del barcelonés : el establecimiento de una identidad entre personaje bien vestido y personaje negativo en cuanto al desarrollo de la trama novelesca. Podemos notarlo en la descripción que se ofrece de Martín tras la discusión que mantiene con la madre de Tina:

Se había excitado un poco, con la mano se refregaba ahora el rostro oscuro y aniñado y había unas venas hinchadas en su cuello. Pero permanecía inmóvil, estirado, *con los cabellos azulados perfectamente peinados hacia atrás y el traje negro bien cruzado y rígido, sin una arruga* (pág.78. Itálicas mías).

- La preocupación por el detalle distintivo.

Otras dos formas de caracterización del personaje destacan en esta primera novela como anticipo de lo que vendrá después. Una de ellas procede del hábito de extraer del personaje un detalle distintivo que lo aisle de los demás como única forma de descripción,

así por ejemplo Luis, el hermano de Tina, se caracterizará por "la blanca saliva que afea la comisura de sus labios" y el narrador menciona este detalle cada vez que se refiere a él (pp.22,167,173). Estos detalles individualizadores son importantes porque, como indica Philippe Hamon, *le détail lui-même inséré dans une description, est alors un pur procédé anaphorique rétablissant la cohérence du personnage* (1980:75). De todos modos a partir de esta novela Marsé presta una menor atención a esta forma de individualización de los personajes, que retomará en *Si te dicen* y obras posteriores.

- La atención a los aspectos corporales.

Otra viene dada por el reiterado empleo de una serie de aspectos corporales que actúan a modo de símbolos, caso de el color del pelo, el olor corporal, el color de la piel o las rodillas, aspectos que representan en opinión de Sherzer *símbolos de femineidad y sexualidad* (1982:130), así Andrés, que proporciona de Tina una visión totalmente física, la evoca "mirándose las rodillas" (pág.27) y cuando más adelante ella se sienta en cama vuelve a fijarse en ellas (pág.27). Esta es una forma de individualización característica de la novela de Marsé, -y anteriormente de la novela realista del XIX- y algún ejemplo puede verse con claridad en la descripción de Tina :

Por entre el vaho que desprendía la arena, como si un fuego oculto ardiera debajo, vio a Tina salir del agua corriendo, el rojo bañador reluciendo al sol, los muslos con un destello de cobre bruñido y el flequillo aplastado sobre la frente.

Se tendió a su lado, resoplando. El bañador se le había encogido en las ingles y ella introducía los dedos por debajo y lo estiraba nerviosamente (pág.56).

Como iremos viendo a lo largo de nuestro trabajo, Marsé siempre ha prestado atención a la caracterización de sus personajes femeninos en los que suele poner de relieve su sensualidad y Tina es el primer ejemplo de una serie de figuras femeninas en las que resalta aspectos coincidentes, ya veremos cómo la primera descripción de Teresa se realiza de acuerdo con la perspectiva de su novio, y también cuando sale del agua. Este procedimiento, a diferencia del anterior, se corresponde con las novelas en las que se ocupa de la burguesía y afecta a la caracterización de sus personajes femeninos, especialmente a aquellos en los que pretende destacar su imagen física como Lavinia Quero, Teresa Serrat

y Norma Valentí.

c) Funciones de los personajes y sus relaciones.

Hemos hecho referencia antes al establecimiento de tipologías sustanciales de los personajes, que afecta a la función desempeñada en la trama. Es útil a nuestro propósito la clasificación de Hamon, quien teniendo en cuenta las tres dimensiones del signo establece tres tipos de personaje según su función : personajes "referenciales" que remiten a una realidad extratextual como los mitológicos, los alegóricos o los sociales -ejecutivo, azafata o campesino-, los personajes "deícticos" o portavoces de la ideología del autor, y los personajes "anáfora", que remiten a otro personaje más o menos distante del mismo enunciado (1972:94-96). Podemos localizar los dos primeros modelos en *Encerrados* si aceptamos como categoría dentro de los sociales a las víctimas de la misma sociedad -en esto se unirían al resto de personajes que protagonizan novelas como *Juegos de manos*, *Tormenta de verano* o *Nuevas amistades*- e interpretando algunas de las opiniones de Andrés como propias de Marsé, algo fácilmente asumible a la luz de su trayectoria. Al margen de estas dos funciones podemos destacar otras dos características no sólo de la novela que nos ocupa, sino fácilmente localizables en otras obras de Marsé : la de servir a una estructura-base que se plantea en todas aquellas novelas que se ocupan del mundo de la burguesía, y la de simbolizar el contraste del pasado doloroso con el presente, propia de las que se refieren al mundo degradado de la posguerra.

- Función referencial : la fidelidad al tema de la abulia.

Es altamente significativo, como ha visto Sullivan, que el narrador presente a Andrés "entre las sábanas cargado de sueño y de torpeza" (1982:5) y lo mismo sucede con Tina Climent, sentada junto a su madre "en la otra cama, igual de pequeña y baja" (pág.20). Desde las primeras páginas y sobre todo a través del establecimiento de ciertas acciones como habituales se percibe la intención de Marsé de reflejar la situación de los personajes como una forma implícita de denuncia y a la vez dejar su testimonio sobre una situación personal de desorientación y falta de iniciativa, que lo llevó a buscar en la emigración a París nuevos horizontes. Los temas de la novela están perfectamente reflejados en las relaciones de la pareja protagonista que define con su actitud abúlica el mejor modo de reflejar la atmósfera tediosa de la novela, pero son también el centro de las relaciones que los personajes mantienen entre sí y que, con mayor o menor relieve, complementan su

función de protagonistas de esa épica de la cotidianeidad que representa *Encerrados*.

- Función deíctica e ideología del autor.

No obstante hay en Andrés Ferrán una faceta ajena a todos ellos en la medida en que ejerce de portavoz de un modo de vida y una forma de pensar : la de su autor, tal y como ya hemos apuntado en el análisis de los temas de la novela. Se cumple en las novelas de Marsé, como iremos comprobando, la idea de Bajtin de que *el autor se expresa a través de sus propios personajes , pero sin confundirse con ninguno de ellos* (1979:136-182).y en efecto Marsé evita que la identificación con su protagonista sea completa sobre todo mediante la disposición de datos temporales que la hagan inviable. Vemos que Andrés trabaja como joyero, vive con su madre y hermana en un espacio similar al de su autor, acusa la falta de un padre víctima de las represalias franquistas y en momentos puntuales su opinión sobre ciertos temas son coincidentes, véase a modo de ejemplo como denosta "ese galimatías de frases ampulosas, símbolos y heroés" (pág.104) que soporta a diario. Sin embargo Marsé abandonó el taller de joyería en donde ejercía como aprendiz a los veintiseis años, y Ferrán en el año 1959, cuando el autor barcelonés tenía sólo trece. Este dato sirve para anular toda posibilidad de indentificación entre ambos y se convierte también en anticipo de lo que será práctica habitual en la trayectoria posterior : el intencionado desajuste entre la cronología que viven sus personajes y la suya vital propia.

- Función estructural : fidelidad a la estructura base.

Es también práctica habitual en la novela de Marsé la aparición de una pareja que asume el papel protagonista y en este sentido cabe observar en las primeras novelas una estructura-base, como ha visto Sherzer : *un héroe tiene que salvar a una heroína de un malvado y al final consumir su amor* (1982:60), y aunque esto no se cumple exactamente en relatos posteriores, en *Encerrados* si pueden diferenciarse con claridad los tres papeles y constatarse el cumplimiento de cada función. En lo que respecta a los dos primeros - heroína y héroe- es interesante destacar la distancia entre lo que ambos aparentan desear y lo que realmente ambicionan en la relación que ambos tienen con el deseo de acceder al estatus burgués que encontraremos en otros personajes de trabajos posteriores. Andrés confiesa a Tina lo que desea : "Hacer el amor contigo. Eso quiero. Ya está" (pág.77), en cambio las pretensiones de Tina son más trascendentes y burguesas, y así entra en contradicción con otras figuras como Teresa, Lavinia y Montse que están en conflicto con

el mundo burgués: "¿Te gustaría saber lo que quiero? Pues lo que todo el mundo: quiero ser feliz, ser amada, casarme, tener hijos y todo eso" (pág.153). En cambio sus pretensiones a largo plazo son bien distintas: Tina desea huir con su padre de su mundo de aburrimiento, y Andrés de un país en el que cabe lamentar "que si tienen que emigrar, que si la pobreza del sueldo, que si el atraso en que vivimos... Que todo está muerto, el cine, los libros" (pág.146). En definitiva, el cambio en sus vidas depende de un cambio de espacio social y cultural que no llega debido a su inacción, a pesar de los tímidos intentos que se observan en Andrés que acepta cualquier cosa "menos volver a casa de los Climent a matar las horas porque sí, porque había que matarlas" (pág.92). El intento cobra cuerpo cuando Andrés consigue por fin una habitación para estar a solas con Tina, huir de un espacio opresor -la casa de los Climent- que invariablemente condicionará a los personajes, como es constante en las novelas de Marsé, pero traicionados por la bebida ambos tienen que admitir que no se lo han pasado bien. Ni este hecho, ni la violación de Tina, ni la muerte de la madre de ésta -que aparece siempre mencionada en la novela como "la mujer"- consiguen modificar la situación, de tal modo que Marsé los hace víctima de un destino que no es otro que permanecer encerrados con un solo juguete. Así es como se cumple en los personajes la función de testimoniar un estado particular que puede hacerse extensivo a una generación derrotada y a una época.

- Evocación del pasado.

Los conflictos entre los personajes no se agotan en el enfrentamiento generacional, del que ya hemos hablado, porque Andrés y Tina son personajes asediados: el primero comparte con su madre el asedio del pasado personificado en la figura de Esteban Guillén, y Tina con la suya el acoso de Martín. Este personaje cumple en la novela el papel que en la estructura de Sherzer corresponde al "malvado" y es consecuente con él, mantiene relaciones con la madre de Tina y es la causa principal de las disputas familiares, Tina lamenta esta situación y confiesa a Andrés que "es una pena ver a mamá caer tan bajo a sus años. No me explico como puede haber mujeres tan ... bobas" (pág.186), y no entiende el empeño de su madre en atraerla hacia Martín ni el acoso de este:

¿Con qué derecho me interroga y se mete en mis cosas? Claro, con el derecho que tú le das. Yo no entiendo lo que pasó, no quiero entender nada de vuestros líos, tú sabrás lo que te propones, yo no quiero pensarlo,

me das asco" (pág.179).

Todos los personajes de la novela, como hemos dicho, giran en torno a la pareja protagonista y no aparecen descritos si no es a base de breves indicios caracterizadores diseminados o fragmentados e incorporados al cuerpo de la narración. Además de las respectivas madres de Andrés y Tina, que no tienen otra función en la novela que cumplir un papel auxiliar, dos personajes cumplen un papel relevante en la novela. Es el caso de Esteban Guillén y de Mauricio Balart. Ambos pertenecen a la generación que hizo la guerra y sufrió sus consecuencias más directamente, y participaron en el mismo bando, sin embargo su relación con Andrés es diametralmente opuesta: el primero es un elemento que sirve a Marsé para situar en la novela el inicio de una larga lista de ex-combatientes republicanos que conforman el testimonio de una generación derrotada que interesa especialmente al autor barcelonés, y es quien mejor provoca en Andrés su animadversión hacia ella y su deseo de manifestar su intención de vivir al margen del conflicto y sus consecuencias. Por el contrario Balart es también un elemento acusador pero no contra la generación de Andrés, no contra el sujeto histórico o contra el descendiente de, sino que se manifiesta como voz de la experiencia que suple en la novela la falta del padre perdido por el protagonista. Ambos personajes y sus funciones tendrán también continuidad en posteriores novelas.

2.4.2.3. EL ESPACIO

En la introducción al presente trabajo hemos hecho referencia a la posibilidad de establecer en la novela de Marsé dos mundos novelescos bien diferenciados dotados de una configuración espacio-temporal propia y de una galería de personajes determinada. *Encerrados con un solo juguete* cumple respecto del que hemos denominado "inframundo del barrio" el mismo papel que *Esta cara de la luna* respecto del "mundo de la burguesía barcelonesa" : es su presentación, si bien la acción de estas dos primeras novelas es posterior en unos años a la de *Si te dicen que caí* y de *Últimas tardes con Teresa*, trabajos que mejor representan ambos mundos. A la hora de establecer diferencias desde el punto de vista del espacio y sus valores entre ambos mundos convendría destacar que la

importancia del espacio como signo de diferencias sociales irreconciliables es la nota más destacada para el mundo que representa la historia de Teresa y Pijoaparte, mientras que el peso del espacio evocado sobre el presente en cuanto a una posible justificación o explicación del mismo es la nota característica del mundo de la degradada posguerra y en *Encerrados* nos ofrece un primer anuncio.

No son pocos los críticos que consideran el espacio como categoría subordinada al tiempo en la novela, aun reconociendo su enorme importancia en la medida en que, como afirma Villanueva, el espacio *objetiva al tiempo hasta el extremo de que pensamos en el tiempo como espacio, pues sólo localizándolo llegamos a adquirir conciencia de él* (1989:42). Ambas coordenadas, como ha demostrado Bobes Naves, tienen una doble funcionalidad : *como signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse, y además como un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa* (1985:207). Es sin duda la primera función la más importante en lo que afecta a nuestro análisis de la narrativa de Marsé, pues es en donde ha mostrado una mayor evolución, sin haberse alejado -hecha excepción de su última novela- de Barcelona, invariablemente el "lugar" en el que se desarrollan todas sus novelas o, como lo denomina Bal, *posición geográfica en que se sitúan los actores* (1979:101). Esto es, no ha cambiado el espacio como marco de referencia y sí las funciones que cumple en la novela del autor catalán, que para esta primera son básicamente tres : servir como marco de referencia, como forma de exposición de relaciones de índole psicológica, y como signo del pasado irrecuperable. Desde este punto de vista el espacio en esta primera novela es consecuente con las instrucciones características del mundo de la degradada posguerra y se opone al otro universo que hemos distinguido, en el que la exposición de diferencias sociales irreconciliables adquiere importancia capital. No obstante, el espacio en que se mueven Andrés Ferrán y los demás personajes no parecen un motivo atrayente ni fundamental en *Encerrados*, sino que están supeditados a una atmósfera general de tedio y a unas relaciones entre personajes que apenas dejan reparar en nada más.

a) El espacio como marco de referencia : Barcelona.

Separaremos de aquí en adelante el espacio físico -que entenderemos, como hace Bobes Naves, como *el conjunto de lugares por donde se mueven los personajes* (1985:199) de un espacio evocado o imaginado por el narrador o los personajes que se encuentra,

según la misma investigadora *desligado incipientemente de la realidad y producto de lo que Bachelard denomina imaginación temporal* (pág.206) y que trataremos más adelante. Juan Marsé se ha convertido en el mejor cronista de la Barcelona de posguerra oponiendo su propia visión a la idea mítica que de la ciudad condal podemos encontrar en Narcís Oller, uno de los que con mayor contundencia exalta los beneficios de la revolución industrial. En un punto ideológico opuesto, Marsé sugiere la imposibilidad de hablar de la ciudad como hecho unitario, sino como puzzle de barrios con unas fronteras físicas e ideológicas, poco a poco ha ido profundizando en esas diferencias y convirtiendo a algunos de sus personajes en signos de sus respectivos espacios, y viceversa, poniendo de manifiesto el fracaso de una política económica que lejos de unir a los ciudadanos acentuó sus diferencias de tal modo que, como indica Joan Gilabert

En la Barcelona de Marsé no hay nada de lo que escriben Cervantes, Machado, Orwell ni tantos otros. La ciudad es una comunidad que ni tan siquiera existe como tal. Se hallan fragmentos, aglutinaciones de gente que se mueven como en una "colmena" con menos miseria material que en los tiempos de la obra de Cela (en Madrid) pero con más desencanto. En plena segunda revolución industrial y gozando de las libertades democráticas occidentales el barcelonés no es más feliz que antes pues el "status quo" existencial no ha cambiado en absoluto. El poder alienante de una urbe en la que la "lucha por la vida" es su emblema real se ha acrecentado. (1985:103).

El espacio en la novela de Marsé suele presentarse en relación con la exposición de diferencias sociales irreconciliables, o como espacio de la infancia irrecuperable y de evocación dolorosa. En *Encerrados* no se han acentuado las diferencias sociales y el papel del espacio en este sentido es más bien escaso, sin embargo existe en ella como aspecto secundario y supeditado a su condición de símbolo de una situación anímica.

b) Espacios interiores.

La presentación del espacio en la novela se caracteriza porque, como indica Garrido Domínguez *su percepción depende fundamentalmente del punto de observación del sujeto receptor* (1993:210) y ya hemos apuntado al hablar del narrador en la novela que éste sigue el punto de vista de Ferrán, cuya visión de la realidad está condicionada por una situación abúlica extensible además al resto de personajes. Para reflejarla, Marsé divide un barrio en pequeños espacios interiores entre los cuales adquiere especial relevancia la habitación de

Tina, y así el espacio adquiere una doble función en la novela : es a la vez elemento de contraste con otras zonas urbanas, y expresión del "encierro" de los personajes. Esta última idea ha sido puesta de manifiesto por Wellek y Warren en su conocido manual : *los interiores domésticos pueden ser vistos como expresiones, metonímicas o metafóricas, del personaje. La casa de un hombre es una extensión de él mismo* (1963:221). De este modo Barcelona se presenta como suma de espacios interiores y el tedio que preside la novela es producto, por una parte, del contraste entre ellos y, por otra, viene dado por la oposición del barrio a otros colindantes.

- El espacio de los abúlicos.

El barrio del Guinardó, situado al noroeste de Barcelona, es el espacio seleccionado por el novelista que nos ocupa para desarrollar la acción de sus novelas, un lugar que en la posguerra se había convertido en una especie de " tierra de nadie" entre un barrio de clase media tradicional como Gracia, el universo de la burguesía con villas con jardín, y el espacio de la emigración que llega desde Horta por las zonas montañosas. Si estas diferencias tendrán relevancia en futuras novelas, no sucede así en ésta, en la que la atención está puesta en los espacios interiores. Cuando se refiere a los exteriores se nota en el autor un deseo de transmitir pobreza y aburrimiento y esto lo observamos ya en el primer capítulo de la novela, como puede verse en la siguiente descripción:

En aquel extremo alto de la calle todas las casas se parecían, la misma verja en forma de capilla y pintada de gris, como lanzas escalonadas - alguna punta rota, torcida- frente a las puertas de gruesa madera labrada, todavía con picaportes de mano y chirriantes mirillas.

Tampoco la calle, desierta, se diferenciaba apenas en nada a las otras de aquella parte alta de la ciudad, calles sin asfaltar, sin tráfico ni gritos de niños, con la doble hilera de plátanos y el viejo, insensibilizado silencio de los jardines cruzados de tarde en tarde por la encorvada figura de un anciano o por un niño terriblemente pausado, aprendiendo a jugar solo (pág.38).

En esta primera descripción se presentan una serie de rasgos que indican ante todo uniformidad, descuido y abandono, una idea que Marsé mantendrá en posteriores obras, como mantendrá las referencias a las calles sin asfaltar y a las hileras de plátanos, y la unión de espacio y personaje para potenciar la misma idea de aburrimiento. Otras veces lo que se refuerza es la noción de espacio cerrado, como símbolo de la situación de los

personajes, y aunque esto se expresa con mayor claridad en los espacios interiores, también se aprecia por ejemplo hecho cuando el narrador intenta una breve descripción del Callejón de San Pablo , "un callejón que no parecía tener salida" (pág.118) como tampoco la tiene el camino de Andrés hacia Julita, la prostituta que va a alquilarle una habitación para estar con su novia. En todo caso la novela es pobre en vistas panorámicas de la ciudad, y además de las dos a las que nos hemos referido podemos encontrar una tercera que tiene como objeto manifestar un nuevo modo de vida y actúa como contraste del espacio en el que se mueven los personajes:

Cerca del bar, en cambio, las construcciones eran nuevas, altas y rumorosas, la gente también nueva, distinta, emigrantes que aunque parecían haber perdido todo en algún naufragio, llevaban consigo a sus hijos y a sus hijas, y que por ellos y con ellos se movían amistosos y dicharacheros, como si tuviesen otros problemas, mostrando una sonrisa menos difícil y fatigada (pág.16)

Claramente se observa cómo las diferencias entre espacios no responden a una oposición económica que sí será evidente en otras novelas de Marsé, sino más bien lo que intenta es oponer diversión a aburrimiento, ésta es la función principal de los espacios en la novela, idea que se verá reforzada en los interiores, más abundantes y significativos.

Al servicio de la atmósfera de tedio y como analizaremos más adelante, las descripciones son escasas y se presentan en casi todas las ocasiones mezcladas con la narración. Marsé confía en la connotación y en la referencialidad, por ello no existen en esta novela abundantes ni detalladas descripciones sino que el narrador más bien se limita a presentar algunos datos en breves líneas que puede completar fácilmente el lector o, simplemente, insiste en una serie de espacios habituales como un cine o un bar. Ambos, constituidos en territorios de evasión, aparecen bajo diversos nombres en cada una de las novelas del autor catalán y poseen una desigual importancia en ellas, casi nula en la que nos ocupa. Sí puede destacarse el valor que los espacios pequeños tienen en esta novela como forma de simbolizar la situación sin salida del personaje y su miseria cultural y económica. En la misma tónica encontramos breves descripciones en cuatro o cinco líneas de la habitación de Maruja, la amante de Mauricio Balart (pág.130), de la casa de Martín (pág.82) y también del taller de joyería (pág.159) o el bar en donde Andrés pasaba casi todo

el tiempo que no estaba con Tina (pág.87). Todas ellas muestran cómo el narrador, convertido en una cámara objetiva, se limita a enumerar objetos aunque en algunas ocasiones emite juicios sobre ellos para reforzar determinadas ideas. Podemos citar a modo de ejemplo dos de las referencias que se hacen, respectivamente, a la habitación de Tina y a su casa:

Quedó la leve claridad que esparcía el recuadro de emisoras de radio, se extendió por la habitación palpando los bordes del velador, el pie de las dos camas, los pequeños sillones de mimbre y las medias y jerseys colgados en los respaldos (pág.34)

La puerta de la calle estaba abierta, era pequeña, de hierro y de cristal esmerilado. El zaguán terminaba en una escalera que conducía a la azotea (...) en la casa sólo entraba luz por una galería que daba al jardín y por una ventana, la del despacho que usaba Ernesto para estudiar; las demás permanecían cerradas. Conocedores del terreno, habituados a la inercia, en el pasillo nadie encendía nunca la luz (suponiendo que la hubiera) y él no sabía siquiera dónde estaba el interruptor (pág.40)

El determinismo ambiental que condiciona a los personajes de la novela de Marsé tiene su primera muestra en esta novela y se apunta así un tema capital en su narrativa como es la unión del personaje a su medio físico. Esto es un rasgo típico de la novela naturalista que, en opinión de Mieke Bal *tiene la pretensión de describir la influencia del ambiente en el hombre* (1990:104) y supone además uno de los vínculos más característicos de la narrativa de Marsé con la novela decimonónica, de la que en más de una ocasión se ha confesado seguidor.

- El espacio degradado.

Ocasionalmente la descripción del espacio se presenta no al servicio de la idea de tedio, sino como muestra de la degradación del universo de la novela, un aspecto que lo caracteriza y que se acentuará en obras posteriores. En la que nos ocupa, pocas veces encontramos una visión degradante de las cosas, con la única excepción del estado en que se encuentra la casa de los Climent tras varios días de enfermedad de la madre de Tina. Sólo en esta ocasión el narrador se extiende en los aspectos desagradables de lo que describe y no se limita, como ha venido haciendo a lo largo de todo el texto, a sintetizar con pocos adjetivos el abandono, suciedad o decadencia de lo observado :

Oyó el cerrojo descorrerse por dentro y el interruptor de la luz dando vuelta. Empujó la puerta. Había platos sucios de días apilados dentro del fregadero, vasos y tazas de café por lavar, con su cucharillas pegajosas de azúcar. Llegaba a las narices el ramalazo de aire pestilente a mondaduras podridas (pág.251).

c) El espacio imaginado y el espacio evocado.

Por espacios evocados o imaginados entendemos aquellos lugares que han sido visitados por el narrador o los personajes, o bien los creados en su imaginación. Albadalejo entiende que se trata de mundos incluidos dentro del mundo real global junto a los deseos, temores, creencias, de tal modo que *el mundo real efectivo y estos otros mundos forman una realidad global, del cual es sólo una parte, aunque fundamental, el mundo real efectivo* (1992:50). La evocación es un indicio del valor que el componente autobiográfico tiene en la novela según Georges Poulet (1961:220 y ss.) y tiene importancia no sólo en *Encerrados*, sino en todas aquellas obras que hacen referencia a lo que hemos definido como "inframundo del barrio", sin embargo en lo sucesivo trataremos esta cuestión dentro del apartado dedicado a la temporalidad, pues una vez asentadas las características fundamentales del espacio de este universo el narrador y los personajes evocan situaciones cuyo valor se encuentra al margen del espacio en el que se desenvuelven.

- El espacio imaginado.

El valor del espacio imaginado es para cada personaje directamente proporcional a su condición de cautivos, y en pocas ocasiones se manifiesta de una manera concreta. En *Encerrados* el personaje que se encuentra más encerrado de todos, Tina, ambiciona ir con su padre a Sao Paulo, aunque sólo hay una mención en la novela a esto : cuando en la carta que escribe a su padre expresa su convencimiento de que en donde él vive "las cosas son distintas" (pág.231), en cambio Andrés parece conformarse con salir de su agobio hacia cualquier parte y en el mismo sentido se expresa Martín , como confesará a Andrés al final de la novela : "Necesito irme, aquí me ahogo" (pág.236). Posiblemente todos ellos se hayan hecho una composición de lugar sobre lo que pueden encontrarse en un futuro y sin embargo en la novela no encontramos referencias al respecto.

- El espacio evocado.

En lo que afecta a los acontecimientos sucedidos en el pasado, no tiene el espacio en que se desarrollan un papel fundamental, aunque no hay que olvidar que la unión de un

espacio concreto y un tiempo determinado es un aspecto fundamental en la configuración de los mundos novelescos de Marsé. Así, *Encerrados* se convierte en anticipo de la técnica evocativa que caracteriza el universo al cual la novela pertenece, y del empleo de imágenes en las que espacio y tiempo se imbrican y repercuten sobre el presente de los actantes. Esto sucede por ejemplo cuando Andrés, al final de la novela, evoca momentos pasados con su amigo Martín, evocación provocada por una idea muy determinada: basta con que Martín le recuerde su antigua promesa de emigrar juntos para que Andrés vuelva sus ojos al pasado:

Se miraban sonriéndose ligeramente, muy juntos, penetrados el uno del otro con una antigua conciencia juvenil que reptó entre ruinas, el brazo en alto en cines de barrio, el diario hablado en la radio y Blenocal protege al hombre ...Luego dejaron de mirarse y quedó en sus ojos una mezcla de hastío y de temor, apartaron despacio la cabeza para dejar resbalar los ojos sobre la gente que llegaba al quiosco empujándose, hombres y mujeres salidos del trabajo, comprando el periódico y corriendo luego hacia la parada de tranvía (pág.237)

Este breve salto temporal, en esta ocasión íntimamente unido a un espacio, es una de las características que observaremos de aquí en adelante en la narrativa de Marsé e irán aumentando en cantidad e importancia a medida que avance en su trayectoria, como veremos en próximos análisis sobre el tiempo en la novela. En esta primera el autor barcelonés centra exclusivamente su atención en el tema que le interesa destacar y es evidente que para ello tienen mayor utilidad los espacios interiores. Por eso aunque Montgat es un punto de referencia importante a la hora de explicar algunos aspectos oscuros de la trama, no tiene un valor que nos permita distinguirlo en el marco referencial de la novela. Será en trabajos posteriores cuando otros pueblos costeros adquieran valor como signos del ambiente burgués, por contraposición a otros.

2.4.2.4. EL TIEMPO

Consta esta novela de catorce capítulos numerados en romanos y separados a su vez por espacios en blanco en varias secuencias, como es habitual en muchas novelas del realismo social de los cincuenta. La insistencia del autor en proponer personajes

insignificantes sumidos en situaciones cotidianas exige en cierto modo una reducción temporal paralela a la espacial ya observada, hecho que por otra parte es frecuente en la novela española perteneciente al período 1949-1973 tal y como señalan en sus estudios Sobejano (1975:289), Sanz Villanueva (1972:73) y Gil Casado (1973:29), reducción que no se produce en un relato cuyo tiempo narrativo es de algo más de un año si tomamos en cuenta el capítulo final; en las primeras páginas de la novela se indica que "el viento helado de enero se apretaba a los cristales de galería" (pág.32) y en el capítulo final que "eran los finales de marzo" (pág.258). Entre ambas referencias ha transcurrido un año porque hay distintas alusiones a otros veranos -"los días no tenían aquella luz de antes, del último verano" (pág.70)- y más adelante se señala que "al fin las tres semanas de lluvia o casi lluvia pasaron" (pág.195), no obstante las características de la trama nos hacen concebir la impresión de que todo ha transcurrido unos pocos días y se hace difícil acotar con precisión un discurso que transcurre según Kirsch *en algo más de un año* (1980:74) y *en algunas semanas e otoño de 1949* para Amell (1984:35). No es suficiente en cualquier caso la presencia de casi cuarenta referencias temporales del tipo "las once y media" (pág.13), "son más de las nueve" (pág.92), "eran las doce y media" (pág.98), etc., y es necesario prestar atención a las referencias implícitas para localizar los hechos en el año 1949, algo que por otra parte se anuncia en la segunda edición de la novela.

Desde el punto de vista de las relaciones de orden y frecuencia, se trata de una novela cuya temporalidad es lineal a pesar de los numerosos saltos al pasado que realizan los personajes, directamente o a través de la intervención del narrador, en la que predomina la escena sobre la pausa descriptiva, y aparece esporádicamente el resumen, citemos como ejemplo el que Andrés realiza sobre el pasado de Martín cuando intenta explicarle a Segovia su procedencia, actividad y sus problemas con la enfermedad de su madre (pág.146). Desde el punto de vista de la frecuencia, se trata de un relato singulativo con excepción de aquellos momentos en los que, como hemos visto, encontramos dos versiones del mismo suceso, por ejemplo, las que narrador y Tina ofrecen sobre los sucesos de Mongat (cfr.pp.42-65 y 190-191).

Además de la preocupación del autor por la precisión temporal, manifiesta en la existencia de abundantes referencias explícitas e implícitas, la novela supone el anuncio de una serie de constantes que desde el punto de vista de la temporalidad se van a mantener

invariablemente a lo largo de su trayectoria narrativa prácticamente sin excepción : a) la alteración de la linealidad temporal a través de frecuentes analepsis, b) la presencia de referencias implícitas que ayudan a definir la temporalidad de la obra y c) la existencia de una elipsis final que nos conduce a un último capítulo que se presenta a modo de balance. Junto a estos tres procedimientos podemos destacar dos empleados ocasionalmente en algunas novelas : d) la aparición del sumario en aquellas obras en donde el peso de acontecimientos pasados condiciona la evolución de los personajes, esto es, en aquellas que se ocupan del mundo degradado de la posguerra, y , finalmente, el predominio de la escena sobre la pausa descriptiva, un aspecto que analizaremos al hablar de los diálogos en la novela.

a) Temporalización retrospectiva.

Los saltos en el orden lógico del discurso aparecen representados por las analepsis, reminiscencias, e impresiones de los personajes. Están motivadas por un recuerdo funcional en el relato o simplemente por una impresión que un determinado objeto o situación produce en el personaje y que permite la alternancia del pasado y el presente, tal y como es propio de la técnica del neorrealismo, como afirma Fernández (1992:273). Sin embargo, también el narrador utiliza esta técnica ya que, lógicamente, al estar situado en una época posterior a los acontecimientos, puede modelar el tiempo a su antojo, esto sucede cuando en un amplio "flash back" nos cuenta lo sucedido en Mongat de acuerdo con la perspectiva de Andrés (pp.42-65) y que ofrece la particularidad de contener otro en su interior (pp.58-60) en el que se refiere a los tiempos en que en compañía de Martín iba a espiar a las parejas en Montjuich.

Sherzer ha estudiado este amplio salto temporal y lo denomina "narraciones interiores", una técnica narrativa que sustituye en cierto modo al monólogo interior. Durante el trayecto en tren a Montgat *el personaje medita en su pasado reciente, con Julia; el narrador nos informa de su encuentro y conversación con Nuria; y el lector conjetura sobre la anticipada visita a Tina* (1982:66). Quizá no estemos ante una técnica que Marsé emplee en esta novela intencionadamente, sino de una confluencia entre la perspectiva del narrador y la del personaje característica de una obra primeriza en la que el autor no ha llegado a definir con precisión el tipo de estrategia narrativa más adecuada para realizar su novela. Por otra parte, Sherzer incorpora al lector y presupone una atención que no tiene

porqué estar centrada necesariamente a los que va a suceder más adelante. Dentro de los momentos que el narrador dedica a acontecimientos pasados podemos destacar también el reflejo de las impresiones de la madre de Tina sobre la última vez que vio a su marido en el aeropuerto del Prat (pág.78) o cuando por indicación de Martín se fija en el retrato de su marido en la pared:

Era una foto enmarcada y bajo cristal mohoso que databa de trece años atrás ("A mi segundo amor, el más querido, de su Alfonso. Mayo 1936"). Ella también la miró, era la última que le quedaba de su marido, la única que pudo salvar de las garras de Ernesto una tarde que éste la dedicó por entero a ponerles gafas y narizotas a todas las fotos de su padre que encontró revolviendo el armario.

Independientemente de los flash-back que el narrador realice para proveer de datos necesarios a la trama, la novela es rica en saltos temporales que el personaje realiza espontáneamente, o a partir de la visión de un determinado objeto. En el primer caso están aquellos momentos evocados, vividos en el pasado, que demuestran la existencia de un pasado perdido que pretenden aprehender por un instante, esto ocurre por ejemplo cuando Andrés recuerda el día en que empezó a salir con Tina en Nochevieja dos o tres años antes (pp.143-144) o cuando perdió su trabajo como joyero, a causa de la desaparición de cuatro gramos de oro (pp.161-164), pero más importantes son los escasos recuerdos que tiene de su padre, que evoca "corriendo en un gran incendio" (pág.101) y poco después, con ocasión de un bombardeo en el metro:

- Volvió a recordarle aquella noche que dormían bajo mantas en la estación del metro, oyendo arriba, más con la imaginación que con los oídos, el fragor del bombardeo y el largo grito de las sirenas: su padre se inclinaba sobre la improvisada cama y le ofrecía su limpia sonrisa, todavía intacta, confiada, en la que podía leerse todo: "No pasa nada, hijo, pórtate bien, no pasa nada". Tras él, de pie, con una expresión áspera y extraña, con prisas, estaban las doloridas caras de aquellos hombres que siempre le acompañaban; estaban detrás de la sonrisa de su padre como un fondo oscuro y ajeno por completo a ella, como un aviso de peligro" (pág. 104)

Estas reminiscencias son habituales en *Encerrados* y la mayor parte de ellas tienen relación con las vivencias sufridas durante la guerra civil. No sólo se manifiestan

espontáneamente, sino que también se producen a partir de la visión de un determinado objeto, como sucede con la figura de barro que Andrés observa junto a Mauricio Balart, a partir de la cual éste le cuenta en que circunstancias perdió la movilidad de su brazo (pág.87), con los hechos que resume Esteban Guillén en relación con la muerte del padre de Andrés (pp.204 y ss.). De ellos hemos hablado anteriormente.

b) Las referencias temporales implícitas.

Una de los procedimientos que emplea el autor que nos ocupa para reflejar la temporalidad es la inclusión de una serie de referencias implícitas que nos permiten deducir con facilidad el momento exacto en que transcurren los hechos narrados. Hasta la segunda edición de la novela no nos informan de que la acción transcurre en el año 1949, pero hay varios modos de averiguarlo: en primer lugar, sabemos que la foto de Alfonso Climent, que lleva la fecha de 1936, fue recibida "trece años atrás" (pág.33), con toda probabilidad coincidiendo con el final de la guerra. En segundo lugar, Andrés cuenta que la muerte del padre de Martín "fue hace siete años, en Alicante. Murió junto a un hombre que hacía versos" (pág.57). La alusión es clara a Miguel Hernández, no obstante si queda alguna duda podemos observar que cuando Andrés visita la casa de Julita realiza una curiosa asociación de ideas sobre la vida de la chica: "Diez años de victoria, diez de prostitución" (pág.248). A estos datos podemos sumar otros que no guardan relación con la fecha en que se producen los hechos, sino con la edad de los personajes. Una vez establecida la de 1949, podemos deducir las fechas de nacimiento de los personajes a partir de ciertas indicaciones : sabemos que Andrés tiene dieciocho años (pág.102) - nació en 1931-, Tina tiene 19 (pág.20) - nació en 1930- y Mauricio Balart tiene treinta y cinco o cuarenta (pág.87); por lo tanto nació entre 1909 y 1914, y pertenece a una generación anterior. Todos estos datos son habituales en la novela de Marsé, como también lo es la disposición de un capítulo final a modo de balance.

c) El epílogo.

Una de las características que definen la trayectoria narrativa de Marsé es el valor que en ella posee la transtextualidad y los distintos tipos de relaciones textuales que se cumplen en sus novelas. De los cinco modelos básicos que Genette estudió en su día - intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad- podemos localizar varios ejemplos del cuarto tipo y en esta primera novela de una forma

de ampliación como es el epílogo. El epílogo es entendido por Genette como una forma de prolongación de la novela en la cual no se trata tanto de llevar una obra a su término como *d'exposer brièvement una situation (stable) postérieure au dénouement proprement dit, d'où elle résulte* (1982:284). Esta idea de balance final que el epílogo proporciona es una de las características de la novela decimonónica que encontramos en la narrativa de Marsé, como hemos visto anteriormente. En *Encerrados* hay un capítulo que se desarrolla a finales de marzo, sabemos que ha transcurrido tiempo porque se nos indica Tina había encontrado empleo en unos almacenes y ahora Andrés la recoge en el trabajo a las siete de la tarde (pág.260). Este capítulo final, lejos de aclarar dudas sobre el desenlace de la historia lo deja en el aire porque, como hemos visto en otro apartado, no queda claro si el amor es una posible salida a los problemas de los personajes. En cualquier caso, el empleo de esta técnica es habitual en la narrativa de Marsé, como comprobaremos en otras novelas.

2.4.2.5. EL DISCURSO.

El análisis del estilo es uno de los aspectos a los que la crítica no ha prestado excesiva atención y no escasean los trabajos que, lejos de alabarlo, destacan algunos de sus defectos. La funcionalidad es el gran objetivo estilístico del autor que nos ocupa y en éste, como en otros aspectos, cabe relacionarlo con todos aquellos autores que como Pío Baroja entienden que un excesivo cuidado de la forma crea un distanciamiento frente al lector y ofrece un flaco servicio a la historia, objetivo preferente de todos ellos. Sin embargo conviene precisar que el cuidado del estilo es quizá mayor en Marsé que en Baroja, cuyos solecismos, faltas de concordancia y habitual desorden han sido explicados de maneras muy diversas y hasta sorprendentes: entre otros, E. G. de Nora los atribuye a su origen vascongado (1957:119), Birute Ciplijauskite a la influencia de su timidez (1972:58) y María Z. Embeita a su intención de mostrar un mundo caótico (1972:148). Más cerca quizá de la verdadera explicación se encuentra Donald L. Shaw, que interpreta el estilo de Baroja como producto de *su rechazo de la técnica consciente que mata la espontaneidad* (1988:141), conclusión que bien puede aplicarse también al estilo de Marsé, que por otra parte es muy consciente de que el suyo no despierta pasiones entre la crítica :

Sé que muchos consideran que no escribo bien; es decir, que utilizo la lengua de manera poco brillante, y menos aún novedosa. Parece que no construyo mal mis historias, pero de mi prosa nunca se dirá que es brillante. Está bien. En novela, en la mayoría de los casos, esa celebrada prosa me estorba; su brillo -el estilo del autor- se interpone entre mí y lo que leo, no deja que me implique en la historia. Claro que si la historia me apasiona es, justamente, por la forma en que me la cuentan : pero la eficacia del buen narrador consiste en que no te des cuenta de eso.

Estas declaraciones que Marsé efectuó a Sol Alameda (1994:34) pueden ser un buen resumen de la postura del autor catalán ante el virtuosismo formal, pernicioso porque en su opinión puede llegar a anular la facultad fundamental de la novela : crear vida. Por eso desde un principio el autor que nos ocupa se ha ido situando en una tradición realista que entronca con Cervantes y los mejores novelistas del XIX y que entra en conflicto no sólo con una tendencia formal que podría representar Juan Benet, sino también con la preocupación excesiva por la forma de Camilo J. Cela, Juan Goytisolo, Francisco Umbral, prosa definida por Marsé en la misma entrevista como "prosa de sonajero" (ibidem).

Encerrados con un solo juguete es la primera novela de un autor que todavía no domina su técnica, probablemente el de la expresión sea el plano más débil de cuantos puedan destacarse, y para algunos investigadores que muy superficialmente han tratado este aspecto ha de englobarse dentro de una valoración de la novela como poco afortunada o poco lograda -así lo hacen Curuchet (1966:72), Domingo (1973:119) o Sanz Villanueva (1980:591)- mientras que otros autores apuntan a objetivos mucho más concretos, así destaca Amell *el excesivo uso de comparaciones, muchas de las cuales son poco afortunadas* (1980:39) y que *la adjetivación es en algún caso excesiva* (ibidem), mientras que Sullivan centra su atención en los diálogos : *the dialogue is also dull, repetitive and unsurprising (...) the conversations between Andrés and Tina are empty, boring exchanges of mere words* (1982:8). Pocas críticas han sido tan duras como la que Soldevila realiza en su manual sobre novela de posguerra :

Resulta hoy inútil detenerse en los errores de toda especie que estropean el relato, desde el abuso de comparaciones, el carácter confuso y literario de los diálogos e incluso la imprecisión léxica. La construcción es igualmente heterogénea y vacila entre el narrador omnisciente y el perspectivismo de los personajes (1985:259).

Cierto es que la primera novela de Marsé se empequeñece al relacionarla con trabajos posteriores, pero no menos que en un autor novel -autodidacta además- esto es lógico y esperable, por lo que ha de buscarse el valor de su primera obra en el establecimiento de una serie de pautas de estilo que como veremos se mantendrán incluso en sus defectos a lo largo de su trayectoria. Analizaremos a continuación la organización de los materiales narrativos o construcción del discurso de esta primera novela, poniendo atención a tres formas básicas : descripción, diálogos y lenguaje.

a) Descripción.

A la hora de intentar el establecimiento de una tipología de la descripción la crítica ha optado por seguir criterios diferentes y a menudo discordantes, ya sea la separación entre forma, intencionalidad y modo como propone Castagnino (1973), el estudio de la relación entre tema y nomenclatura como sugiere Bal (1989), la orientación del narrador hacia el detalle o bien hacia aspectos más generales como estudia Hamon (1980), distinguir como criterios diferentes la atención al objeto descrito y su relación con el sujeto frente a la forma en que el contenido se manifiesta, como hace M. Álvarez (1984) o, simplemente, centrarse en la función que lo descriptivo cumple, como indica Pozuelo Yvancos (1988). En cualquier caso y teniendo en cuenta que cada uno de estos criterios raramente se presenta aislado, sino combinado con otros, distinguiremos para una novela en donde la descripción cumple un papel tan poco relevante como en *Encerrados* algunos modelos que por su forma, función o significado cumplen un papel destacado, no sin antes indicar que las referencias descriptivas incorporadas a la narración son más frecuentes que las descripciones propiamente dichas, y que ésta se encuentra al servicio de la atmósfera de tedio que preside la novela, y se convierte en numerosas ocasiones en signo del propio observador, pues el punto de vista de Andrés es el que sigue el narrador y por ello en la descripción se manifiesta la concepción que Ferrán tiene de la realidad observada, tanto en lo que afecta a los espacios exteriores e interiores como en lo que atañe a los personajes.

- La descripción enumerativa.

Las descripciones del espacio insisten en la inmovilidad, tristeza y oscuridad que caracterizan el clima de la novela y suelen presentarse mezcladas con la narración, en breves líneas, aunque pueden localizarse descripciones más amplias que responden a lo que Hamon define como "descripción en régimen naturalista", en la que el procedimiento

habitual seguido es *aller du general au particulier, du global au local, du nom-thème-introducteur au détail* termina (1980:56), en oposición a otros modelos como la "descripción de régimen fantástico" -que procede al contrario- o la "descripción en régimen lírico". Un buen ejemplo puede ser la habitación de Mauricio Balart (pág.130) o la del piso en el que vive Martín :

El piso era un tercero/, de habitaciones pequeñas y bien iluminadas. En el comedor había una mesa cubierta con un hule. En el centro, un jarrón con cuatro enormes tulipanes de plástico. El saliente de la mesa rozaba el respaldo del sillón de la vieja. En la mesa habían dispuesto dos cubiertos (pág.82)

La descripción en esta novela se reparte entre un modelo compuesto de frases cortas que se limita a una enumeración de objetos -insiste por lo tanto en lo que Bal denomina "nomenclatura" (1990:138) y Hamon "expansión" (1981:65) - y tiene una clara función simbólica en la medida en que se revela como un vehículo idóneo para manifestar el aburrimiento de los personajes. Es de destacar, por otra parte, que la simple enumeración de objetos no hace otra cosa que treforzar la sensación de agobio que convierte e los personajes en víctimas de su propia inmovilidad.

- Descripción retorico-referencial.

Otro modelo presente en la novela es el que Bal denomina "retórico-referencial", un tipo en el cual mediante valoraciones se busca impartir conocimiento y persuadir, persuasión que *se da también por medio de la elección de subtemas valorados tradicionalmente y a través de la añadidura de predicados valorativos* como indica esta investigadora (1990:139) y del cual puede ser un buen ejemplo el taller en el que trabaja Andrés, en cuya recepción destacan "un par de butacas desflecadas y grasientas y una mesita llena de revistas de joyería, sin cubiertas" (pág.159).

- Descripción valorativa, subjetiva.

Junto a la descripción enumerativa se encuentra un modelo subjetivo con el que podemos relacionar la estilización deformante que Marsé sigue en numerosas referencias descriptivas -no puede hablarse propiamente de descripciones- y que se manifiesta en la insistente atención a los contrastes de sombra y luz y a los olores como formas de definición ambiental, dentro de esa preocupación por la descripción cromática que

manifiesta la novela del realismo social. Destacamos en cuanto al primer aspecto que en las primeras páginas de la novela el narrador anticipa la importancia del procedimiento como forma de caracterización espacial y por lo tanto ambiental : "un suave olor a cognac" en la americana de Andrés, el "pestucio de ceniceros repletos" de su cuarto y el olor "a sueño" de las sábanas (pp.11-12) forman parte importante de la descripción de la habitación de Andrés, en tanto que la de Tina desprende "un olor a metal dulce" debido a la laca de uñas que utiliza (pág.151). Los mismo sucede con la luz que adquiere también un valor semántico considerable, define ciertos ambientes frente a otros, y marca los contrastes temporales : en casa de los Climent "solo entraba luz por una galería que daba al jardín" (pág.40), de la galería "salía una cinta de luz que iba a romperse sobre la mesa del comedor" (pág.41) y cuando Ferrán se ha decidido por fin a alquilar la habitación a Julita y acude a verla destaca "la luminosidad de la calle San Pablo" (pág.118), aunque tiempo antes hubiera lamentado que los días "no tengan aquella luz de antes, del último verano, de todos los veranos" (pág.70). Luz y olor se manifiestan en esta novela como elementos decisivos a la hora de delimitar los ambientes y caracterizar los espacios.

- Descripción en función retardatoria.

Ocasionalmente y con una relevancia menor que la de anteriores modelos es posible localizar en *Encerrados* un tipo de descripción que no sólo insiste en la invariabilidad de las situaciones y la inacción de los protagonistas, sino que asume una evidente "función retardatoria" -de acuerdo con la terminología de Pozuelo Yvancos- cuya característica fundamental en opinión de este autor es que *la intriga es espoleada por una retardación de la acción al incluirse descripciones* (1988:259). Un buen ejemplo es la descripción de Ernesto, que sucede a uno de los enfrentamientos de Tina con su hermano Luis y precede a la llegada de Andrés a casa de Tina :

Era alto y delgado como su hermano Luis, con un cuello débil cuya flexibilidad a Tina le resultaba sumamente irritante. Tenía dieciséis años y se movía pausadamente y envuelto siempre en una indolencia insultante, hablaba sin mirar a nadie, con los párpados caídos, irresoluto. Como si arrastrara un gran peso, de espaldas, llegó hasta la mesilla de noche y entonces se dio la vuelta dejando la radio encima" (pág.21)

b) Diálogos.

La importancia del diálogo se justifica en la medida en que *lo que la novela realista nos ofrece no es como suele decirse una galería de retratos sino un conjunto graduado y dialéctico de registros sociales e individuales de voces*, como ha dicho García Berrio (1989:349), y esta polifonía, que puede relacionarse con el concepto de dialogismo bajtiniano, implica la existencia *no de un punto de vista único sino de varios puntos de vista enteros y autónomos (...) que se asocian en una unidad superior, de segundo grado, si así se puede llamar, que es el de la novela polifónica* (1989:45). Según Bajtin, este intercambio, pluridiscursividad, o *coexistencia encarnada de contradicciones ideológico-sociales entre el presente y el pasado, entre las varias épocas del pasado, entre los varios grupos ideológicos sociales del presente* (1989:99) traduce los conflictos ideológicos y sociales, también naturalmente en la novela que nos ocupa. No obstante en *Encerrados* cabe destacar que los diálogos se convierten en el mejor modo de traducir el aburrimiento que llena la atmósfera de la novela.

- El diálogo desde el punto de vista formal.

Hemos dicho ya que Marsé opta para la reproducción de las palabras y pensamientos de los personajes por el estilo directo regido, como forma predominante, y también por lo que Genette llama "discurso transpuesto" o estilo indirecto. Llama la atención en esta primera novela, por lo que tiene de excepcional, la preocupación de Marsé por delimitar el discurso del personaje con marcas gráficas para separarlo de sus pensamientos y del discurso del narrador, y la abundancia de verbos introductorios. Para analizarlos seguiremos el estudio de Gordon Strauch, que ha establecido una tipología de los mismos clasificándolos en dos grandes grupos -circunstanciales y sintéticos- incluyendo en el primer grupo los que como "responder" y "añadir" vinculan el discurso del personaje a otros enunciados -contextuales-, los que aluden a aspectos físicos de enunciado como "gritar" y "musitar" -elocutivos-, y los que se refieren al contenido o a la fuerza del discurso, como "confesar", "prometer", "decir" o "informar", -nocionales y afectivos-, e incluye en el segundo los que tienen carácter performativo porque implican la realización de algún tipo de acción, -sintéticos- tales como "amenazar", "prohibir" o "solicitar" (1972:226-242). En *Encerrados* encontramos verbos contextuales y nocionales, pero principalmente verbos elocutivos, de tal modo que la mayor parte de estos verbos introductorios se refieren a aspectos físicos de

enunciado y están casi siempre acompañados de indicaciones del narrador sobre el tono que los personajes emplean : "dijo su hermano con fastidio" (pág.21), "chilló volviéndose a la mujer" (pág.21), " dijo en tono de réplica socarrona" (pág.24), "gruño Luis " (pág.24) y "dijo Luis en un murmullo de sarcasmo" (pág.21) son algunos ejemplos que hemos extraído de los dos primeros capítulos de la novela, en donde se aprecia claramente con el uso de este tipo de verbos que también la caracterización de los personajes es una de las grandes funciones del diálogo en esta novela. Así es como Luis, un personaje secundario, queda individualizado por su tono insolente y agresivo y es que, como señala Gerard Prince, el empleo sistemático de los verbos elocutivos sirven para caracterizar a un personaje ya que *un personnage qui s'esclame et s'écrite differe dun personnage qui susurre et chuchote* (1978:309) y los personajes de *Encerrados* manifiestan una cierta tensión que es producto de su aburrimiento e inacción. Ha de ponerse esto en relación con las otras dos funciones que cumple el diálogo en la novela : manifestar la situación de aburrimiento de los personajes, y servir como vehículo de sus enfrentamientos, es decir, se ajustan por entero a la situación y los temas planteados en la novela.

- Tipología del diálogo desde el punto de vista de la significación.

A la hora de establecer una tipología del diálogo desde el punto de vista de la significación conviene tener en cuenta el trabajo de Sylvie Durrer que establece varios tipos fundamentales de acuerdo con el análisis de cinco parámetros : la relación discursiva entre los interlocutores, el conocimiento o ignorancia de la información transmitida, los encadenamientos entre actos de lenguaje, la especialización de uno de los interlocutores en un acto de lenguaje, y, finalmente, la existencia o no de acuerdo. Según esto distingue tres modelos : "esqueme d'interaction dialectique", caracterizado porque los interlocutores comparten valores comunes, el encadenamiento utilizado es el de pregunta-respuesta y el acuerdo final -es el esquema habitual en discusiones y negociaciones, pero también el de la conversación normal-, el que la investigadora denomina "esquema d'interaction didactique", en el cual uno de los interlocutores posee conocimientos que el otro ignora -típico de interrogatorios y encuestas- y, finalmente, el "esqueme d'interaction polemique"-, definido porque los interlocutores están en posesión de igualdad y creen estar en posesión de la verdad de tal modo que el acuerdo no es factible, como sucede en el debate político. Este es habitual en la novela porque, como indica Durrer, *"la polemique nourrit l'intrigue*

(1990:59). De los tres modelos es el primero el que predomina en *Encerrados* : los interlocutores -habitualmente Andrés y Tina- comparten valores comunes, mantienen la misma posición respecto al discurso y al final están de acuerdo. En definitiva, es el modelo, según Durrer, *que les conversationistes erigent generalement en norme de la conversation ordinaire* (1990:44) y que contrasta claramente con el segundo tipo de diálogo que podemos localizar en la primera novela de Marsé : el que manifiesta los enfrentamientos entre los personajes, como puede verse en los que mantiene Tina con su hermano Luis, o en los de Andrés con su hermana :

- ¿Dónde estuviste anoche? -preguntó.
- Déjame en paz.
- Seguramente en casa de ésa.
- Tiene un nombre
- No me importa. Hay gente que no merece ni un nombre, y ni ésta ni su madre lo merecen. ¿Qué gran acierto, mamá, dejar que abandonara el empleo! ¿Pero qué se cree? ¿Y tú cuando vas a despertar, mamá?
- Déjale, Matilde. (pág.39)

El diálogo no sólo es signo de las relaciones de Andrés y su hermana, otro aspecto importante que aviva las tensiones de los personajes se encuentra en sus particulares relaciones con el pasado, porque aunque todos ellos han perdido una guerra, su actitud ante esto es muy diferente : a los personajes que pretenden, como Andrés o Tina, hacer tábula rasa del pasado y olvidarlo todo cuanto antes se oponen otros cuya única preocupación es el recuerdo de instantes perdidos, como la madre de Andrés o Esteban Guillén, y este enfrentamiento, que es el de dos generaciones, se hace explícito en los diálogos :

- Déjame. Se irá con sus malditas historias. Me es igual que sean verdad o mentira. Supongo que son verdad, pero ya nos han fastidiado bastante. Demasiados años lamentando lo que ya no tiene remedio, envenenándonos. No quiero saber nada más, no desco conocer más detalles, ni de un frente ni del otro. ¡Estoy harto! ¡Al diablo con su memoria de inválido! ¡Eso es, de inválido!
- ¡Dios mío, Andrés, ¿qué dices? -su madre intentaba cogerle del brazo-. Es un amigo de tu padre..
- Déjale hablar si le place, mujer -sonreía Esteban Guillén, pálido-. A mi me es igual, y los jóvenes lo necesitan. es joven ...
- ¡Es cierto! Soy joven. Usted en cambio es viejo y está acabado.

¿comprende? Acabado. Peor que muerto. Está de más.

- Estilo conversacional.

Los diálogos coloquiales se caracterizan porque en ellos se acentúan las diferencias entre los personajes, -el enfrentamiento entre generaciones es uno de los aspectos más destacados en este sentido- y constituyen una de las formas principales de caracterización en la medida en que la mayor parte de la información que poseemos sobre ellos se obtiene por lo que dicen. Además, la abundancia de diálogos, como indica M^a Carmen Bobes Naves *puede denotar la necesidad de acceder al conocimiento de la persona a través de su propia palabra, si se han cerrado otros caminos de acceso* (1995:160). Sin embargo en esta novela la mayor parte de los diálogos son aburridos y repetitivos y su carga informativa es muy escasa, salvo excepciones se trata de un simple intercambio de formulismos, como puede verse en el siguiente ejemplo :

- Es tu rollo favorito. Como los loros. De risa, vaya.
Él levantó la mano pidiendo silencio y se incorporó a medias para pegar el oído a la radio. Tina añadió :
- ¿Me escuchas o qué?
- Espera ... -Seguía con la mano en alto.
- ¿Espera qué? ¿Oíste lo que te dije o no?
- Bueno. ¿Qué fue? -Se dejó caer de nuevo, boca arriba.
- Pues eso del rollo.
- ¿Un rollo, guapa? -Andrés seguía el hilo de sus pensamientos- ¿Qué quieres decir?. No entiendo una palabra.
Tina se sulfuró:
-¿Quieres hacer el favor de decirme por qué a veces eres tan bobo, hijo?.
Estás a mil kilómetros, no sabes ni de qué te estoy hablando.. (...).
- Tina, ¿por qué no podemos hablar, siquiera otra vez, de otras cosas...?
- Qué, a ver.
- No sé.. Háblame de lo que odias, por ejemplo.
- ¡Qué ocurrencia! - Tina se inclinó hacia él, riendo, y le acarició el pelo-
: ¿Y por qué no de lo que amo, chatito?
- Es más importante lo otro (pág.67).

Varias son las notas comunes a los conceptos de diálogo y conversación. Bobes Naves, que ha estudiado con detalle el tema, parte del análisis que sobre este último concepto hace Morgan, que en su estudio sobre el diálogo en la novela y en las obras teatrales explica que las notas definitorias de la conversación son la presencia de tantas intenciones como interlocutores, la espontaneidad, la improvisación y la falta de

profundización (1953:98-108). Llega Bobes a parecidas conclusiones al explicar que el diálogo exige su reconocimiento como diálogo como condición previa mientras que la conversación *se empieza en cualquier momento, aunque no prospere, por iniciativa de uno de los interlocutores* (1995:110). Esta es la forma predominante en *Encerrados*, y un buen ejemplo es el arriba mencionado, en el cual ambos interlocutores intentan iniciar varias conversaciones sin fruto y lo único que consiguen es poner de manifiesto la falta de comunicación de dos mundos estancos. Este rasgo es privativo de la primera novela de Marsé, que irá abandonando esta práctica en favor de diálogos con una carga semántica mucho mayor en próximas novelas, como veremos más adelante.

c) Lenguaje.

No parece -y en clara consonancia, por otra parte, con lo que hemos visto en anteriores subapartados- que el lenguaje sea una faceta destacada en la novela, ya que a la acusada falta de vocabulario hay que sumar el inapropiado empleo de algunos términos, el exceso de repeticiones, la escasa originalidad de algunas comparaciones, y el sinsentido de otras. Por no ser prolijos nos centraremos únicamente en aquellos rasgos que, dentro del registro coloquial utilizado por los personajes o del más culto empleado por el narrador, son más llamativos, no sin antes significar que *Encerrados* es de todas las novelas de Marsé aquella que muestra una menor separación entre los distintos niveles de lenguaje.

Aunque el narrador no es ajeno a él, el registro coloquial es el que predomina en el discurso de los personajes, discurso en el cual destaca la presencia del lenguaje de base oral y en el que abundan interjecciones, exclamaciones, imperativos, vocativos y, en general, todos los rasgos que son propios de este nivel. Podemos destacar también la abundancia de comparaciones populares -"sigue ahí como una estatua" (pág.56); "organizaremos nuestra vida aquí dentro, como pacientes hormiguitas" (pág.58); "Es tu rollo favorito. Como los loros." (pág.67)-, refranes -"Y al que madruga Dios le ayuda" (pág.105)-, expresiones coloquiales -"a este ni a palos" (pág.26), "estás en la luna" (pág.67), "eres tonto de remate" (pág.81), "está medio chalado" (pág.91), etc. y algunas incorrecciones sintácticas -"me pidió de ir al cine" (pág.83); "debían ser las siete" (pág.149)-, que hay que atribuir al discurso de los personajes.

En lo que respecta al uso del lenguaje literario, destacaremos sobre todo la acumulación de adjetivos, que se presentan en estructuras bimembres -"con cierta

expresión terrible y desolada en el rostro" (pág.19), "Junto a ellas, inmóviles y pensativos sobre la acera" (pág.19); "envuelto en aquel aire frágil y sonoro" (pág.30)-, trimembres - "completamente vestida de morado, alta, torpe y pausada" (pág.85); "ensayaba el efecto de su perfil sobre un fondo de caras anónimas, oscilantes y resignadas" (pág.114); "con toda la brutal indolencia que le permitía su deseo de que la imaginaran poseída, segura y feliz" (pág.115), e incluso polimembres : "sus piernas delgadas y oscurísimas, venudas, relucientes, daban la impresión de estar rotas en las rodillas" (pág.23). Este abuso del adjetivo es evidente y se mantiene en la segunda edición de la novela, que es una versión corregida, también lo es el uso impropio de muchos de ellos y Amell , que utiliza en su estudio la primera edición, destaca varios ejemplos : "cuerpo anguloso y pausado" (pág.12), "jardín ruinoso y yermo" (pág.15), "rumor frondoso e íntimo" (pág.39), todos ellos en las primeras páginas (1985:39). Puede constatarse claramente la falta de progresión semántica en algunos de los casos y la tendencia a repetir muchos de ellos. Veamos un ejemplo :

al secársele, el cabello le caía sobre las sienes como los alones de un pajarraco. *Menudo y seco* en su traje negro a rayas blancas, con la americana cruzada y larga, con esa elegancia sospechosa, demasiado elaborada, de joven *menudo y seco*, estaba frente al cristal de la puerta del bar mirando afuera (pág.107. Itálicas mías)

El segundo aspecto que llama la atención en esta primera novela es la excesiva presencia de comparaciones, principalmente de dos tipos : comparaciones literarias de tipo impresionista cuya interpretación es en algunos casos difícil, y las abundantes animalizaciones. En el primer caso destacaremos expresiones como "el mar era una lámina gris y desagradable" (pág.45), "una luz maciza y virgen como un bloque de hielo" (pág.124) o "en el vientre sentía escalofríos igual que si lo tuviera lleno de pedazos de fruta helada" (pág.221), entre otros muchos ejemplos. Del segundo tipo hemos hablado ya, constantemente el narrador compara el movimiento de los personajes y algunas partes de su cuerpo con figuras animales, especialmente los ojos y la voz, así, Martín tiene "mirada de animal disecado" (pág.41), Andrés ve en los vecinos "ojos de pájaro" (pág.201), el hombre que en el bar mira las piernas de Tina tiene "ojos de lechuza solitaria" (pág.139) y poco antes se indica que en el bar entró un hombre con "redondos ojos de pájaro nocturno" (pág.136). En cuanto a la voz, podemos destacar el tono de voz de Julita, que "ronroneaba

como la de un gato celoso" (pág.44) y la "voz de conejo" de Ernesto (pág.198). Con muy desigual incidencia, la abundancia de animalizaciones y la excesiva presencia del adjetivo, a menudo utilizado con poca eficacia, volverán a aparecer a lo largo de toda la trayectoria narrativa de nuestro autor.

2. 5. *ESTA CARA DE LA LUNA* (1962)

En el año 1960 Marsé inicia su exilio voluntario en París aconsejado por Carlos Barral, que confiaba en que su estancia en la capital francesa ensanchase los horizontes del que podría convertirse en el novelista que con mayor contundencia legitimase los postulados ideológicos y estéticos del realismo social. Son años en los que Marsé amplía sus contactos con destacados miembros del Partido Comunista en el exilio -alguno tendrá su sitio en posteriores novelas- e intenta sobrevivir como ayudante de laboratorio, traductor y profesor de español de la hija de un pianista. Pero si desde un punto de vista cultural París sí aportó algo a la formación del novelista, no solucionó sus problemas económicos y así es como tuvo que anticipar la entrega, casi sin corregir las pruebas, de *Esta cara de la luna*. Es la peor considerada de sus obras y no sólo por la crítica, hasta el punto de que el mismo autor ha prohibido repetidas veces su reedición y es el primero en criticarla, como podemos leer en una entrevista con Mercedes Bénéto :

Es mi peor novela. Entregué una primera versión estando en París porque necesitaba dinero. Había perdido la idea mítica del quartier y del París tópico; para ver estas cosas se ha de ir a los dieciocho años y yo tenía veintiséis. Durante la mitad de mi estancia trabajé en el Instituto Pasteur y la otra mitad como traductor de diálogos en coproducciones franco-españolas. No era un trabajo interesante pero me pagaban bien. Vivía en un hotelito de la Rue Pont-Neuve, esquina Rivoli, de categoría yo no diría que ínfima, porque estaba arregladito, pero modesta (1984:32).

En contra de lo que la crítica ha visto de similitud entre *Esta cara* y la primera novela de Marsé, creemos que los vínculos de aquella con *Últimas tardes* son mayores de lo que en apariencia puede observarse. Marsé, como vemos, carece de la idea mítica que de París tenían en general todos los intelectuales que formaban parte de la oposición antifranquista y en ellos observó uno de los grandes defectos que de aquí en adelante

veremos denunciados en su narrativa: la inautenticidad, que admite varios nombres en su trayectoria novelística, pero tiene un apellido común : burgués. La entrada en este campo exige la aparición de una diferente perspectiva y de otros procedimientos, de tal modo que la novela ha de verse no como continuación de *Encerrados* desde el punto de vista ideológico, y sí como un anticipo digno de *Últimas tardes*, de la que le separa un virtuosismo técnico que en 1962 el autor barcelonés no ha adquirido. Parece existir en *Esta cara* , respecto de la novela precedente, una mayor voluntad de aproximación al realismo social, si aceptamos, como quiere Amell, que el protagonista encarna *a primera vista las ideas que el autor pretende demostrar* (1984:43) y que se ha producido un aumento de la crítica social, manifiesta en un ataque a los medios de comunicación de masas y a la falsa religiosidad burguesa -ya anticipados en *Encerrados*- si bien el resultado de la novela nos parece más próximo a esa *parodia sarcástica de la novela social española* que es, en palabras de Sobejano, la historia de Teresa y Manuel Reyes.

2.5.1. HISTORIA Y TEMAS

Indiscutiblemente en *Esta cara* se ha producido un cambio de actitud ante la realidad y ante la novela que exige el empleo de procedimientos como la ironía, aptos para dar forma a la particular concepción de la sociedad que poseía en aquellos momentos el autor catalán y que ponemos en relación con una serie de transformaciones experimentadas por el país y por la postura de la oposición antifranquista ante ella. Con el inicio de la década y por motivos que tendremos ocasión de analizar en un posterior apartado España experimenta una serie de cambios importantes que provocan una escisión entre ciertos esfuerzos en pro de la modernidad que responden a la influencia exterior, y la política continuista de un régimen cuya apertura desde el punto de vista cultural tenía más de apariencia que de hecho, al menos hasta la aparición de la Ley de Prensa de 1966. Esta situación desanima a muchos escritores que comienzan a perder sus esperanzas en un anhelado cambio político y social. Juan Goytisolo, un buen testigo de la vida cultural de la época, explica en su novela *En los reinos de Taífa* (1987) que *la España que emergió hacia 1960 (...) no podía sustentar la llama amorosa de los intelectuales ni la mística ardiente del compromiso* (pág.77) y la razón fundamental es que se ha instaurado una clase

social dominante y desvinculada de la generación que está en disposición de sucederla. Lo que importa a nuestro propósito es destacar que el cambio hacia la desmitificación no se inicia en *Últimas tardes*, sino en *Esta cara*, y a este respecto cabe destacar no sólo la actitud de desencanto de los personajes y también del autor, sino algunos sucesos puntuales en donde se manifiesta explícitamente al respecto de la ética y la estética del realismo social. Pondremos dos ejemplos que lo demuestran claramente: el primero de ellos se produce cuando Soto intenta convencer a Dot de que ejercicios aislados como la revista que habían editado juntos no servían para nada, que "de los manifiestos no queda nada excepto esa bella postura irrealizable y una vaga sensación de haber hecho el ridículo" a lo que Dot responde: *Fue testimonio, cuando menos*" (pp.49-50. Itálicas mías). El segundo, más detallado, lo tenemos cuando el protagonista principal visita a sus antiguos compañeros de revista y les reprocha su ingenuidad, de un modo que anuncia una nueva forma de entender la situación, de enfocar la denuncia:

- Y os conozco. Vosotros sois aquellos rarísimos ejemplares humanos que creen que la verdad acabará por imponerse dentro de unos años. ¡Qué conmovedor!. Ya lo dije, moriréis en olor de santidad. Dime, Navarro, ¿aún publicas tus maléficos reportajes sobre las Hurdes y sus pobres gentes en aquella revista mejicana?
- *Aquello no podía ser más objetivo*, tú lo sabes. Puedes reírte cuanto quieras (pág.177. Itálicas mías).

Vemos cómo la perspectiva de Marsé coincide con la de Goytisolo y justifica el cambio de actitud del novelista hacia un alejamiento de la postura objetiva -no está de más recordar, a propósito del diálogo anterior, que López Salinas y A. Ferrés, dos de los más activos representantes de la novela de compromiso, publicaron *Caminando por las Hurdes* (1962) poco después de la aparición de la novela de Marsé- aunque todavía el autor catalán no ha adquirido el dominio de ciertos procedimientos y en esta medida *Esta cara* es una novela de transición.

En el inicio de la década de los sesenta y en plena etapa de desarrollo económico un joven de veinticuatro años, Miguel Dot, hijo de una de las más distinguidas familias de Barcelona, comienza a buscar fondos para poner en marcha una revista literaria. Recorrerá diversos círculos comenzando por sus compañeros de universidad, hoy burgueses

acomodados, pero ni sus antiguas amistades ni sus padres están dispuestos a arriesgar una parte de su patrimonio en el intento, entretanto Dot distrae su tiempo evadiéndose en el alcohol y las conversaciones con su amigo Guillermo Soto, y buscando la salvación en su incipiente relación amorosa con Lavinia, que compone con ellos un trío de desencantados burgueses. Tras una serie de intentos poco convincentes y faltos de espíritu de riesgo Dot toma la decisión de obtener, mediante un chantaje, un empleo en el tipo de publicaciones que hasta el momento criticaba. El diálogo final de la novela no aclara si Miguel ha decidido buscar una nueva vida en compañía de Lavinia y lejos de la estabilidad del mundo burgués, o reintegrarse en el de sus padres y deja sin resolución un conflicto en el que pueden distinguirse cuatro temas fundamentales : a) la abulia, b) el compromiso social, c) el conflicto generacional y d) conciencia burguesa y culpabilidad.

a) Una nueva visión del tema de la abulia.

Uno de los vínculos de unión de las dos primeras novelas de Marsé es la presencia de este tema, aunque parece evidente que la intención del novelista barcelonés es la de escribir una novela crítica y más cercana a los postulados del realismo social que *Encerrados*. La novela que nos ocupa puede perfectamente incluirse en el grupo de novelas que tratan el tema de la abulia, pero aunque se mantiene sobre los personajes una atmósfera opresiva y los principales se presentan, como en *Encerrados*, holgazaneando, la novela que nos ocupa es desde un punto de vista del contenido una obra mucho más completa que la precedente. La abulia es consecuencia de la fosilización mental, escribe Gil Casado (1973:457), y hemos visto el tema en la primera novela de Marsé, pero sucede que en *Esta cara* existe una voluntad de profundizar en las causas superior al mero intento anterior de plasmar las consecuencias. Otra cosa es si podemos aceptar la postura de Miguel Dot como representativa de la ideología de su autor y si ésta es consecuente, aceptable, o admite ciertas reservas, algo en lo que la crítica ha mostrado su desacuerdo: para Mangini *lo que destaca en esta obra es la imposibilidad de mantener una ideología disidente viviendo y trabajando en España* (1987:117), y por lo tanto cree en la virtud del protagonista, que sería víctima del determinismo social, algo similar opina Sherzer que vincula a Dot al "romanticismo de la decepción" de Lukacs, al individuo imposibilitado por el mundo exterior. (1982:227). Sólo Sanz Villanueva alberga ciertas dudas sobre si el protagonista, Miguel Dot, es un idealista que no puede con las circunstancias, o si por el contrario es un

modelo de conducta del que cabe desconfiar, ya que en él *hay algo de snobismo, algo de frivolidad (...) todo lo cual limita la seriedad de sus convicciones, o mejor, la autenticidad de las mismas* (1980:593).

De nuevo la interpretación depende en gran medida de si entramos a valorar el texto en sí mismo -así Dot está mucho más próximo al indolente Ferrán- o si decidimos considerar la posterior trayectoria de Marsé, y en tal caso ni Dot ni sus amigos ofrecen excesivas diferencias respecto de Teresa Serrat y su grupo en *Últimas tardes*, o de los amigos de Norma Valentí en *El amante bilingüe*. La decepcionante experiencia del autor barcelonés con la juventud intelectual en el exilio hace pensar que la segunda posibilidad es más aceptable. Es posible que el protagonista refleje la ideología del autor, como quiere Amell (1984:43), pero entendemos que sólo en ciertos aspectos, ya que su forma de vida es casi divergente, lo que sí es cierto es que de una novela de inocentes hemos pasado a la esfera de los culpables más por omisión que por acción, ya que en su mano está un cambio que en ningún caso acometen.

Junto al tema de la abulia, tienen especial relevancia en la novela la opresión del ambiente sobre una generación que rechaza el código de valores de sus padres, y la crítica a ciertas "pantallas culturales" del Estado. Importa destacar que se trata de dos generaciones en conflicto -los herederos de la victoria y sus hijos- y de dos segmentos sociales enfrentados, pero en esta ocasión Juan Marsé selecciona una de las generaciones, la suya propia, y uno de los grupos: el privilegiado, por eso desde el punto de vista de la perspectiva de análisis, *Últimas tardes* se mostrará como una obra más rica porque por primera vez la intención del novelista es globalizar. Hay, por último, un cuarto tema que merece ser destacado: la distancia entre la concepción del mundo del personaje y su conducta efectiva ante la misma crea en él un conflicto íntimo que podemos denominar "mala conciencia burguesa", consecuencia de un *ansia de responsabilidad por los errores de sus padres*, como afirma Mangini (1987:100) y que afecta no sólo a los personajes de la novela de Marsé, sino a alguno de los más destacados escritores del momento, como Jaime Gil de Biedma.

b) El compromiso social.

Una de las acusaciones que con mayor insistencia se han formulado contra la dictadura franquista es la falta de una oferta cultural adecuada al nuevo espíritu de una

sociedad emergente en los años sesenta. Sin embargo, el régimen sí mostró enorme interés en ciertas formas de cultura popular que además ayudaban a crear una imagen bien diferente -cuando menos de puertas adentro- de la situación del país. Controlada desde décadas anteriores la prensa y a la espera de la extensión del gran instrumento de control de la opinión pública, la televisión, el pueblo entretenía su tiempo en espectáculos que respondían a los principios culturales del Estado que los propiciaba: comedias de Alfonso Paso, novelas de Gironella, revistas musicales, seriales radiofónicos, revistas del corazón y, especialmente, amplios espacios informativos para las grandes gestas deportivas. Hasta el año 1962 en que Luis Martín Santos se ocupa de testimonios concretos de esta situación, como la crítica de la revista musical, no aparecen en la novela social española referencias tan explícitas como la crítica a las revistas del corazón que plantea Marsé. Sin duda este es el aspecto que mejor permite unir -junto al tema de la abulia- *Esta cara* al realismo social.

Alfonso Rey, al respecto de la crítica que Luis Martín Santos realiza de las corridas de toros y la revista musical, recoge las ideas de Ortega y Gasset sobre un fenómeno, el plebeyismo, consistente en que la colectividad prefiere masivamente las formas populares a las cultas (1988:215). Nada más popular a juzgar por sus enormes tiradas que las revistas del corazón, cuyas portadas atraen a multitud de lectores que buscan en ellas información detallada y perfectamente ilustrada sobre las vidas de personajes que la televisión y el cine han hecho populares, fundamentalmente con idea de satisfacer su curiosidad y principalmente de criticar ciertas formas de vida y actitudes. A ellas se dirige la crítica de Marsé, a aquellas como *Semana Gráfica*, que, según Dot, "llevan puntualmente las fornicaciones principescas y cinematográficas de todo el mundo a la más humilde barraca de Somorrostro" (pág.105). Para tratar esta cuestión incluye en su novela una historia : la de "El Sueño Dorado", una mujer engañada que constantemente escribe al consultorio de Dot -que para estas funciones se denomina Óscar- e intenta pagar las veinticinco pesetas que le dan derecho a publicar su fotografía. En un alarde de honestidad, Dot no puede ser más claro con ella : "Voy a serle sincero. Llévese este dinero y la foto y olvídelo todo. Esta clase de revistas, como la nuestra, no merecen ser tenidas en cuenta" (pág.197).

El ataque a las revistas del corazón es uno de los aspectos críticos de la segunda novela de Marsé en lo que afecta al campo cultural y el más importante, aunque no el

único. Otro puede deducirse de una referencia al papel de la radio cuando Miguel Dot acusa a su ex-compañero Suárez de colaborar "en la tarea común de idiotizar a la gente del país" (pág.138), no obstante se trata de una crítica puntual e insuficiente para afirmar que se puede hacer extensible a todos los medios de comunicación, como quieren Gil Casado y Sobejano : el primero entiende que en la novela se trata de mostrar *la vacuidad del mundo periodístico en informativo* (1973:185-186), y el segundo destaca en Marsé la actitud condenatoria *contra la intoxicación del pueblo a través de la mentira y la estupidez de los medios informativos*" (1975:342). Aunque entendemos que ambas opiniones van más allá de lo que objetivamente queda plasmado en la novela no por ello dejamos de admitir una cierta inquietud de su autor hacia aspectos culturales que en su primera novela simplemente estaban enunciados. En apoyo de este razonamiento están las diferentes opiniones de varios personajes de la novela, desde los más comprometidos como Soto o Dot hasta la superficial Gabriela que llega a afirmar que *ser escritor habiendo nacido en este país es una de las cosas más serias que pueden ocurrirle a un ser humano* (pág.22). Más incisivo, Dot entiende que es inútil luchar contra la política cultural del Estado y que por lo tanto sólo cabe una solución, como hace ver a Suárez : "Pongamos el difícil problema de la cultura en manos de nuestros superiores y recemos" (pág.139). No parece aventurado situar a Marsé detrás de estas palabras.

c) El conflicto generacional.

Estamos ante uno de los temas que se mantienen desde la primera novela de Marsé aunque con un matiz importante que ha visto Kirsch *un conflicto ideológico reemplaza, en gran medida, al conflicto generacional* (1980:69). En efecto, no podemos hablar de enfrentamiento sin establecer una serie de precisiones que sirven para separar esta novela de la anterior : en *Esta cara* la generación de los jóvenes pertenece a la burguesía acomodada, y sus diferencias con ella son las mismas que con su grupo social. Dentro de éste pueden definirse una serie de niveles de actuación en función de si se trata de personajes que se han desentendido del enfrentamiento (Guillermo Soto), de los que todavía no están dispuestos a conformarse (Miguel Dot), de los que han aceptado a regañadientes su nuevo estatus (Julia Lemos) o, finalmente, de los que se han convertido en defensores del nuevo orden sociopolítico establecido (Daniel Sureda). Generación anterior y burguesía son una misma cosa en esta novela, vemos cómo las opiniones de Soto

y Dot son similares al respecto aunque el padre de Soto apenas se menciona. El narrador reproduce alguna de estas opiniones :

Los dos opinaban que, a su modo de ver, los trabajadores eran unos ignorantes de siete suelas y unos palurdos y unos pobres hombres, y lo que había que hacer eran escuelas, que el atraso era de cincuenta años y que, maldita sea, ¿sabe usted en donde empieza África?, pues eso era lo único que pasaba aquí y es lo malo que tenemos nosotros y que había que solucionarlo de una maldita vez si se quería evitar otra gorda de iglesias quemadas con cura y todo dentro (pág.66).

El atraso cultural, al que nos hemos referido ya, es uno de los aspectos de una crítica que procede de diversas fuentes : de la exposición de determinadas situaciones, de los diálogos de los personajes y también de la opinión del narrador, e incide en una serie de aspectos que prefiguran tratamientos más ambiciosos y agresivos en posteriores novelas, como es el caso de falsa religiosidad o la crítica a la obsesión mercantilista. Sucede que en esta novela, y a diferencia de obras posteriores, Marsé ha diseñado personajes muy poco convincentes para llevarla a cabo, como veremos más adelante, aunque esto no quiere decir que no sean un vehículo adecuado para llevar a cabo la crítica, que se manifiesta desde las primeras páginas de la novela. En el capítulo segundo hay unas palabras muy significativas que podrían ser un buen punto de partida para analizar cual es la posición de Miguel Dot respecto a su padre :

En alguna ocasión me he tropezado con el viejo. Apenas hemos cambiado el saludo. Creo que en el fondo no puede evitar una cierta admiración por mí, ya sabes que estos pobres diablos tarde o temprano acaban bajo el peso de terribles remordimientos de tipo político (pág.48)

El conflicto central de la novela no está en el enfrentamiento entre padres e hijos sino entre una burguesía consolidada y un grupo de jóvenes que reconoce el código de valores de sus padres como algo ajeno, denunciando algunos de los más representativos. Soto, por ejemplo, se refiere al pangermanismo en un diálogo con Dot : "Ya sabes que la admiración de nuestros viejos industriales por todo lo alemán no tiene límites. Es asqueroso" (pág.46) ; también a la obsesión mercantilista en otro que mantiene con su esposa : "Esa generación de hamaca y balancín al fondo cree de veras que una economía

fuerte salvará a la juventud de este país" (pág.78). Miguel Dot en cambio critica la "traición" de sus ex-compañeros de universidad que han pactado con el nuevo orden y pone en duda que Gabriela le ayude a financiar económicamente la revista porque "había en ella ese espíritu de las damas de beneficencia que les gusta acudir cuando la cosa ya no tiene remedio (pág.40). Sin embargo, el episodio más importante a la hora de plasmar la crítica al mundo burgués no está en esta serie de referencias aisladas que hemos analizado, sino en lo que nos cuentan del conflicto de la Compañía de Tranvías, presidida por Felipe Saigner (cap.VII). Los empleados tiene derecho a un aumento de sueldo, Saigner no quiere darlo pero tampoco incidentes y al problema se dan dos soluciones opuestas que provienen de dos miembros de la misma generación y nivel social : Dot y Sureda. Éste resuelve de acuerdo con ese "sentido práctico" que Marsé ha criticado tantas veces :

Lo mejor es darles lo que piden. En primer lugar, se evita que vuelva a plantearse ese eterno problema. Inmediatamente después retiramos las gratificaciones, que es un puro regalo que la Compañía no tiene por qué hacer, y las cosas quedan más o menos igual. La medida puede aplicarse incluso al personal de oficinas (...) Seamos prácticos (pág.125).

Dot carece de ese sentido práctico y esa visión de los conflictos sociales, y cuando Felipe Saigner le pregunta cuál puede ser la solución en su opinión, responde : "en vez de apedrear a los cobradores y a los conductores, los usuarios deberían apedrear las oficinas de la Compañía" (pág.126). Vemos en este episodio cómo el enfrentamiento reside entre los que han asumido una posición próxima a la generación de sus padres, y los que aspiran a un cambio, encabezados por Dot, que poco a poco va perdiendo sus esperanzas en él. En el primer capítulo visita a sus compañeros de estudios y por un momento se le pasa por la cabeza la idea de que han cambiado, pero la desecha porque él sabe muy bien cuál es la distancia entre lo que aparentan ser y lo que realmente son, y así lo explica :

no encajaba en el regio estilo del fabricante catalán que les caracterizaba a todos ellos y que habían heredado de sus padres no por motivos de orden religioso o moral, sino porque sus cerebros eran cajas registradoras y la sangre de sus venas pura leche templada a la luz y en la calma de veraneos de Sitges durante la infancia, ese estilo solapado, risueño y falsamente liberal, que siempre tuvo en cuenta que la cabeza ha de mantenerse despejada para seguir siendo un padre en la fábrica, los lunes por la mañana (pág.14).

Marsé se aproxima al retrato. Ese estilo "solapado, risueño y falsamente liberal" es el que guió a Sureda en su opinión sobre el conflicto de la Compañía, pero no todos los miembros de esta juventud participan de los mismos principios, hay algunos a medio camino entre la aceptación y el rechazo del mundo burgués. Entre ellos, Julia Lemos intenta convencer a Miguel Dot de que es sencillo adaptarse a ciertos hábitos porque "uno puede mantenerse limpio incluso en medio del fango, sólo hace falta esa clarividencia de las personas civilizadas y ese buen tono" (pág.181). En la aceptación o no de esta premisa está el conflicto.

d) Conciencia burguesa y culpabilidad.

Un cuarto aspecto importante en cuanto a la temática y el sentido de *Esta cara* es el tema de la culpa y de la mala conciencia burguesa, que afecta al conflicto interior de los personajes en cuanto a su aceptación o no de las reglas del mundo en que se desenvuelven. Hemos visto como los personajes de *Encerrados* no son conscientes de su culpabilidad, que en todo caso pertenece a la generación anterior. Por el contrario, en algunos de los de *Esta cara* parece advertirse un tono de arrepentimiento por sostener la misma clase social que critican y no comprometerse a cambiar la situación, vemos esto cuando Dot se defiende del reproche de Suárez sobre su cambio de mentalidad alegando que se está "convirtiendo en un burgués muy respetable que sólo quiere casarse y echar hijos al mundo" (pág.137), en cierta nostalgia del pasado en otros como Julia Lemos, y en el reconocimiento de ciertas posturas como legítimas o cuando menos lógicas. Por ejemplo, cuando Soto recibe a los familiares de Palmita interpreta que sólo buscan el dinero y se siente chantajeado, pero reconoce que "en el fondo tienen razón, eso es lo malo; que esa gente tiene razón" (pág.235). Pero principalmente esa mala conciencia burguesa se manifiesta en el personaje principal, Miguel Dot, y más concretamente en el episodio en el que vuelve a casa después de una noche de borrachera y siente deseos de acercarse a un viejo encargado de obra :

Alguna noche se acercaría a hablarle, sí, alguna noche como aquella, si no reventaba antes, y se calentarían juntos cerca del fuego, charlarían juntos de este mundo malo y sucio como la madre que lo parió y beberían juntos un trago de vino. Por cierto que sí (pág.68)

No lo hará, porque en el fondo entiende que su posible amistad con el anciano lo

compromete, por eso su actitud es la misma que la de Pedro Saigner, cuando llega a la discoteca y lo primero que hace es "vigilar la posible presencia de algún conocido" (pág.177) y no se acerca Dot y Soto -que estaban allí- porque pueden comprometer sus negocios con el capitalista suizo. Dot lo sabe bien : "uno es lo que es por la cunita de mamá" (pág.53), pero se siente culpable y su culpabilidad es consecuencia de un ansia de responsabilidad de los errores de sus padres, por el mundo insolidario que han creado, una mala conciencia que en opinión de Mangini, como ya hemos dicho, caracteriza a varias obras de los miembros de la generación del 50 (1987:100). Es claro que Dot, Soto e incluso Lavinia entran en conflicto con las pautas de comportamiento que se esperan de ellos y también que sus progenitores o cónyuges están dispuestos a poner todos los medios a su alcance para devolverlos al redil social presentado en forma de buenas costumbres, la duda reside en si realmente Dot desea verdaderamente independizarse, o, por mejor decir, si está dispuesto a asumir los riesgos que dicha decisión conlleva. Pero hay buenas razones para dudar de las intenciones del protagonista a partir de la obtención de un empleo en la misma publicación que critica, mediante un chantaje, así el lector puede concluir que su supuesta rebeldía no es más que una pose que lo distinga e individualice del antiguo grupo de veraneantes, podemos comprobar hasta qué punto una postura ideológica se diluye en mitad del estatus burgués y cómo los procedimientos para la obtención de un empleo pueden ubicarse en el mejor estilo del estraperlista. La falta de legitimidad de ciertos planteamientos es la lección última de la novela y el entorno de Dot se manifiesta así como el punto medio -cronológicamente- entre los estudiantes de *Últimas tardes* y los sociolingüistas de *El amante bilingüe*. Su pecado común es la mala conciencia burguesa, en palabras de Jaime Gil de Biedma ese *rencor de conciencia engañada / resentimiento demasiado vivo / que ni el silencio ni la soledad lo calman*.

2.5.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Hemos dicho ya que *Esta cara* es una obra poco valorada por la crítica e incluso por su mismo autor, sin embargo en ella se esbozan una serie de procedimientos que Marsé todavía no domina pero que sostendrá como base de su futura trayectoria. Aunque se puede destacar la importancia del mantenimiento de ciertas constantes como la abundancia de

referencias temporales y culturalistas, la atención en las descripciones al aspecto olfativo y al empleo del reino animal como referente, la existencia de un nivel de lenguaje coloquial marcado por el abuso del adjetivo y de un narrador omnisciente que esporádicamente interrumpe los diálogos, la novela que nos ocupa ofrece novedades nada despreciables, desde el mayor intervencionismo del narrador hasta la existencia de nuevos procedimientos que inciden en la temporalidad como la simultaneidad y las anticipaciones, pasando por la introducción del monólogo dramático, de historias secundarias que completan o dan sentido a la trama y, sobre todo, por el incremento de la presencia del estilo indirecto libre y la aparición de la ironía, un procedimiento clave en la trayectoria futura de Marsé constante cuando el novelista se ocupa del mundo de la burguesía. Poco afecto a él, cada vez que esta aproximación se produce el narrador, casi invariablemente, se aleja de los hechos que relata.

2.5.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

La presencia de un narrador omnisciente es una de las constantes en la técnica narrativa de Marsé, sin embargo la proximidad a los hechos que relata varía significativamente según el tipo de novela que decida afrontar, y en las que tratan el mundo burgués puede observarse claramente un distanciamiento ideológico mediante el empleo de técnicas como la ironía o el estilo indirecto libre. *Esta cara* pertenece a este grupo, y a diferencia de la novela anterior el alejamiento de la tendencia objetiva es mayor y se manifiesta en un considerable aumento de la presencia del narrador y de su omnisciencia. Está próximo a lo que Norman Friedman denomina como "neutral omniscience" (1955:1173), modelo en el cual los sucesos aparecen tal y como los vive el narrador, no los personajes, aunque sin comentarios del autor, al "rhetorical narrator" de Doležel (1967:550) aunque con un grado de intervención muy bajo, o a la "focalización externa variable" de Genette. En todo caso, se trata de un narrador mucho más lejos del objetivismo y próximo a la novela del XIX que el de *Encerrados*, sin embargo tiene con él varias similitudes como son su preocupación por subrayar lo insustancial, el interés en impedir que el personaje manifieste su propia interioridad, e intervenir resumiendo diálogos de los personajes, interrumpiéndolos, o emitiendo juicios de valor. Pero *Esta cara*

presenta algunas novedades ya sea el incremento de algunos procedimientos como el empleo del estilo indirecto libre, o la aparición de otros nuevos como a) el cambio de perspectiva narrativa dentro del mismo párrafo, b) la utilización de historias intercaladas, c) la aparición de la ironía y la parodia, procedimientos éstos que alcanzarán un gran protagonismo en futuras obras.

En lo que afecta a aquellos aspectos en donde se observa una cierta continuidad, vemos como desde las primeras páginas se observa la preocupación del narrador por los detalles más insustanciales del movimiento o comportamiento de los personajes, sabemos incluso que Dot se peina "con una mano semicerrada, torpe, demasiado veloz y completamente ineficaz" (pág.12) y que sus amigos sostenían sus vasos "con la misma bella y tranquila indiferencia de siempre" (pág.17). Esto aparecía ya en su primera novela, - como en ésta en relación con el tema de la abulia- y también destacábamos en ella que el narrador no permitía al personaje la expresión de su propia interioridad, siempre intervenida por las palabras del narrador, como puede verse en siguiente ejemplo: "Miguel se llevó el vaso a los labios y se dijo que, puesto que estaba allí, lo mejor era divertirse" (pág.19)

Incluso emite juicios interfiriendo el diálogo de los personajes: "Lavinia no tenía el menor orgullo ciudadano. Iba a añadir (*y se hubiese quedado tan fresca*) pero se contuvo a tiempo" (pág.84. *Itálicas mías*). No acaban aquí las intromisiones del narrador, que frecuentemente resume diálogos de los personajes subrayando de este modo la univocidad de la perspectiva narrativa, hemos visto ya un ejemplo en las palabras de Dot y Soto sobre la situación del país que forman parte de las diálogos que mantuvieron los dos personajes con los taberneros del paseo marítimo (v.pág.66 y ss.). También resume conversaciones poco trascendentes, como la que mantiene Lavinia con la Sra. Jiménez sobre la laboriosidad del industrial catalán, ejemplificado en Saigner (pág.93) y otras supuestamente más importantes para el desarrollo de la trama, como la que mantiene Julia Lemos con Miguel Dot a partir del intento de chantaje de éste :

Ella terminó por preocuparse de veras y terminó por parar el coche y hacerle una escena. Le llamó loco, alcoholizado, sinvergüenza y criatura imposible, y se echó a gimotear. Miguel la besuqueó en las mejillas y le pidió perdón. Julia se calmó. *Sí, desde luego que le hablaría a Galea, de eso podía estar seguro; pero no del modo que él creía. Tal como estaban las cosas, lo mejor era que empezase a buscar trabajo en otra revista.*

Y además, que no esperase verla a menudo, a menos que cambiara su modo de ser, porque ... (pág.217).

- El estilo indirecto libre.

A propósito de este fragmento podemos señalar otra de las novedades de la novela que nos ocupa, como es el aumento del estilo indirecto libre, constatable en las palabras que hemos distinguido en letra cursiva. Permite expresarse al narrador con las palabras del personaje de modo que a menudo encontramos partes del discurso que el lector no sabe si atribuir al personaje o al narrador, por ejemplo cuando Gabriela niega apoyo financiero a Miguel, leemos: "El pensó, riéndose por dentro, que ahora hablaba sinceramente. Había ya en ella ese espíritu de las damas de beneficencia que les gusta acudir cuando la cosa ya no tiene remedio" (pág.40). Esta última oración parece corresponder al pensamiento de Dot, sin embargo entra de lleno en la concepción que Marsé posee de la religiosidad burguesa.

a) El cambio de perspectiva.

Varias son las novedades que presenta la novela que nos ocupa respecto de *Encerrados* y una de las más llamativas es el abandono ocasional del uniperspectivismo narrativo que caracteriza, salvo excepciones, a la primera novela, en la cual el narrador procuraba seguir la perspectiva de Ferrán, y en ocasiones la de los demás personajes, pero no existía confusión entre ambas porque había un interés en distinguir el discurso de los personajes, que ahora comienza a desaparecer. Ocasionalmente y como muestra de lo que se convertirá en práctica habitual a partir de *Últimas tardes* encontramos ejemplos en los que se aprecia un cambio de perspectiva incluso dentro del mismo párrafo :

Ella se lo sabía de memoria : al volver le iba a encontrar destapado, sin zapatos, las piernas abiertas, las manos bajo la nuca y mirando al techo.(...) Con la cabeza mojada aún, que dejaría secar lentamente al sol de la terraza, se tumbaba en el sillón de mimbres y colgaba los pies en los hierros de la barandilla. Veía la plaza, ahora con los saúcos llenos de viejecitos y criadas de uniforme blanco que hacían labor y vigilaban a los chiquillos. El dolor de cabeza se iba despacio bajo la caricia del sol. Las condenadas orejas, sin embargo, seguirían ardiendo durante varias horas (pág.72).

Primero sabemos lo que hace Miguel al levantarse de acuerdo con el punto de vista de su asistente, Pilar, pero en el mismo párrafo y sin marcas gráficas el narrador toma la perspectiva de Dot para contarnos primero lo que ve y posteriormente cómo se encuentra

fisicamente. Esta pérdida de interés en la distinción de los discursos de narrador y personaje es uno de los rasgos que van a caracterizar la narrativa de Marsé a partir de *Esta cara*. Con el incremento del estilo indirecto y la aparición del estilo indirecto libre el punto de confluencia del discurso del narrador y el del personaje, que estaba claramente delimitado en *Encerrados*, es ahora mucho más amplio y palabras y pensamientos del personaje se entremezclan con el discurso del narrador, como podemos ver en el siguiente ejemplo referido al momento en que Soto marcha del velatorio de Palmita después de verla por última vez :

"Y bien, así es la vida", se dijo a sí mismo en voz alta. Una ráfaga de aire crudo y mojado penetró por la ventanilla y le golpeó la piel de la cara y los cabellos. El mundo era una soberana mierda. Y Palmita allí tan sola, quieta, deshaciéndose lentamente en la pegajosa oscuridad de los muertos. Las monjas le habían puesto un rosario en las manos. Demasiado tarde. Miguel tenía razón : no puede uno mover un dedo sin hacer daño a alguien. "Bien, así es la vida".(...) Mañana, Miguel, ese bendito, ese entrañable loco... Mañana, largo de aquí, Mañana a noventa bajo el sol. Tamariu, el bar, Mari, la bronca, a noventa bajo el sol por vuestras carreteras de risa, y otra vez Mari (pág.249. Itálicas mías).

Las palabras en cursiva se corresponden con el discurso del narrador, mientras que el resto se divide entre las que están acotadas entre comillas, que se corresponden a las palabras del personaje, y el resto del párrafo, que contiene los pensamientos del personaje en este momento. El resto de novedades que esta obra presenta requiere mayor espacio y a ellas nos referiremos a continuación.

b) El empleo de historias intercaladas.

Juan Marsé desea en toda su obra insistir en que la realidad es compleja y difícil su aprehensión. Uno de los procedimientos utilizados para demostrarlo es la aparición de varias versiones sobre un mismo suceso, como hemos visto en la anterior novela y otro el empleo de historias independientes que de algún modo completan aspectos críticos de la novela o explican la ideología o evolución del personaje. No puede establecerse una relación entre éste procedimiento y los hechos que en *Encerrados* se relataban sobre lo sucedido en Montgat porque éstos constituían una simple analepsis explicativa para los sucesos que ocurrirían posteriormente en la novela, tienen una independencia directa del argumento y su valor en sí mismo es muy escaso. Mucho mayor es, desde el punto de vista

del contenido, historias como la "Navidad del Pobre" o la de "Sueño Dorado" por lo que simbolizan. Tampoco es posible identificar estas dos historias con lo que los personajes de *Si te dicen que caí* denominan "aventis", un procedimiento que Marsé ha utilizado única y exclusivamente en esta novela y sólo admisible en un mundo -el que crea el novelista catalán en esta obra- en el que la tela que separa lo ficticio de lo real es muy débil y no como sucede en *Esta cara*, en donde el autor barcelonés pone a nuestra disposición dos historias perfectamente creíbles fuera del marco de la novela.

Investigadores como Kirsch y Sullivan vinculan las historias intercaladas en *Esta cara* a las "aventis", afirma el primero que la historia de Guillermo *se relaciona en cierto modo con las aventis no sólo por ser espontánea, sino también enunciada (oral) y no narrada*" (1980:78) y la segunda que *this techniques used more extensively when Marsé devotes chapters in La oscura historia de la prima Montse and the entire narration of Si te dicen que caí to this play between fantasy and reality* (1982:10). Por "aventis" entiende Juan Marsé *vozes impostadas, recreadas de oídas*, tal y como declaró en su entrevista con Béneto (1984:81), cuentos infantiles que podemos situar en el límite entre lo verosímil y lo inverosímil, que es justamente en el que está situado el universo de *Si te dicen*, no tienen nada que ver con las historias intercaladas de novelas anteriores a ésta. Así, la historia de "Sueño Dorado", que hemos resumido en un anterior apartado, cumple en la novela una función muy concreta : servir de ejemplo de hasta que punto llega la confianza de la gente en ciertas formas de comunicación, y mostrar un último reducto de integridad en el personaje principal. Es una historia común, como lo es la que relata Guillermo Soto sobre la "Navidad del pobre" : en la parroquia de Sarria se celebrara una ceremonia de entrega de regalos a los niños pobres, por parte de dos niños ricos, posteriormente todos juntos tomarán un chocolate hasta que uno de los niños pobres comienza a orinar encima de Soto. Años más tarde el personaje recuerda los hechos y confiesa a Palmita : "En realidad mi vida sufrió un cambio ese día... Nunca olvidaré esa sonrisa" (pág.149). La historias tiene dos objetivos fundamentales, como son marcar un momento de reflexión sobre su estatus en la vida del personaje, y denunciar la hipocresía y la falsa religiosidad burguesa. Nada que ver con el problema de lo verosímil y lo no verosímil, al servicio del cual se sitúan las "aventis", cuestión sobre la que volveremos más adelante. Sí es muy importante en lo que afecta a la primera de las historias intercaladas, la "Navidad del pobre" por lo que supone

de inicio en la novela de Marsé de una práctica que desarrollaremos más ampliamente más adelante al hablar de la intertextualidad en su obra, y es la influencia del teatro en la novela del catalán. Danielle Pascal destaca la importancia de la historieta en la medida en que en ella se enfoca la solidaridad de clase como mito y sirve como justificación de la pasividad política de Soto, así. *al presentar la solidaridad de clase como mito, Marsé se diferencia así de los escritores del realismo social que ponían fe en ella* (1988:121).

c) El aspecto paródico de la novela .

Esta cara de la luna supone un primer paso en el proceso degradatorio del mundo burgués que inicia Marsé a través de procedimientos como la ironía y la burla, e incluso en novelas posteriores se potenciarán éstos añadiéndose uno nuevo, como es la parodia. Proceden todos ellos de ciertas descripciones y valoraciones del narrador, se encuentran en los diálogos de los personajes y también en ciertas situaciones mostradas o contadas, pero, como rasgo distintivo de *Esta cara*, podemos destacar que tanto la burla como la ironía aunque proceden a menudo de juicios del narrador, como hemos dicho, se realizan siempre desde la perspectiva de un determinado personaje, a diferencia de lo que sucederá en posteriores novelas que se ocupan del universo burgués, en las que el narrador está más distanciado de la situación que relata, y lleva a cabo valoraciones mucho más ácidas.

- La ironía.

Se trata de uno de los procedimientos que con mayor frecuencia y fortuna utilizará Marsé en su novela y afecta casi exclusivamente a aquellas que se ocupan de la crítica a la burguesía. Podemos localizar en la novela que nos ocupa algunos ejemplos como es el caso del juicio que el narrador efectúa después de observar la reunión benéfica en la Sala Augusta de acuerdo con el punto de vista de Guillermo Soto que es el que sigue en esta ocasión: "Todas ellas tenían el mismo aspecto inconfundible de bienhechoras" (pág.98). Otro ejemplo es el comentario que Julia realiza sobre las necesidades de trabajo de Miguel Dot y su justificación -"Vaya, vaya -dijo. Qué historias más divertidas. Realmente llevan tu sello de resentido" (pág.109)- y un tercero es el comentario de Dot sobre las posibilidades de que el poder solucione los problemas culturales del país : "pongamos el difícil problema de la cultura en manos de nuestros amadísimos superiores y recemos" (pág.139). Dot y Soto desde luego son los dos personajes que con mayor frecuencia utilizan la ironía como forma de distanciamiento frente al mundo en que viven.

- Referencias burlescas.

La intención de poner en ridículo a los personajes más característicos de la burguesía es una de las notas dominantes de la novela que nos ocupa. Un ejemplo lo tenemos en la burla que el narrador hace, desde la perspectiva de personajes como Lavinia o Miguel Dot, de personajes como Sureda o del capitalista suizo que llega a Barcelona a hacer negocios con Saigner: del primero señala que es un hombre "sonrosado y tripón que al principio a ella le pareció una muchacha disfrazada, y que al parecer negociaba en corcho" (pág.82), y del segundo destaca su "invertido y delicado peinado" (pág.117). Esta burla puede recaer sobre ciertos mitos sociales en los que el autor no parece creer como es el de la laboriosidad del industrial catalán, poniendo en boca de algún personaje lo contrario a lo que piensa el autor. Sucede cuando la señora Jiménez, esposa del industrial suizo que viene a negociar con Sureda, realiza el siguiente comentario :

La señora de Jiménez soltó su risita de conejo, bebió otro sorbo de champaña y dijo que, efectivamente, en los catalanes era en quienes veía más firme esa preciosa virtud de la laboriosidad y la eficacia -después de los alemanes, claro está- y que ya el padre de Arturo que en gloria esté había sido así y que de tal palo tal astilla, etcétera ... (pág.88)

Tan significativas resultan las palabras que aparecen entre guiones como aclaración del narrador como el "etcétera" final que señala que estamos ante un discurso tópico del personaje que el lector puede completar con facilidad. Es en los diálogos entre los personajes en donde encontramos algunos ejemplos significativos de la burla que Marsé pretende llevar a cabo, como sucede en la mayor parte de las ocasiones en que Soto habla con su esposa, a quien no llega a tomar en serio y a quien responde cuando ella le reprocha sus costumbres, lo siguiente : "Mari, quítate la careta... ¿Te has enterado, compraste "Hola" o "Garbo" esta semana? Tenemos a dos princesas a punto de parir, ¡dos! Anda, Mari, quítate la careta" (pág.80). Un tercer procedimiento seguido por Marsé para mostrar su aversión a las formas de comportamiento de la burguesía es la exposición de determinadas situaciones que se definen por sí mismas, mencionaremos como ejemplo el resumen que el narrador realiza del plan de Soto y Dot para llamar la atención de la opinión pública secuestrando a los futbolistas del Real Madrid (pág.90 y ss.) y otro lo tenemos en la entrevista a Jorge Reix que recuerda Miguel Dot momentos antes de que se lo presente

Lavinia. Destacaremos un fragmento :

- Muy interesante. ¿Cómo se organiza para escribir?
- Lo hago como si fuera a trabajar, créame. Es lo mejor. Dos días por semana, fijos, a unas horas fijas, dicto a mi secretaria.
- ¿Se aísla?
- Totalmente. Escribir es algo muy serio. No se pueden hacer dos cosas a un tiempo.
- Desde luego. ¿Cuáles son sus "hobbies"?
- Uno mi yate "Avantage" -que quiere decir beneficio, utilidad, ventaja-, que más que eso es una medicina para mí (...)
- ¿Y los viajes?
- También. Soy un infatigable trotamundos. Hace unos días he regresado del Caribe. Puede usted poner, si quiere -no me importa- que estuve bebiendo en algunas tabernas y he visto como vive la gente (pp.159-160).

A través de este diálogo entre el entrevistador y Reix, famoso hombre de negocios, consigue Marsé caracterizar al millonario como arquetipo de burgués, y criticar a las revistas del corazón por lo insustancial de las preguntas que al personaje se hacen. En el siguiente capítulo trataremos con más detalle estos procedimientos, que se desarrollarán más ampliamente en futuras obras, y muy especialmente en *Últimas tardes*, hasta el punto de convertirse en la nota definitoria más importante del grupo de novelas que se ocupan de la crítica a la burguesía.

2.5.2. LOS PERSONAJES

Uno de los aspectos en los que con más claridad se establece una separación entre las dos primeras novelas publicadas por Marsé es el tratamiento de los personajes, no solamente porque el novelista catalán emplea para su segunda novela una galería diferente, sino muy principalmente porque los procedimientos seguidos para su caracterización y las funciones que desempeñan son bien distintas a las que hemos estudiado en la novela anterior. En ella se observa una proximidad evidente a la propia experiencia del autor e incluso el protagonista principal posee una relación bastante directa con la forma de vida y el pensamiento de Marsé a su misma edad, sin embargo en *Esta cara* el autor barcelonés comienza a reflejar en su novela el rechazo que le producen sus primeros contactos con una

clase social ideológicamente opuesta, la burguesía, e inicia la denuncia de su falta de autenticidad que tendrá su mejor expresión en novelas posteriores, de tal modo que desde el punto de vista de los personajes más que desde ningún otro esta segunda novela de Marsé se convierte en prólogo de lo que será su ocupación fundamental en sus próximas obras. Por otra parte, encontramos nuevos procedimientos de caracterización como es la búsqueda de atracción o rechazo a determinados personajes no por lo que estos hacen, como hemos visto en *Encerrados*, sino a través de descripciones arquetípicas en las que se crea un tipo que ejemplifique la visión del autor de determinada clase social y también por lo que unos personajes afirman sobre otros. La función deíctica del personaje, la de servir como portavoz, cobra trascendencia respecto de la novela anterior también.

a) Tipología.

Las novelas que se ocupan del mundo de la burguesía nos facilitan una galería de personajes bien diferenciada de la que Marsé presenta para sus otras obras. Como en el trabajo anterior, encontramos un grupo de jóvenes abúlicos que no se sienten -al menos los protagonistas- cómodos en el ambiente en que se mueven, pero su condición de miembros de la clase social alta los separa totalmente de los jóvenes de *Encerrados* y los acerca a los de *Últimas tardes*, si bien las connotaciones políticas no existen en Dot ni en sus amigos porque el mundo universitario está lejos ya, y además la forma de evasión escogida no es el sexo únicamente, sino también el alcohol. Son personajes que tienen muchas similitudes con otros de la novela social aunque no es posible incluirlos en la clasificación establecida por Sobejano -que, como hemos visto en un anterior apartado, los dividía en pacientes, comprometidos y esforzados- pero sí se observa una gran similitud con los protagonistas de algunas novelas de Juan Goytisolo y Juan García Hortelano, personajes con los que estos autores pretenden mostrar el grupo social que la novela retrata.

A la hora de establecer una tipología de este grupo de personajes conviene destacar que hay dos aspectos que los separan de la galería de personajes de *Encerrados*; primero su condición de personajes "redondos" que evolucionan, si damos por hecho que la novela finaliza con la fuga de Lavinia y Dot, y segundo su condición de culpables. Depende de ellos encontrar una salida y en este sentido Gregorio, Leopoldo (*Nuevas amistades*), Guarner (*Juegos de manos*) y también Miguel Dot y Lavinia, están en una situación bien distinta a los jóvenes de *Encerrados* o de *El Jarama*, con quienes los une la atmósfera

abúlica que los atrapa. Intentar la edición de una revista cultural y crítica o planificar la ejecución de un atentado son soluciones al margen de las pautas sociales establecidas, dos ataques al sistema que intentan llevar a cabo los jóvenes de la novela de Goytisolo y de Marsé. Pero ni Dot sigue adelante con su pretensión ni Guarnier se atreve tampoco. La lección última en ambos casos es la falta de consecuencia con sus aparentemente revolucionarios principios, por eso todo ellos vuelven al círculo social de donde nunca en el fondo han deseado salir. Los tres novelistas seleccionan un grupo de inadaptados para demostrar la inautenticidad de ciertas poses.

Los personajes de *Esta cara*, y muy principalmente los tres más significativos - Miguel Dot, Lavinia Quero y Guillermo Soto- representan formas distintas de oposición al mundo social en que viven, o mejor dicho tres grados de coherencia entre su ideología y su actuación práctica. Dot es vinculado por Sherzer al "romanticismo de la decepción" de Lukacs (1982:227) y son varios los críticos, ya lo hemos visto, que creen en la bondad de sus intenciones. Sin embargo el desenlace de la novela permite manifestar serias dudas al respecto, porque en el personaje hay sobre todo un afán de distinción que finalmente acaba buscando por otro camino: colaborará en una revista ilustrada, pero desde el puesto de director. Él y su pareja Lavinia mantienen respecto de la novela anterior una diferencia importante: no sólo pertenecen a la esfera de los culpables, sino que son personajes cuya evolución los aleja cada vez más de sus intenciones iniciales, son personajes -en especial el primero- que se pueden clasificar dentro del "round character" de Forster.

b) Caracterización.

En su artículo *El personaje novelesco : cómo es, cómo se construye* Bobes Naves explica que la caracterización del personaje se obtiene a partir de datos que discontinuamente van apareciendo en la novela y proceden de tres fuentes -actos del personaje, juicios del narrador y opiniones de los demás personajes- de tal modo que el lector va formando la propia "etiqueta semántica" del personaje gracias a tres tipos de signos : signos de ser expresados mediante el sustantivo o el adjetivo, signos de acción vinculados a su funcionalidad y de relación, o distintivos de un cuadro de actantes frente a otro (1990:60-61). Esta segunda novela de Marsé se define porque la caracterización de los personajes no procede sólo de la información que el narrador nos proporciona o de lo que podemos deducir de los enfrentamientos entre actantes, sino también de lo que unos

personajes opinan sobre otros, introduciéndose así una forma de heterocaracterización interna que es novedad en la trayectoria del autor barcelonés. Aunque los tres personajes principales, como ha visto Sullivan, se presentan del mismo modo que en *Encerrados*, esto es, en estado de inactividad (1982:112), no es menos cierto que el narrador, como indica Kirsch *en lugar de mostrarnos cómo son nos dice qué son* (1980:83), y que cada personaje posee en la novela su propia descripción individualizadora. La autocaracterización del personaje, la heterocaracterización interna o dependiente de la voz de otros personajes y un modelo de retrato degradante son las tres grandes novedades.

- Autocaracterización : el caso de Soto.

Uno de los procedimientos seguidos por Marsé es la búsqueda de la atracción o rechazo hacia determinados personajes y un buen ejemplo es el de Guillermo Soto, compañero de fatigas de Miguel Dot y personaje fundamental en la novela porque su función es la de actuar como conciencia crítica y portavoz de la ideología del autor, como veremos. La falta de autenticidad del personaje y su escisión entre su propia ideología y su verdadera forma de vida es uno de los aspectos más destacados de la novela, sin embargo Marsé se encarga de presentarlo de tal modo que pueda provocar cierta simpatía por sus comentarios e incluso por sus actos : cuando sustrae dinero del sobre de limosnas que iba a entregar su suegra, el suceso está relatado de tal modo que la osadía de Soto hace que parezca todo más un juego que una traición. Reproduciremos parte de la escena, que ilustra a las claras al "desinteresado" personaje:

- Mari y yo hemos hecho las paces. está en el coche esperándonos. Por favor, mamá, desearía que usted también me disculpara ... (...) Y ahora dígame una cosa. ¿Ha hecho ya entrega del donativo?

- Ahora mismo iba a hacerlo. ¿Por qué?

-Él inclinó la cabeza.

- Es que ... quisiera... si usted me lo permite quisiera colaborar con algo, aunque humildemente .. Lo tenía reservado para una fiestecita, pero eso se acabó. Es mejor que sea para esos pobres niños. (...) Pero tiene usted que prometerme que no se lo dirá a Mari. Tiene que quedar entre usted y yo, mamá.

- Está bien, te lo prometo -le dio unos golpecitos en la mano- Veamos, veamos. Todo eso dice mucho en tu favor, hijo. (...)

- Y ahora, mamá, si me lo permite ... Mari nos está esperando en el coche

-Bajó la voz- El sobre, por favor

- Ah, ¿quieres juntarlo? Muy bien.

Abrió el bolso y le entregó un sobre blanco. Guillermo se llevó la mano

al bolsillo al tiempo que, disculpándose con una sonrisa, se volvía de espaldas.

- Disculpen.

Maniobró con una rapidez extraordinaria, aunque en verdad no era necesario. Se quedó con tres billetes de mil. Luego se volvió a ellas.

- Bien, ahí tiene, mamá. Lamento mucho que tengamos que irnos tan pronto, pero Mari nos espera. Estas señoras sabrán perdonarnos -añadió con una sonrisa (pág.)

- Heterocaracterización interna.

Una de las formas de caracterización que destacan en esta novela y sientan un precedente para la futura trayectoria del novelista catalán es el valor que posee en la configuración del personaje la opinión que los otros tienen sobre él, y en *Esta cara* podemos localizar diversos ejemplos en los que se aprecia el contraste entre la información proporcionada por el narrador y la que vamos adquiriendo del resto de actantes. Sabemos del personaje principal, Miguel Dot, que pertenece a una familia importante de Barcelona, aunque el narrador matiza que esto "era cierto, pero sólo a medias" (pág.11) y en determinado momento que se siente "alto, confuso y rebelde" (pág.104), pero la caracterización de Dot, fuera de la descripción mínima del capítulo inicial -"Era un hombre joven, delgado, de ojos claros y hundidos en un rostro huesudo y firme." (pág.10)- procede de lo que otros personajes nos cuentan, y a este respecto son muy significativos los diálogos de los jóvenes burgueses. Dice Pedro Saigner a su esposa:

- Oye, cielo, ¿a qué ha venido el sablista de Miguel Dot?. Seguro que lleva alguna de esas ideas locas en la cabeza. Cómo se ha echado a perder ese muchacho, hay que ver.

- Miguel es encantador -dijo ella escuetamente. (pág.26).

Dot está ciertamente apartado en su forma de pensar de sus compañeros burgueses, y alguno de ellos no puede evitar una nota de conmiseración al referirse a él. Pero también encontramos en las palabras de Gabriela Fontalba, que le reprocha que "se las da de inconformista y bolchevique" (pág.33) y anticipa lo que será su actitud más importante: su impostura:

Y además, es un poco farsante. Me han asegurado que hace algún tiempo consiguió embaucar a un individuo para no sé que asunto de editoriales...

¿Comprendes?. Es lamentable, pero empieza a tener mala fama. Como Lavinia, pero en otro estilo. (pág.31).

No sale mejor parado Guillermo Soto en los comentarios, y se ve afectado también por esta misma forma de caracterización. Es en esta ocasión Pedro Saigner el que nos facilita su opinión :

Guillermo Soto, aquel tipo medio loco que estudió medicina y después derecho, y creo que después nada; y que organizaba todos los follones en la facultad.. (...) Sí, hombre, que no terminó la carrera porque escapó a Alemania con una extranjera que venía a los cursos de verano. Y que, al regresar, su padre lo pilló desprevenido y sin dinero, así lo cuenta él, y lo casó con una chica feísima que es dueña de un hotel en Tamariu (pág.38).

- Caracterización directa degradante.

Un tercer procedimiento importante para la caracterización de los personajes procede de la información facilitada por el narrador y el novelista barcelonés la utiliza en aquellas obras en las que busca la desmitificación de la burguesía. Se trata de un tipo de descripción degradante, que Marsé aplica a personajes secundarios que forman parte del círculo social criticado. Sin duda el mejor ejemplo en la novela es María José Roviralta, esposa de Soto:

Era una mujer joven, de rostro largo, labios gruesos y mejillas chupadas, la piel horriblemente tostada por el sol y los caballos rojos, lisos, cortados a ras de nuca. Su fealdad tenía un toque deportivo y bobalicón de muchacha de club de tenis (pág.76)

Marsé caracteriza al mundo de la burguesía a base de retratos parciales, y crea tres personajes como oposición ideológica a este universo. Un buen ejemplo de uno de esos "tipos" podría ser Arturo Salvatierra, y en él vuelve a manifestarse esa identidad habitual en las novelas del barcelonés entre el personaje bien vestido y su negatividad, como sucedía en la novela anterior :

Se mordía los labios, dejaba caer los párpados despacio y meneaba su hermosa cabeza trigueña de piloto motonáutico, admirada en el Real Club Marítimo y en las Juntas de Accionistas de más de una docena de

sociedades y otros tantos sitios que muy pocos conocían, pero que su mujer sospechaba, muy alto, muy correcto, vigoroso aunque no corpulento, con un discreto y mesurado sol marino en el rostro de facciones agradables y en las manos (pág.24)

Lo distintivo de este tipo de descripción es que está realizada de acuerdo con una serie de parámetros con los que Marsé pretende asentar mediante una particular metonimia, una serie de rasgos particulares que aspiren a ser más generales, a ser distintivos de una clase social, que es la criticada en la novela. Desde este punto de vista la distancia entre Arturo Salvatierra y Salva Vilella, personaje de *La oscura historia*, es mínima, como analizaremos en el próximo capítulo.

c) Funciones.

Hemos distinguido en la primera novela de Marsé cuatro funciones diferentes para los personajes : una función referencial, una función deíctica o de portavoz de la ideología del autor, una función estructural o de cumplimiento de una estructura base según la cual un héroe tiene que salvar a la heroína de un malvado y consumir su amor, y una última función simbólica o de representante del asedio que el pasado provoca sobre los personajes. Con excepción de la última volverán a aparecer en esta novela, especialmente la segunda que se ve potenciada con la figura de Guillermo Soto, quien desde el cinismo y el resentimiento se convierte en la conciencia crítica de la novela.

- Función deíctica .

La función deíctica es cumplida por Guillermo Soto, un personaje que volveremos a encontrar en *Últimas tardes* unido a los amigos de Teresa Serrat. Soto vive sujeto al mundo de la burguesía por vía conyugal, de la que depende económicamente, y desahoga sus penas en largas noches de bebida con Miguel Dot, a quien advierte desde un principio que todos sus intentos son vanos : "Nada cambia. No hay quien le dé vuelta a la realidad (...) Abre los ojos, Dot. Estás persiguiendo fantasmas" (pág.53). Y es que, aunque desprecia lo que el denomina "baile del burguestón" e ironiza sobre sus ventajas -"permite que cualquier hijo de vecino, si es inteligente y trabajador, se eleve por encima de su clase" (pág.202)- sabe perfectamente que no tiene otra salida que la dependencia económica, y no la busca durante la mayor parte de la novela. Es un personaje que tiene cierta relación con Mauricio Balart en dos aspectos : es la voz de la experiencia y del consejo -ésta es una

figura habitual en las novelas del autor catalán y cumplen esta función Cardenal (*Últimas tardes*), Suau (*Un día volveré*) e incluso Faneca (*El amante bilingüe*).

Amell, ya lo hemos visto, opina que *Esta cara* es una obra que se acerca más al realismo social *porque el protagonista encarna las ideas que el autor pretende demostrar* (1984:43). Esto es cierto en cuanto a la opinión de Dot sobre el mundo en el que se desenvuelve y a su visión de la situación cultural del país. pero no por lo que se refiere a su actitud ante los acontecimientos. Mucho más importante como personaje deíctico es Guillermo Soto, cuya invariable actitud de hombre escéptico y desengañado recuerda a la de Marsé en futuras obras. No obstante, y como sucede con Dot, la legitimidad de sus planteamientos ofrece serias dudas, y aunque en la historia de la "Navidad del pobre" parece manifestar un cierto sentimiento de culpa, de mala conciencia, con el robo del dinero de las limosnas queda definitivamente juzgado. La función de Soto es servir como complemento a Dot y es un punto fijo de referencia para observar el movimiento de éste hacia su propia degradación.

- Función referencial.

Ambas se encuentran en la pareja protagonista de la novela, formada por Miguel Dot y Lavinia Quero. A la vez protagonizan una historia de amor que sirve como esquema base para las cuatro primeras novelas de Marsé y en general para todas aquellas que se ocupan de la crítica a la burguesía y se convierten en el mejor ejemplo de la inautenticidad que el novelista pretende denunciar. El tercer personaje importante en cuanto a su función referencial es Guillermo Soto, que con Dot y Lavinia compone una especie de frente ideológico antiburgués.

Miguel Dot pertenece a una familia acaudalada de la que se siente profundamente desvinculado y rechaza de ella casi todo apoyo. Su ilusión es fundar una revista cultural de cierto compromiso social con idea de atacar a ciertos sectores, porque "la verdad les da miedo, les hace temblar" (pág.111). Después de buscar financiación entre sus amistades y en su compañero Soto, acepta colaborar en una revista ilustrada, y cuando se encuentra con sus antiguos colegas de la revista *Ensayo*, apreciamos cómo su forma de ver las cosas es distinta, y así lo indica: "Vosotros sois aquellos rarísimos ejemplares humanos que creen que la verdad acabará por imponerse dentro de unos años. ¡Qué conmovedor!" (pág.177). Cuando el lector comienza a dudar si su nuevo empleo es una simple salida obligada y

provisional o si verdaderamente ha cambiado, Dot pide trabajo a Julia Lemos, una antigua compañera suya, con argumentos como este:

Con talento o sin él, Julia, uno es un intelectual consciente. Y yo no quiero vivir contra la Historia. Me salí de donde no quería estar y ahora estoy solo, me siento aislado, como el guardián de un faro que no pertenece al mar ni enteramente a la tierra" (pág.181).

Pero cuando Dot decide recurrir al chantaje y amenaza a Julia con revelar sus antiguas relaciones con Luis Galea, todas las dudas quedan resueltas. En el último capítulo parece confirmarse que el amor por Lavinia será una solución a su futuro, pero aunque en este último capítulo de la novela la suerte de Dot y de Lavinia parecen unirse, no es exactamente la misma situación de Lavinia, personaje que por su configuración prefigura el de Teresa Serrat en *Últimas tardes*, aunque con unos años más y una situación bien distinta -recordemos que la acción de esta novela transcurre en 1956 y la de la que nos ocupa cuatro o cinco años más tarde- en la medida en que se ha convertido en esposa del acaudalado hombre de negocios Pedro Saigner, y representa uno de los "tipos" que Marsé va a utilizar en las dos novelas siguientes : la burguesa rica e insatisfecha, figura que tiene ejemplos muy representativos en la literatura del XIX, como Ana Ozores o Mme. Bovary. Aunque no se separa en principio del mundo de la burguesía, es más consecuente con su rebeldía que Dot, está dispuesta verdaderamente a ayudarlo, y cuando ha decidido abandonar su mundo lo hace.

En lo que afecta a estos tres personajes, el desenlace demuestra cuál es la verdadera intención del novelista porque en el fondo todos ellos forman parte -quieran o no- del círculo social que los derrota : Lavinia acepta que su esposo la ponga al frente de una tienda de antigüedades, Dot consigue un trabajo con métodos poco honestos y Soto piensa en buscar un empleo. Se trata de ver hasta qué punto ciertas ideologías y posturas se diluyen en medio de la comodidad del mundo burgués, al que ninguno de ellos desea en el fondo renunciar. Son personajes poco convincentes que prefiguran, salvando las distancias, algunos de novelas posteriores, y anuncian un procedimiento clave en la narrativa de Marsé: el disfraz. Dot se disfraza de progresista y proletario, lo mismo hará Teresa Serrat, Norma Valentí y otros y así es como pondrán de manifiesto su impostura, porque queda

clara la distancia entre su apariencia y su forma de ser real.

2.5.2.3. EL ESPACIO

Como la mayor parte de las obras del autor que nos ocupa, *Esta cara* es una novela urbana desarrollada casi íntegramente en Barcelona, con referencias aisladas a ciertos pueblos de la costa en donde algunos personajes veranean, a breves estancias de Lavinia en París y al lugar en donde Guillermo Soto realizó sus estudios. Pero la Barcelona que muestra Marsé en esta novela es otra, es la de las postales turísticas y la que Tina y Andrés envidiaban como símbolo de la diversión, es la de la burguesía más arraigada. De este modo la novela se presenta con ciertas diferencias importantes frente a la anterior que anuncia lo que serán sus próximas novelas desde este punto de vista : a) la aparición del espacio de la burguesía y del pueblo costero como signo de bienestar social, y con el la existencia de dos espacios en contraste como forma de plasmar una oposición entre niveles sociales, y b) la menor importancia concedida a la evocación, al espacio psíquico en una novela en donde se analiza el enfrentamiento del individuo con la sociedad. El primer aspecto, no obstante, tiene valor sólo como anuncio de lo que se convertirá en un rasgo importante en posteriores obras, ya que *Esta cara*, desde el punto de vista del tratamiento del espacio, mantiene todavía las notas características de la primera novela y es ante todo signo de la inmovilidad social y forma de opresión sobre los personajes.

Uno de los vínculos que se mantienen con la novela anterior es el valor del espacio como signo de la inmovilidad social que caracteriza a una época, a tenor de lo visto en las primeras novelas de Marsé y de algunos de sus compañeros de generación, y a la vez la presión que el espacio ejerce sobre la propia apatía de los personajes, especialmente de los principales. El primer aspecto se deja ver en algunos de los planos generales que nos facilita la novela y el segundo en la descripción de algunos espacios interiores como la habitación de Dot. Así, vemos cómo en la primera página de la novela el narrador sigue al chico de los recados de *Semana Gráfica*, que va a ver a Miguel Dot a la redacción, nos cuenta que se detiene ante un cartel publicitario y enseguida el narrador nos ofrece un plano general muy significativo:

A su espalda, los tranvías rojos y verdes bajaban rechinando con un largo lamento de acero bajo las ruedas y los coches rodaban lentamente sobre el húmedo asfalto. *El grupo permanecía inmóvil* en la acera, estorbando el paso. Algunos se iban, pero se detenían otros (...) cobradores a domicilio *con zapatos desgastados y fatigados rostros* de ceniza, apretando el fajo de facturas con cubiertas de hule y cinta de goma a un lado del pecho como si fuera una chistera; (...) Allí estaban, *como todas las tardes*, mirando boquiabiertos a futbolistas chutando balones, estrellas de cine descendiendo por la escalerilla del avión con la mano en alto (...) Algunos *se quedaban allí a veces durante media hora*, con sus paquetes o carteras bajo el brazo, ávidos, inmóviles, sin expresión alguna en el rostro, sus miradas saltando atenta, fríamente y sin asco de una foto a otra (pp.7-8. Itálicas mías).

La descripción recuerda mucho a la que del barrio nos facilitaba el narrador en *Encerrados*, siguiendo la perspectiva de Andrés y remarcando igualmente la invariabilidad y el tedio, de la misma manera se mantiene la importancia del espacio interior cerrado, y en este sentido cumple una función importante la descripción de la vivienda de Dot, la mejor expresión de su estado de personaje sin salida :

El piso era de ladrillos oscuros y desnivelados, que devolvían las pisadas con un temblor desnudo y rencoroso. La ventana daba frente a la pared lisa del otro lado de la calle, a sólo dos metros; pese a tener entrada por Mayor de Gracia y salida por Riera de San Miguel (...) era un callejón olvidado e inútil, sin aceras y con viviendas sólo a un lado (pág.11)
La escalera era estrecha y mal iluminada, bajaba ceñida y revolviéndose sobre sí misma, con una trémula barandilla de hierro pringoso y unos peldaños de ladrillo rojo y reborde de madera aleteado por el uso (pág.12).

Miguel Dot vive a pocos metros de la Plaça del Rei Joan Carles I -entonces, Plaza de la Victoria-, en pleno centro de Barcelona. Sin embargo, la ventana está casi tapada por una pared que, a dos metros escasos, impide la visión. Miguel Dot vive en un lugar privilegiado pero encerrado en él y, aunque visita la zona residencial en donde viven sus amigos acomodados prefiere la compañía de Soto que pasa las noches en locales oscuros. La casa de los padres de Dot, por otra parte, cumple también una función simbólica, la de mostrar los aspectos decadentes y caducos de una clase social a la que renuncia, por eso "le resultaba insoportable aquel pasillo que olía a polvo y a mueble viejo (...) y las esculturas (...) y cuadros y retratos de aquel hombre con camisa negra y aspecto siniestro"

(pág.69). La misma intención se observa en la imagen que el narrador nos facilita de una estatua situada en el jardín de los Saigner, en las primeras páginas de la novela :

Aquella estatuilla roja que no tenía brazos, que tal vez nunca los había tenido, roída por la lluvia y el tiempo en medio de los rosales, *ahora parecía una muñeca ridícula y triste que contemplara su propia ruina allí mismo, a sus pies* (pág.16. Itálicas mías).

Uno de los valores, de las funciones que el espacio cumple en esta novela, como en la anterior, es la de expresar el inmovilismo social que caracteriza en líneas generales a la novela realista española de los cincuenta y en este sentido las dos primeras obras de Marsé no aportan nada diferente a lo que podemos encontrar desde el punto de vista del tratamiento del espacio en trabajos de autores coetáneos como Goytisolo, García Hortelano o Ignacio Aldecoa. La reducción espacial, la remisión de la acción a un espacio urbano reducido es una nota característica que permite el vínculo de la novela del escritor barcelonés con la de sus compañeros de generación.

a) La aparición de un nuevo espacio : El Ensanche y la costa.

Marsé no concede demasiada importancia al espacio en esta novela, se limita a enumerar lugares de encuentro, lugares de residencia de los personajes , y a facilitar breves descripciones en los primeros capítulos para situar la acción : la habitación en donde Dot ha iniciado su independencia está situada en pleno centro de Barcelona, en un callejón que une Mayor de Gracia con el Paseo de San Miguel (pág.10), se mueve por calles como Pelayo o la Rambla, come con Soto en la calle Provenza, se cita con Lavinia en la calle Balmes, se encuentra con sus compañeros de estudios en la Gran Vía, se reúne con Julia en la Plaza de España, etc. Soto vive en la Plaza de Calvo Sotelo con su esposa María José y el padre de Pedro Saigner en la Bonanova. Sólo Palmita, que habita en la Barceloneta, en la calle Atlántida, vive alejada del Ensanche barcelonés, y su muerte se produce cuando Soto la devuelve a su barrio. En definitiva, Barcelona sigue siendo el mismo marco de referencia para la acción de *Esta cara* como sucedía en la novela anterior, y sin embargo es dentro de este marco en donde podemos localizar las principales novedades que la novela posee desde este punto de vista.

- El espacio costero.

Hay otro espacio distinto en la novela, como hemos dicho, y es el de la burguesía, pero está situado fuera del casco urbano de Barcelona y Marsé no lo detalla, se limita a enumerar sus partes más llamativas : sus piscinas, sus caminos de gravilla, bibliotecas y amplios jardines. Se trata de uno de los rasgos que caracterizan a las novelas que se ocupan de la crítica a la burguesía, y se convierte así en el espacio del bienestar que caracteriza a las más arraigadas familias de la burguesía catalana, sean los Serrat, los Claramunt, o, en este caso, los Saigner. En los pueblos de la costa catalana es en donde pasan sus vacaciones los burgueses amigos de Dot, sabemos así que en Tamariu la esposa de Soto tiene un hotel, que Lavinia veranea en Rosas, que los alcornoques de Arturo Salvatierra están en Santa Coloma de Farnés y que sus negocios de exportación los realiza desde Palamós. Queda así instaurado en la novela del autor barcelonés el espacio en donde van a tener lugar sus dos próximas novelas, la principal diferencia con éstas son las escasas referencias a otros ámbitos sociales, pues incluso los locales nocturnos a donde acuden Dot y Soto están situados en el centro de la ciudad, como es el caso del bar Choto, en la calle Provenza.

b) Espacio y nivel social.

Desde el punto de vista del espacio social o de la posibilidad de distinguir círculos sociales en conflicto, la novela que nos ocupa está a medio camino entre *Encerrados* y *Últimas tardes*, pues si bien Marsé ha introducido un nuevo grupo, la burguesía, con un espacio propio, no encontramos todavía una clase social que le sirva de contraste, como será el proletariado en posteriores novelas. Se limita el novelista a situar el mundo burgués con escasa precisión, y frente a él un espacio que servirá como refugio a Dot y a Soto, formado por el conjunto de bares y locales nocturnos que ambos frecuentan y de los que tampoco tenemos datos abundantes : comidas en la calle Verdi y cenas en el Choto, lugares de refugio en donde se reúnen los antiguos compañeros de Miguel en *Ensayo*, la novia de Soto -Palmita- y otros bohemios. Palmita es quizá el único personaje que pertenece a un círculo social distinto, pero no hay en esta novela una profundización en él, que sí encontraremos en *Últimas tardes*. Ahora bien, dentro del mismo círculo social, el burgués, podemos constatar varios enfrentamientos dialécticos entre Dot, Soto y los demás jóvenes, a los cuales hemos hecho mención en otro apartado, en todo caso no tienen excesiva importancia en cuanto a las relaciones entre ellos, sino que sirven casi exclusivamente para que Marsé pueda caracterizar al grupo social escogido.

c) Espacio evocado.

Una de las notas que permiten diferenciar las novelas que se ocupan de la crítica a la burguesía de las que tratan el universo de la degradada posguerra es el escaso valor que en las primeras posee la evocación. Se trata del enfrentamiento del individuo con la sociedad de su tiempo y no de su particular combate con las vivencias del pasado, por eso en *Esta cara*, como en las dos novelas siguientes, el autor catalán no concederá demasiada importancia a los acontecimientos ya pasados, no existe en esta novela el espacio imaginado, y la evocación se reduce casi exclusivamente a breves referencias a instantes del pasado que aparecen casi casualmente y que protagonizan Miguel Dot y Guillermo Soto. El primero recurre a ellas como forma de contrastar el cambio entre sus vivencias pasadas y su malestar actual y así recuerda instantes vividos con Julia Lemos y con Gabriela, experiencias amorosas de su tiempo de universitario con ilusiones :

Miguel, viéndola sonreír con aquel aire resignado, se acordó de su infancia (...) y evocó a la muchacha acercándose despacio a él hasta encontrar su boca en la sombra, en un roce levisimo y algo torpe, sin mirarse, un rumor de olas más allá de sus cuerpos y aquel gusto a sal marina y a juventud en sus labios (pág.39)

Sin embargo el pasado no tiene para él el valor que posee para su amigo Soto, que hace referencia por dos veces al tiempo vivido en Holderling (pp.46 y 171), en su época de estudiante, y considera que gran parte de sus males se deben a haber vuelto de allí, de un lugar en donde, dice él : "trabajé, fui feliz, amé mucho y bien" (pág.46). Dentro de un mayor interés por el pasado que observan los jóvenes de *Esta cara*, frente a la primera novela - en donde los que se interesaban por él eran los de la generación anterior-, no es el espacio un aspecto fundamental en esta novela y cuando lo es hay que destacar su indisoluble unión a un tiempo lejano, cuya pérdida es lo que realmente lamentan los personajes.

2.5.2.4. EL TIEMPO

En este aspecto Marsé se muestra continuista respecto a la anterior novela, al mantener los procedimientos que respecto a la temporalidad han sido hasta ahora habituales, esto es : desde el punto de vista del orden temporal la presencia de analepsis de

distinto alcance y de elipsis, desde el punto de vista de la duración el predominio de la escena sobre la pausa descriptiva y los sumarios, y desde el punto de vista de la frecuencia la tendencia al relato singulativo. También, como sucedía en *Encerrados*, encontramos diversas referencias temporales implícitas, y la aparición de un capítulo distanciado cronológicamente de los que configuran el cuerpo central de la novela. Sin embargo, y respecto de *Encerrados*, en la novela que nos ocupa existen algunos aspectos destacables : a) el aumento de la cantidad y la funcionalidad de las analepsis y b) otras rupturas diferentes de la linealidad temporal como las anticipaciones, y la aparición de la simultaneidad temporal.

La primera referencia temporal que encontramos en la novela nos la da Lavinia indicando que "ya estamos en primavera" (pág.118), pero para entonces ya han sucedido hechos importantes en una novela que se inicia un día de lluvia en la que el hijo de Pedro Saigner cumple años. Desde aquí y hasta una mañana de otoño (pág.268) encontramos referencias al mes de marzo (pág.152), a mediados de junio (pág.167) y a la última semana de agosto (pág.157) que nos permiten afirmar que la duración es aproximadamente de un año contando con el capítulo final, cronológicamente distanciado como hemos dicho. Sherzer defiende la linealidad de la novela (1982:78) y lo mismo hace Sullivan, que nota un aumento de los lapsos temporales y flash backs (1982:10), sin embargo *Esta cara* presenta numerosas analepsis y dos procedimientos que hasta ahora Marsé no había utilizado, como son las anticipaciones temporales y la simultaneidad. En cualquier caso y en lo que afecta al tratamiento de lo temporal en esta novela es mucho más lo que se mantiene que lo que cambia.

- Referencias temporales implícitas.

Un segundo aspecto desde el punto de vista del tratamiento de la temporalidad en el que Marsé se muestra continuista respecto de su primera novela es la abundancia de referencias implícitas, que aparecen en el texto de manera poco relevante, pero que evitan definir la extensión cronológica de la novela con vaguedades. Cuando Daniel Sureda explica que los obreros de la Compañía de la que es propietario Saigner "tiene derecho al aumento desde el año 57" (pág.125) sabemos que todo lo sucedido en la novela tiene lugar en fecha próxima a su año de publicación, 1962. Pero hay un detalle que permite una aproximación más clara al tiempo de la historia, se produce cuando en la redacción de la

revista Suárez se acerca a Dot y le dice : "Estáis de enhorabuena los que hacéis esas revistas, maldita sea. Otra boda real" (pág.138). Con toda probabilidad Suárez se refiere al enlace del entonces príncipe Juan Carlos de Borbón con Sofía de Grecia (14/V/62), posterior en ocho meses a su compromiso (14/IX/61) y en año y medio a la famosa boda de Fabiola y Balduino (15/XII/60). Podemos así deducir que la acción tiene lugar entre marzo de 1961 y octubre-noviembre del mismo año, y de este modo sabemos que la acción tiene lugar en su mayor parte durante el verano, que es la estación en donde el autor que nos ocupa suele ubicar cronológicamente sus relatos. La abundancia de referencias implícitas nos permite saber también la edad de los personajes principales, Arturo dice a su esposa "pronto me llevarás diez años en vez de llevártelos yo a tí" (pág.23) y a continuación el narrador, refiriéndose a Arturo, nos informa de que "su aspecto no acusaba los treinta y cinco años" (pág.24). También indirectamente sabemos la edad de Miguel Dot, cuando el narrador explica que la hermana de éste, Isa. "suspiraba diciendo cuánto le gustaría tener ya veinticuatro años como él para poder vivir sola" (pág.70). La presencia de referencias implícitas en perjuicio de las explícitas es uno de los rasgos que poco a poco Marsé ha ido asentando como una característica fundamental de la temporalidad de sus novelas y a ella haremos referencia en próximos capítulos.

- Elipsis y resúmenes.

Un tercer aspecto en donde claramente se observa una continuidad respecto de la primera novela es la presencia de distintas elipsis y sumarios. Es frecuente en la novela que se indique que han pasado dos, tres o varios días en los que no sabemos qué han hecho los personajes, o bien que el narrador resuma lo sucedido en varios días por su intrascendencia. Este procedimiento no hace otra cosa que reforzar la intrascendencia de ciertas situaciones dentro del ambiente abúlico que aprisiona a los personajes y que como ya hemos dicho caracteriza a las dos primeras novelas de Marsé. Un ejemplo lo tenemos cuando se nos explica que Dot se encerró para terminar una traducción que le habían encargado:

En cinco días no salió más que para comer y comprar tabaco. Al tercer día envió a la patrona a por una botella de gin Larios que colocó al lado de la máquina de escribir juntamente con un jarrito de agua y un vaso. (...) Al anoecer del quinto día se levantó de la máquina con dolor de espalda y un fuerte olor a tabaco en la boca (pp.74-75).

La intrascendencia de ciertos acontecimientos hace que el narrador recurra a la elipsis temporal y al resumen, éste es habitual sobre todo en lo que afecta a los diálogos, como sucede con alguna conversación de Soto con su esposa, de Dot con Lavinia y Reix, o de Soto y Dot con los taberneros del paseo marítimo. No obstante el diálogo es muy importante en la medida en que soporta la carga ideológica de la novela -que, eso sí, comienza a aparecer con mayor frecuencia que en *Encerrados* en el discurso del narrador- y prefiere decididamente la escena a la pausa descriptiva, que también tendrá un considerable aumento cuantitativo y cualitativo en *Esta cara*, como veremos.

- El epílogo.

Se trata de un recurso que constituye una muestra de la importancia que las relaciones de transtextualidad poseen en la narrativa de Marsé y a la vez es una prueba de la influencia que la lectura de novelas decimonónicas ha ejercido en el arte narrativo del autor barcelonés. El epílogo permite al lector encontrar confirmadas o rechazadas sus expectativas sobre el modo en que la historia puede finalizar, y así, en *Esta cara de la luna* y a propósito de un desenlace que en opinión de Amell *no pasa de ser un puro escapismo para un personaje que ha decaído* (1980:69) cabría indicar que de nuevo el amor vuelve a plantearse, si no como salida al conflicto de los personajes, si como una posible vía que lo propicie en base a la unión de personajes tan solitarios como inadaptados a su ambiente. Importa sobre todo, independiente de la vinculación de este tipo de desenlaces a la novela decimonónica -que ya hemos subrayado al respecto de *Encerrados*- el carácter de constante de esta técnica en la novela de Marsé, en quien pesa sobre muchos aspectos la influencia de sus lecturas. En el final de *Esta cara* vuelve a aparecer esta técnica, y así se subraya, desde el presente y con suma brevedad, el carácter de huida que tiene el final de la novela:

Ahora, esta mañana de otoño, y a punto ya de partir, abrigado por Lavinia en el interior del coche, dirigió una mirada al callejón y a la gente agrupada frente al tablero. Vio a un viejo de cabeza temblona abriéndose paso y alejándose, arrastrando los pies (...) Más allá del perfil de ella y del cristal, los coches se deslizaban sobre el asfalto con un rumor apagado (pág.269).

Sin embargo, es habitual en Marsé, como consecuencia de la postura de pesimismo hacia la situación que relata, la última línea de la novela no aclara las dudas porque se hace

expreso un contraste entre lo que a Dot le hubiese gustado decir y lo que realmente piensa : le gustaría afirmar que todo ha terminado, "pero no estaba seguro de que fuese verdad" (pág.269). Este tipo de desenlace lo hemos visto en *Encerrados*, es explicable como técnica por la influencia que tienen en Marsé ciertas lecturas folletinescas y como solución por su propia postura ante la realidad.

a) Temporalización retrospectiva.

La función fundamental de la analepsis en la novela es la de proveer al lector de datos que son necesarios para una total comprensión de la trama, sin embargo en la novela que nos ocupa la evocación cumple a nuestro entender varias funciones : a) servir de justificación a una serie de conductas en función de lo sucedido en épocas pasadas, b) remarcar el malestar del personaje en el presente, c) ubicar la crítica social, y d) simplemente informar de un suceso importante que afecta a la trama, esto es, lo que hemos distinguido como función principal de la analepsis. En el primer caso caben entenderse los recuerdos de Julia sobre los tiempos en que disfrutaba de la compañía de Miguel Dot (pág.253) y sobre todo la amplia evocación que Soto hace de lo sucedido en la "Navidad del pobre", que le hace ahora reflexionar sobre la conducta de la burguesía en ciertas situaciones. Ambas tienen su alcance fuera del cuerpo central de la novela y son las más destacadas en un proceso evocativo al que pocos personajes se sustraen. La segunda función es la remarcar una situación de malestar presente contrastándolo con el pasado, como hace Soto cada vez que menciona sus tiempos de Holderling o Dot cuando recuerda sus primeros besos con Gabriela, años atrás, como hemos mencionado anteriormente. Otra de las funciones es la de criticar ciertas actitudes o formas de vida, un ejemplo es la amplia analepsis de Lavinia en la que nos cuenta sus vivencias el día que pasó con su esposo y los suizos que venían a hacer negocios con él (pp.81 y ss). En ella y a través de los diálogos de los personajes se establece la burla de ciertos tópicos como la laboriosidad ejemplar del industrial catalán, ayudada por la descripción que de algunos personajes se hace en ella - hemos visto como ejemplo la del capitalista suizo- Lo mismo sucede con la entrevista que sobre Jorge Reix evoca Dot y que sirve para criticar a un cierto tipo de intelectuales (pp.159-160). La tercera función que hemos distinguido afecta a Miguel Dot, que a partir de la visión de una estatua del jardín de los Saigner inicia una reflexión que no tiene otro objeto que remarcar la propia ruina de una clase social. La última, y menos significativa,

es informar de ciertos sucesos que afectan a la trama, es el caso de lo que Soto cuando explica la muerte de Palmita en un accidente de moto (pp. 226 y ss.) y cuando Julia recuerda el momento en que Luis Galea envió a Madrid a Andrés Soler, su marido (pp.252-253). En cualquiera de los casos la información facilitada sólo es relevante en cuanto a la comprensión de la trama, pero no en lo que afecta a su sentido.

b) Otras formas de alteración del orden temporal : anticipaciones y simultaneidad

La importancia no sólo cuantitativa sino también funcional de las analepsis no es el único rasgo que destaca en *Esta cara* en lo que afecta a las relaciones de orden temporal, pues la novela presenta dos nuevos procedimientos que serán habituales en posteriores novelas y denotan un mejor manejo de las técnicas que poco a poco va adquiriendo Marsé. Tanto de uno como de otro procedimiento son muy escasos los ejemplos y su valor no es otro que constatar de nuevo cómo *Esta cara* es una novela que tiene mucho de campo de ensayo para ciertas técnicas que su autor desarrollará de manera mucho más convincente en *Últimas tardes* y obras posteriores.

- Anticipaciones temporales.

Genette entiende por prolepsis toda anacronía por la que se anticipa un acontecimiento ulterior al momento de la historia en que se encuentra el discurso y explica que el relato en primera persona se presta mejor que ningún otro a la anticipación por su carácter retrospectivo explícito (1972:105). En *Esta cara* encontramos un único ejemplo de anticipación temporal, que se produce cuando Miguel Dot chantajea a Julia Lemos, y el narrador indica que "Miguel no recordaría nada días después" (pág.215).

- Simultaneidad .

También de un modo testimonial aparece en esta novela el uso de la simultaneidad : en el capítulo III Guillermo Soto, Palmita y Miguel Dot salen por la noche, acaban en el "Jamboree" y vuelven a casa de madrugada. A partir de este momento, el narrador resume desde la perspectiva de Dot la relación de éste con su hermana Isa y posteriormente y ya al día siguiente el encuentro de Dot con sus padres, mientras que el capítulo IV comienza con la entrada de Soto en su domicilio a las cuatro de la madrugada y explica también el encuentro con su círculo familiar, con su esposa María José. El capítulo IV por entero y gran parte del III (pp.67-69) son temporalmente simultáneos y están unidos por un tema común : la relación de los personajes con su entorno familiar. Este es el primer ejemplo de

un procedimiento que Marsé utilizará en posteriores novelas con cierta asiduidad.

2.5.2.5. EL DISCURSO

Aunque sólo son dos años los que separan la publicación de *Esta cara de la luna* de la obra anterior, son varias las diferencias desde el punto de vista del estilo entre las dos novelas debido fundamentalmente a que Marsé afronta la crítica del mundo de la burguesía y necesita nuevas técnicas y procedimientos entre los que ya hemos destacado la historia intercalada y sobre todo la aparición de la ironía, la parodia y el estilo indirecto libre. Aunque Soldevila hace referencia a la *sumisión a una lengua que no puede dominar aún y a unas técnicas mal asimiladas* (1980:259), y Sanz Villanueva al uso de una prosa directa *poco elaborada y, en ocasiones, afeada por descuidos* (1980:594) e incluso Marsé, que la considera su peor novela, ha prohibido varias veces su reedición, cabe destacar que respecto a la primera novela encontramos en su estilo varias novedades dignas de tener en cuenta : a) el aumento de la importancia de las descripciones, b) la aparición de retratos que prefiguran otros de relatos posteriores, c) la mayor soltura en los diálogos y d) una más clara separación entre el lenguaje del narrador y el de los personajes.

a) Descripción.

Las descripciones del espacio se mantienen de acuerdo a los parámetros anunciados en *Encerrados*, así por ejemplo la habitación de Dot simboliza su encierro dentro de la clase social en la que se encuentra, como hemos visto en otro lugar, mientras que en la mayor parte de las ocasiones predomina una forma de descripción objetiva basada en la enumeración de elementos que no tiene otra función que ubicar a un personaje en un ambiente y cuyos detalles, por conocidos, el lector puede suplir con facilidad, valga como ejemplo de ello la redacción de *Semanario Gráfico*, a la que también hemos aludido antes. Del mismo modo se intensifican las abundantes referencias al olor como forma caracterizadora y a menudo degradatoria del espacio -la habitación de Soto también "huele a sueño" (pág.76) y en cambio la luz pierde en esta novela la importancia que poseía en la anterior, quizá porque aunque se mantiene la atmósfera de tedio sobre los personajes el ambiente en que se mueven es otro muy diferente, y aun opuesto.

En lo que afecta a la descripción de personajes cabe destacar que en *Encerrados* el

narrador no se detenía en ellas, sino que su caracterización procedía de la unión de una serie de referencias descriptivas que con carácter individualizador el narrador facilitaba inserta en la narración, como es el caso de las referencias a las rodillas o las abundantes animalizaciones. Ahora, ambos procedimientos se intensifican, y si las referencias a las rodillas como símbolo de sensualidad aumentan (pp.61, 82, 146, etc.) y adquieren valor como forma de establecer una oposición física entre los personajes, lo mismo sucede con las animalizaciones : "cara de caballo" (pág.7), "risita de conejo" (pág.88), "corpachón de gorila perfumado" (pág.92) y "vida de insecto feliz" (pág.112) son algunas de las muchas existentes. Tres son las novedades más importantes que la novela que nos ocupa ofrece desde el punto de vista de la descripción tanto del espacio como de los personajes : a) la presencia de la descripción cinematográfica-impresionista, b) la existencia de un modelo de descripción valorativo degradatorio y c) el inicio de la descripción arquetípica.

- La descripción cinematográfica.

En su estudio sobre la descripción Myriam Álvarez habla de un tipo de descripción cinematográfica, que *pretende captar un ambiente variopinto y en movimiento (...) donde se entremezclen sensaciones variadas y la heterogeneidad sea el rasgo dominante* (1994:44). Este tipo de descripción es utilizada habitualmente por la novela del realismo social y existen ejemplos muy significativos en *La colmena* de Cela y en los cuentos de Aldecoa, pero en la novela de Marsé lo importante es la selección realizada de ciertos detalles que expresen una determinada impresión subjetiva. Un buen ejemplo lo tenemos en la descripción que prologa el último capítulo de la novela :

Pasa un viejo, se para, saca los lentes de la funda con parsimonia y empieza a mirar las fotografías una a una, esforzándose por reconocer aquellos rostros seguramente famosos (...) haciendo correr sus ojillos cansados sobre los objetos y los más insignificantes personajes del fondo, comparándolos, preguntándose porqué sonreían, porqué se daban la mano. (...) Están solos todavía. Es por la mañana, el tiempo ha cambiado en pocos días y ya se nota el fresco. Empieza a llegar más gente : mujeres que van a la compra, obreros con el desayuno bajo el brazo, aprendices de taller, oficinistas, tranviarios, dependientas con el uniforme, recaderos ... El viejo mira en torno, un tanto perplejo, y luego prosigue su camino guardándose los lentes con parsimonia (pág.267).

Este tipo de descripción que insiste en el inmovilismo de lo descrito es frecuente

en la narrativa de Marsé y su presencia es especialmente significativa en aquellas obras en donde las vivencias del pasado ejercen una considerable influencia sobre el presente, además es un testimonio importante de las primeras apariciones de planos generales en su novela. El anciano que ocupa el centro de la descripción, con su remarcada inmovilidad y parsimonia, domina sobre el resto del cuadro en movimiento, de acuerdo con un procedimiento que, como otros muchos de los utilizados por Marsé en esta su primera etapa, es habitual en el neorrealismo, tal y como ha estudiado Fernández (1992:266).

- Descripción valorativa degradatoria.

En *Esta cara* cada personaje importante posee una descripción más o menos detallada, respecto a la cual cabe establecer la aparición de dos modelos nuevos : uno con función degradante que se aplica a personajes que no gozan de la simpatía del narrador, y otro es lo que denominaremos "descripción arquetípica", un tipo de descripción que aspira a ser un reflejo de las características de toda una clase, que es la que se critica en la novela. El primer caso guarda relación con la búsqueda de atracción o rechazo que el narrador realiza sobre ciertos personajes aunque ahora no a través de sus actos, sino que, mucho más alejado de la realidad que aborda que en *Encerrados*, interviene y describe. En él está M^a José Roviralta, esposa de Guillermo Soto y componente del grupo de jóvenes burgueses que Marsé critica:

Era una mujer joven, de rostro largo, labios gruesos y mejillas chupadas, la piel horriblemente tostada por el sol y los cabellos rojos, lisos, cortados a ras de nuca. Su fealdad tenía un toque deportivo y bobalicón de muchacha de club de tenis (pág.76).

No ha llegado el autor catalán al grado de ironía y agresividad que caracterizará a sus dos próximas novelas, sin embargo tenemos en esta una primera muestra de un tipo de retrato cuya fealdad hay que buscar no en lo que se nos describe, sino que su auténtico valor procede del contraste entre dicha descripción , y en ella destaca "la piel horriblemente tostada por el sol y los cabellos rojos, lisos, cortados a ras de nuca" (pág.76). Para percibir la fealdad del personaje hay que considerar en qué medida se opone a los rasgos que habitualmente utiliza Marsé para destacar la sensualidad de sus figuras femeninas, basados en el color de la piel, las rodillas y el cabello. Sabemos así que el

modelo seguido es un modelo opuesto al que el novelista catalán utiliza para la mayor parte de estos personajes, en los que habitualmente destaca su sensualidad, y que en *Esta cara* tiene como mejor exponente a Lavinia y sus "rodillas cruzadas, morenas" (pág.61), término medio entre las "rodillas sensacionales" de Palmita (pág.146) y las "rodillas enormes" de la Sra Jiménez (pág.82). Las rodillas, con el olor y el color del cabello y la piel se reafirman en la novela que nos ocupa como formas de definición del personaje, pero también como modo de oponerlos.

- Descripción arquetípica.

Esta cara supone también el inicio de un tipo de descripción que tendrá por su originalidad y calidad un papel muy destacado en la futura trayectoria del novelista que nos ocupa. Se trata del retrato, un tipo de descripción en el que se aunan rasgos físicos y caracteriológicos -muy principalmente- que pretende ejemplificar en una sola figura ciertas cualidades que en opinión del autor definen tipos como "el joven burgués" y, en posteriores novelas, "el estudiante revolucionario" o "el trepa". En el primer caso se encuentra Pedro Saigner, descrito de acuerdo con la perspectiva de Miguel Dot :

Por un momento le pasó por la cabeza la idea de que todos se habían desmandado al fin y organizaban orgías los fines de semana; pero la desechó enseguida, no encajaba en el regio estilo del fabricante catalán que les caracterizaba a todos ellos y que habían heredado de sus padres no por motivos de orden religioso o moral, sino porque sus cerebros eran cajas registradoras y la sangre de sus venas pura leche templada a la luz y en la calma de veraneos de Sitges durante la infancia, ese estilo solapado, risueño y falsamente liberal, que siempre tuvo en cuenta que la cabeza ha de mantenerse despejada para seguir siendo un padre en la fábrica, los lunes por la mañana (pág. 14).

Hemos hecho referencia a este retrato centrado en el "estilo" de una determinada clase social como precedente de otros futuros basados en aspectos sociales, económicos o religiosos de una clase. Este tipo de retratos en los que se mezcla la narración y la descripción, atienden no tanto a un personaje como a una cualidad que aspira a convertirse en extensiva a todo un grupo, y se harán habituales en todas las novelas de Marsé que se ocupan del mundo de la burguesía constituyendo el mejor testimonio de la opinión que el autor posee sobre esta clase o sus componentes. La intencionada inclusión del sujeto descrito en un grupo más amplio -"les caracterizaba a todos ellos (...) habían heredado (...)

sus cerebros eran"- tan del gusto de Víctor Hugo no alcanza en *Esta cara* la brillantez y originalidad que observaremos en posteriores novelas, pero es un testimonio valioso del origen de este procedimiento.

b) Diálogos.

El mayor esfuerzo técnico y estilístico de esta segunda novela afecta también a los diálogos y conlleva la aparición de algunas novedades : por una parte y en lo que afecta a la forma, disminuye el uso de verbos introductorios y las palabras o pensamientos del personaje aparecen a menudo incorporadas al discurso del narrador, a veces sin marcas, y ésta es una de las novedades más destacadas junto a la aparición de una nueva forma de diálogo, el monólogo dramático, en el que únicamente se oye la voz de uno de los interlocutores. Por otra parte y en lo que atañe a su sentido y significación, observamos cómo el diálogo no es sólo una forma de caracterización individual del personaje, sino que indirectamente es también una forma de caracterización de los que no participan en él, ya que los personajes constantemente opinan unos sobre otros. También encontramos diálogos de mayor valor referencial o informativo, como los que mantienen Dot y Soto, e incluso en algunos de ellos es en donde se anuncia la nueva posición de Marsé ante el objetivismo y el compromiso que defendían los autores de la novela del realismo social.

- Tipología del diálogo desde el punto de vista formal.

Continúa la intervención del narrador en una buena parte de los diálogos, pero se remite en la mayor parte de las ocasiones a precisar quien es el sujeto de la enunciación, sin entrar, como sucedía en la novela anterior, en el análisis y valoración del tono empleado, aunque los ejemplos de esto son todavía cuantiosos y se mantiene la preferencia observada en la novela anterior por los verbos introductorios elocutivos y por matizar las declaraciones atributivas haciendo referencia al propio acto de elocución : "dijo y suspiró cabeceando" (pág.18), "murmuró sonriendo" (pág.27), "bajó la voz" (pág.100) son algunos ejemplos. La disminución de la carga informativa que procede de los diálogos puede apreciarse en los resúmenes de diálogos de los personajes que el narrador realiza por una cuestión de economía lingüística, incorporándolos a su propio discurso : es el caso de los que Dot y Soto mantienen con los taberneros del paseo marítimo, a los que ya hemos hecho referencia.

- Monólogo dramático.

No existe el monólogo interior en esta novela, pero Marsé se acerca a él con procedimientos como los ya señalados y comienza a prestar un mayor interés por la vida interior de los personajes, preocupación que era casi nula en la novela anterior. Podemos así destacar la presencia de una nueva técnica que Garrido Domínguez denomina "monólogo dramático" (1993:275), un tipo de diálogo en el cual sólo percibimos la voz de uno de los interlocutores aunque la importancia del segundo interlocutor es capital en la medida en que, como apunta Bajtin, *su huella profunda determina todo el discurso del primer interlocutor* (1979:275). No es el caso en esta novela, en la cual el único testimonio de este procedimiento lo encontramos en la conversación que Guillermo Soto mantiene con la enfermera (pp.219-220) que lo atiende, sin que apreciemos una especial significación ni en el discurso de uno ni en el silencio de la otra.

- El diálogo como forma de caracterización de los personajes.

Desde el punto de vista del contenido, significación y funciones del diálogo también encontramos importantes novedades : se mantiene el modelo de diálogo coloquial en donde se ponen de relieve las diferencias ideológicas, lingüísticas y culturales de los personajes -esquema de interacción polémica de acuerdo con la tipología de Durrel- y como ejemplo podemos seleccionar cualquiera de los que mantiene Guillermo Soto con su esposa María José, también podemos apreciar cómo a través de los diálogos se caracterizan los personajes, así el episodio en donde Soto estafa a su suegra y roba dinero de las limosnas dice mucho de su sentido moral (pág.101) como también dice mucho del espíritu burgués de algunos miembros de la burguesía el diálogo que mantiene Felipe Saigner con su hijo Pedro y Daniel Sureda al respecto de la posición que van a adoptar ante la huelga de la compañía de tranvías (pp.124-126), dos episodios a los que hemos hecho referencia anteriormente. Como novedades más importantes podemos destacar el importante volumen de información que obtenemos a costa de las opiniones que unos personajes expresan sobre otros en los diálogos, como puede verse por ejemplo en los que mantienen Pedro y Gabriela sobre Dot en las primeras páginas de la novela :

- ¿No ha salido Miguel? -añadió volviendo la cabeza-. Mira, en esta vida uno es como es y qué se le va a hacer, pero este chico está llevando las cosas demasiado lejos. ¿Qué quiere? Acabará mal, ahora empiezo a estar segura de que Miguel acabará mal. Hace un rato, cuando te hablaba,

incluso me dio como una pena. Esos zapatones, esa ropa, ¿Te has fijado en la piel oscura de sus manos? Tiene un poco ese color de la miseria; no de la suciedad, sino de la miseria. No he conocido chico más guapo que él, y estoy por decir que inteligente, y ahí le tienes, echándose a perder totalmente (...)

- No tiene muy buen aspecto -dijo Pedro, clavando los ojos en el agua-. Pero sigue siendo un buen mozo, en efecto. No sé qué podría hacer yo... Si se tratara de una revista deportiva, o de cine. Qué sé yo, algo más seguro. Pero esa manía suya .. (pág.30)

- El esquema de interacción polémica.

El diálogo en esta novela no suele ofrecer el contraste habitual de puntos de vista, sino que los personajes se muestran de acuerdo en una serie de principios y a la vez refuerzan su identidad como grupo social e ideológico, así sucede con los diálogos de Soto y Dot, muy importantes porque en ellos se encuentra la opinión sobre ciertos aspectos de la sociedad que se critican en la novela. Pero en ciertas ocasiones el diálogo revela la existencia de puntos de vista disconformes como puede verse en la conversación de Dot con sus antiguos compañeros de revista, a la que en otro lugar hemos hecho referencia (cfr. pp. 49 y 117). El esquema de interacción polémica se caracteriza porque ambos interlocutores están en posición de igualdad y es habitual en la novela, según Durrer, *car il presente un indeniable attrait dramatique : il donne lieu à une crise, qui constitue, ne l'oublions, le principal moteur du roman* (1990:59). Este tipo de esquema adquirirá mayor importancia en aquellas novelas de Marsé en donde las diferencias entre los personajes - sean del tipo que sean- se acentúen.

c) Lenguaje.

Con la aparición de nuevas técnicas y un mayor cuidado del estilo Marsé va saliendo poco a poco del realismo plano de su primera novela y aunque *Esta cara* presenta la mayor parte de los rasgos estilísticos de la obra anterior, se aprecia un distinto grado de competencia en los diferentes procedimientos. Marsé continúa confiando en la adjetivación como recurso fundamental para caracterizar lo observado y este es un procedimiento que se intensifica en la novela que nos ocupa, ya presentados en grupos bimembres -"mirada de estatua desaprobadora y afectuosa" (pág.11), "amplia falda a cuadros con flecos negros y rojos" (pág.50), "las posturas son cómodas y bellas" (pág.95)-, trimembres -"una claridad opaca, lenta y angostada" (pág.12), "con paso firme, ruidoso y alegre" (pág.29), "con las

manos metidas entre el cinturón y la camisa, erguido, despectivo, asqueado" (pág.46)- polimembres -"volvió el sabor de sus labios pequeños e inhábiles, rígidos, dulces" (pág.27) o acumulados en las descripciones, como podemos comprobar en el siguiente ejemplo :

Había dos chicas con un esfuerzo inaudito para ser bonitas sirviendo tras la barra, rápidas y sonrientes, con ceñidos uniformes negros, delantales blancos de muñeca y cofias azules, alborotados cabellos teñidos de rubio y amplios escotes luciendo la piel lechosa de unos pechos altos y apretados. (pág.45).

En relación con la anterior novela se ha operado una cierta selección, la enumeración triádica de adjetivos es claramente predominante, así como se aprecia un mayor interés en el color, que junto al olor es el elemento que con mayor interés destaca el narrador en los espacios y los personajes. La misma falta de progresión semántica y la misma inadecuación que apreciábamos en la novela anterior vuelve a manifestarse en ésta, aunque en menor medida, y algo similar sucede con las comparaciones, que a menudo son incluso más sorprendentes si cabe, así junto a comparaciones populares como "la calle parecía un horno" (pág.213) o "sonreía como una beata" (pág.201) encontramos otras de muy desigual valor pero siempre llamativas : "una voz asexuada, diluida, que le envolvía a uno la cabeza como un remolino de aire caliente" (pág.23), "limpidas gotas deslizándose por las ramas como insectos de plata" (pág.29) y "en aquellas calles se vivía el domingo de una manera intensa y breve, como un coito primitivo" (pág.164) son algunas de ellas. Por el contrario, podemos constatar una apreciable disminución de las animalizaciones y una selección sobre las más de veinte referencias encontradas en la novela anterior : por tres veces compara la sonrisa del personaje -dos veces en el caso de la Sra. Jiménez (pp.84 y 88), una en el caso de Guillermo Soto (pág.174)- con la de un conejo, el resto de las animalizaciones es bien escaso, alguna de ellas casi tópica -"tiene cara de caballo" (pág.7)- y otras un poco más originales : Miguel Dot reprocha a Julia su "estupenda vida de insecto feliz" (pág.112). Por lo demás y por no ser prolijos destacaremos únicamente aquellos rasgos más llamativos de esta segunda novela, que pueden resumirse en dos aspectos : a) una mayor cuidado del lenguaje, y b) una mayor separación entre un nivel más culto del narrador y otro coloquial que es del dominio de los personajes, con una mayor acentuación de las diferencias lingüísticas de los personajes entre sí. Esta separación, dentro de la

mayor espontaneidad y soltura que se aprecia en la elaboración del discurso, es un anticipo de lo que sucederá en novelas posteriores.

- Aumento del vocabulario y presencia de metáforas.

En efecto, hay en *Esta cara* un mayor esfuerzo creador desde el punto de vista del estilo, es indudable que Marsé ha eliminado muchas de las repeticiones que caracterizaban a la novela anterior, su vocabulario es más amplio, y podemos localizar alguna metáfora aislada, como "muñeca de motocicleta", referida a Palmita (pág.50) -en *Encerrados* Tina era una "caja de música"- y una metáfora de traslación : refiriéndose a Daniel Sureda, a quien Soto reprocha su "peinado de marica" (pág.116), el narrador destaca en él su "invertido y delicado peinado" (pág.117).

- Mayor distancia entre niveles de lenguaje.

Pero en donde se manifiesta con mayor claridad el esfuerzo estilístico de esta novela es en la presencia de un nivel de lenguaje más cuidado tanto en el narrador como en determinados personajes, explicable porque Marsé comienza a adaptar el lenguaje del personaje a su nivel social. En esta novela la mayor parte de ellos tienen estudios universitarios y su lenguaje es cuando menos correcto, es Guillermo Soto el que destaca por encima de todos por su lenguaje de nivel culto, cuidado, su conocimiento de los autores clásicos -cuando está hospitalizado pide más luz (pág.230) remedando a Goethe en el momento de su muerte- y su selecto vocabulario, no exento de ironía y de cinismo en algunas ocasiones:

- ... Yo, que soy un leprosomático típico con una tendencia muy acusada a la psicastenia e incluso a la esquizofrenia, no puedo tomar la misma postura ante la vida que un atlético con tendencia a la paranoia o que un pícnico con tendencia a ser maníaco depresivo. Esto podría ser una justificación de mi manera de ser y se podría decir que existe la voluntad. Pero da la casualidad de que la voluntad no tiene una existencia objetiva, pura -amigo Dot, no tiene más existencia que un marciano- y que está determinada por una serie de factores que dependen en gran parte de nuestras apetencias (pág.54).

Guillermo Soto es el único que emplea el lenguaje científico -signo de sus estudios de psicología-, el único que utiliza sentencias -"el poder es un lecho enorme y seguro en el que todas las posturas son cómodas y bellas" (pág.95) y en su discurso se encuentra el

primer neologismo que crea Marsé : "burguestón" (pág.128), nombre del baile que representa a la forma de vida de la clase social parodiada en la novela. Frente a Soto, otros personajes denotan un nivel de lenguaje muy inferior y así Sara, "El Sueño Dorado", le explica a Dot que su marido "es insoportable, huele siempre a vino, a muelas careadas" (pág.196), en cambio cuando Dot le cuenta a Guillermo lo sucedido emplea el término correctamente : "cariadas" (pág.202). Esta separación entre los niveles de lenguaje de los personajes anticipa la misma separación que encontraremos en posteriores obras.

2.6. RECAPITULACIÓN

Marsé participa en la década de los cincuenta en la denuncia de las injusticias sociales, y sus dos primeros trabajos e incluso sus primeros cuentos pueden incluirse en lo que Gil Casado denomina "novela de la abulia". La primera novela, *Encerrados*, denuncia el inmovilismo de una generación, al modo de *El Jarama*, lo que sucede es que se mueve en el terreno de la víctimas de la guerra con jóvenes que en el año 1960 no han salido de la derrota, si bien encontramos otros temas como el enfrentamiento generacional entre los que quieren olvidar y los que no pueden olvidar, el intimismo y la preocupación por las relaciones personales : el sexo es un elemento articulador de las relaciones humanas y el amor se apunta como una posible solución al conflicto.

Esta cara trata el tema de la abulia, pero en esta ocasión la esfera es la de los vencedores y la de los culpables. Es una novela más próxima al realismo social porque la carga crítica, aunque mínima en comparación con novelas posteriores, es mucho mayor que en la novela precedente y profundiza en las causas de la abulia. Marsé se desplaza al universo de la burguesía y a la esfera de los culpables, con nuevos temas : la crítica a algunos medios de comunicación, el conflicto generacional pero no entre víctimas de la guerra sino entre los vencedores y sus sucesores, y el tema de la culpa y de la mala conciencia burguesa. Desde el punto de vista de los temas es una novela mucho más próxima a *Últimas tardes*, la prologa.

En ambas novelas encontramos un narrador omnisciente que en la primera novela se limita a seguir el punto de vista del protagonista Ferrán, insiste en reforzar la idea de tedio y en acotar los discursos de los personajes, utilizando por primera vez en la

trayectoria de Marsé procedimientos como el paréntesis, la modalidad epistolar y el biperspectivismo, pero compartiendo con la novela del neorrealismo procedimientos como es la mirada epifánica. En *Esta cara* y desde una omnisciencia neutral aumenta la presencia del narrador que interviene, sigue reforzando la idea de tedio pero aumenta el empleo del estilo indirecto libre, la preocupación por la vida interior del personaje y utiliza procedimientos que serán importantes en el futuro : la historia intercalada, la ironía y la parodia como forma de afrontar el nuevo universo que toca en esta novela.

Los personajes de *Encerrados* son estáticos, planos, pertenecen al mismo nivel social y pueden ser encuadrados como víctimas, este es su factor común y su punto de unión con el realismo social crítico. Su caracterización es mixta con tres procedimientos claves como la búsqueda de atracción o rechazo, la preocupación por el detalle distintivo y la atención a los símbolos corporales, siendo sus principales funciones la referencial, la de portavoz de la ideología del autor, la estructural o de fidelidad a una estructura-base y la de servir como reflejo del asedio del pasado. El cambio en la siguiente novela es claro, pues se trata de personajes redondos, pertenecen al mismo nivel social pero son culpables, y ofrecen varias novedades : se individualizan mediante su propia descripción, la información que poseemos sobre ellos depende en mucho de lo que dicen los otros personajes y aparece la descripción degradatoria como nuevo procedimiento. Representan metonímicamente a un determinado grupo, y pueden servir en algún caso como portavoces de la ideología del autor, como ocurre en el caso del escéptico Guillermo Soto.

Desde el punto de vista de las coordenadas espacio temporales las dos novelas presentan la ciudad de Barcelona como marco de referencia, si bien en *Encerrados* el espacio interior es importante como símbolo de pobreza y degradación mientras que en *Esta cara* destaca el desplazamiento al espacio de la burguesía en el Ensanche barcelonés y a los pueblos costeros y se prefigura el valor del espacio como signo de contrastes sociales aunque no se profundiza en este aspecto. En lo que afecta a la temporalidad ambas novelas presentan los procedimientos habituales en la novela de Marsé : alteraciones de la linealidad con analepsis, presencia de referencias temporales implícitas, elipsis final con epílogo y sumario diegético. Se incorporan en *Esta cara* procedimientos como la simultaneidad temporal, y las prolepsis.

En sus primeros pasos en la novela Marsé se siente poco atraído por el valor de las

descripciones, que cuando hacen referencia al espacio son breves y poco significativas y cuando atañen al personaje resumen en breves líneas aspectos irrelevantes de su físico o de su movimiento, centradas en motivos como las rodillas, el color de la piel o en determinados rasgos individualizadores. En la segunda novela aparece ya un modelo de descripción degradante y se esbozan futuros retratos. Los diálogos, como las descripciones, subrayan el tedio y la invariabilidad de los personajes en *Encerrados*, pero a partir de esta obra el narrador abandona su función rectora, y se eliminan los menos trascendentes. Poco a poco aparece una división entre dos niveles de lenguaje distintos, el del narrador y el de los personajes y se van suprimiendo algunas de las incorrecciones que encontrábamos en *Encerrados*, aunque en ambas obras es una constante el abuso de los adjetivos y la presencia de numerosas comparaciones. Encontramos el primer neologismo de Marsé : "burguestón".

III. HACIA LA RENOVACIÓN DE LA NOVELA Y LA DESMITIFICACIÓN DE LOS IDEALES : *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA* (1965) Y *LA OSCURA HISTORIA DE LA PRIMA MONTSE* (1970)

A la altura del año 1962 la cultura española comienza a europeizarse y un claro indicio de ello en lo que afecta a la novela es la aparición de la obra de Luis Martín Santos. Esta "novela de cierre y apertura", como la definió Martínez Cachero (1985:221), contiene en sí misma las claves de un nuevo modo de hacer literatura que se caracteriza porque en él no cabe la mera exposición de la realidad, sino que se busca la explicación de la misma. Cabe señalar que *Tiempo de silencio* es una novela muy importante, pero no la única manifestación de ese cambio de actitud que tiene una primera explicación en una serie de cambios internos y externos que afectan a la situación política y cultural de estos años : la entrada en el gobierno de Franco de los llamados "tecnócratas", el alejamiento de la simbología y de los principios falangistas, el desarrollo económico apoyado en los ingresos que provienen del turismo, y la potenciación de la idea de reconciliación nacional que se auspicia desde el poder, conforman una serie de transformaciones que amenazan con perpetuar la dictadura. La oposición política y también la literaria - la novela de compromiso lo es- necesita por lo tanto reorientar su estrategia, y en este sentido son claves las palabras de Martín Santos : *Creo que hay que pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones para plantear la red dinámica de las contradicciones in actu.* Estas

palabras, que recoge Gemma Roberts en su estudio sobre la novela existencial española (1973:131) suponen el mejor resumen de un cambio de actitud ante la realidad.

a) El cambio de orientación : factores internos y externos.

Una transformación tan importante como la que experimenta la novela española en los primeros años de la década de los sesenta no se explica únicamente en base a las transformaciones sociales producidas, sino que se compone de la conjunción de una serie de cambios internos y externos. Principalmente hay que tomar en consideración los segundos, pues se manifiestan no tanto en la aparición de nuevas tendencias narrativas como en la diferente posición del escritor hacia los hechos que relata, junto al surgimiento de nuevos procedimientos bien conocidos en algunas literaturas del resto de Europa pero que en España constituían casi una revolución. Podemos destacar también que la formación del novelista es mucho mayor, y por ello la novela *se impregna de una riqueza cultural y de una energía renovadora que la sitúan en la ruta de la novela occidental contemporánea*, como ha dicho Basanta (1979:49), pero no es menos cierto que el realismo social, como movimiento más atento a la ética que a la estética, ha llegado a producir cansancio en el lector y un deseo de cambio en los novelistas que, en pleno proceso de autorreflexión, llegan al convencimiento, como opina Martínez Cachero, de que *era necesario y urgente encontrar una salida* (1985:258). Por todo ello gran parte de los más destacados miembros de la literatura del realismo social comienzan a desconfiar de la utilidad de su mensaje y deciden reorientar su estrategia. Uno de los que mejor expresan esta situación es Juan Goytisolo, que pasa en pocos años de ser un gran defensor de la literatura comprometida a convertirse en uno de los principales detractores de su estética. Las palabras que en su novela *En los reinos de Taifa* (1986) escribe sobre la situación cultural en España en los primeros años sesenta son el mejor testimonio del cambio :

cuando resultó claro para mí que el país se modernizaba y aburguesaba bajo el Régimen y éste se mantendría lo que durase Franco, mi fervor decayó. Como resumi años después al analizar dicho cambio, la España que emergió hacia 1960 del despegue ocasionado por una favorable coyuntura europea y la pacífica invasión de millones de turistas, no podía suscitar ya la llama amorosa de sus intelectuales ni la mística ardiente del compromiso (pág.71).

Parece claro que el cambio que experimenta la novela de nuestro país en los primeros años sesenta se debe ante todo a razones endógenas, a un cambio de actitud ante el hecho literario de un grupo de autores que amplían su competencia con nuevas lecturas, por ello factores como el desarrollo económico, el auge del turismo -que abre la posibilidad del intercambio cultural-, la expansión editorial, la Ley de Prensa de 1966 o la degeneración de los premios literarios son elementos que, aunque importantes, no tienen otro valor que impulsar el cambio y su importancia es en todo caso inferior a la que poseen otros como el mayor conocimiento que empieza a existir de la literatura que se hace en el exterior de nuestras fronteras. Lo cierto es que la apertura exterior obliga de alguna manera al franquismo a aumentar la permisividad sobre ciertas prácticas que no forman parte de su ideario y su concepción de la sociedad, pero que ha de consentir por imperativo económico, y disminuye por tanto la actividad de la censura, cuya acción devastadora se había iniciado en el final de la guerra civil y había determinado el exilio de numerosos científicos, escritores y artistas que de otro modo se habrían convertido en un factor de impulso de renovación cultural. La apertura, que suele ubicarse cronológicamente a partir del año 1959, deja atrás una situación que muy pocos años antes estaba en vigor, según explica Juan Goytisolo en *El furgón de cola* (1976) :

Hasta 1955 aproximadamente la inmensa mayoría de los españoles no tenía posibilidad real de abandonar el país: las autoridades exigían un salvoconducto, exclusivo de una afortunada minoría. Una campaña psicológica bien orquestada ponía en guardia contra la influencia nociva del extranjero (...). En esta época se prohibía el empleo de nombres extranjeros en comercios, cines, bares, etc., y la prensa subrayaba las diferencias "insalvables" que, según ella, existían entre España y las demás naciones de Europa (pp.260-261).

La denuncia de la injusticia social en un medio hostil, aunque ciertamente meritoria, en lo que contribuye al necesario pluralismo que debe caracterizar a toda sociedad que aspire al progreso, no justifica en sí misma la calidad de una novela porque la técnica ha de ser parte esencial del mensaje. Admitido esto por un grupo de autores nace una nueva novela que ha sido denominada de diferentes maneras atendiendo a distintos puntos de vista, como más adelante veremos, y a la que se incorporan no sólo autores que protagonizaron el realismo social como Juan Goytisolo con *Señas de identidad*, Juan Marsé

con *Últimas tardes con Teresa*, y más tardíamente Jesús López Pacheco con *La hoja de parra*, sino incluso novelistas pertenecientes a la generación anterior como Camilo José Cela en *San Camilo, 1936* o Miguel Delibes en *Cinco horas con Mario*, que asumen algunas de las principales novedades técnicas de una novela que no ha perdido un ápice de crítica y de compromiso social pero que sí ha cambiado su enfoque hacia la exposición de contrastes sociales, hacia el empleo de un esquema dialéctico, hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y su contexto social, y hacia la creación de nuevos mitos que destruyan otros que la burguesía y el poder político han intentado perpetuar. En la medida en que la novela se aproxime a una de estas líneas podemos hablar, respectivamente, de realismo dialéctico, de novela estructural o de novela de la desmitificación.

b) Cronología.

Si vamos a buscar una fecha que sirva como arranque del cambio es evidente que el año 1962 reúne las mejores condiciones, es un año significativo en el que Fraga Iribarne se hace cargo del Ministerio de Información y Turismo - por ende de todo lo que tenga que ver con la censura-, y comienzan las negociaciones para el ingreso en la CEE, pero también es la fecha en que aparecen en el mercado obras que representan perfectamente el cambio de actitud de la novela. A pesar de que todavía se publican trabajos bastante ajustados a los postulados técnicos y teóricos del realismo social -entre otras, *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald-, en ese mismo año se produce la aparición de dos novelas que van a contribuir decisivamente en dicho cambio: es el caso de *La ciudad y los perros* -ganadora del premio Biblioteca Breve- y de *Tiempo de silencio*, el único testimonio completo del quehacer literario del malgrado psiquiatra Luis Martín Santos. La primera es un anticipo del grupo de trabajos que pasado el tiempo darán en llamarse "boom hispanoamericano", la segunda establece las pautas de lo que va a ser la nueva novela española, pautas que Pedro Correa ha resumido en cuatro aspectos: intento de renovación temática, asimilación de modernas técnicas narrativas, empleo de un lenguaje neobarroco y oportunidad de alzarse contra el prosaísmo del realismo social (1973:225-240). A partir de aquí varios autores disponen no sólo de voluntad innovadora, sino de pautas o modelos adecuados, y la novela española se orienta hacia el compromiso no tanto social como literario. La renovación de la novela degenerará en una excesiva preocupación formal en un grupo de

obras que en los primeros años setenta serán etiquetadas como "experimentales", un tipo de literatura muy bien considerada por la crítica pero no por los lectores que, desorientados ante el virtuosismo formal, le dieron claramente la espalda. *La Saga/Fuga de J.B.* (1972), de Gonzalo Torrente Ballester, bien puede ser el mejor ejemplo de una corriente literaria que analizaremos en el próximo capítulo.

c) Autores. Formación.

La mayor parte de los componentes de la generación del 54 -alguno de ellos, no lo olvidemos, protagonizan la renovación de la novela- no poseen una formación universitaria relacionada con su actividad literaria, o al menos carecen de la específicamente filológica. Alfonso Grosso ha sido profesor de Derecho Mercantil, Daniel Sueiro periodista, García Hortelano, Juan Goytisolo y Ramón Nieto abogados, Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio licenciados en filosofía, Juan Benet ingeniero y Luis Martín Santos médico, entre otros. Por lo tanto, su formación como escritores tiene carácter autodidáctico y su conocimiento de la literatura extranjera proviene de títulos aislados que los más avezados prestaban a sus compañeros. Al respecto de la sólida formación literaria de Martín Santos que tantas veces se ha comentado, Juan Benet indica en *Otoño en Madrid 1950* (1987), de qué modo aquél fue adquiriendo sus conocimientos sobre la literatura extranjera:

Pero su mayor fallo residía en su absoluto desconocimiento de la literatura del siglo XX de la que sólo conocía de oídas algunos nombres. Había leído "La montaña mágica", "Los monederos falsos" y toda la obra de Jakob Wassermann, un escritor judío alemán (...) Pero Luis no sabía nada de James, de Conrad, de Proust, de Kafka, de Faulkner, de Joyce o de Céline cuyos títulos uno a uno fueron retirados de mis estanterías para beneficio de los futuros lectores de "Tiempo de silencio" (pág. 118).

Merced a estos préstamos y a la información que intercambiaban en tertulias que en locales como el Gambrinus o el Café Gijón, y en las cafeterías de las facultades se celebraban, y un poco ayudados por el intercambio cultural que propiciaba el auge del turismo y la apertura, fueron descubriendo las obras de algunos autores cuyos procedimientos narrativos eran conocidos en otras literaturas desde hacía varias décadas, pero no en España. La literatura francesa, británica y norteamericana serán las fuentes de

la renovación que dio lugar a la nueva novela, apoyada también en el auge de los fabuladores hispanoamericanos, de cuya influencia hemos hablado ya.

En el año 1920 el escritor irlandés James Joyce se instala en París y conoce, entre otros autores, a los jóvenes Ernest Hemingway y William Faulkner. Joyce se va a convertir en el escritor de más clara influencia en la novela española de los sesenta y especialmente en *Tiempo de silencio*. Alfonso Rey, que se ha ocupado de este aspecto, estudia los puntos comunes entre la obra de Martín Santos y el *Ulysses* y destaca el sentido del espacio, la coincidencia en ciertos episodios, el itinerario de los personajes, los cambios de perspectiva del narrador, el empleo de la corriente de conciencia, la pluralidad de estilos, la abundancia de referencias culturalistas y el uso de una estructura de referente mítico como aspectos comunes a ambas obras que llevan a este investigador a la conclusión de que el *Ulysses* propicia a Martín Santos una concepción de la novela y unos procedimientos técnicos que le permiten alejarse de la narrativa entonces dominante en España (1988:255).

La influencia de la obra de Joyce irá más allá de *Tiempo de silencio*, pero no es la única obra británica que colabora en la mejora técnica de la nueva novela, también de Aldous Huxley toman un procedimiento, la técnica de contrapunto, que el autor inglés consolidó en el año 1928 con la obra del mismo título. Junto a los autores británicos, los franceses : de Marcel Proust aprenden el manejo de la temporalidad y de los componentes del "nouveau roman", el detallismo en las descripciones -aunque a veces sólo para parodiarlo- y técnicas como la estructura en forma de epopeya -Allain Robbe-Grillet- o el uso de la segunda persona -Michel Butor-. Algunos de ellos habían ejercido influencia sobre la novela social española de los cincuenta, aunque ahora la presencia del "nouveau roman" es más acusada y en cambio casi desaparece el influjo de los neorrealistas italianos, ya sean los directores de cine como De Sica, Visconti y Rossellini, sean los novelistas como Vittorini, Prattolini, Moravia o Pavese.

Dos de los autores que compartieron el Montparnasse de los años veinte han sido Faulkner y Hemingway, componentes con Scott-Fitzgerald y Dos Passos de lo que ha dado en llamarse "generación perdida", un grupo de autores nacidos alrededor del año 1897 que decidieron reaccionar contra el tipo de literatura que se hacía en su país. Una situación que recuerda mucho a la de los novelistas del realismo social español de los cincuenta sobre todo en sus consecuencias, si atendemos a las palabras de Michel Mohrt :

La novela realista de preocupaciones sociales estaba mediatizada por la crítica de obediencia marxista y ponía su acento sobre la importancia del mensaje político en detrimento de los valores literarios puros : valores de forma y de estilo ; tal concepción del arte era, evidentemente, poco favorable a la poesía (...) es así como se delinea desde el final de la segunda década una reacción contra la literatura brutal, feudo del marxismo (1956:32).

También los miembros de la generación perdida reaccionaron contra las tendencias dominantes de la literatura de su tiempo, pero el mayor conocimiento de las técnicas que otros novelistas ponían en práctica allende sus fronteras los llevó a la creación de grandes novelas entre las cuales podemos mencionar *Santuario*, *El sonido y la furia*, *Por quién doblan las campanas*, *El Gran Gatsby* o *Paralelo 42*. La capacidad de transmitir el encanto de los ambientes y el poder evocador de la novela de Scott Fitzgerald, el manejo de los diálogos de Hemingway o el dominio de la fragmentación y reducción temporal de Faulkner con algunas de las lecciones que los protagonistas de la nueva novela hispánica tuvieron ocasión de conocer y aprovechar.

3.1. TENDENCIAS DE LA NOVELA DE LOS SESENTA

Para clasificar los numerosos títulos que aparecen en España en la década que se inicia en el año 1962 la crítica ha optado por considerar ante todo los temas y la forma - Sobejano-, los nombres, analizando su trayectoria -Soldevila-, por unir la fecha de publicación de las obras a los nombres de los autores -Basanta- o simplemente por delimitar una novela, *Tiempo de silencio*, a partir de la cual explican las novedades más representativas -Martínez Cachero-. En lo que afecta a las tendencias es evidente que durante algunos años se mantiene el realismo social de acuerdo con los parámetros de la década anterior en obras como *Dos días de septiembre* (1962) o *Las ratas* (1962), aunque la crítica adopta ahora una forma desmitificadora que protagonizan autores como Luis Martín Santos, Juan Goytisolo y Juan Marsé, que con novelas como *Tiempo de silencio*, *Señas de identidad* y *Últimas tardes con Teresa*, se convierten en el núcleo que mejor representa esta tendencia. Junto a éstas cabe destacar una novela "metafísica" de carácter existencial, y un "realismo mágico" que viene anticipado por algunos de los mejores novelistas hispanoamericanos y alcanza su mejor expresión en España con las obras de

Álvaro Cunqueiro. Dejamos al margen una novela como *Los carros vacíos* (1965), de Francisco García Pavón, que se convierte en casi el único testimonio de la novela policiaca en estos años y el inicio de ciertas tendencias como la novela experimental o el humorismo que María Dolores de Asís ubica en la década de los sesenta (1991:87-88) pero que protagonizan autores como Juan Benet, José M^a Guelbenzu, Germán Sánchez Espeso, Manuel Vázquez Montalbán o Francisco Umbral, cuyas respectivas trayectorias alcanzan sus mejores frutos en los años setenta y por ello deben ser incluidos en otro apartado.

Aunque no todas las novelas importantes publicadas en los años inmediatamente posteriores a 1962 tienen intención renovadora, sí sucede esto con las más representativas. Dentro de esta tendencia la crítica ha optado por elaborar conceptos operativos que les permitan hacer referencia al mayor número de títulos posibles dentro de la revolución formal producida, pero no todos han adoptado la misma perspectiva a la hora de juzgarla. Así, Buckley pone de manifiesto en los primeros años sesenta la disminución del objetivismo en favor de *una visión dialéctica de la realidad española basada en la confrontación de diferentes estratos (ideológico, social) del país* (1973:11) que se reflejaría en la misma estructura de la novela. Sobejano tiene también en cuenta la estructura, pero se centra más bien en el paso de la problemática colectiva a la individual que caracteriza a esta novela para definirla como estructural, u *orientada hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de su conciencia y de todo su contexto social* (1975:50). Lejos del modo de plantear la novela y próximo a su intención está el análisis de Gil Casado, que aísla dentro de la novela social una tendencia, la desmitificación, para hacer referencia a un tipo de novelas en las cuales

el proceso desmitificador supone exponer esas actitudes y valores consagrados (ya sean políticos, sociales, religiosos o culturales) que forman la profusa mitología nacional, atacar su falsedad y destruirlos, para lograr así un cambio de actitud, una renovación del pensamiento colectivo (1973:455).

Este proceso es característico de las más importantes novelas de la década y especialmente de las tres que pueden distinguirse como más representativas, esto es : *Tiempo de silencio*, *Señas de identidad*, y *Últimas tardes con Teresa*. Sin embargo la última no es incluida en el exhaustivo análisis de Stacey L. Dolgin (1991), que se ocupa

de la novela de la desmitificación como tendencia dominante de la década y amplía considerablemente el trabajo de Gil Casado, como veremos más adelante. Otros investigadores, por último, conceden especial relevancia a la influencia de la novela hispanoamericana sobre la española, es el caso de Darío Villanueva, que interpreta el "realismo crítico o dialéctico" como una consecuencia de la introducción en España de los fabuladores hispanoamericanos (1994:133). En la misma línea se encuentra Alfonso Sánchez Rey, que prefiere manejar el concepto de "nueva novela hispánica" *especificando así un fenómeno literario que se opondría, de forma clara, a la novela elaborada en años anteriores* (1991:14). Utilizaremos este último concepto en lo sucesivo, significando que la renovación formal y la propuesta crítica con intención globalizadora son los dos factores que unen al grupo de novelas que nos ocupan, y que cualquiera de los conceptos anteriormente enunciados, con mayor o menos intensidad, es perfectamente aplicable a la nueva etapa que en 1965 inicia Juan Marsé.

3.1.1. LA NOVELA DE LA DESMITIFICACIÓN

Como acabamos de ver, la renovación de la novela social conlleva el paso a una nueva narrativa que ha recibido diversos nombres alusivos a conceptos que no tienen por qué ser excluyentes: novela dialéctica, novela estructural, y novela de la desmitificación. Lo importante en todo caso es el cambio producido a nivel técnico, estilístico y la nueva orientación de los autores hacia la sociedad que critican. Dolgin sitúa algunos de los principales títulos de la década bajo el prisma de la "desmitificación", un concepto perfectamente válido para explicar la transformación que experimentan las novelas de algunos destacados componentes del realismo social crítico, y que explica del siguiente modo:

Una ficción donde eclécticamente se captan y dialécticamente se exponen las relaciones de causa efecto entre los mitos sociales y los intereses de clase fomentados por la ideología de derechas, con la implícita intención de transformar la estructura alienadora que (en el hemisferio occidental) se ha diseñado para mantener o perpetuar esos mitos, es una novela desmitificadora (pág.18).

Se trata de una novela escrita con intención idealista y fundamentalmente contra la burguesía, que pretende destruir una serie de mitos relacionados sobre todo con el casticismo: la conspiración judeo-masónica bolchevique, el eterno Siglo de Oro, la decencia, la moralidad, la búsqueda que la generación del 98 hizo de la esencia de España, el progreso económico, el caballero cristiano, el honor, el Cid, el heroísmo, la dignidad, la virginidad y la lengua castellana son algunos de los que Dolgin enumera. Importa destacar que estos mitos no tienen presencia sólo por mor de la propaganda franquista, sino que son admitidos y defendidos por un amplio sector de las clases medias, que es contra el cual reaccionan los novelistas y particularmente Juan Goytisolo y Juan Marsé -en su vertiente catalana-. De los numerosos rasgos que pueden caracterizar a la burguesía como clase social, Dolgin en su análisis sobre las bases de este tipo de narrativa -teoría de la alienación de Marx, nuevo realismo de Bertold Brecht, y análisis de Roland Barthes de los mitos sociales- destaca como uno de sus rasgos esenciales *que evita la identificación política al oscurecer la distinción entre sí y el concepto de nación* (pág.25).

Analizada su intención crítica, se trata de ver qué tipo de estrategias llevan a cabo los principales novelistas en su denuncia de las falsas apariencias y cómo proyectan su concepción de la sociedad sobre el personaje. En este sentido, se trata de buscar que el protagonista sufra alienación física -que se rebele contra las exigencias de la hipocresía social- o moral -renunciando a sus propias creencias para mejorar su estatus. Como ejemplo de alienamiento físico pero también de intento de explicar el presente a través del pasado podemos destacar la figura de Álvaro Sánchez, protagonista de *Señas de identidad*, que a través de un álbum de fotos, una carpeta de papeles viejos y un atlas, desde su exilio en París, pasa revista a su pasado : su educación en el seno de la burguesía y el catolicismo, sus aventuras amorosas, el fracaso de la oposición al franquismo, o la muerte de seres queridos, todos hechos que sirven para dejar su testimonio de la visión caótica que posee de la sociedad. Para constar su rechazo de la "España eterna" y para cumplir un mandato íntimo: *antes de ver restaurada la vida del país y de sus hombres deja constancia al menos de este tiempo* (pág.333) porque así *alguno comprenderá quizá mucho más tarde (...) qué orden intentaste forzar y cuál fue tu crimen* (ibidem).

En el caso contrario, la renuncia a las propias creencias para mejorar su estatus, se encuentra el protagonista de *Últimas tardes*, digno sucesor en este aspecto de personajes

anteriores de la novela de Marsé tales como Miguel Dot. Manuel Reyes no intenta de ninguna manera atraer a Teresa a su mundo, muy al contrario procura transformar su imagen en lo posible para acceder a las sociedad de bienestar que representa la burguesía. Un poco a medio camino entre Álvaro y Manolo está Pedro, el médico que protagoniza *Tiempo de silencio*, al ofrecer en la novela significativas muestras de denuncia de ciertos aspectos sociales y culturales de la España de su tiempo y en cambio se deja arrastrar a un matrimonio con una chica cuya familia sintetiza en cierto modo todos sus odios.

Dolgin destaca en la novela de la desmitificación la adopción de una técnica neobarroca diversificada en una serie de procedimientos de distanciamiento y suspensión entre los que destaca el discurso perifrástico que se interrumpe con un texto interpolado, la proclividad a socavar las expectativas del lector concluyendo la narración en un punto anormal, el desplazamiento temporal, espacial y lingüístico, la ironía, contrastes, hipérbolos y el creacionismo o uso gramatical heterodoxo (1991:54 y ss.). Casi todos ellos, con la adición de alguno más, conforman el bagaje técnico que se despliega en algunos de los títulos más representativos de la década, en un esfuerzo renovador que derivará en el experimentalismo de la década de los setenta.

3.1.2. EL REALISMO MÁGICO

Propiamente no puede hablarse del llamado "boom hispanoamericano" como tendencia, porque es evidente que entre los principales protagonistas existen diferencias sensibles y no pocas divergencias ideológicas que tienen su mejor expresión en la postura de apoyo o rechazo al régimen de Castro. Denominarlos como "boom" no es más que emplear una etiqueta para unir a un grupo de autores promocionados por el mercado editorial español, que en opinión de Marina Gálvez comparten tres objetivos : situar al hombre como protagonista de un género antropocéntrico como es la novela , conseguir la universalización y obtener un realismo más auténtico que el decimonónico con la incorporación de nuevas técnicas (1981:56-57). Las razones que explican la llegada de este fenómeno tienen sin duda mucho que ver con el apoyo de las editoriales -que veían en él el filón adecuado para sustituir a los protagonistas del realismo social-, la difusión cinematográfica y los coloquios sobre novela en los que unos autores se promocionaban

a otros; no obstante, en lo esencial, el convencimiento de la insuficiencia del realismo, se unen a sus compañeros de la península al pasar de revolucionarios escritores a escritores revolucionarios mediante el empleo de nuevos procedimientos y gracias al afán de ser universales y globalizadores en sus propuestas. No cabe duda, por ejemplo, de que la gran diferencia entre *Cien años de soledad* y las novelas anteriores de Gabriel García Márquez reside en que Macondo no es un pueblo, sino "el pueblo". Una buena explicación que resume el éxito de los novelistas latinoamericanos la facilita el estudio de Sánchez Rey :

Los años sesenta se configuran, por consiguiente, como una década donde se produce una gran "ebullición" de la narrativa hispánica, impulsada por los escritores hispanoamericanos y seguida, muy de cerca, por los escritores peninsulares : los premios literarios se ven copados por estos jóvenes autores, que dan un tono distinto a su manera de contar los hechos y a los propios hechos contados. Tal fenómeno literario tiene un reflejo editorial evidente : se lee mucho a los autores del otro lado del Atlántico y se intenta imitarlos (no siempre con igual fortuna). Es el auge de lo que se ha llamado el "boom hispanoamericano" (1991:16).

La tendencia temática fundamental de este grupo de autores es el llamado "realismo mágico", una concepción de la literatura cuya absurda apariencia esconde la verdadera tragedia del continente, ofreciendo grandes novedades en el empleo de nuevas técnicas y un nuevo estilo, compartido asimismo por autores que no participan de esta tendencia o modo de enfocar la realidad. Su valor como impulso renovador de la novela española española es indiscutible desde la aparición de títulos como *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa, o *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. Los dos, junto a Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*, 1967), Miguel Ángel Asturias (*El Señor presidente*, 1946), José Donoso (*Este domingo*, 1962), Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1953), Alejo Carpentier (*Los pasos perdidos*, 1959), Juan Carlos Onetti (*El astillero*, 1961), Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962), y algunos autores más introducen una serie de novedades entre las que cabe destacar el empleo de un espacio fijo y bien caracterizado, la superación del realismo tradicional para crear una realidad mágica o irreal, el tratamiento de temas como la desintegración del individuo en la sociedad, y técnicas como los saltos temporales, la ruptura del argumento tradicional, personajes que aparecen, desaparecen y se repiten, cambios de perspectiva del narrador, etc. Lo importante es que

llegan a España a engrosar las filas de los convencidos de la insuficiencia del realismo y contribuyen al cambio ya con estructuras originales (*Rayuela*), buenas muestras de barroquismo expresivo (*Los pasos perdidos*), espacios en donde todo parece posible (*Pedro Páramo*) y, sobre todo, con una nueva concepción de la literatura: el "realismo mágico" (*Cien años de soledad*). Junto a estos procedimientos podemos destacar un estilo definido por el barroquismo expresivo, del cual podemos citar como un ejemplo representativo la obra de Alejo Carpentier. Klaus Müller-Beigh, que analiza el estilo de *Los pasos perdidos*, destaca en esta novela las minuciosas descripciones, el escaso empleo del diálogo, las abundantes referencias culturalistas, la amplitud de un vocabulario plagado de tecnicismos, cultismos y americanismos, la humanización de los objetos, la preocupación por los detalles repugnantes de la realidad, las construcciones ornamentales y las frases complejas, con otros procedimientos que se pueden hacer extensivos a otros novelistas y llevan a este investigador a afirmar que *el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco* (1968:183). No sólo en cuanto a la fecha de publicación de estas novelas, sino también en el dominio de las técnicas, la novela latinoamericana puede considerarse un precedente de la nueva novela hispánica, y el final de esta corriente tendrá asimismo un final similar al de aquella, producido, al llevarse a las últimas consecuencias la libertad absoluta de estructuras narrativas y lingüísticas, como afirma Gálvez (1981:14), igual que sucedió en España con la llegada del experimentalismo.

Efectivamente, no es difícil establecer paralelismos entre los procedimientos empleados por este grupo de autores y muchos novelistas españoles, entre los cuales Juan Marsé podría ser un buen ejemplo, especialmente en la proximidad a García Márquez en ciertos aspectos : primero, porque la creación de un espacio fijo hecho a la medida del autor en donde es posible casi todo y se mezcla lo real con lo inventado es un aspecto que une Comala (Juan Rulfo) y Macondo (García Márquez) con escenarios creados por autores como Juan Benet (Región), Marsé (Guinardó) y más recientemente Antonio Muñoz Molina (Mágina). Segundo, porque las absurdas historias que leemos en *Cien años de soledad* son un modo inventado de conocer la verdad, la tragedia de un continente expoliado, como expoliado está el Guinardó de Marsé. Tercero, porque la obra de García Márquez está llena de personajes que aparecen, desaparecen y se repiten -siguen en esto a Galdós y a Balzac-, y, sobre todo, porque la mayor parte de las novelas del escritor colombiano son

susceptibles de ser consideradas como fragmentos de una obra más amplia que no acaba, como Juan Marsé, de escribir. Pero a pesar de la influencia que ejercen los novelistas hispanoamericanos sobre algunos de los más significados representantes del realismo social, es Álvaro Cunqueiro el novelista que mejor interpreta el realismo mágico en nuestro país, especialmente en novelas como *Un hombre que se parecía a Orestes*, ganadora en 1968 del Premio Nadal.

3.1.3. EL REALISMO TRASCENDENTE

Un conjunto de autores agrupados en torno a la figura de Manuel García Viñó y algunas novelas que en casos puntuales alcanzan una cierta relevancia desde el punto de vista técnico y estilístico conforman la llamada "novela metafísica", una forma de hacer novela bien alejada e incluso hostil a los planteamientos del realismo social importante como etapa original de la trayectoria de autores como Carlos Rojas o Antonio Prieto, que protagonizarían desde distintas posiciones varios premios literarios de renombre. La causa de la falta de atención que por parte de la crítica ha recibido esta tendencia habrá que buscarla en su oposición a las tendencias dominantes o, como quiere Asís, *en la arrogancia con que García Viñó defendió sus postulados* (1991:88). La misma investigadora destaca en el grupo su deseo de ampliar las fronteras de la realidad, el alejamiento del aquí y ahora hacia una realidad humana de ayer y de siempre y temas como el hombre atezado por el mal de existir, la libertad inútil y la crisis religiosa en definitiva, que alcanza su mejor ejemplo en una obra como *Las llaves del infierno* (1962), de Carlos Rojas. Sin embargo es Martínez Cachero el crítico que dedica un mayor espacio al análisis de este grupo de autores, recogiendo las palabras de García Viñó sobre el conjunto de obras que durante el curso 1961-1962 fueron publicadas : *El borrador* de Manuel San Martín -seudónimo de Manuel Sánchez Martín-, *Las llaves del infierno* de Carlos Rojas, *Homenaje privado* de Andrés Bosch y *Nos matarán jugando*, de Manuel García Viñó. Sumemos a Castillo Navarro, Vidal Cadellano, Tomás Cabot o Vintila Horia y tendremos un grupo que, en opinión del mismo Martínez Cachero es escasamente coherente pero valorable como *apasionada y saludable voz discrepante, no siempre debidamente apreciada* (1985:273), aun siendo una tendencia minoritaria y poco representativa en el conjunto de líneas

temáticas que destacan en esta década.

3.1.4. EL REALISMO SOCIAL

En los primeros años de la década que nos ocupa es posible encontrar todavía abundantes trabajos adscritos a las propuestas del realismo social y muy especialmente a su fondo de denuncia, ya sea de los problemas de la emigración (*Hemos perdido el sol*, 1963), de la vida carcelaria bajo el régimen franquista (*Los vencidos*, 1965), de la situación del obrero al final de la guerra (*Años tras años*, 1965) y de las duras condiciones del campesinado andaluz (*El capirote*, 1966). Así autores como Ángel M^a de Lera, Antonio Ferres, Armando López Salinas y Alfonso Grosso continúan dentro de un realismo social que tardarán tiempo en abandonar, en algún caso -pensemos en el mismo Grosso- con cierta fortuna. Son títulos que no se encuentran entre lo más granado de sus respectivos autores y quizá sólo *Dos días de septiembre* (1962) puede considerarse una novela de cierto éxito quizá porque, como apunta Sanz Villanueva, contiene ya algunas novedades (1984:159). Es el realismo desmitificador la tendencia que toma el relevo dentro de la misma línea de denuncia, como más adelante veremos, no sin una cierta oposición por parte de los que entendían que potenciar la forma iría en detrimento del contenido crítico de la novela y de su intención. Cuando en 1969 Cesar Santos Fontenla desde la revista *Triunfo* decidió emplear el despectivo calificativo de "Generación de la berza" para denominar a los litigantes en el conflicto entre los continuadores del realismo y los renovadores -o "generación del sándalo"-, no hizo más que poner de manifiesto el contraste entre la pobreza estilística de los que antaño el mismo crítico defendía desde la revista *Cuaderno y Pensamiento* -*Afortunadamente parece que hay un grupo de jóvenes novelistas decididos a escribir con franqueza y modernamente. Ferres y López Salinas pertenecen a él* (1960:132), como recoge el trabajo de Martínez Cachero (1985:197)-, y el virtuosismo técnico predominante desde el año 1962, una polémica que se mantuvo durante cierto tiempo, por más que escritores, editores y críticos se mostraron reacios con el paso de los años a ser considerados defensores del primer grupo. En el momento en que todos comprenden que la crítica social no está reñida ni mucho menos con un estilo cuidado y dentro de lo que su capacidad les permitía, afrontarán la renovación de su estilo.

3.1.5. DEL OBJETIVISMO AL SUBJETIVISMO

Si desde un punto de vista ideológico y temático la nueva novela evoluciona hacia la desmitificación, hacia la manifestación de una problemática individual y hacia la exposición de contrastes sociales, como hemos visto anteriormente, desde un punto de vista técnico el cambio más destacable viene dado por el paso de la postura objetiva al subjetivismo, de la preocupación por las voces ajenas -las de los personajes- a la atención prioritaria a la propia voz, la del autor, que desde una perspectiva omnisciente matiza, comenta e interpreta la realidad novelada a menudo no sin cierta ironía. Atrás quedan por lo tanto posturas como la sostenida por Juan Goytisolo, que en *Problemas de la novela* (1956) indicaba lo siguiente :

La novela objetiva basada en una apreciación sintética y real de la conducta (humana), se ha convertido, quiéranlo o no los críticos y escritores, en el único medio eficaz de novelar de nuestro tiempo (pág.49)

Uno de los investigadores que de un modo más clarificador han estudiado esta decisiva transformación es Buckley, que entiende que el subjetivismo es una solución al problema formal de la novela caracterizada porque el autor no trata de presentar una realidad semejante al mundo que rodea al lector -como hacía el novelista objetivo-, sino que trata de comunicar una realidad que Buckley denomina "mítica", definida porque el lector no la reconoce *como parecida al mundo visible o real, pero que, en cambio, identifica con sus propias reacciones emotivas ante este mundo* (1973:142). El subjetivismo, que el mismo investigador vincula a la tradición poética española, puede manifestarse de forma ideológica mediante la fragmentación del punto de vista, la repetición de personajes, la creación de mitos como el paraíso infantil perdido y el empleo de estructuras e imágenes míticas -subjetivismo ideológico-, pero también de forma lingüística. Si Juan Goytisolo es el mejor ejemplo del primer modelo, Luis Martín Santos ejemplifica en su obra el subjetivismo lingüístico mediante el uso de una estructura sintáctica que permita la presencia de objetos como genéricos o habituales, el empleo de cultismos, barbarismos y terminología científica, la utilización de una cronología subjetiva y el tratamiento de los personajes llevado a cabo de tal modo que, según Buckley, *en muchas ocasiones el autor*

se distancia del protagonista, lo enjuicia, a veces lo ridiculiza (1973:205). Si en la novela neorrealista y especialmente en la objetiva el autor se limitaba a transcribir los diálogos de los personajes como forma de mostrar la realidad y denunciarla, ahora decide tomar el mando y establecer un diálogo con su mundo.

No es suficiente con mostrar la realidad, hay que explicar esa realidad, y para ello el novelista necesita el control de la situación novelada disponiendo los acontecimientos bajo el prisma de su propia subjetividad. En relación con esto cabe interpretar procedimientos como el aumento de las descripciones subjetivas y las digresiones del autor. Pero por otro lado el personaje cobra un papel fundamental y se instituye a menudo como delegado ideológico del autor en la novela -por más que éste guste a veces de ridiculizarlo y distanciarse de él-, por eso el empleo del monólogo interior y de la segunda persona narrativa son procedimientos que cada vez van a ser más utilizados para manifestar la interioridad del personaje -en cierto modo del propio autor- y también de su complejidad, complejidad que es también propiedad de la realidad observada y que la fragmentación del punto de vista pondrán de manifiesto. Poco a poco se abandonará la visión unívoca que caracterizaba de suyo al realismo social de los cincuenta.

3. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Si la novela del realismo social crítico carece de análisis serios sobre la técnica y el estilo y son muchas las voces que se han dirigido contra una supuesta condición de "realismo monolítico", o "plano", no sucede lo mismo con una nueva etapa que tiene su origen en la aparición de *Tiempo de silencio* en el año 1962, recibida por la crítica como un complejo soplo de aire fresco. A esta nueva etapa se incorporan autores que como Juan Goytisolo y Juan Marsé, habían formado parte del realismo social y ahora no sólo afrontan el género desde perspectivas ideológicas y estéticas bien distintas, sino que su mayor formación y compromiso estético les permiten llevar a cabo una serie de procedimientos que, conocidos ya por ellos, no supieron desarrollar en su etapa de formación. Por ello, y sin negarles razón a los que como Juan Benet explican que el realismo social no llegará a colmar sus propios estatutos porque *un paseo por los pueblos y suburbios de la España de los 50 era mucho más dramático y sobrecogedor que la lectura de veinte novelas de la así*

llamada escuela realista (1980:28), no vendría mal tampoco recordar las palabras de Sobejano :

El descuido lingüístico y, sobre todo, la chatedad expresiva de unos pocos novelistas sociales, llegaron a alarmar a algunos comentadores españoles entre los que puede contarse quien esto suscribe. Sin embargo, la prosa narrativa y descriptiva de Jesús Fernández Santos e Ignacio Aldecoa, de Sánchez Ferlosio y Luis Goytisolo, de Martín Santos y del último Juan Goytisolo, compensa debidamente la grisura, la incorrección, el desenfreno o el aplanamiento de otras plumas. Fluidez y vibración, precisión y limpieza, sobriedad expositiva animada oportunamente por alientos de poesía, variedad y empuje neologista en algunos casos, son cualidades que lucen en tales escritores, sin que ellos pertenezcan al linaje de aquellos que a todo trance buscan el lucimiento y que por castigar el estilo castigan al lector, como decía Clarín y Unamuno gustaba repetir (1975:537-538).

La novela de los sesenta no ha perdido un ápice de crítica en su vertiente social, sucede que los procedimientos que le darán forma son bien distintos. En primer lugar, porque la crítica y el análisis llegan de la mano de la palabra del narrador, no de los personajes, mediante el aprovechamiento del mito y de ciertas propuestas ideológicas del marxismo y del existencialismo. En segundo lugar, porque siendo una novela dialéctica, como la denomina Buckley, se complace no tanto en denunciar como en poner de relieve una serie de contrastes, de entre los cuales no es el menos llamativo el que existe entre la sociedad nueva que emerge en los sesenta a partir del Plan de Desarrollo, y una dictadura anticuada que gracias a la acción de la censura genera, según Martínez Cachero, *un tipo de literatura alusivo-elusiva que permite pensar en símbolos e interpretaciones significativas* (1985:331). En tercer lugar, finalmente, porque la nueva línea predominante de actuación entre los más destacados autores, la búsqueda de la desmitificación, exige a su servicio una serie de procedimientos que, como hemos dicho, están ya en estado embrionario en sus primeras novelas.

La novela de los sesenta no es simplemente una suerte de imitación de la obra de Martín Santos, aunque hay que reconocer que esta novela permite ejemplificar lo que esta renovación ha sido, a pesar de que otros títulos no le quedan a la zaga en cuanto a complejidad, vease a modo de ejemplo una obra tan compleja como *Volverás a Región*, de Juan Benet narrada en forma fragmentaria siguiendo una técnica de ocultamiento con

anticipaciones temporales, saltos atrás, cambios de punto de vista, procedimientos a los que podemos sumar la abundancia de motivos lugubres, de voces misteriosas, el escamoteo de nombres personales, las comparaciones tomadas de un contexto distante, extranjerismos y citas de otros autores, como recoge Sobejano (1975:561). Nos referiremos ante todo a una serie de novelas de escritores que habían tenido cierto protagonismo en la novela social, como Cela, Delibes, Marsé, Juan Goytisolo y Martín Santos, admitiendo la existencia de una línea neovanguardista o experimental que analizaremos en el próximo capítulo y que afecta a obras como *Rocabruno bate a Ditirambo* (1965) de Gonzalo Suárez o *Experimento en Génesis* (1967), de Sánchez Espeso, que suponen una intensificación de los recursos experimentales más propia de los primeros años setenta que de la década que nos ocupa.

Hay muchas novedades en el periodo que se inicia en el año 1962 con la novela *Tiempo de silencio* y finaliza en el año 1969, periodo que se corresponde con lo que Sobejano denomina "novela estructural" y que hemos seleccionado para desarrollar el segundo capítulo de nuestro trabajo. Nace el periodo con la publicación de una novela que lanza al territorio cultural español, en palabras de Sobejano, *algo profundamente original en virtud de una perspectiva, una estructuración y un lenguaje que rompían con lo acostumbrado* (1975:549). Serán estos tres aspectos los que seguiremos para explicar cuáles son los aspectos concretos en los que esta novela puede considerarse renovada, llámese "novela de contraola" como lo hace Corrales Egea (1971:191), "novela del realismo dialéctico" como hacen Buckley (1979:1) y Ortega (1970:83-86), o "realismo crítico" como la define Esteban Soler (1971:357). Lo importante es que nos encontramos ante una novela renovada, cuya inspiración procede del aprovechamiento de la lectura de novelas extranjeras- fundamentalmente Joyce, el "nouveau roman" y la "generación perdida" norteamericana-, apoyada a la vez en el impulso de renovación de importantes novelistas sudamericanos que a partir del año 1962 y siguiendo el éxito de *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa llegan a España, y en el deseo de abandonar las pautas del realismo social.

3.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

Como forma de indagar en la realidad el novelista presenta una anécdota variada como soporte del tema principal, nada llamativo sucede en obras como *Tiempo de silencio*

o en *Señas de identidad* porque la explicación llegará en forma de digresiones y mediante el aprovechamiento del mito y ciertas propuestas ideológicas del marxismo y el existencialismo, en un intento de presentar la objetividad por adición de subjetividades. Estamos ante un narrador que se aleja cada vez más de la pretensión de objetividad que caracterizó al realismo social, se hace palpable la presencia del autor y es frecuente la presencia de un narrador omnisciente en tercera persona aunque cada vez más encontramos la alternancia de las tres personas narrativas.

Por un lado, el narrador siente la necesidad de intervenir, opinar y orientar el criterio del lector, por otro no renuncia a las posibilidades que le ofrece el contraste entre la primera y la segunda personas narrativas, -fundamental en lo que atañe a la problemática particular del protagonista-, ni tampoco al empleo de procedimientos como el estilo indirecto libre, la técnica de contrapunto, y la presencia de la focalización interna múltiple en obras como *Ritmo lento* de Carmen Martín Gaité, en *Últimas tardes con Teresa* y en *La oscura historia*, ambas de Marsé. No obstante, de todos los recursos empleados en relación con este apartado, es el de más fortuna es el uso de la segunda persona narrativa, como puede verse en novelas como *Señas de identidad*, en *Parábola del naufrago*, en *San Camilo 1936*, etc. Este recurso ha de vincularse a la necesidad del personaje protagonista de indagar en su propia intimidad con idea de entender el presente a partir del análisis del pasado.

3.2.2. ESTRUCTURA . PERSONAJES, ESPACIO Y TIEMPO

La novela estructural se caracteriza, ya lo hemos dicho, por buscar una indagación en la estructura de la conciencia de la persona y en todo su contexto social. Son los que protagonizan estas novelas personajes no distinguidos, sino desdibujados, importa más descubrir su corriente de pensamiento interior que su biografía o su carácter, *la persona no se conoce bien ni se siente unitario, se siente confuso, extraviada, incompleta o en peligro de amulación* según Sobejano -que sigue a Goldman en su idea de que al protagonista problemático individual sucede el colectivo y ahora el perdido - (1975:591), los protagonistas son opacos para sí mismos y borrosos para el lector, y esto puede observarse en numerosos ejemplos : lo vemos en Alvaro Mendiola, protagonista de *Señas de*

identidad, revisando fotografías y documentos a la búsqueda en el pasado de resolución para la desorientación presente; en el hombre desolado que ha vuelto a dialogar con esa extraña mujer en *Volverás a Región*, en Jacinto, protagonista de *Parábola del naufrago*, en el protagonista de *San Camilo 1936*, y también en Paco Bodegas, que vuelve a Barcelona para recordar el compañía de su prima aquellos hechos del pasado que acabaron con la vida de Montse en la conocida novela de Marsé.

A diferencia de lo que habíamos visto en la novela del realismo social, el personaje no esta sólo en conflicto con su sociedad, sino ante todo consigo mismo, y se buscan dos caminos para solucionar este problema : recoger fragmentos de la historia personal como modo de explicar el caótico presente -así lo hace Alvaro en *Señas de identidad*-, o volcar el odio acumulado hacia la sociedad poniendo de relieve sus contrastes sociales mediante un planteamiento dialéctico -*Últimas tardes con Teresa*- o mediante un lenguaje barroco e irónico que roza la pedantería -*Tiempo de silencio*-. La desorientación del personaje, que no se resolverá en el transcurso de la historia que en estas novelas nos cuentan, lo lleva a cambiar de identidad, como ocurre con Álvaro Mendiola / Séneca / Manolete en *Señas de identidad*, o como sucede con Manuel Reyes en *Últimas tardes con Teresa* : conocido como Pijoaparte entre sus compañeros delincuentes decide llamarse Ricardo de Salvatierra al entrar en la fiesta en la que conocerá a Teresa.

- Espacio y tiempo.

Desde el punto de vista de las coordenadas espacio temporales la nueva novela supone la intensificación de una serie de técnicas que se habían iniciado en la década anterior y ahora se consolidan. Novela fundamentalmente urbana, se desarrolla en grandes ciudades en donde el hombre vaga desorientado, pero el espacio no será un mero punto de referencia, sino que el narrador se detiene en sus características poniendo de relieve ahora el valor de las descripciones, que permiten una mejor definición del personaje y una caracterización más completa del espacio : podemos encontrar un buen ejemplo en la conocida descripción de la celda de Pedro que Martín Santos lleva a cabo en su obra, propia del cuidado con el que un científico aborda su objeto de estudio. Otro bien distinto es el camino seguido por diversos autores en el establecimiento de un espacio mítico, al cual llevan la acción de todas sus novelas, aspecto este que debe no poco a la influencia de autores como Faulkner y que se consolida con la de otros autores importantes como Juan Rulfo o García Márquez.

Comparten este procedimiento Juan Marsé, cuyas novelas no se alejan de un espacio muy concreto, y Benet, que lleva a un lugar llamado Región la acción de todas sus obras, desde la primera .

En el grupo de obras que participan de esta renovación técnica y estilística es habitual el desorden cronológico y distintas alteraciones de la duración y la frecuencia temporal : desarrollo discontinuo de la acción, condensación y reducción temporal, manipulaciones como el flash-back, la elipsis, la síncopa, el resumen, etc. son práctica habitual en las novelas que en la década de los sesenta publican autores como Benet, Marsé, Juan Goytisolo, Miguel Delibes o Camilo José Cela. Cabe destacar como importante el desorden evocativo, significativo en la medida en que casi todas estas obras tienen como objeto el pasado, y su análisis desordenado, en opinión de Sobejano, sirve como *vehículo expresivo del temor a la amulación de la persona* (1975:603), y así puede verse en el *Libro de las memorias de las cosas* de Fernández Santos y en *La oscura historia de la prima Montse* -ambas ya publicadas en el año 1970-, y en *Parte de una historia* de Ignacio Aldecoa.

3.2.3. EL DISCURSO

En cuanto al lenguaje, los autores que acometen la renovación se plantean cuatro metas en opinión de Sobejano : proyección de la vida interior, captación del habla común, renovación de la lengua literaria y crítica del lenguaje (1975:605). Las cuatro pueden considerarse logradas en un buen número de autores, pues el estilo de la nueva novela presenta novedades no sólo cuantitativa sino cualitativamente importantes, entre las cuales podemos destacar la disminución del diálogo, a menudo original y artificioso, en favor de distintos tipos de monólogo que se presentan con variedad de registros, el barroquismo en las descripciones y en las digresiones con extraordinario lujo retórico, la aparición de un lenguaje rico en neologismos y barbarismos, la alternancia de frases cortas y largas, y algunos aspectos entonces llamativos como artificios tipográficos, ausencia de signos de puntuación, presencia de elementos ajenos como esquelas (*Cinco horas con Mario*), anuncios (*San Camilo, 1936*) o informes (*Señas de identidad*) y otros elementos que provocan una narración morosa, detallada y estática, de tal modo que un suceso mínimo

puede ocupar páginas enteras. Algunos procedimientos como el barroquismo expresivo o las frecuentes digresiones vienen dados, finalmente, por el impulso creativo y el cuidado estilístico de algún miembro de la generación del 54 -especialmente Juan Goytisolo y Marsé- y los menos son una respuesta formal, a menudo original, al realismo -caso de la falta de signos de puntuación o la presencia de informes o esquelas- y anticipan el experimentalismo de obras posteriores.

Sin duda el paradigma de esta renovación es *Tiempo de silencio*, que posee la mayor parte de las características enunciadas. A esta estela de cambio y movidos por el éxito de dicha novela se incorporaran sucesivamente varios autores entre los que cabe destacar a Juan Goytisolo que lo hace con *Señas de identidad* y confirma ese impulso con *Reivindicación del Conde Don Julián*, autores de la generación anterior como Delibes (*Parábola del naufrago*) o Cela (*San Camilo 1936*), y también Marsé, que con *Últimas tardes con Teresa* lleva a término algunas de las mas significativas novedades y realiza su primera incursión importante en el "universo de la burguesía", confirmándolo cuatro años más tarde con la publicación de *La oscura historia de la prima Montse*. Ambas novelas, y los vínculos que se establecen con el resto de obras que participan de la misma renovación, se convertirán en el objeto de análisis de este nuevo capítulo.

3. 3. *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA (1965)*

Toda la trayectoria novelística de Juan Marsé está apoyada con mayor o menor fuerza en sus vivencias personales, también esta novela es producto de una experiencia importante : sus contactos con intelectuales antifranquistas en el exilio parisino, a donde había acudido por consejo de Barral. Por otra parte, a sus treinta y dos años Marsé había acumulado ya una mayor formación gracias a la lectura de los autores más representativos de la literatura europea del XIX y de algunos novelistas norteamericanos como Scott Fitzgerald o Henry James, que habían llamado poderosamente su atención. Es entonces cuando se decide a presentar *Últimas tardes con Teresa* al premio Biblioteca Breve que concedía la editorial Seix Barral por segunda vez, resultando vencedor. Desde un primer momento la novela fue acogida favorablemente por la crítica, hasta el punto de que uno de los miembros del jurado, Vargas Llosa, señalaba poco después que el libro era *tal vez el*

más vigoroso y convincente de los escritos este último año en España (1966:1), aunque Barral recoge en sus memorias que el novelista peruano se oponía en principio a concederle el premio porque *reconocía el mérito de las aventuras de Pijoaparte pero le irritaban los excesos de sarcasmo del libro* (1988:84). No tardaron en aparecer análisis que situaban la novela como obra emblemática no sólo dentro de la trayectoria de su autor, sino incluso en el ámbito de la novela española contemporánea, así, Sobejano la interpreta como *una parodia sarcástica de la novela social en sus dos vertientes : como testimonio de los sufrimientos del pueblo y como testimonio de la decadencia de la burguesía* (1975:349), una posición que el mismo crítico asocia a la que gozó *El Quijote* respecto de la novela de caballerías.

A pesar de la abundancia de análisis sobre esta tercera obra de Marsé, no se ha tenido en cuenta un aspecto tan importante como la frustración del individuo que persigue un ideal, descubriendo de repente la complejidad de lo real y fracasando por ello. El tema podría unificar la obra de Marsé en su conjunto y *Últimas tardes* no es ajena a él, sin embargo la crítica ha prestado mayor atención a los aspectos sociológicos del relato -que indudablemente existen- y al innegable avance técnico que la novela representa en relación con trabajos anteriores del novelista barcelonés. El mundo de Teresa y sus compañeros ha acaparado toda la atención, y aunque no es el único aspecto digno de tener en consideración sí es el factor desencadenante de la obra, como el mismo Marsé indicaba en una entrevista con Ramón Freixas :

Respecto a la descripción estudiantil he reconocido en otra ocasión que había algo de ello, que pensaba que la Universidad sólo se nutría de señoritos, y así era. Pero en mi planteamiento la finalidad no era ésta, ni mucho menos, era una apoyatura a fin de describir a Teresa en un ambiente específico y que adquiriera así un determinado relieve. Todo se mezclaba, un romanticismo ideológico de izquierdas, la confusión apariencia-realidad, la mitificación de las cosas, el conflicto entre calentura ideológica y calentura real, la ilusión de conspirar y al mismo tiempo meter mano (1984:54).

Junto a la crítica social de la burguesía y de los estudiantes, hay otro aspecto importante como es la desmitificación a través de la ironía, *Últimas tardes* se aparta del objetivismo hacia la desmitificación en sus planteamientos a través de la atención a mitos

privados -creados por los personajes- cuyo final y el de la novela son una misma cosa. De nuevo esta postura es consecuencia de las vivencias de Marsé y de su actitud frente a cierto tipo de gestos, como afirma en la misma entrevista :

Tenía muchos motivos, volvía de París y de conspirar, y al regresar veías que la realidad iba por un lado y la visión mitificadora por otro, en cualquier momento Franco caía y se pontificaba cada dos por tres sobre la huelga general, pero la gente aquí iba tirando como podía y para de contar. Existe una vena humorística muy del periodo, aunado a mi experiencia personal en el partido que te hacía ir por el mundo con orejeras como los burros, y en parte es una respuesta a esta situación. Es un intento de reivindicar al individuo, que va a la suya, no es ni un obrero en paro (...) no sólo eso, sino que es un chorizo rematado, que quiere casarse con una chica guapa, rica y dar el braguetazo (ibidem).

Dentro de la novela de la desmitificación, la posición de esta novela sale reforzada porque posee, frente a obras más complejas como *Tiempo de silencio* y *Señas de identidad*, una ventajosa inteligibilidad que, dentro de su calidad técnica, la convierte en una obra accesible que cumple el compromiso íntimo de Marsé : contar una historia que pueda entretener al lector. La historia del individuo a la búsqueda de un ideal, la crítica de la burguesía y el estudiantado y la desmitificación de ciertas situaciones se presentan como los tres grandes apartados temáticos de esta novela, cuyo argumento pasamos a resumir brevemente.

Manuel Reyes -Pijoaparte para el narrador- vive fundamentalmente del dinero que un perista - Cardenal- le entrega a cambio de motos robadas que desguaza posteriormente el hermano del protagonista. Todos los veranos éste modifica su habitual imagen para intentar de nuevo la búsqueda de la mujer capaz de modificar su estatus y con esta intención acude a una fiesta el 23 de junio de 1956 , bajo el nombre de Ricardo Salvatierra, en la que se fija en dos chicas. La casualidad hace que conozca a la morena (Maruja) y no a la rubia que ya había decidido sacar a bailar (Teresa), que días más tarde vuelva a encontrar a Maruja, que descubra tras una noche de amor que se trata de una criada y que ésta, pocos días más tarde, sufra una conmoción tras una caída, a consecuencia de la cual ha de ser internada. Mientras Maruja vive sus últimos días Manolo piensa en cómo sostener económicamente su futura relación con Teresa, lo que hará con robos aislados, préstamos que consigue gracias a Jeringa -sobrina de Cardenal- y estafas a otros compañeros, y a la

vez comparte el mundo de los estudiantes politizados que frecuentaba Teresa Serrat. Pero el descubrimiento de la impostura de Manolo -no es un militante de base ni lo es su misterioso y alardeado contacto Bernardo-, también casualmente, precipita el desenlace: cuando Manolo decide reiniciar sus relaciones con Teresa y tras conseguir una moto gracias a la ayuda de Jeringa, el despecho hace que ella lo denuncie y sea posteriormente detenido y encarcelado. Saldrá dos años después para saber que Teresa lo ha olvidado por completo.

Marsé apuesta en esta novela por una mezcla de tradición y novedad respecto de la evolución de la trayectoria propia y de la historia de la novela española. Por una parte hay algunos aspectos que permiten vincular la novela con la literatura picaresca, el romanticismo y el folletín : con la picaresca en el personaje dedicado a diversos oficios y dependiente de distintos amos que niega sus orígenes y busca el ascenso social, con el romanticismo en ese destino cruel que persigue al héroe y lo conduce por caminos bien distintos a los esperados sin que él lo sepa -recordemos a Don Álvaro en la obra del Duque de Rivas- y con el folletín en el tema de la desigualdad social que impide la consolidación de la pareja, la enfermedad y muerte de Maruja, el donjuanismo de Manolo, y la delación de Hortensia. Los dos primeros aspectos, la vinculación a la novela picaresca y al romanticismo, han sido estudiados convincentemente por Mangini (1980) y el segundo, el empleo de los elementos folletinescos, por M^a Cintia Marraco Jordana -que añade a los ya mencionados la aureola de misterio que rodea al Cardenal, el interés en transmitir suspensión al relato o la suposición de un destinatario, entre otros (1984:73)- y por Amell , que los atribuye a la influencia de sus primeras lecturas (1984:57) . Igualmente hay en esta novela una clara influencia de *El Quijote* en lo que tiene Pijoaparte de héroe defensor de la ficción en combate con la desagradable realidad, que se provee de una armadura -el traje que compraba todos los veranos- un caballo -motos robadas- y un escudero -Bernardo Sans- para buscar a su idealizada dama Teresa.

No es novedad tampoco el desinterés por la anécdota, una característica de la novela de la desmitificación, lo que permite a Sanz Villanueva relacionar este aspecto con la obra de Luis Martín Santos (1972:157). Por otra parte, y ya dentro de la trayectoria de Marsé, tampoco constituye novedad la presencia de un personaje femenino en posición económica desahogada, la denuncia de la burguesía, la historia de amor como base del

argumento, la existencia de elementos folletinescos -la muerte de Palmita y la violación de Tina también lo eran- y la imposibilidad de un final feliz, por ello la novedad no es tanta como han señalado autores como Vargas Llosa (1966:1) o Salvador Clotas (1971:49) y sin embargo la ampliación de la crítica social, la aparición del mundo de la delincuencia, la peculiar presentación de la trama y el empleo de otros procedimientos como la ironía, la hipérbole y la parodia sí suponen un cambio cualitativo respecto de novelas anteriores.

3.3.1. HISTORIA Y TEMAS

El malogrado idilio de Teresa Serrat y Manuel Reyes, soporte fundamental de la novela, posee numerosas ambigüedades que obligan al lector a especular, no han sido pocas las divergencias respecto a la valoración del sentido último de la obra, de las verdaderas intenciones de los personajes, y de hasta qué punto pueden o no instituirse como entes representativos de un grupo social amplio. Analizaremos a continuación las diversas líneas de interpretación de la trama y su sentido, que a nuestro juicio pueden girar en torno a dos aspectos, tomando siempre como eje de análisis a la pareja protagonista y lo que supuestamente representan: a) temas relacionados con una interpretación sociológica (personaje como miembro de un grupo social en conflicto con otros) como la crítica a la juventud universitaria y la burguesía, y b) temas relacionados con una interpretación filosófica (individuo orientado hacia una postura vital de enfrentamiento con la realidad que crea sus propios mitos) como es el tema del conflicto con la realidad y la desmitificación. Sumemos a la ambigüedad que caracteriza a la novela una serie de técnicas que modifican sustancialmente la presentación y evolución de la trama, y el aumento de la crítica tanto en intensidad como en extensión, y tendremos las razones que explican el éxito alcanzado por una novela que pasa por ser, junto a *Si te dicen*, la más conocida y valorada de cuantas ha escrito Marsé.

a) Compromiso social : la burguesía y los estudiantes.

La de Marsé es siempre una novela crítica, pero no son muchas las ocasiones en que ésta se hace explícita sobre un objetivo concreto, sino que se deduce de una situación expuesta que abre el campo a la especulación. En el primer apartado de este trabajo hemos explicado ya qué sectores sociales son el objetivo de la sátira del novelista barcelonés y

anticipado de qué modo configura el universo de la burguesía y cómo retrata a ambas generaciones: la de los estudiantes y la de sus padres, aspecto esencial en *Últimas tardes* pero sobrevalorado por una crítica que fundamentalmente se ha centrado en cuestiones sociológicas interpretando como evidencias de una ideología ciertas situaciones. Sin embargo, no negando que retratos como los que ofrece el novelista sobre la juventud universitaria o sus progenitores son contundentes, creemos que hay un aspecto personal o biográfico que no debemos pasar por alto. En el año 1994 Juan Marsé realizó en una entrevista con Sol Alameda las siguientes declaraciones:

Cuando era joven y del partido comunista en París, tenía las ilusiones a flor de piel (...). Mis ilusiones eran a más largo plazo, pero me desengañé pronto. (...) Mis propias relaciones emotivas con el partido, en las que solían confundirse la realidad con el deseo -lo mismo que a Teresa en su relación con Pijoaparte-, me propusieron un ajuste de cuentas conmigo mismo. (...) Los coqueteos de Teresa con Pijoaparte, con su ideal futuro, son mis coqueteos con el partido. La crítica no supo verlo entonces, cuando se publicó la novela (pág.34).

Con ellas el autor catalán introduce una nueva lectura, que viene dada por la identificación de Pijoaparte con un partido político -y aun más, con una facción ideológica amplia como la que constituía la oposición al franquismo- y de Teresa primero con un aspirante a militante clandestino y segundo con el propio Marsé. Éste cedía su piso en París para la realización de reuniones a las que no asistía, como declaró a Sinnigen (1982:121) y es bien conocida su animadversión hacia un tipo de intelectual falso e inconsecuente que podrían perfectamente representar los amigos de Teresa, - incluso declaró en otra entrevista con Montse Casals que uno de ellos, Luis Trías, es la imagen de un compañero (1984:79)-. Desde este punto de vista parece claro que los dos mundos sociales que en conflicto se presentan en la novela no son tanto económicos cuanto ideológicos y políticos, y que el protagonista admite una cierta proximidad con su autor que no habrá que buscar tanto en aspectos biográficos -este era el caso de Andrés Ferrán- como en los políticos. Conviene no olvidar que Teresa Serrat abandona a Manolo antes de ser encarcelado porque ya no cree en él, y es posible que éste hubiera comenzado a dudar de las posibilidades de la chica de ayudarlo a mejorar, por eso el conflicto del mundo de Teresa con el de Manolo -y del PCE con Marsé- es el de las ilusiones con las utopías, es el enfrentamiento del individuo

con la realidad, como veremos.

- La crítica de la juventud universitaria.

Últimas tardes no es una novela del realismo social, pero sí una novela social y crítica en donde no están establecidos con claridad los objetivos de los ataques del autor catalán, pues si bien es cierto que la mayor parte de los investigadores que se han ocupado de la novela insisten en establecer una dialéctica entre la burguesía y el proletariado, dudosamente se puede considerar a Manolo como un obrero -no se le conoce ocupación legal- y sí como un delincuente de poca monta. Este aspecto, en todo caso, ha resultado menos llamativo que la crítica al estudiantado presente en la novela sobre todo por el momento en que ésta se produce, coincidente con un período de agitación laboral en la vida española y también de actividad política en el autor que nos ocupa.

Manuel Tuñón de Lara y José Antonio Biescas destacan la importancia de los llamados "sucesos de febrero" en las universidades españolas e indican que *el simple relato no da cabal idea de la trascendencia de los hechos* (1980:287). En el mes de enero de 1956 se remitió al Ministerio de Educación una carta firmada por miles de estudiantes pidiendo la convocatoria de un Congreso Nacional y, posteriormente, fue elaborada una candidatura opuesta a la oficial del SEU cuyo rechazo provocó la salida de los estudiantes a la calle en la primera semana de febrero y numerosos incidentes, incluido un violento enfrentamiento en la calle Alberto Aguilera con falangistas y numerosas detenciones, entre las que destacan las de personajes hoy tan conocidos como Dionisio Ridruejo, Ramón Tamames, Enrique Mújica, José M^a Ruiz Gallardón y Javier Pradera, entre otros. Señalan Tuñón y Biescas que *probablemente muchos de aquellos estudiantes protestaban contra la intolerancia falangista* (pág.286), y, en efecto, sin ánimo de minimizar la importancia de los hechos y la justicia de las reivindicaciones, cabe destacar que los principales protagonistas de las revueltas eran hijos de familias acomodadas que no pretendían cambiar un sistema claramente beneficioso para ellos y Marsé, que procedía de un círculo social bien diferente, no se resiste a criticar su impostura.

Importa destacar que Marsé es el único autor de su generación que carece de una formación específicamente universitaria y también el único que aborda la problemática de la juventud burguesa desde esta perspectiva, ya que si pocos años antes se unía a Juan Goytisolo y a García Hortelano en la denuncia del inmovilismo de un sector de la juventud,

ahora, y después de sus contactos con el PCE en la clandestinidad, se aleja hacia una sátira despiadada y brutal, movido en parte por un resentimiento por no haber podido ir a la universidad que el autor confiesa en la entrevista con Freixas antes indicada. Por ello sería prolijo enumerar todos los aspectos que Marsé critica en los estudiantes, desde su concepto de la literatura hasta su comportamiento sexual -siempre y cuando aceptemos a Luis Trías como un arquetipo- y el retrato que nos ofrece es altamente significativo:

Crucificados entre el maravilloso devenir histórico y la abominable fábrica de papá, abnegados, indefensos y resignados llevan su mala conciencia de señoritos como los cardenales su púrpura, a párpado caído humildemente, irradian un heroico resistencialismo familiar, una amarga malquerencia de padres acaudalados, un desprecio por cuñados y primos emprendedores y tías devotas en tanto que, paradójicamente, les envuelve un perfume salesiano de mimos de madre rica y de desayuno con natillas: esto les hace sufrir mucho, y sobre todo cuando beben vino tinto en compañía de ciertos cojos y jorobados del barrio chino. Entre dos fuegos, condenado a verse criticados por arriba y por abajo, permanecer distantes en las aulas, impenetrables, sólo hablan entre sí y no mucho porque tienen urgentes y especiales misiones que cumplir (...) preparan reuniones y manifestaciones de protesta, se citan por teléfono como amantes malditos y se prestan libros prohibidos (pág.232)

Todos los investigadores están de acuerdo en distinguir el ataque a los estudiantes como uno de los puntos esenciales de la crítica en la novela, sin embargo discrepan a la hora de interpretar el grupo que encabeza Luis Trías de Giralt con el estudiantado español, por ejemplo, Sanz Villanueva explica que *la ambigüedad de Marsé hace que la crítica recaiga sobre la juventud universitaria en general. Esto llevaría a deducir una postura conservadora en la novela* (1972:68) En la primera afirmación coincide Sobejano, que destaca en la obra *la crítica mordaz de la primera generación universitaria subversiva* (1975:344) y también Sinnigen, que va más allá al afirmar que *los errores de los estudiantes de izquierdas se extienden a toda la oposición que se presenta como igualmente inmadura* (1982:91). En la segunda sólo lo acompaña Corrales Egea, que entiende que es un libro que *va a favor de la gente de orden* (1966:113), algo poco sostenible a la luz de la trayectoria de Marsé. No obstante hay un párrafo en la novela que permite la generalización de la crítica, en el que se apoya Sinnigen para justificar su postura :

¿Qué otra cosa puede esperarse de los universitarios españoles, si hasta los hombres que dicen servir a la verdadera causa cultural y democrática de este país son hombres que arrastran su adolescencia mítica hasta los cuarenta años? (pág.236).

En el lado contrario están los que defienden que Marsé sólo se refiere a un grupo concreto de estudiantes, uno de los primeros es Curuchet, que admite en la izquierda española errores parecidos a los que les atribuye el autor catalán, pero entiende que generalizar a partir de ellos *implica una alienación similar a la denunciada : significa traicionar la diversidad humana y social en beneficio de una concepción prejuiciada de la realidad* (1968:25). De acuerdo con la circunscripción de la crítica a unos pocos están autores como Enrique Margery (1973:499) y Amell (1985:69), y no está de más señalar que el mismo Marsé se ha manifestado en este sentido en dos entrevistas con Ángel Morino (1977:42) y con el Colectivo Lantaba (1978:44), sin embargo, aunque es innegable que no existe un grupo que pueda representar al conjunto de estudiantes españoles -ni aun entonces- no lo es menos que la crítica no es suficientemente explícita para aislar un sector concreto, y que el arribismo -en realidad gran parte de lo que critica Marsé- es nota destacada en quien busca mediante su participación en ciertos círculos una forma de promoción social y cultural, y la posición de algunos de éstos líderes estudiantiles cuarenta años después de los incidentes es bien conocida por todos. La cita que hemos reproducido no deja dudas acerca de la posibilidad de ampliar el grupo, de cara al análisis de la novela la extensión del mismo en nuestra opinión importa poco, aunque sí hay que admitir que su reducción puede mermar la consideración crítica de la novela.

- La denuncia de la inautenticidad burguesa.

Una segunda lectura, mayoritariamente aceptada, interpreta la novela como la lucha entre el mundo de la burguesía -diversificada en dos generaciones distintas y personificada en los estudiantes- y el del proletariado, derrotado en el combate como puede verse al final de la novela. Como hemos visto con respecto de los estudiantes universitarios, la generalización o individualización de la crítica es uno de los puntos en los que los estudiosos discrepan, dividiéndose las opiniones entre los que creen que los personajes principales son entes aislados, y los que los clasifican como representantes de niveles sociales concretos. Entre los primeros, Margery considera que la novela *no narra el*

enfrentamiento proletariado y burguesía, sino entre el lumpen y una generación de universitarios perdidos entre sus mitos (1973:503) y Gil Casado que *falta la proyección del caso particular por lo general, que ni siquiera se intenta* (1973:500), sin embargo constituyen una excepción dentro de la opinión mayoritaria de que de la novela incide en la lucha de clases. Entre los segundos podemos destacar la opinión de Sobejano, que entiende que Marsé *hace ver, en la aguda y centelleante prosa de esta novela, la zanja que separa una clase de otra* (1970:344), y se ve acompañado por otros críticos como Soldevila, para quien el autor barcelonés *va ampliando su enfoque de la burguesía (...) hacia un contraste entre aquella y las clases inferiores* (1985:260) y Marcelino C. Peñuelas, que piensa que el autor *trata de evidenciar una realidad histórica a través del comportamiento de clases* (1980:31). Más allá en la extensión de la crítica, Edenia Guillermo y Juana Hernández entienden que se produce en la novela una caricaturización de mundos *donde el de izquierda es atacado en sus mitos de conciencia de clase, reivindicaciones lucha proletaria, unidad del estudiantado y de la clase obrera* (1971:79-80), y José Luis Aranguren amplía el ángulo al entender el conflicto de clase como conflicto de culturas, así en la novela se expone *el subproletariado charnego o no-catalán en contacto con el del mundo catalán* (1973:267).

La relación que establecen Teresa y Manolo a partir de la enfermedad de Maruja ocupa la mayor parte de la atención del narrador, cierto es que ambos pertenecen a niveles sociales bien distintos, pero la trayectoria de ambos personajes en su enfrentamiento con la realidad es paralela, y viene anticipada en sus encuentros con seres del mundo opuesto, como ha visto Kirsch (1980:121), en este caso los que respectivamente mantiene Manolo con la hija de los Moreau (pág.63-66) y la experiencia de Teresa con el chico del Carmelo que le tiraba de las trenzas, como le recuerda su madre (pág.132). No creemos que Marsé haya tenido como primer objetivo plantear la lucha de clases en la novela, más bien se limita a presentarnos distintos ambientes de tal modo que libremente podemos deducir hasta qué punto cada personaje se corresponde con él, sin embargo los ataques a la burguesía son contados: el narrador señala en las primeras páginas de la novela que el Guinardó "era lugar de retiro para algunos aventajados comerciantes de la clase media, *falsos pavos reales* de cuyo paso aún se ven huellas" (pág.25, *italicas mías*) y vuelve a referirse a la burguesía mercantil por oposición a la riqueza visible -entiéndase "legal"- de

los turistas nórdicos:

Pero hay otros aún más ricos, los que apenas se dejan ver, los verdaderamente inaccesibles. De ellos se podría decir que no existen si no fuese porque algunas veces han sido vistos en lugares públicos (...) No son ni turistas ni indígenas : viven en villas de recreo, que tampoco apenas se ven, rodeados de jardines y pinares (...) sus ojos están podridos de dinero y su poderosa mente marcada con viejas cicatrices de sucios negocios. Igual que gánsters retirados, se posan impunemente junto a piscinas disimuladas, apenas visibles a través de los setos, junto a campos de tenis donde juegan muchachas que podrían ser sus hijas pero nunca se sabe, ni si viven allí o han sido invitadas (...); entre ellas estaba Teresa Serrat con su amigo Luis Trias de Giral, invitado a pasar el fin de semana en la villa (pág.97).

Otras muestras del concepto que el narrador posee de la burguesía catalana podemos deducirlas de algunos comportamientos aislados. Por ejemplo, el matrimonio Serrat discute las consecuencias de la enfermedad de la criada, que yace al borde de la muerte a pocos metros de allí, porque al señor Serrat "lo que le preocupaba es que desde hacía tres días llegada a todas partes con media hora de retraso" (pág.131), por su parte la señora Serrat asocia el lugar de residencia del novio de Maruja con su posible comportamiento -"uno de esos desvergonzados que se aprovechan de las criadas, eso es lo que debe ser. Además, vive en el Carmelo (...) En aquel barrio nunca se sabe lo que puede pasar.. (pág.132)-. No obstante, estos juicios aislados de los Serrat no parecen razón suficiente para afirmar que en la novela se denuncia, como quiere Mangini, *la hipocresía de la burguesía ortodoxa en los padres de Teresa* (1980:138) . También cuando se habla de los estudiantes el narrador destaca no sus ideas, sino que "todos estaban muy bronceados, veraneaban en distintos puntos neurálgicos de la Costa" (pág.220). y cuando se refiere al matrimonio Bori cita en primer lugar su residencia en el barrio gótico, en "un ático confortable y lujoso" (pág.262).

En definitiva, Marsé presenta distintos ambientes cuyas características son opuestas y deja que interpretemos libremente si el fracaso de Manolo se debe a razones socioeconómicas o no, y si es posible establecer una identidad entre individuo y grupo, algo que se nos antoja muy discutible teniendo en cuenta que si la intención de Marsé ha sido definir un personaje como representativo de un grupo social, seleccionar a un delincuente como representante del proletariado parece extremado. Quizá el contraste entre

ficción y realidad y la desmitificación de ciertas ideologías y actitudes sean aspectos que están por encima de la consideración sociológica de la novela. En todo caso es importante que por primera vez Marsé amplíe su ángulo de visión de la sociedad al situar dos mundos opuestos en conflicto, introduciendo además el mundo de la delincuencia, representado por Pijoaparte, como elemento que prefigura el ambiente de obras posteriores en las cuales muestra diversas formas de supervivencia. Será cuando se ocupa del mundo degradado de la posguerra.

b) Conflicto con la realidad y desmitificación.

Un segunda interpretación para la novela que nos ocupa es el análisis de la trama desde la perspectiva del individuo víctima del conflicto entre la realidad y la ficción, lo que pone en relación la obra con la novela de la desmitificación y con la problemática general que en nuestra opinión se plantea en toda la literatura del novelista barcelonés : el conflicto del hombre con la sociedad y con el tiempo. Los protagonistas de esta novela, por diferentes razones, no están cómodos en su mundo y anhelan salir de él, salida que dificulta el narrador propiciando una serie de equívocos -el más importante de ellos es imaginar en el otro una figura opuesta a lo que realmente es- y poniendo en contacto distintas formas de vida, para demostrar que el sueño pijoapartesco es una quimera, como lo es el de Teresa. Podemos distinguir en la novela varios niveles de desmitificación : de las personas -de lo que representan o quieren representar-, de las ideas políticas, y de ciertas concepciones estéticas. Por encima de todo ello se destruye el mito del auténtico escritor proletario que algunos editores buscaron en la figura de Marsé.

- Desmitificación del "otro".

Un primer nivel de desmitificación tiene como centro la pareja protagonista, que sigue el esquema básico que para varias novelas de Marsé distingue Margery : *desplazamiento mítico - deterioro del mito - retorno al status* (1973:592). El primero es consecuencia de una serie de equívocos y pistas falsas que sobre los objetivos de los personajes coloca el narrador. Manolo y Teresa, principalmente, pero también otros personajes -pensemos en Jeringa, por ejemplo- crean mitos privados cuya propiedad es común a los otros, sociales, ya consolidados: la destrucción. Entre los más importantes, Aranguren destaca cómo Manolo mitifica al galán de cine y Teresa al obrero (1976:279), también hay en ambos una mitificación de la belleza física -que comparte Jeringa-, del

espacio social ajeno, cuyo contacto nunca los deja indiferentes, y de la infancia. Lo importante es que todos ellos desaparecen cuando el personaje sustituye al concepto al final de la novela, y es en esta medida *Últimas tardes* una novela desmitificadora, y un ejemplo del fracaso en el enfrentamiento de la realidad con la ficción, creencia o mito, que caracteriza las mejores novelas de Marsé. El fracaso procede del equívoco en donde descansa gran parte de las creencias de los personajes, hasta que llega el desencanto :

Lo sabía, lo había sospechado siempre : el Monte Carmelo no era el Monte Carmelo, el hermano de Manolo no se dedicaba a la compraventa de coches, sino que era mecánico, aquí no había ninguna conciencia obrera, Bernardo era un producto de su propia fantasía revolucionaria, y el mismo Manolo ... (pág.244).

Teresa, que es a quien corresponde esta reflexión, abandona a Manolo al conocer su impostura, y él mismo empieza a comprender que ella tampoco va a ser el flotador que todos los veranos el joven delincuente busca para asentar su vida. Se lo había advertido Cardenal :

- Y es que una lástima, cada año, cuando llega el verano, es una triste lástima, siempre haces lo mismo, te embarcas en alguna historia de faldas y durante un tiempo andas por ahí haciendo el primo con tus trajes nuevos, otras veces ha durado poco pero ahora lo veo muy negro, maldito desagradecido, que ya no eres un chiquillo, Manolo, que mira que soy viejo y conozco la vida, que te van a engañar, que se burlarán de tí, nunca has sido bastante bicho para defenderte ... (pág.165)

El pronóstico del perista anticipa el desenlace, pero no impide que Manolo continúe a la búsqueda, el joven lo desoye por ese sustrato de héroe romántico que en él hay y pone de relieve Marsé en la cita inicial de Baudelaire, que hace referencia a un ángel caído exiliado entre la mediocridad del vulgo. Analizar las características del mito que persigue nos llevaría al primer bloque temático, lo que interesa es que el estatus burgués y el desarrollo son objetivos deseados por todos pero sólo al alcance de unos pocos, parece decirnos Marsé, que puesto a decidir si consolida la relación amorosa de los protagonistas o hace justicia con la trayectoria delictiva del personaje, opta por la segunda solución. Manolo y Teresa salen dañados por igual del conflicto con la realidad y del derribo de los mitos creados, así es como se igualan, en su culpabilidad, los dos niveles sociales

representados en la novela, y así es como, en opinión de Mangini *se destruye el maniqueísmo del realismo social, en donde casi siempre se dividen los personajes en buenos y malos, pobres y ricos* (1980:15). Las aspiraciones de Manolo como representante de la clase trabajadora no tienen nada que ver con la conciencia revolucionaria, así afirma Soldevila que *prostituidores y prostituidos, todos parecen contentarse con un bajo horizonte hedonista* (1985:260) y por eso son castigados.

- Desmitificación ideológica.

Una segunda forma de desmitificación afecta a las ideologías y a las posturas estéticas. Manolo toma contacto con los compañeros de Teresa y decide comportarse como ellos para estar más cerca de su objetivo : consolidar su relación amorosa. Ella en cambio esconde bajo su actitud revolucionaria una insatisfacción sexual. El narrador satiriza a los jóvenes universitarios, para denunciar su impostura, y el desenlace de todo esto llega cuando Teresa ve cómo se derriban ante ella sus dos formas míticas de liderazgo : la vertiente política, incapaz de un comportamiento sexual aceptable -Luis Trías- y la vertiente sexual, incapaz en su faceta de líder obrero de imprimir unos simples pasquines -Manolo-. Junto a la desmitificación de ciertas actitudes revolucionarias, encarnadas en los jóvenes burgueses, Marsé hace referencia a ciertos postulados del realismo social : Teresa, en compañía de Luis Trías, estaba encantada con *Duelo en el Paraíso* (pág.111), pero más adelante confiesa a sus amigos que le divierte más Rastignac que López Salinas (pág.224) y discrepa de sus compañeros en la idea de Castellet que lee Ricardo Bofill : *En líneas generales, puede decirse que el novelista del siglo XIX fue poco inteligente* (ibidem). Marsé, que ya lo había hecho en *Esta cara*, vuelve a ironizar acerca de los conceptos de objetividad y subjetividad, representados respectivamente por Teresa y sus amigos - "Desgraciadamente su opinión fue considerada escandalosamente subjetiva y rechazada" ; "era otra idea subjetiva y habría sido menospreciada" (pág.224) y se sitúa del lado de Teresa, de la nueva Teresa atraída por la libertad que representa Manolo. Tiene razón Martínez Cachero cuando indica respecto a la novela que nos ocupa que Marsé *comienza a parecer otro* (1985:359). Firmará su definitiva separación del realismo social con una serie de procedimientos narrativos que conforman el segundo gran atractivo de esta novela.

3.3.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

La conjunción de una anécdota intrascendente con una presentación original es una de las características que más han llamado la atención de la crítica con la aparición de *Tiempo de silencio*, cualidad que puede hacerse extensiva a varios títulos de lo que hemos denominado "realismo desmitificador". En relación con la obra de Martín Santos, *Últimas tardes* no posee una anécdota tan intrascendente en la medida en que la historia refleja aspectos de un amplio alcance, ni su presentación es tan original, pues en modo alguno posee la complejidad técnica y estilística de aquella, aunque posee una ventaja -si no para el crítico sí para el lector - sobre ella : su inteligibilidad. En el año 1965, y como confesó más tarde a Mangini (1980:180), Marsé no había leído *Tiempo de silencio* y por ello la novela ganadora del Biblioteca Breve no supone tanto el seguimiento de la estela de Martín Santos, al menos de un modo intencionado, como la intensificación y el perfeccionamiento de ciertas técnicas que el autor barcelonés había empleado ya en *Esta cara*, como hemos visto en el capítulo anterior, al frente de las cuales debemos colocar un procedimiento desmitificador y paródico que sin excepción unifica a todas las obras de Marsé que se ocupan de la burguesía : la ironía, que tiene no poco que ver con el cambio de narrador y de perspectiva narrativa que se produce en la novela que nos ocupa, como veremos a continuación y que ha de añadirse como novedad a otras tales como las nuevas formas de caracterización del personaje, la mayor importancia concedida al espacio psíquico, el aumento de las formas relacionadas con el tratamiento de lo temporal y un considerable avance estilístico.

3.3.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

De todas las novelas publicadas hasta hoy por Juan Marsé, *Últimas tardes* es la que de un modo más evidente muestra la influencia que en la formación de su técnica ha tenido la lectura de obras del siglo XIX, desde el empleo de elementos folletinescos, a los que antes hemos hecho referencia, hasta la utilización de un narrador omnisciente en tercera persona cuyas características permiten establecer un paralelismo, si no una identidad, con la omnisciencia editorial decimonónica. La riqueza de procedimientos que Marsé utiliza

en la novela que nos ocupa, sobre todo respecto de las dos anteriores, nos permitirán confirmar este extremo, que ha sido superficialmente investigado por autores como Kirsch (1980) y Amell (1985), que llegan a la misma conclusión. Sin embargo hay otros que cuestionan la subjetividad y la omnisciencia del narrador en esta novela, entre otros Gil Casado, que habla de *enfoque objetivo de tinte sarcástico* (1973:499) y Marraco Jordana, que sostiene que el relato está narrado desde la perspectiva de Pijoaparte pero no con su lenguaje ni con su modo de expresión, de tal modo que *el tono impersonal hace pasar desapercibidos los deicticos espaciales que marcan la ubicación del sujeto hablante* (1984:26) y así lo narrado se atribuye al narrador. Del mismo modo relativiza su omnisciencia y llega a la conclusión de que ésta, respecto de la decimonónica *es sólo un vestigio (...), una suerte de espejo cóncavo que la recuerda pero la distorsiona* (pág.31). En cualquier caso, creemos que el narrador de esta novela responde al modelo que definen Friedman como "editorial omniscience" (1955:1169) y Doležel "rhetorical narrator" (1967:549), pues el grado de intervención del narrador es muy alto y son muchos los ejemplos de lo que denomina Genette "focalisation 0" (1972:206).

El narrador de la novela del XIX, en líneas generales, se caracteriza por el empleo de una omnisciencia total o editorial definida por la exhibición que el narrador hace de sus conocimientos del presente, pasado y futuro de la historia e incluso de los pensamientos e intenciones últimas de los personajes. Este acercamiento a la omnisciencia editorial con lo que ello implica es el aspecto más destacado desde el punto de vista de la estrategia narrativa e implica la presencia en *Últimas tardes* de dos tipos de procedimientos : a) formas relacionadas con el refuerzo de la omnisciencia como son las abundantes anticipaciones y resúmenes, los episodios en los que contradice al personaje o manipula la información, los casos en los que delimita su punto de vista o sitúa la historia bajo su óptica personal, comentarios, digresiones, y otros muchos procedimientos -cuidadosamente evitados por el objetivismo-que permiten no albergar dudas sobre su omnisciencia. Junto a ellos podemos localizar b) formas relacionadas con el refuerzo del distanciamiento del narrador como la ironía, la hipérbole y la parodia, que conforman la respuesta al deseo de distanciarse de la burguesía que caracteriza a los narradores de Marsé cada vez que se ocupan de ella, sin que esto implique en nuestra opinión que el punto de vista de Pijoaparte y el del narrador sean el mismo -valga como ejemplo que sólo el narrador lo llama así- y

prueba de ello son las numerosas ocasiones en que descarga su ironía sobre el delincuente y sobre algún personaje que, como el Cardenal, goza de todo el crédito y respeto del joven porque constituye la única voz que más o menos egoístamente se permite aconsejarlo. Con estos dos tipos conviven una serie de procedimientos ya utilizados anteriormente por Marsé en sus anteriores obras, como es el caso del estilo indirecto libre, el uso de los paréntesis y de la modalidad epistolar, de los cuales nos ocuparemos en primer lugar :

- Estilo indirecto libre.

Entre las formas narrativas ocupa un lugar muy especial el estilo indirecto libre, que esporádicamente ya había aparecido en anteriores relatos del escritor barcelonés. Como procedimiento cobrará un gran protagonismo al atenuar la intervención del narrador permitiendo con sus palabras manifestar las opiniones de los personajes :

Teresa Serrat conducía velozmente su automóvil hacia la plaza Sanhelly, donde tenía que recoger a Manolo. Hasta hoy había estado nutriéndose de ganas de presentarlo a sus amigos y ahora de pronto la idea la inquietaba (...) ¿Debería recordarles que el chico era un obrero : es decir, una persona que no está para alardes dialécticos, un hombre con otros problemas? Precisamente cuando pensaba esto se sentía tranquila y orgullosa : confiaba plenamente en el muchacho, en su natural poder de seducción, en su estilo, en su indiferencia mineral (...) por cierto, la naturaleza estética de su modernismo era más bien europea, no hispánica ; se lo diría a Leo Fontalba, que en la playa le había llamado xarnego (pág.218).

Son muchos los ejemplos que podemos recoger de este procedimiento, preferido por Marsé a partir de esta novela a otras formas como el estilo indirecto acotado, que también aparece -" Bien mirado, ha sido una suerte que el Cardenal no haya querido cerrar el trato ahora mismo (...) Bernardo no se merece ésto ", dice Manolo" (pág.53)- aunque sólo en contadas ocasiones. En todo caso, la presencia de este procedimiento es una muestra de la preocupación que a partir de *Últimas tardes* va a adquirir el narrador sobre la vida interior de los personajes, que tiene su mejor ejemplo en la presencia por primera vez en la narrativa de Marsé del monólogo interior.

- Paréntesis.

El empleo del paréntesis es un recurso que Marsé había utilizado ya en su primera novela con intención de precisar ciertas informaciones de escaso interés. En *Últimas tardes*

este procedimiento se renueva al adquirir otras funciones y sobre todo al incrementar notablemente su presencia. La mayor parte de la crítica pone énfasis sobre la importancia de este procedimiento en cuanto a su valor irónico y distanciador, y es muy cierto que en la novela sobran ejemplos de esta práctica -"casualmente operada de apendicitis (y con pleno éxito) por el propio doctor Saladich" (pág.129); "mientras permanecía de pie mirando a Maruja (eran cuatro o cinco minutos)" (pág.144); "en el pequeño espacio (cada vez más pequeño) que les separa por encima de la mesa" (pág.149)- pero en nuestra opinión responden más al afán intervencionista del narrador que a su deseo de ironizar sobre determinadas situaciones, razón por la cual no lo incluimos como procedimiento distanciador.

- Modalidad epistolar.

Se aprecia una evolución que se observa en la incorporación de las cartas al discurso del narrador, de modo que aparecen resumidas en una forma de modalidad epistolar que podemos apreciar en la carta que Pijoaparte recibe de Teresa, cuyas noticias conocemos al final como forma de sustitución de un monólogo (pp.282-285) fundamental para la comprensión de la novela. En cualquier caso y como hemos señalado al respecto del uso del paréntesis, la importancia de estos procedimientos se ve notablemente disminuida con las nuevas formas de refuerzo de la omnisciencia y de distanciamiento del narrador, que analizaremos a continuación.

a) Procedimientos que refuerzan la omnisciencia.

Muy abundantes son los ejemplos que demuestran el refuerzo de la omnisciencia en un narrador que abandona la función referencial e informativa para asumir ocasionalmente la función rectora, como podemos ver cuando Luis Trías abandona misteriosamente el bar Saint Germain des Près -"Pero volvamos a los hechos. Al salir del bar nadie sospechaba lo que podía ocurrir" (pág.230)-, dentro de su interés por controlar el relato y en más de una ocasión sitúa la historia bajo su óptica personal. Así lo hace en una de las referencias a Teresa, aconsejando al lector : "*ved* sino su especial manera de ladear la cabeza despeinada" (pág.98. *Itálicas mías*). Movidio por su afán intervencionista, el narrador llega a incumplir ciertas promesas, y así en las primeras páginas hace referencia al "léxico con pretensiones frívolas a la moda" de Manolo (pág.21), aunque no volveremos a encontrar este lenguaje en el personaje, como nota, y con el mismo afán interrumpe el diálogo de los

personajes con sus consideraciones, se extiende en digresiones sobre los estudiantes (pp.213 y ss.), los turistas (pp. 96 y ss.), contradice a los personajes -"No era verdad. Llevaba esperándole más de media hora" (pág.219)- y, en definitiva, ofrece claras muestras de omnisciencia total :

El murciano rectificó, se retrajo : tardaría un poco, esa noche, en comprender varias cosas : la primera, que aquella sonrisa de la muchacha no era tal sonrisa, sino un puro accidente, un particular efecto risueño de sus mejillas replegadas bajo los pómulos. Ya en otra ocasión, años atrás, había sufrido el mismo error con una extranjera triste y madura (...). Andando el tiempo había de conocer tantas sonrisas inalterables y permanentes como ésa que llegaría incluso a pensar que, lo mismo que el dinero, la inteligencia y el color sano de la piel, los ricos también heredan esa sonrisa perenne (pp.222-223).

De entre los procedimientos utilizados para reforzar la omnisciencia podemos destacar la importancia de dos que habían sido ya empleados ocasionalmente por el autor que nos ocupa en sus dos primeras novelas pero que en esta ocasión ven incrementada su presencia y significación. Se trata de lo que Kirsch denomina "técnica de prefiguración" (1980:109) y lo que Sherzer analiza como "búsqueda de atracción o rechazo hacia determinados personajes" (1982:76).

- La técnica de prefiguración.

En varias ocasiones a lo largo de la novela se nos anticipan datos que, si bien en un primer momento pueden pasar desapercibidos, adquieren sentido posteriormente : el narrador nos advierte después de las últimas palabras que Teresa dirige a Manolo la primera vez que se encuentran -"No me crea una cursi y una malcriada. Todos estamos con usted" (pág.76) que "sólo mucho después (...) comprendería Manolo el verdadero grado de negligencia que encerraban las palabras de Teresa" (pág.76-77), y poco después señala que de sus noches de amor juveniles "quedaría al cabo el arrogante y ambicioso sueño que las engendró" (pág.85), por no hablar del horóscopo de la revista *Elle* que Teresa menciona dos veces -"Cet été vous changerez d'amour"- (pp.97 y 125) y que anuncia la amistad de la pareja. Se trata de un procedimiento que, a diferencia de novelas anteriores, va más allá de lo anecdótico y adquiere pleno sentido en relación con los acontecimientos fundamentales de la trama y la evolución de los personajes.

- La búsqueda de la atracción o rechazo.

El juego narrativo que busca modificar la opinión del lector sobre ciertos personajes y acontecimientos, que en opinión de Sherzer *constituye quizá la innovación más obvia de la tercera novela de Marsé* (1982:76) es un procedimiento que el novelista catalán ya había empleado en sus dos primeras novelas y que llevaba a cabo mediante un determinado tipo de descripción o a través de la exposición de determinados comportamientos, pero no mediante el juicio claro y decidido de un narrador que opina a menudo sobre la situación narrada : de la anfitriona de la fiesta en la que se cuela Manolo afirma que "no había comprendido ni una sola palabra de lo que allí se hablaba" (pág.23), y del sabio consejo que Pijoaparte da a Maruja cuando le recomienda que nunca diga a su señorita que la ha visto en un portal oscuro con un hombre señala que "Pijoaparte empezaba, contra todo pronóstico, a dar muestras de esa inteligencia que le llevaría lejos" (pág.81). De otro modo que nada tiene que ver con el interés en controlar la historia, el mismo Marsé -como Hitchcock en sus películas y Velázquez en sus cuadros- aparece en la novela, pellizcando el trasero de una chica :

Al mismo tiempo oyó a su lado la voz de una muchacha que le decía a su amiga: "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 el número de teléfono por si quería algo de él, qué te parece el caradura" (pág.236)

b) Formas de distanciamiento : ironía, parodia e hipérbole.

Los recursos de distanciamiento son habituales en las novelas de Marsé que se ocupan del mundo burgués y responden a su animadversión hacia ciertas situaciones, ya habíamos visto en *Esta cara* algunos como la presencia de la ironía en ciertos juicios del narrador y la descripción burlesca de ciertos personajes, pero en modo alguno con la insistencia y variedad con que se presentan en *Ultimas tardes*, que además ofrece la novedad de que en esta ocasión se centran sobre todo en el discurso del narrador. Pero localizar el distanciamiento entre el narrador y la situación expuesta es más sencillo que tipificarlo porque, como indica D. C. Muecke, aunque varios críticos estén de acuerdo en sus juicios sobre una misma situación, *l'un peut l'appeler ironique, l'autre satirique, voire comique, humoristique, paradoxale, dialectique ou ambiguë* (1978:478). La ironía es

distanciamiento ante todo, como indica Mortara Garavelli (1991:191), pero no todos los distanciamientos son ironías. Este problema se refleja en la consideración que distintos críticos han hecho bajo el término de ironía de lo que es hipérbole o parodia en una novela como *Últimas tardes con Teresa*.

Norman Knox propone para aclarar lo que es la ironía tener en cuenta el conflicto entre apariencia y realidad, el campo de observación en que la ironía se manifiesta, los respectivos roles de autor, víctima y público, y un aspecto filosófico-emocional que se refiere a la simpatía e identificación del público o autor con la víctima, para distinguir cinco tipos de ironía : cómica, satírica, trágica, nihilista y paradójica (1973:634). Más adelante esta cuestión ha sido estudiada por Linda Hutcheon que, como Knox, admite la división entre una ironía verbal o uso específico del lenguaje, y otra situacional que procede de distintos episodios de la novela, pero considera en cambio la parodia como una modalidad del canon de intertextualidad porque en ella se efectúa una superposición de textos, así *un texte parodique est l'articulation d'une synthese, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arriere plan) dans un texte parodiant* (1980:143). Ambas formas, ironía y parodia, están lejos de la sátira en la medida en que ésta última es una forma literaria *qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain et les ridiculissant* (pág.144). Marsé no ha escrito *Últimas tardes* con afán corrector, sino ridiculizador de ciertas actitudes que además son susceptibles de hacerse extensivas a un colectivo humano importante que en aquellos años protagonizó la rebelión en las aulas universitarias, hay además en el autor barcelonés un deseo de venganza que cumple el objetivo principal que Henry Moirier observa en la ironía, siempre *commandée par un sentiment de colère, mêlé de mépris et du desir de blesser afin de se venger* (1975:217).

En efecto, y como señala Catherine Kerbret-Orecchioni, *l'étude de l'ironie litterarie est absolument indissociable d'une interrogation sur le sujet de la ennonciation* (1976:41). Este último aspecto es el que ha tenido en cuenta Kirsch en su análisis sobre los recursos de distanciamiento en la novela que nos ocupa, presuponiendo diversas intenciones en Marsé que lo conducen a delimitar cuatro recursos : *sátira, humorismo, parodia -rebajada al sarcasmo y al chiste- e ironía"* (1980:154). En cambio, Marraco Jordana prefiere aislar uno de ellos, la ironía, distinguiendo una forma situacional de otra dramática -que procede de la relación dialógica entre narrador y destinatario- con la cual pone en relación el uso

de determinado tono narrativo, de paréntesis o de las citas que encabezan cada capítulo basándose en que se produce *una desadecuación entre lo expuesto y el tono usado* (1984:74), citas que en opinión de Kirsch habrán de interpretarse presuponiendo en el novelista diferentes motivaciones, porque *la intención de cada una de las citas varía bastante, desde una ironía sutil hasta la parodia* (1980:140). Si en el trabajo de Kirsch se olvida por completo el discurso del personaje y deja a un lado un procedimiento tan importante como la hipérbole, en el de Marraco Jordana se mezclan, bajo el término "ironía", lo paródico, y lo irónico, lo cual nos conduce al problema enunciado antes por Muecke : la distinción de estos recursos.

Marsé busca la sonrisa cómplice del lector mediante diversos procedimientos entre los que destacan la hipérbole, la parodia, y la ironía, aunque estos términos han sido indistintamente utilizados para explicar la actitud del novelista hacia la situación que expone. Pretendemos establecer por ello una diferenciación entre los procedimientos utilizados en la composición de *Últimas tardes*, y la supuesta intención del autor, centrándonos en tres fundamentales -hipérbole, parodia e ironía- incluyendo dentro de la última forma una serie de juegos de palabras, un uso particular del lenguaje que Marsé había utilizado ya con intención de buscar la complicidad del lector y provocar su hilaridad.

- La hipérbole.

La hipérbole, entendida por Bice Mortara como *la exageración o el exceso al amplificar o reducir la realidad* (1991:205) es uno de los procedimientos que Marsé utiliza con mayor frecuencia, sin que esto necesariamente implique que haya de deducirse una intención irónica -léase contraria- en su apreciación. La encontramos sobre todo en los juicios del narrador sobre ciertos personajes y situaciones y busca ante todo un efecto degradatorio que cause comicidad, que es el que a Marsé le produce su enfrentamiento con la realidad novelada. Denominaciones como "joven del Sur" (pp.90,150), "altísimo señor" (pág.59) y "legendario caudillo" (pág.101) aplicadas respectivamente a Manolo, Cardenal y Luis Trías, cumplen una función que remeda al epíteto épico medieval, aunque el efecto creado es el contrario. La misma función degradatoria cumplen apreciaciones tales como que María Eulalia Bertrán "más que vestida iba amueblada" (pág.220), que Trías parecía un Capeto idiotizado" (pág.101), que el pecho de Rosa era para Manolo un "fatal reclamo amoroso" (pág.33), que por la cabeza de Luis Trías de Giralt "asombrosas noticias

circulaban" (pág.216) o que Manolo, próximo a enamorarse de Maruja, estaba por ello a punto "de dar al traste con las más altas empresas del espíritu" (pág.69). Esta exageración de la realidad ha de relacionarse en nuestra opinión no tanto con una intención irónica como con un deseo de buscar la complicidad del lector.

- Parodia.

Genette interpreta la parodia como una forma de hipertextualidad en la que se modifica el tema sin modificar el estilo, un procedimiento *qui consistait á appliquer, le plus littéralement possible, un texte noble singulier á une action (réelle) vulgaire fort différente de l'action d'origine* (1982:192-193). Por primera vez aparece en la trayectoria narrativa de Marsé como procedimiento paródico o marcado al menos por una intención paródica el empleo de textos diversos para encabezar los distintos capítulos de la novela, el primero de ellos es el poema "L' Albatros", incluido en *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, un texto que puede interpretarse como el sufrimiento de un ángel caído en medio de la mediocridad del vulgo que, incomprendido, no puede llevar el ritmo de vida de los demás. Pero todos podemos comprender a Pijoaparte, y del empleo de este texto en un contexto tan alejado deducimos la intención irónica del autor, que no acabaremos de entender hasta bien avanzada la novela. Las citas de la novela pertenecen a autores tan variopintos como San Juan, San Mateo, Góngora, Neruda, Pedro Salinas, Gil de Biedma, Rimbaud, Apollinaire, Baudelaire, Espronceda, Victor Hugo, Balzac, Virginia Wolf, Lionel Trilling, Llorenç Villalonga, Miquel Barceló e incluso una *Historia del cine*. De ellas mencionaremos dos, para analizar hasta qué punto la intención es diversa : cuando Luis Triás fracasa en su intento de desposeer a Teresa de su virginidad, leemos : *Poco antes del final, después de algunas reacciones esporádicas, el mucho saliente provocó desánimo y flojera por ambas partes y reinó la depresión hasta el cierre* (Información Nacional Bursátil). Esta cita por ejemplo no puede entenderse como irónica, sino un resumen en clave de parodia de la situación relatada, otras en cambio se ajustan a los sucesos que vamos a leer en el capítulo, es el caso de la cita de Góngora *...armado más de valor que de acero-* que precede a la agresión que Pijoaparte sufre cuando intenta hacer copias del folleto que le ha entregado poco antes Luis Triás. Intención paródica tiene la inclusión de fragmentos de la obra de Simone de Beauvoir sobre el papel de la burguesía en la sociedad en medio del diálogo que sobre cuestiones menos profundas mantienen Teresa y Maruja (pp. 115-124).

- Ironía.

El tercer procedimiento distanciador importante en la novela es la ironía, que admite dos modalidades, como ha visto Marraco al distinguir una ironía dramática de una "ironía del destino" o situacional que hace avanzar la anécdota de la novela y nos permite calificar como irónico, por ejemplo, que el descubrimiento de la verdadera identidad de Maruja acerque a Manolo a los ojos azules de Teresa, o que cuando se encuentra más próximo a ella la denuncia de Hortensia dé al traste con todo. Por el contrario, la ironía dramática está vinculada a los epígrafes, a los paréntesis y al tono empleado por el narrador en algunas ocasiones (1984:74). No compartimos la opinión de que la ironía del autor se manifieste en el uso del paréntesis de modo especialmente significativo pues éstos responden a una intención eminentemente explicativa y contienen diversas precisiones del narrador sobre la situación narrada que no pueden interpretarse a menudo como irónicas. En cambio sí es posible percibir una cierta ironía en ciertas apreciaciones y comentarios del narrador, que se refiere a Teresa con expresiones como "la rubia politizada" (pág.139,232) "la universitaria moderna, de las del 56, dialéctica y objetiva" (pág.181), "la estudiante progresista" (pág.162) o "la intrépida rubia" (pág.244), o indica irónicamente que cuando Manolo consumó su relación con Maruja "entró en la muchacha como quien entra en sociedad : extasiado, solemne, fulgurante" (pág.43) y no menos irónicamente se refiere a los gustos literarios de los estudiantes señalando, por ejemplo, que Ricardo Borrel era un chico fino, pálido y dúctil que "se remozaría escribiendo novelas objetivas" (pág.220), entre otros muchos ejemplos.

La segunda de las formas de ironía que hemos considerado hasta ahora procede de un uso particular del lenguaje. Mizzau ha estudiado cuidadosamente este problema (1984:13-16) y siguiendo a Bajtin considera la ironía como *el caso límite y más evidente de un fenómeno frecuentísimo : el dialogismo interno de la palabra* (1984:68). Gracias a ese dialogismo Marsé ve posible la burla de ciertos ambientes, del modo de hablar y de pensar de determinados personajes, y de algunas reacciones. El primer caso puede verse en algunos rumores que circulan por la Facultad que el narrador expresa en forma de juego de palabras "... y pecemeparecepeceptenece" (pág.213), el segundo viene provocado por la falta de sintonía entre los mundos de Teresa y Manolo, como puede verse en la reproducción que el narrador hace de uno de los diálogos que mantuvieron los

protagonistas sobre cuestiones políticas, en la segunda parte de la novela :

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 de verano, con los compañeros, las discusiones en el café...") merecían, por confusas, una inmediata y rotunda negativa del murciano ("¡qué peces de colores ni que 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 (pp.149-150).

La respuesta de Pijoaparte demuestra su alejamiento de Teresa y provoca la hilaridad del lector, que cae en la cuenta del doble valor que una misma palabra -"pecé"- tiene para Teresa y para Manolo. El narrador se ve atraído por este aspecto de la personalidad de Pijoaparte, se burla de su modo de expresión, como puede verse claramente en la disfunción que en ocasiones puntuales caracteriza el discurso de Manolo, basado en la repetición de adverbios como "realmente" (pág.19) y "prácticamente" (pág.38) La ocasional simplicidad del personaje de El Carmelo se manifiesta en su respuesta a Rosa, cuando ésta le pide que reprima sus impulsos en beneficio de su honra - "Vaya sitio para guardar la honra" (pág.32)- y es una de las formas que mejor contribuyen a la caracterización del personaje y a su desenmascaramiento. En definitiva, el distanciamiento en *Últimas tardes* se reduce a un profuso empleo de la ironía y otros procedimientos, porque ante todo Marsé pretende mediante la comicidad ponernos de su parte en su oposición al mundo novelado.

3.3.2.2. LOS PERSONAJES

En las dos primeras novelas de Marsé podía admitirse que los personajes protagonistas encarnaban una ideología o postura ante la sociedad que representaba la del propio autor en aquellos años, sin embargo cada vez más su novela manifiesta una concepción por imágenes y una construcción basada en la mezcla de sucesos vividos con otros inventados. Aunque este modo de enfocar la realidad se refleja particularmente en las novelas escritas a partir del año 1970, Marsé ha definido los personajes de acuerdo con una serie de recuerdos del pasado que mezcla con otros datos que proceden de su

invención, así declaró a Geraldine Cleary Nichols que el pelo rubio y los ojos de Teresa pertenecen a Paquita Comas, una bellísima muchacha de mi barrio con la cual no pude ligar (1978:26). Más adelante aclaró a Montse Casals otros aspectos de la trama -*No soy del Carmelo ni he conocido a nadie que sea tan rico como los Serrat* (1984:70)- y diez años después explicó a Sol Alameda que Teresa es la hija de un pianista a la que di clases de español en París y a ella le puse el nombre de la protagonista (1994:30).

Parece claro que los recuerdos personales de Marsé han tenido un peso decisivo en la configuración del personaje, y que ésta va más allá del estereotipo que algunos autores han visto en Teresa o Manolo como supuestos representantes de un nivel social determinado, sin prestar excesiva atención a los aspectos individualizadores de los personajes, que en nuestra opinión aparecen conscientemente potenciados, como veremos. El aumento de la galería de personajes y su relación con personas reales es una novedad que debe añadirse a las siguientes : a) el carácter "redondo" de los personajes principales y el establecimiento de una tipología definida para abordar la crítica al mundo burgués, b) el incremento de los procedimientos de caracterización y c) la presencia de nuevas funciones

a) Tipología.

A pesar de que en *Esta cara* están anticipados algunos procedimientos de caracterización y ciertas funciones de los personajes, puede decirse que hasta la aparición de *Últimas tardes* Marsé no establece por completo la galería de personajes que va a emplear en su crítica al mundo de la burguesía, galería que con algunas variantes volveremos a encontrar en futuras novelas. Por primera vez dos son los grupos sociales existentes en la obra, enfrentados como representantes de ese distanciamiento entre clases que caracteriza al universo de la novela que nos ocupa y de sus continuadoras : en el primer grupo, el de la burguesía, encontramos al matrimonio Serrat -Oriol y Marta- con su hija Teresa, el matrimonio Bori -Alberto y Mari Carmen-, y el grupo de estudiantes -María José Roviralta, Leonor Fontalba, María Eulalia Bertrán, Guillermo Soto, Ricardo Borrel y Jaime Sangenis- liderados por Luis Trías de Giralt. En el segundo grupo están Maruja y sus padres, el hermano de Manolo y su esposa, Cardenal y su sobrina Hortensia, y todos aquellos que tienen relación directa o indirecta con el mundo delictivo del protagonista : Bernardo, Paco, Bugui, las hermanas Sisters, Rosa y Lola.

Casi todos ellos guardan relación directa con la trama y viven el espacio y tiempo

de la narración, pero hay otros que no están presentes y se mencionan como parte del pasado de los personajes -los Moreau, el Marqués de Salvatierra-, también hay personas reales mencionados vinculados al mundo literario -Sartre, Simone de Beauvoir- y algunos personajes que adquirirán un papel relevante en otras novelas, es el caso de Guillermo Soto y M^a José Roviralta, un matrimonio ya en *Esta cara* -cuya acción tiene lugar diez años después de *Últimas tardes*- o Luis Polo, que aparecerá en *Si te dicen*, aspecto éste que constituye una forma de intertextualidad sobre el que volveremos más adelante. El establecimiento de ciertos tipos bien definidos y su condición de personajes redondos son los aspectos, como hemos dicho, más destacados, y es que el juego ficción realidad es una de las claves que el autor ha tenido en cuenta a la hora de configurar los personajes, víctimas de un proceso de aproximación y alejamiento del mito creado que explica su evolución. Manolo y Teresa Serrat, independientemente de la clase social a la que pertenecen -cuya influencia es importante y no puede oscurecerse en modo alguno- poseen historias paralelas sólo en cuanto a sus objetivos, en la medida en que ambos persiguen un ideal y lo construyen a su antojo.

- El arribista : Manolo Pijoaparte.

El personaje de Manolo tiene no poco que ver con la novela picaresca, como ha apuntado Mangini (1980:17) y no es descabellado suponer que Marsé ha tenido bien presente la novela *Le Rouge et le Noir* de Stendhal a la hora de configurar a su personaje. Éste posee como rasgo dominante el deseo de ascender social y económicamente, como puede verse en varios episodios : primero al intentar convencerse de que sus orígenes tienen que ver con el estamento nobiliario, conocedor de las relaciones que su madre mantenía con un huésped del marqués de Salvatierra, aunque el narrador aclara que sus fantasías "fueron cristalizando de tal forma en su mente que ya desde niño creó su propia y original concepción de sí mismo" (pág.62). El segundo episodio se produce también en su infancia, cuando es animado por unos veraneantes, los Moureau, a irse con ellos a París; Manolo se verá atraído enseguida por esta posibilidad pero descubrirá a la mañana siguiente que sus ilusiones se han ido, dejándole un recuerdo, una imagen :

Su cara era una de las más bonitas que Manolo había visto, trigueña, cálida, de límpidos ojos azules (...) El contacto con la fina tela del pijama fue para él una sensación imprevista y una de las más maravillosas que

habría de experimentar en su vida, una sensación acoplada perfectamente a esta ternura del primer beso, o tal vez incluso estableciéndola, precisándola, como si el sentimiento afectivo le entrara por las puntas de los dedos igual que una corriente comunicada con la seda (pp.65-66).

La historia de Manolo es la historia de una búsqueda, la de una mujer que pueda ser el compendio de belleza y nivel social que apreció en la hija de los Moureau. Cuando en la primera aventura de la novela y bajo el nombre de Ricardo de Salvatierra irrumpe en la fiesta y ve a dos chicas sentadas al borde de la piscina se fija en la rubia porque responde exactamente a sus expectativas, ha encontrado su mito particular, y el resto de la novela será la historia de la conquista de este mito. Como tipo, volveremos a encontrarlo en la próxima novela y también en *El amante bilingüe*, en esta ocasión con su objetivo conseguido : el matrimonio con su ambición.

- La joven burguesa insatisfecha : Teresa.

El personaje de Teresa Serrat tiene su antecedente en la figura de Lavinia Quero en cuanto a sus condiciones físicas y socioeconómicas, sin embargo es otro personaje que puede vincularse fácilmente a algunas heroínas de la novela española del XIX por su falta de adaptación al ambiente en el que se desenvuelven : como Nucha en *Los Pazos de Ulloa*, Tristana en la novela del mismo título, Emma Valcárcel en *Su unico hijo*, Doña Luz en la conocida obra de Valera, y Ana Ozores en *La Regenta*, se aburre. La vida de Teresa es totalmente opuesta a la de su pareja en la novela, todo lo que Manolo tiene de pícaro lo tiene la joven de burguesa, que sin embargo ha creado de sí misma una figura discordante con las expectativas de su familia, quiere ser lo que no puede o no debe ser : un líder estudiantil. Con esta idea pasa la mayor parte de los días en compañía de Luis Trías de Giralt, un joven universitario que se sospecha "conectado" con las más altas instancias del Partido Comunista, hasta que a partir de la enfermedad y muerte de Maruja conoce a Manolo y enseguida ella comprende que el mito perseguido está ahora a su alcance, sin embargo, como sucedía con Tina en *Encerrados*, hay una considerable distancia entre sus aparentes ilusiones y sus verdaderos deseos, que tienen mucho que ver con la consolidación de una vida sexual satisfactoria, problema que no ha podido resolver con su compañero Luis Trías y que la decide por completo a profundizar sus relaciones con Manolo. Hablaremos de la relación de ambos más abajo, como de la cuidadosa caracterización del

personaje que hace que no parezca exagerado el juicio de Margery, que la considera *uno de los personajes mejor logrados de la novelística española de posguerra* (1973:49).

- El estudiante burgués revolucionario : Luis Trías.

A pesar de su condición de secundario y de subordinado a la acción de la pareja protagonista, Luis Trías es uno de los tipos más interesantes que presenta la novela y sin duda el que ha despertado una mayor polémica por lo que pueda tener de emblema de un tipo de estudiante que Marsé, en sus contactos con la oposición antifranquista, ha tenido ocasión de conocer y en sus novelas de denostar, por ello coincidimos con José Antonio Bravo en que Marsé *no supo controlar su antipatía con Luis Trías y lo condena de antemano a caer en la novela* (1989:59). Dice Curuchet que es difícil encontrar en la novela española de posguerra *personaje más irrisorio, burgués, hipócrita y repugnante que este arquetípico Luis Trías de Giralt* (1968:25) y Sanz Villanueva que *por lo específico e incluso anormal de su configuración no resulta fácilmente reconocible en él un estudiante izquierdista típico* (1980:598) sin duda suponiendo ambos autores que Marsé ha tenido una pretensión globalizadora. Esto no parece probable y menos a tenor del compendio de rasgos negativos que el joven estudiante ofrece, a los que se añade el sorprendente paralelismo que encuentran Edenia Guillermo y Juana Hernández entre Trías y Manolo, *ambos con aparentes o supuestos desvíos homosexuales en el pasado, uno tras el liderazgo estudiantil y otro bajo el disfraz del dirigente obrero* (1971:80-81). Es curioso que gran parte de los comentarios suscitados por la obra estén centrados en las pocas páginas que Marsé dedica a los estudiantes, cuando en más de una ocasión Marsé ha señalado que los estudiantes no representan al conjunto del estudiantado español y que la figura de Luis Trías estaba basada en *Álvaro Rosal, un universitario amigo mío*, como declaró en una entrevista con Montse Casals (1984:71). Volveremos más adelante sobre este personaje, cuya principal función en la novela es la de completar la figura de Teresa.

- El burgués adulto : Oriol Serrat.

De la misma manera que Lavinia Quero, Miguel Dot, Pedro Saigner y Daniel Sureda prefiguran la aparición del grupo de jóvenes burgueses de *Últimas tardes* y novelas posteriores, en ésta se nos presenta la figura de Oriol Serrat como representante de una burguesía consolidada y consecuente con su propio estatus. No insistiremos en sus características como representante de la clase criticada y parodiada en la novela, que hemos

tratado ya en otro apartado, pero sí en su condición de figura que anticipa lo que serán los Claramunt en la novela siguiente y los Valentí en *El amante bilingüe*, familias que recibirán entonces un tratamiento más detallado, sobre todo en el primer caso.

b) Caracterización.

La caracterización de los personajes es uno de los principales logros de la novela que nos ocupa, responde al deseo de asentar una galería de tipos adecuada al desarrollo de la crítica que la novela plantea y de ahí procede el interés en individualizarlos. Por otra parte se trata de una novela escrita como reacción al desengaño que en Marsé han producido sus contactos con una determinada intelectualidad y ello explica la mayor mordacidad e ironía descargada sobre ellos. Dentro de un modelo de caracterización mixta basado sobre todo en la descripción degradatoria, o en la atención a los símbolos corporales, que ya conocíamos, encontramos otras formas de heterocaracterización : a) la caracterización mediante el nombre o apodo, y b) la preocupación por el movimiento y los gestos de los personajes. Veremos también cómo Marsé atiende a una forma de caracterización indirecta tan importante como c) la atención a la expresión oral de sus personajes, como anticipo de lo que encontraremos en la novela siguiente.

El narrador de *Últimas tardes* utiliza para caracterizar al personaje una técnica de acercamiento o alejamiento que le permite provocar en el lector simpatía o antipatía hacia el actante. Hemos visto este procedimiento en la primera novela de Marsé, consecuencia de los propios actos del personaje, y en *Esta cara* como producto de lo que afirmaban el resto de personajes sobre él. En esta ocasión es el narrador el que lo lleva a cabo mediante una serie de procedimientos que analizaremos a continuación y no únicamente a través del simple acercamiento o alejamiento del personaje, como ha investigado Sherzer. Este autor facilita el siguiente ejemplo : cuando Teresa descubre que Manolo no es obrero ni político, el narrador comienza explicando las actividades de Teresa: "Por su parte, Teresa llamó a la clínica nada más llegar a casa (...). Luego se duchó, y, descalza, con la chaqueta del pijama, la cabeza gacha, se sentó a la mesa" (pág.268). Enseguida y mediante el empleo del estilo indirecto libre el narrador se aleja al manifestar pensamientos de la muchacha :

La rondaba la sombra deleitosa de la autocrítica : el cambio que empezaba a oprimirse en sus ideas le asustaba. Estaba enojada consigo misma, su conducta con Manolo le parecía ridícula, tontamente

sublimada -admite que la personalidad política del chico dejó de importarte hace tiempo, reconócelo, pensaba ahora, tendida en la cama de su dormitorio pintado de azul sin poder dormir (su abdomen palpitante registraba un ritmo de guitarra), sudando una ginebra musical entre muñecas y discos y libros, frotando tiernamente su mejilla contra el hombro desnudo (pág.268).

El narrador entonces desaparece para dejar paso a las palabras del personaje : "A fin de cuentas, ¿qué es la oposición? ¿Qué significa militar en una causa? ¿El mismísimo comunista, qué es?" (ibidem) y de esta manera, como afirma Sherzer, *el autor se interpola aprovechándose de su poder omnisciente y controlando así (...) el sentimiento del lector implícito* (1982:74). Pero además de esto y muy principalmente la caracterización del personaje se obtiene a través de distintos tipos de descripción y de la atención a algunas referencias breves que lo clasifican dentro de una determinada tipología.

- La atención a los símbolos corporales.

En el caso de Teresa Serrat, Marsé nos presenta un compendio de rasgos que recuerdan a la dama inaccesible de la poesía renacentista : "hermoso y esbelto cuello", "fulgor celeste de sus ojos", "oro viejo de sus cabellos", "miel y seda de su nuca", o "labios rosados, secos" son algunos de sus rasgos más importantes (pág.98) y pretende con ellos destacar su sensualidad y anticipar "la naturaleza un tanto ambigua de la muchacha, una mezcla de candor y de insolencia, de rosada languidez y de bronceada, adusta, fogosa rebeldía" (pág.99), o, lo que es lo mismo, de burguesa rica y a la vez revolucionaria-proletaria. Además de presentarla saliendo del agua, el narrador destaca en Teresa su belleza y luminosidad, aspecto éste que no debe pasar desapercibido porque es el vínculo que la une a la chica de los Moureau, el mito de la infancia de Manolo. Por eso éste, la primera vez que ve a Teresa destaca esa misma luminosidad, revive el mito infantil :

brazos cruzados y una gabardina echada con descuido sobre los hombros, sobre un vestido de falda acampanada que lanzaba fulgores cobrizos, destemplada, graciosamente estremecida por el frío, su esbelta silueta, al inmovilizarse, quedó nimbada por la luz que llegaba desde atrás, desde el farolillo rojo colgado en el porche y desde las ventanas iluminadas de la planta baja. Toda su persona desprendía un cálido efluvio adquirido sin duda en algún salón iluminado y lleno de gente, había una temblorosa, estremecida disposición musical en sus piernas, la excitación juvenil que anuncia una fiesta o una feliz sorpresa y a él le hizo pensar en una de esas muchachas alocadas que a veces veía en las películas americanas

saliendo, acaloradas y jadeantes, de un baile familiar para tomar el fresco en el jardín (pág.73)

Teresa Serrat es uno de los personajes más alejados de la crítica y la burla del narrador y a la vez uno de los mejor caracterizados en la medida en que comparte varios de los procedimientos empleados con este objeto en la novela. Por otra parte es frecuente que su descripción se realice desde el punto de vista de Pijoaparte, que es en la novela el personaje que en más alto concepto la tiene.

- Caracterización directa : el retrato degradante.

Ya en la segunda novela de Marsé encontrábamos un tipo de descripción valorativa aplicada a personajes secundarios que tenía como objeto poner de manifiesto una serie de cualidades que se hacen fácilmente extensibles a todo un grupo de acuerdo con la intención crítica de la novela. La novedad en *Últimas tardes* es el mayor dominio que Marsé ha adquirido sobre el retrato y sobre ciertos procedimientos degradatorios que analizaremos después, y el mejor ejemplo de esta práctica es sin duda el de Luis Trías :

Estudiante aventajado de económicas, nieto de piratas mediterráneos, hijo de un listísimo comerciante que hizo millones con la importación de trapos durante los primeros años cincuenta, era alto, guapo, pero de facciones deshonestas, fundamentalmente políticas, carnes rosadas, el pelo rizado y débil, la mirada luminosa pero infirme : parecía un Capeto idiotizado con paperas (...) y tenía ese aire un poco perplejo de manso seminarista en vacaciones, con un leve balanceo de la cabeza a causa del vértigo teológico, del peso trascendental de las ideas o de una simple flojera del cuello, como si andara graciosamente desnucado (pág.101).

La caracterización de Luis no depende sólo de la descripción que ofrece el narrador, sino fundamentalmente de sus actos que se definen por su relación con la pareja protagonista y especialmente con Teresa. Como ella, goza de una atención especial y se caracteriza además por la descripción que nos ofrecen de este personaje, atenta no sólo a sus rasgos físicos, sino a su movimiento, a su forma de hablar e incluso a ciertos gestos, como puede verse en las últimas líneas de este ejemplo.

- Caracterización a través del apodo.

El escritor catalán insiste mediante la caracterización en determinados aspectos del personaje y uno de sus objetivos principales es el protagonista, a quien dota de un apodo

harto individualizador : Pijoaparte. El nombre procede de la imaginación de Antonio Saura, como afirmó Marsé en una entrevista con Sol Alameda y tiene por objeto distinguirlo de los demás -sólo el narrador habla de él en éstos términos- lo que ha de entenderse dentro de un código particular entre el narrador y el personaje no exento de ironía, y no susceptible de ser interpretado de acuerdo con determinadas connotaciones sexuales como hace Cleary Nichols, que afirma que *the aparte of Pijoaparte is simply a superlative. His knickname, then, illustrates his way of life* (1980:165), y tampoco de acuerdo con un afán personal de distinguirse, como sugiere Marraco al indicar que "pijo *dentro del lenguaje coloquial significa persona que quiere aparentar, darse ínfulas o estar a la última* (1984:60). Un caso similar es el de Cardenal, perista de Manolo y de su hermano y personaje misterioso que adopta el papel de consejero muy a pesar de Pijoaparte, en una función que es frecuente en ciertos personajes pertenecientes al universo de la degradada posguerra, como hemos visto en el caso de Mauricio Balart en *Encerrados*. El nombre de Cardenal es consecuente con esta misma función y apunta al sentido de la medida, la prudencia y la educación de la que hace gala el personaje y que contrasta fuertemente con la de sus vecinos.

- Atención a los gestos y al movimiento.

La preocupación por caracterizar a un personaje a partir de un breve rasgo distintivo de su movimiento o de su aspecto físico es un procedimiento que Marsé ha utilizado sobre todo en novelas basadas en sus recuerdos infantiles y particularmente en *Si te dicen*. En la novela que nos ocupa alcanza una cierta distinción pero sólo como una forma de caracterización auxiliar, esto es, el movimiento de la melena de Teresa, del cuello de Luis Trías son simplemente elementos que completan la caracterización del personaje a los que el narrador hace referencia a menudo, lo mismo sucede con la repetida referencia a los "malignos ojos de ceniza" de Hortensia, un caso aislado en la novela que no tiene otra función que individualizar al personaje y destacar su contraste con los ojos azules de Teresa. Mayor relevancia tiene como síntoma del cambio de la galería de personajes utilizada la descripción de Manolo, pues si con Teresa el narrador ha seguido los mismos parámetros que con Lavinia, no sucede lo mismo con el joven delincuente, en el que destaca su dinamismo, su inquietante movilidad y *en los ojos como estrellas furiosas esa vaga veladura indicadora de atormentadoras reflexiones que podrían llegar incluso a la*

justificación moral del crimen (pp.15-16), esto es : frente a los personajes representantes del universo burgués, Marsé opone el movimiento como cualidad positiva inherente al protagonista.

- Caracterización indirecta : expresión y lecturas.

Hemos hecho referencia a este aspecto al analizar los temas de la novela. No solamente los estudiantes se definen por sus lecturas, sus temas de debate y su formas de expresión, sino que incluso el narrador presta atención a algunos aspectos de su lenguaje. Así Manolo se define por el uso pomposo del lenguaje en determinadas ocasiones, como veremos más adelante, y algunas expresiones son utilizadas también para definir la personalidad de un determinado sujeto, es el caso de María Eulalia y su habitual empleo de "coñi" como forma de exclamación frecuente y de Cardenal con el uso de "ratón" como vocativo cuando se dirige a Pijoaparte. De esta forma de caracterización, importantísima en relación con la crítica al mundo de los estudiantes hablaremos después con más detalle.

c) Funciones.

Convendría destacar en primer lugar el cambio que respecto a las funciones que hasta ahora habíamos visto en la narrativa de Marsé se aprecia en la que nos ocupa : a diferencia de anteriores obras, los personajes no son ahora portavoces del autor en la novela, es defendible que Manolo pueda tener ciertas concomitancias en sus puntos de vista con Marsé, aunque éste descarga su ironía sobre él a menudo y, en todo caso, se trata de una función que corresponde ahora al narrador. Por otra parte y en contra de lo que la crítica ha afirmado, no creemos que hayan sido utilizados como representantes de un determinado grupo social, ya que ni un delincuente como Pijoaparte puede simbolizar el proletariado, ni Luis Trías es un ejemplo del estudiantado español. Sobre este aspecto se ha escrito bastante y son muchos los autores que suponen que los personajes de esta novela son estereotipos, así lo entienden Sanz Villanueva al sostener que *de cada uno de los grupos ha extraído Marsé un personaje al que convierte en protagonista y cuya actuación reposa sobre la ficción de una personalidad que no es la auténtica* (1980:596-597) y Sherzer, que valora como un gran logro de la novela la creación en las figuras de Manolo y Teresa de dos estereotipos, de dos modelos de cualidades o conducta (1982:124), partiendo ambos de la base de que los dos miembros de la pareja que protagoniza la novela que nos ocupa representan fielmente dos clases sociales muy concretas : la burguesía y el

proletariado y sin embargo, aunque ésto puede ser admisible en el caso de la chica, la condición de delincuente de Pijoaparte anula esta posibilidad. Volveremos más adelante sobre esta cuestión no sin antes distinguir cuatro funciones para los personajes : a) servir a una estructura base b) completar a los personajes protagonistas, c) establecer vínculos entre ellos y d) actuar como contrafigura.

- Función de fidelidad a la estructura base.

Hemos hablado ya de una estructura básica para todas aquellas novelas que se ocupan de la crítica a la burguesía : un héroe tiene que salvar a la heroína de un malvado y consumir su amor, como propone Sherzer. Esta relación amorosa es uno de los grandes soportes de la estructura de la novela y su evolución uno de los aspectos más interesantes por lo que guarda de relación con otra estructura básica que Margery propone - desplazamiento mítico, encuentro con el mito, retorno al status- que no sólo se cumple en la novela que nos ocupa, sino en otras que veremos.

La relación de Teresa y Pijoaparte ha sido interpretada como relación entre clases, y a ello apunta uno de los primeros encuentros con los personajes. Esta es la situación de ambos personajes cuando en la segunda parte de la novela Teresa decide ir a buscar a Manolo al Carmelo, y en ese primer contacto que pone de manifiesto la gran distancia que existe entre mundos sociales contrapuestos :

El pobre Bernardo estaba sencillamente anonadado cuando se apartó para dejar paso a Manolo : se movió un rato en torno al "Floride", a distancia, como un lobo viejo y achacoso alrededor del rebaño que ya no puede apresar. El Pijoaparte cerró mal la puerta (tal como temía), con una torpeza que, contrariamente a lo que creía, a ella le pareció encantadora.

La segunda fase del proceso, el encuentro con el mito, ha llegado : Giuseppe Bellini explica que para Teresa su relación con Manolo es *una aventura con ribetes de rebeldía doméstica y política que acaba por enredarla en una situación sentimental* (1980:291) y que para Manolo es *poco menos que tener al alcance de la mano la felicidad ansiada a través de tantos años de duros sufrimientos y emociones* (ibidem). Sherzer iguala la importancia que el encuentro tiene para ambos personajes, considera que *la fantasía de Teresa es su mundo político (...) en Manolo encuentra la personificación de su fantasía* (1982:162), y sabido es ,por otra parte, que para el joven delincuente Teresa es la fantasía de la mujer

romántica y rica, por eso el encuentro es importante para ambos y parece claro que Manolo es algo más que un pasatiempo en la medida en que cuando Teresa lo conoce es consciente del éxito de las relaciones que mantenía con Maruja, y se presenta como la más adecuada sustitución para el líder en decadencia, Luis Trías.

Para mejorar su experiencia con el mito ambos personajes cambian, y este cambio es resumido por Cleary Nichols en dos factores importantes : *the submergence of his aggressive machismo*" en Manolo, y en Teresa que *takes less and less interest in the foolish theoretical discussions of her peers, at first because she imagines herself (falsely) to be participating in the real revolution* (1980:169). En efecto, Manolo comienza a cuidar su vestuario, pide libros a Teresa y sobre todo se sentía "desconcertado ante cierto cambio que había empezado a operarse en él" (pág.305), antes Teresa empieza a vestir "con una elegancia agresiva, inquietante", sintiéndose poseedora de "una nueva y extraña conciencia de su cuerpo, constante y temeraria" (pág.153), como indica la misma investigadora (ibidem). Se cumple la inversión de papeles, la "sanchificación" y "quijotización" que en su día estudiaron Salvador de Madariaga y posteriormente Moreno Báez para *El Quijote*, y es que además de esto, los dos personajes se sienten atraídos por los ambientes contrarios a los que hasta entonces frecuentaban y Manolo se preocupa al notar "la sensación de que en el barrio los acontecimientos habían empezado a desbordarse desde hacía algún tiempo, sin enterarse él" (pág.168). Una vez que la pareja ha adquirido pleno conocimiento del ambiente en que se mueve el otro comienzan las decepciones y Teresa, como señala Margery *ha de comprender pronto su error de querer plasmar el pensamiento revolucionario de los que la rodean con su capacidad erótica para liberarla de la virginidad* (1973:491), por eso, tras acudir al baile con Manolo y ver su degradación - "¿Dónde estaba aquella alegría directa y sana de los bailes populares? Un olor a sobaco, eso era todo.." (pág.494)-, al descubrir la verdadera identidad de Bernardo, y al comprobar cómo Manolo no tiene que ver con la resistencia obrera llega su decepción definitiva :

Lo sabía, lo había sospechado siempre: el Monte Carmelo no era el Monte Carmelo, el hermano de Manolo no se dedicaba a la compraventa de coches, sino que era mecánico, aquí no había ninguna conciencia obrera, Bernardo era un producto de su propia fantasía revolucionaria, y el mismo Manolo.. (pág.244)

Llegada a este punto Teresa decide volver a su estatus primitivo -tercera fase por lo tanto- y en un último capítulo sabemos que se ha casado con un primo y ha perdido felizmente su virginidad. Manolo, que se resiste en volver a su forma de vida anterior, roba una moto con la esperanza de verla por última vez y arreglar las cosas, pero en el trayecto la policía lo detiene y lo encarcela gracias a la denuncia presentada por Hortensia. En el momento de la detención los hechos se han consumado, el sueño de Teresa y el de Pijoaparte son imposibles y así, como indica Sinnigen, *su ecuación amor + trabajo = entrada en el mundo de los ricos se esfuma* (1982:90). Sus relaciones, basadas en un equívoco, tienen el final que el lector espera, no en vano había sido anticipado desde un primer momento : "del peligro y del esplendor juvenil de estas noches de amor, quedaría, al cabo, el arrogante y ambicioso sueño que las engendró" (pág.85), por no hacer referencia al mismo título de la novela.

- Completar la figura del protagonista.

Una de las características más destacadas de *Últimas tardes* es la atención que el narrador ha dedicado a sus personajes secundarios, cuya función está en todo caso subordinada a la pareja protagonista y su posición se concibe en relación a ella, no obstante uno de los personajes que más han atraído la atención de la crítica es Luis Trías de Giralt, supuestamente el personaje que mejor representa el mundo de los universitarios burgueses. Luis Trías puede ser producto del resentimiento del autor ante determinada clase social pero en ningún caso cabe entenderlo como un modelo, eso sería presuponer en Marsé mala fe, que es lo que hace Curuchet al poner de manifiesto la inoportunidad de publicar esta novela *en un momento de recrudescimiento de la agitación en las universidades* (1968:25). No creemos que Marsé haya tenido en cuenta este extremo, ni tampoco el papel social del proletariado o el estudiantado, sino el conflicto del personaje enfrentado con la realidad y el mito que cae víctima de su propia impostura, de su contradicción. La verdadera oposición en la novela que nos ocupa no se produce entre clases sociales, sino entre ficción y realidad, de ahí el interés del autor por reflejar la concepción del mundo del personaje e individualizarlo, entendemos por ello que el valor del personaje no es tanto representar a la juventud universitaria como completar la figura de Teresa: sólo se concibe en relación a ella, únicamente tenemos breves menciones de su pasado, sus problemas con ella propician la consolidación del vínculo con Pijoaparte y en contra de su voluntad favorece

esta relación, como sucede con Maruja.

- Función vinculativa.

Maruja y Hortensia representan en opinión de Margery distintos niveles de aproximación de Pijoaparte a su mito, de tal modo que *la posibilidad de materializar la fabulación determina en el murciano el rechazo o aceptación de los personajes femeninos que lo rodean* (1973:489), así Hortensia sería una mujer física, social, y ambientalmente degradada, Maruja sólo socialmente y Teresa sería la única carente de cualquier tipo de degradación y por lo tanto la preferida. Maruja es en opinión de José Antonio Bravo *la más normal de los protagonistas porque su función es de sumisión y tranquilidad servil en el texto* (1989:63) y sobre todo, añadimos, vinculativa, es el personaje que facilita el encuentro de Teresa y Manolo y desaparece una vez que éste se produce. De su importancia ha hablado Cleary Nichols, que destaca que es el personaje más perceptivo de la novela porque *she knows from the first moment what Manolo is, but she loves him anyway* "porque el amor de los pobres es su único bien (pág.208) (1980:171). Es un personaje que tiene plena consciencia de la situación que observa, aspecto este que se aclara en el monólogo que precede a la detención de Manolo :

Todo empezó mal y mal tenía que acabar : porque antes de este verano, mucho antes de haberle visto por primera vez en la verbena (en la calle, tan guapamente apoyado en tu coche, fumando y rumiando la manera de llegar hasta nosotras), mucho antes de doblar la cintura y caer desplomado sobre el sucio suelo del taller, cuando una servidora estaba aprendiendo a poner los cubiertos en la mesa y todavía hablaba por teléfono como asustada, él ya desplegaba astucias y trifulcas para que no le mandasen al pueblo (pág.256)

La función vinculativa del personaje no afecta únicamente a Maruja, sino que también la comparte Bernardo Sans, compañero inseparable de Pijoaparte que busca el modo de vincular a su amigo con su amiga Lola, sin obtener el menor éxito porque la chica representa la perpetuación de sus condiciones socioeconómicas y además, por sus características físicas -sus pechos se presentan como "fatal reclamo amoroso"- dista mucho de la figura mítica que el murciano ha visto en la hija de los Serrat.

- Función de contrafigura del protagonista.

Uno de los procedimientos de caracterización del personaje que Marsé ha seguido

en su novela consiste en la definición del mismo a través de su contraste con los rasgos que se destacan en sus protagonistas femeninos. Hortensia así es una especie de contrafigura de Teresa y el mismo narrador lo explica : "Hortensia era algo así como un esbozo, un dibujo inacabado y mal hecho (...) Visión degradada de la bella universitaria, imitación descolorida, frustrada o tal vez envilecida" (pág.179). Los malignos ojos de ceniza se convierten en un signo de su personalidad en la medida en que se oponen a los rasgos que caracterizan a Teresa con sus ojos azules, a Lavinia y posteriormente a Norma Valentí. Pero su valor en la novela no es únicamente este, se convierte en agente de su propia venganza y es la culpable del encarcelamiento de Manolo, el ángel vengador cuya denuncia no cabe entender como que *la solidaridad de clase, brutalmente pisoteada por Pijoaparte, se termina por cobrar un definitivo desquite*", como quiere Margery (1973:497), sino que se debe a una simple cuestión de celos. La misma función de contrafigura del protagonista que se observa en el personaje de Bernardo Sans, cuyas características físicas y su falta de heroísmo y decisión en sus acciones lo convierten en un elemento que sirve para acentuar la figura de su amigo Manolo y en cierto modo también en su amiga Lola, que aparece como personaje opuesto a Teresa en el sentido que hemos dicho anteriormente.

3.3.2.3. EL ESPACIO

Uno de los rasgos que definen la trayectoria narrativa de Marsé es la paulatina apertura hacia nuevos espacios y hacia una ampliación de sus formas de caracterización y funciones, desde las habitaciones de *Encerrados* hasta los lugares exóticos que presenta en Shanghai en la hasta ahora su última novela. En la que nos ocupa la mayor novedad se presenta desde el punto de vista de las funciones que desempeña, pues el espacio no sólo contribuye a la organización narrativa y es signo del personaje, sino que muy principalmente se convierte en una forma de exposición de relaciones sociológicas y, en concreto, de las diferencias de clase, un aspecto que por otra parte ha sido destacado mayoritariamente por la crítica que se ha ocupado de la novela. Analizaremos en próximas páginas esta cuestión, dejando para más adelante el análisis del espacio psicológico, que incrementa considerablemente su importancia en esta obra y prefigura una característica de otras posteriores, como veremos al analizar la temporalidad.

a) Tipos de espacio : Monte Carmelo y San Gervasio.

El Parque Güell separa lo que en el año 1956 eran zonas tan distintas como El Carmelo y San Gervasio, zonas que se corresponden respectivamente con el lugar de residencia habitual de Pijoaparte y Teresa, como sabemos los dos protagonistas de la novela. En ninguno de los dos casos el narrador tiene interés en ofrecer detalles de ambos espacios, más bien se limita a presentar algunos rasgos distintivos de cada uno confiando en la referencialidad, en la medida en que como espacios-tipo -el de la burguesía consolidada y el de la emigración suburbial- el lector pueda cubrir con su imaginación los datos que no se ofrecen. Por su novedad y por lo que tiene de anticipo de lugar de actuación para próximas novelas es especialmente interesante el Monte Carmelo, un suburbio que en el año 1956 es el espacio de la emigración, del "txarnego", y esa misma denominación que se aplica al que no es "catalán viejo" es la que define al espacio y sus habitantes. Es el espacio del destierro y de los desheredados desde el punto de vista del narrador, como podemos ver en la siguiente reflexión:

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 las entrañas de sus padres emigrantes (...) Pero esa atmósfera de conciliación plenaria, de indulgencia general aquí y ahora, que en domingo permea la ciudad, al Carmelo apenas llega. No es sólo una cuestión de altitud: se diría que aquí todavía reina cierta sonrisa de Baal, el dios pagano que Jezabel adoraba y que fue expulsado de la verdadera montaña de Palestina (pp.26-27).

Marsé enfoca el Carmelo desde la perspectiva de la defensa de los que, proviniendo de la emigración, habitan en chabolas en el extrarradio de las ciudades, un tema que había interesado tres años antes a Luis Martín Santos, que establece como espacio de la delincuencia unas chabolas similares y hace también referencia a su composición a base de restos extraídos de cualquier basurero y a las cajas escritas en inglés con el queso de la ayuda americana -en Marsé se trata de leche en polvo- como un elemento más de su arquitectura (v. *Tiempo de silencio*, pp.50-51). Frente a este espacio se encuentra el de la burguesía, el de las villas con jardín de San Gervasio y el de los pueblos de la costa barcelonesa, un lugar que Marsé había utilizado ya para su segunda novela y que no

aparece descrito, tan sólo encontramos como breve muestra alguna descripción de interiores, como es el chalet de Teresa Serrat, en esta ocasión descrito desde el punto de vista de Manolo :

De pie, inmóvil, en medio de aquel espectáculo de aquellos grandes espacios iluminados, superficies lisas y muebles que no estorbaban ni parecían dispuestos a envejecer, captó la prolongación de un tiempo acumulado que allí flotaba dentro de una campana de cristal, y que nada tenía que ver con el de su casa o de su barrio, acostumbrado a tocar diariamente las cosas y a dejarlas degradadas y viejas de repente, sino más bien con un pasado vivido no sabía ni cuando ni donde, como si ya en el vientre de su madre, en el palacio de los Salvatierra, en Ronda, hubiera recorrido cientos de veces esos mismos salones y dependencias lujosas (pág.91)

Esta primera y única mención del chalet de los Serrat en la costa pone de manifiesto lo que serán algunas de las novedades de la novela que nos ocupa desde el punto de vista del tratamiento del espacio : primero, la insistencia en poner de manifiesto el valor del espacio como modo de expresión de las diferencias de clase -Manolo no destaca la belleza del lugar si no es en relación a sus espacios familiares y recurre a denominaciones simples como "grandes" y "lujosas"- y segundo, la visión estereoscópica que se aplica a la descripción del espacio y que varía de acuerdo con el sujeto perceptor. Ambas, en nuestra opinión, se hallan íntimamente unidas, es decir : la pertenencia a una determinada clase social condiciona la visión del espacio.

b) Caracterización.

La descripción subjetiva e impresionista es la forma predominante que utiliza Marsé a la hora de caracterizar el espacio aunque se mantiene el empleo de una descripción objetiva, mucho más sobria y utilizada para espacios interiores poco relevantes como la habitación de Maruja. Sin embargo no es la descripción el único procedimiento empleado a la hora de caracterizar el espacio, cuyas características vienen definidas por opiniones aisladas de los personajes que complementan los breves retazos descriptivos que sobre el espacio nos facilita el narrador. En este sentido cabe destacar como prueba del paso del objetivismo al subjetivismo que experimenta la novela de Marsé a la altura del año 1965 la presencia de distintas opiniones sobre un mismo tema y también sobre un mismo espacio, opinión condicionada en primer lugar por la posición social que ocupa el personaje

respecto del espacio caracterizado, y en segundo lugar por la idea mítica que se ha formado previamente de él y que incrementa luego su decepción, como sucede con Teresa.

Es evidente que cada personaje define el espacio dentro de la concepción que es propia de su nivel social, Sanz Villanueva es uno de los críticos que interpreta la oposición de niveles como simbolizada por el espacio y pone como ejemplo la valla que se encuentran Bernardo y Manolo cuando van a la playa -"Camino particular. Prohibido el paso" (pág.29)- que *nos pone frente al carácter clasista del primero de estos grupos (...) El otro grupo, el de los habitantes del Carmelo, configura el mundo del hampa suburbial* (1980:596). El mejor ejemplo de ello está en la concepción que los personajes poseen sobre el Monte Carmelo : Tenemos en primer lugar la concepción que el narrador nos facilita desde el punto de vista de Maruja -"la misma materia degradada y resignada de la cual estaba hecho su amor parecía haber conformado aquel barrio casi olvidándolo, aislándolo, reduciendo sus sueños a uno solo : sobrevivir" (pág.71)-caracterizada por su realismo, y además porque procede de un personaje enormemente perceptivo, muy consciente del valor de los cambios espaciales, como puede apreciarse cuando ve a Teresa en un portal oscuro -"¿Por qué en esa sucia y olvidada calle precisamente, en el Pueblo Seco, un barrio tan distinto del suyo? Eso es difícil de responder" (pp.79-80) y se pregunta a qué puede obedecer el afán de Teresa por franquear el territorio que en ella es característico. En contra de esta concepción del barrio que Maruja posee tenemos la de la señora Serrat, que entiende que "el Monte Carmelo era algo así como el Congo, un país remoto e infrahumano, con sus leyes propias distintas" (pág.132)- concepción que también nos facilita el narrador desde el punto de vista de la madre de Teresa y también desde el ángulo que le permite su situación social y su carácter clasista.

c) Funciones.

Desde el punto de vista de las funciones desempeñadas por el espacio en *Últimas tardes* podemos destacar que respecto de las anteriores ha desaparecido la opresión sobre los personajes -que se mantiene si acaso en Maruja- y también la circunscripción de la novela a un único ambiente, el burgués. Por primera vez se aprecia con claridad el valor del espacio como elemento que contribuye a la organización del material narrativo, no en vano todos los capítulos comienzan con una descripción en clara función demarcativa, además del valor estratégico del Monte Carmelo, cuya condición de cima se subraya

repetidamente en la novela, tal y como ha estudiado ya Marraco Jordana (1984:51). También por vez primera el espacio se semiotiza y no sólo se convierte en símbolo de la decadencia de un grupo social, la burguesía, sino que expone lo que Lotman define como relaciones de índole sociológica o ideológica (1970:281).

- Espacio y niveles sociales./

Es su primera novela *Marsé* había concedido especial relevancia a los espacios interiores como forma de manifestar el aburrimiento de los personajes, de tal modo que la concepción del espacio se realizaba a partir de la suma de esas pequeñas unidades. La segunda novela mostraba la Barcelona de la burguesía, se detenía en el itinerario de los personajes y asentaba dos zonas concretas para el desarrollo de la actividad del burgués : el centro de la ciudad y las villas en pequeños pueblos costeros. En *Últimas tardes* la novedad está en la presentación de dos ambientes en contraste, manteniendo los rasgos del espacio burgués -si se nos permite la denominación- e introduciendo el mundo de la delincuencia representado por el Monte Carmelo y sus calles adyacentes, de tal modo que se establece una identidad entre espacios físicos y espacios sociales. La distancia teórica no es excesiva, no lo es entre el Carmelo y San Gervasio, pero en la práctica se revela infranqueable, como puede verse en el episodio en el que los muchachos del Carmelo rodean el coche de Teresa, al que antes hemos hecho alusión.

La mejor expresión de este innegable contraste reside en el análisis del itinerario de los personajes y en las sucesivas entradas en un espacio hostil en la medida en que es impropio de su nivel social, lo que sucede en diversas ocasiones y no sin consecuencias, ya que como acertadamente señala Marraco *el movimiento espacial trae la mutabilidad anímica y transgredir las fronteras no los deja inmunes* (1984:46). Maruja se pregunta, como hemos visto, qué hace Teresa en Pueblo Seco, en un lugar alejado de su ambiente, Manolo no acierta a entender qué hacía Maruja en la fiesta de Teresa. Sin embargo la pareja protagonista se encuentra en situación ventajosa porque transgreden a menudo sus ambientes habituales, en este sentido tiene ventaja Manolo porque su movilidad es mayor y conoce el bar Saint Germain, "que había frecuentado tres años antes con intenciones que sorprenderían no poco a Teresa" (pág.219) y se muestra menos sorprendido que ella, que por dos veces declara que el barrio de Manolo es de su agrado (pp.146 y 241). Aunque, como indica Gilabert, *lo pérfidamente peculiar de los adelantos de la revolución industrial*

(...) es la capacidad de mixtificar la realidad y el sueño de los muchos Carmelos (1985:102), Marsé insiste en poner de manifiesto hasta qué punto la transgresión del espacio habitual puede llevar la desgracia al personaje y en qué medida la escasa distancia que Manolo y Teresa recorren, respectivamente, en el "Floride" y en motos robadas, es mucho mayor de la que parece. Sólo Maruja es consciente de las diferencias y curiosamente, acusa como la pareja protagonista la entrada en campos contrarios : la primera sufre una caída mortal al intentar acercarse al fuera borda, Teresa obtiene sus decepciones en el Monte Carmelo y Manolo es detenido cuando intenta de nuevo llegar al chalet de su mito.

- El espacio de la decadencia burguesa.

La nota dominante en el espacio del proletariado es el multiperspectivismo descriptivo, mientras que en el espacio de la burguesía es su decadencia. El otro espacio de la novela es el de la burguesía barcelonesa, las villas con jardín en San Gervasio y los chalets de la costa, ambos componen el ambiente de Teresa y son también el espacio del deseo de Manolo, cuyos sueños están encaminados a incorporarse a él. El joven delincuente es quien ofrece uno de los primeros esbozos de este espacio cuando se halla "en medio del espectáculo de aquellos grandes espacios iluminados, superficies lisas y muebles que no estorbaban ni parecían dispuestos a envejecer" (pág.91), y otro ejemplo lo tenemos en la descripción de la vivienda de los Bori, el espacio de la nueva burguesía, de los amigos de Teresa. :

Los Bori vivían en el barrio gótico, muy cerca de la Catedral (las agujas, emergiendo iluminadas en medio de la noche, se asomaban a la ventana como un decorado fantástico) en un ático confortable y lujoso, pero en cierto modo caótico : de un lado, cerámicas y pinturas informalistas, literatura *engagée*, reproducciones de Picasso (un gran "Guernica" presidía la cena) y grabados de la escuela realista española; de otro, una sorprendente profusión de folletos y catálogos de publicaciones sobre sistemas de venta y de control administrativo

Marsé ubica el espacio de la burguesía en el Ensanche barcelonés y en la zona antigua, como hemos visto en *Esta cara* y volveremos a encontrar en *El amante*, sin embargo la concepción de este espacio varía según el punto de vista seguido sea el de un personaje o el del narrador. En este segundo caso no se nos ofrece una concepción totalmente positiva, más bien se destaca algún aspecto negativo -en la descripción anterior

la falta de gusto y el desorden- y sobre todo se manifiesta el valor del espacio como signo de decadencia. Esta función, anticipada en *Esta cara*, se mantiene en todas las novelas que se ocupan de la burguesía y en la que nos ocupa ofrece un buen ejemplo en la descripción de la casa de Cardenal, en un barrio que antes de la guerra "era todavía lugar de retiro de aventajados comerciantes de la clase media barcelonesa" (pág.25) y ahora se convierte en símbolo de la decadencia del barrio :

Arriba había una habitación empapelada, la de Hortensia, y hubo un tiempo en que la casa estaba llena de espejos, viejos espejos salpicados y con una nube ciega, y pesadas cortinas, sordas alfombras, curiosos objetos de adorno y muebles de todas clases (que de un tiempo a esta parte iban desapareciendo) mas bien pesados y viejos (...) Pero actualmente, a causa sin duda de haber vendido muchas cosas y tener otras dispuestas para lo mismo (había objetos empaquetados y maletas abiertas en algunos rincones) la casa producía una fría sensación de provisionalidad, tenía el aspecto de la mudanza que precede al vacío (pp.159-160)

La asociación entre espacio de la burguesía y espacio de la decadencia es un valor semántico que el espacio adquiere en esta novela, se refuerza en *La oscura historia* y vuelve a surgir en el edificio Walden 7 que encontramos en *El amante*, definido a partir de las losetas que se caen de su fachada exterior. Este valor de el espacio como signo de decadencia de una clase social se pone de manifiesto en un tipo de descripción impresionista, que analizaremos más adelante.

3.3.2.4. EL TIEMPO

La novela se divide en tres partes numeradas en arábigos y sin epígrafe que se corresponden con sucesivas estaciones del año, poniendo así de manifiesto lo que Marraco Jordana denomina *mimetismo entre disposición de ánimo y estaciones* (1984:43) que caracteriza a la novela de Marsé, como hemos visto ya al analizar *Esta cara*. Cada una de las tres partes está subdividida en varias secciones - seis, diez y siete, respectivamente- que están precedidas de una cita literaria. Antes, Marsé presenta a la pareja protagonista dando un paseo una noche de septiembre en medio de un lecho de confetti y serpentinas en lo que

será, como sabremos más adelante, el último instante que pasan juntos. Esto revela la importancia que la composición por imágenes poseerá, a partir de esta novela, en la narrativa del autor barcelonés, como él mismo advierte en nota a la séptima edición :

Sé que estas imágenes componen una especie de colección particular cuyo dudoso encanto el lector puede pasar por alto. Pero de algún modo forman la espina dorsal que sostiene toda la estructura, y que se articula desde el murciano-niño caminando hacia la *roulotte* de los Moreau, para advertirles de la peligrosa proximidad de quincalleros y vagabundos, hasta el propio Pijoaparte cayendo de la cuneta con la rutilante Ducati entre las piernas, flanqueado por dos policías motorizados que cortan su enloquecida carrera hacia Teresa (pág.8).

El episodio, además de introducir una de las imágenes clásicas en la novela del autor catalán -el lecho de confetti y serpentinas- se convierte en una advertencia a las futuras alteraciones de la linealidad temporal. Pero la importancia de la composición por imágenes, que se confirmará en *La oscura historia*, no es el procedimiento más destacado en una novela que observa cierta continuidad respecto de las anteriores únicamente en la presencia de una elipsis final que conduce a un capítulo presentado a modo de epílogo, y en el mimetismo entre estaciones y estado de ánimo, y que presenta como principales novedades las siguientes : a) el aumento de los procedimientos de búsqueda de la regresión temporal, b) el empleo de una técnica anticipatoria que resulta decisiva en la construcción de la novela, c) la importancia de la evocación como forma de evasión y d) la mezcla de planos temporales, desde el punto de vista de las relaciones de orden, junto a e) la alternancia del ritmo entre descripciones y f) la presencia de una espacialización del tiempo, desde el punto de vista de la duración. Es destacable también, respecto de anteriores novelas, la acusada disminución de referencias temporales implícitas en una obra que muestra continuidad respecto de lo visto hasta ahora en el empleo del epílogo..

- El epílogo.

El epílogo es distinguido por Genette como una forma de prolongación que tiene por objeto no llevar la novela a su término, sino conducirla más allá de lo que se considera su término (1989:256) y es un procedimiento habitual en la novela del XIX, como hemos dicho ya. De nuevo Marsé vuelve a utilizar como técnica la elipsis final, y nos presenta el final de la historia de varios personajes, pero a diferencia de las dos novelas anteriores en

esta ocasión el desenlace clarifica la situación futura y cierra la novela. Sabemos que ha transcurrido tiempo porque así se indica en el diálogo que mantiene Luis Trías con Manolo -"Cuanto tiempo. Dos años va a hacer ¿no?" (pág.305)- y también que Pijoaparte no ha cambiado, vuelve a mentir y hace ver a Trías que no se han encontrado antes porque ha estado de viaje, cosa que su rival no está dispuesto a creer:

Entonces Luis le palmeó la espalda, volvió a reír y dijo:

- Conmigo no tienes por qué disimular. Sé que has estado en la cárcel (...)

Luis añadió:

- ¿Cuándo has salido?

- Hace unos días (...)

- No es ninguna vergüenza, hombre - afirmó Luis, y, mientras en su mirada y en su voz brotaba algo de su antigua superioridad, añadió en tono zumbón- : Alguien dijo que moralmente es lo mismo atracar un banco que fundarlo..

- Yo no atraqué ningún banco, déjame de puñetas

- .. y por si te sirve de consuelo te diré que yo también me pasé una temporada encerrado, hace cuatro años, aunque no fuese por las mismas razones que tú. Pero, bien mirado, si quieres que te diga la verdad, ya no veo la diferencia. En el fondo los dos queríamos lo mismo : acostarnos con Teresa Serrat. A que sí. (pág.305)

Ya no hay equívocos en esta ocasión, bien sabe el antaño líder universitario, que ahora "vivía al fin en armonía, si no con el país, sí por lo menos consigo mismo" (pág.306) cómo ha acabado todo. Lo más destacable en este capítulo final, como puede apreciarse con claridad en el diálogo anterior, es que se pone de manifiesto que se han igualado las dos facciones sociológicas de la novela y su culpabilidad de tal modo que, como hemos dicho en otro lugar, el maniqueísmo del realismo social queda definitivamente destruido. Pijoaparte, no obstante, volverá a intentar su asalto al estatus burgués en la próxima novela, ya bajo el respetable nombre de Manuel Reyes. En todo caso, su valor como explicación a lo sucedido en la novela desde la perspectiva que otorga el tiempo es una característica que se mantendrá en novelas como *Un día*, *Si te dicen*, y *El embrujo*.

a) El monólogo interior.

Uno de los rasgos que caracterizan a la nueva novela hispánica es la distorsión de la temporalidad interna mediante diferentes estrategias, y *Últimas tardes* puede ser un buen ejemplo de ello. Para buscar las regresiones temporales el narrador utiliza, en opinión de Margery, tres procedimientos : descripción omnisciente del pasado referido desde la

interioridad del personaje, uso del flash back, y asociaciones que provienen de los dos monólogos de Maruja (1973:487). Los dos últimos son en nuestra opinión los que poseen un mayor interés, el primero porque pone en conocimiento del lector un episodio clave en la configuración del personaje protagonista, como es su experiencia con la hija de los Moreau , episodio del que hemos hablado ya.

Hay dos razones que justifican la importancia del monólogo interior en *Últimas tardes* : como técnica porque aparece como novedad en la narrativa de Marsé, que se decide a penetrar en la interioridad del personaje; en cuanto a su sentido, porque hace resurgir a un personaje secundario como voz autorizada para explicar la situación planteada, confusa en medio de la nebulosa de ficciones que obtura las mentes de Teresa y su compañero. En una situación que hace poner en duda su inconsciencia, como acertadamente apunta Kirsch (1980:130), Maruja clarifica en sus monólogos ciertos aspectos de la trama que no se analizan desde el territorio de la creencia o de la esperanza, sino desde la objetividad y la experiencia :

Y esa casita del Carmelo, qué cerca y qué lejos está: cuando llueve se va la luz, es lo único que se concedía explicar, malhumorado, cada vez que su Maruja le preguntaba (...) Lo sé; una es ignorante y de hombres entiende poco, pero lo poco que una sabe de ellos, en la cama y con ellos lo aprendió (...) y a mí no podía engañarme aquella noche en la verbena: solamente un pelagatos es capaz de confundir la riqueza con una simple cara bonita y besar de aquel modo tan urgente, como si quisiera sorber el mundo con la boca (pág.193).

El primer monólogo de Maruja (pp.192-195) revela la impostura de Manolo, aclara la distancia entre lo que parece y lo que realmente es, y la criada es quien desde el primer momento lo comprende. En el segundo monólogo (pp.255-259) se centra en la formación de Manolo, en su historia hasta donde él ha querido o sabido contarle, historia que ha permitido que ella engendre "ese miedo que siempre tuvo por él, desde el primer día" (pág.259) y que la lleva a anticipar una desgracia mayor de la que se deduce de sus actividades, "otro delito cuya expiación podría ser la desgracia de toda su vida" (ibidem).

b) La técnica de anticipación.

Es Kirsch quien con más amplitud destaca la técnica anticipatoria en *Últimas tardes* y pone como ejemplo el prelude de la novela como refuerzo de ella, ya que la fiesta

final y ésta poseen incuestionables paralelismos de tal modo que *el lector no fija tanto su atención en el desenlace, sino en el cómo éste se efectúa, o sea, en las pequeñas intrigas a través de las cuales la fábula se realiza* (1980:111). En efecto, no sólo el título es indicio de lo que puede suceder a continuación, sino que el narrador anticipa frecuentemente datos y se preocupa por el futuro de los protagonistas, sus infructuosas relaciones vienen anticipadas desde el primer momento -"del peligro y del esplendor juvenil de esas noches de amor quedaría, al cabo, el ambicioso sueño que las engendró" (pág.85)- y la anticipación es habitual en la novela. Sabemos con antelación que Maruja morirá -"el oscuro germen de su muerte, como el de su discreto paso por la vida no sería en definitiva otra cosa que una exagerada expresión de aquel agradecimiento"- (pág.77), que Hortensia se vengará de Manolo por incumplir su promesa de llevarla en moto -"Era ella la que no pensaba olvidarlo" (pág.167)-, y que Luis Trías llegará a ver su prestigio en decadencia -"aquella bofetada del murciano sería el principio de toda una serie de impresionantes bofetadas" (pág.229) El dominio del narrador, como hemos visto, le lleva a anticipar datos que no podremos constatar más adelante, como es el caso del léxico pretencioso de Manolo.

c) La evocación.

Para Manolo Reyes el presente es una especie de transición entre un pasado infeliz y un futuro prometedor y en la novela existe una atención a ambos puntos. El tema de la fantasía y el de la represión sexual aparecen con frecuencia en la novela de Marsé aunque naturalmente con desigual importancia. En la primera novela la forma de evasión utilizada por los personajes es el sexo, en la segunda el alcohol, y en ambas el espacio evocado e imaginado tenía poca importancia, como ya hemos visto en el capítulo anterior, en cambio en *Últimas tardes* se revela como procedimiento fundamental no sólo de evasión de los personajes, sino también de concebir la realidad desde su situación de disconformidad con su estatus, imaginan espacios del deseo y muy principalmente el protagonista.

Sabemos que Manolo "veía más allá de esos sedosos cabellos a un hombre joven y capacitado entrando en una oficina" (pág.294), éste es el mejor resumen de lo que el joven espera obtener de su relación con Teresa, y uno de los numerosos pensamientos que conformando una hipótesis -el modo en que lo recibirá Teresa y lo que sucederá cuando sea Teresa de Reyes- que el narrador nos presenta cuando el protagonista se dirige en moto a verla y es capturado por la policía. Hasta ese momento habíamos conocido varios sueños

diferentes de Manolo sin contar las distintas evocaciones que tenían como núcleo a la hija de los Moreau : el primero de ellos recrea un supuesto naufragio de Maruja -no sabe todavía quién es en realidad- y su salvación. El segundo tiene lugar en la segunda parte, -rescata a Teresa del fuego y ambos se pierden en el océano-, y es consecuencia "de haber estado repasando algunos cromos de su entrañable colección particular (siempre sin álbum)" (pág.86). El tercero no es propiamente un sueño, sino una asociación de Teresa con Jean Simmons -ahora Teresa Simmons o Jean Serrat- que se produce cuando observa a la chica saliendo del agua (pág.183). El cuarto, poco después, se produce a partir del momento en que Teresa relata su detención en los disturbios universitarios, entonces la imagina en medio de los caballos de la policía y rescatada por el padre en Jefatura (pp.187-188).

Con excepción de éste último, en el que Manolo no tiene ningún protagonismo, en todos ellos asocia su futuro a lo heroico, a espacios naturales tropicales lejos del ambiente en que se mueve a diario, al contrario que su pareja, que ha creado una imagen de Manolo no heroica, sino acomodada a sus sueños estudiantiles de líder universitaria que no tienen nada que ver con la información que le facilita Maruja, sino que son independientes. En el caso de Manolo, la simple visión del objeto deseado hace que afloren sus auténticas obsesiones y víctima de la misma paranoia temporal se convierte en un Quijote orientado exclusivamente a la conquista de su dama, no en vano se ha pertrechado adecuadamente cambiando de vestuario y pidiendo libros prestados, como hemos visto. No llegará a tener ocasión de verlos realizados y sin embargo hasta el final no renuncia a crear en su mente situaciones que tienen no poco que ver con el cine de Hollywood, como apunta Mangini (1980:23) hasta que la realidad se encarga de echar todo por tierra cuando la policía le pide la documentación de la moto robada. Entonces se acaban sus sueños y, como indica Aranguren, *lo único que va a sacar en limpio serán más postales para su álbum cinematográfico* (1976:269). Los sueños del personaje y su destrucción son un ejemplo más del contraste entre ficción y realidad que preside la novela.

d) Mezcla de planos temporales.

La alteración de la linealidad temporal se lleva a sus máximas consecuencias en la mezcla de planos temporales que se observa en distintas ocasiones en la novela. El aparente orden lineal puede ponerse en cuestión a la luz de varios episodios que se caracterizan por su desorden temporal, por los saltos del pasado al presente y viceversa. Veamos un

ejemplo:

Se amaban sobre el rumor de las olas.

- Está amaneciendo, Manolo, debes irte ya.

- Todavía no.

- Tengo miedo -insistía ella-. Es una imprudencia lo que hacemos, amor mío, una locura... Hay gente en la casa (...)

El Pijoaparte tenía (...) una secreta nostalgia manual, digital : nada de lo que tocaba era suyo, excepto, tal vez, la muchacha. En sucesivas noches, mientras la amaba despacio.. (pág.68)

Otros ejemplos de esto los tenemos cuando el narrador mezcla en su discurso el relato de la escena en que Trías defrauda a Teresa con los pensamientos posteriores de ésta (pág.114) o cuando Manolo interrumpe sus meditaciones sobre la última vez que habló con Cardenal y atiende a Bernardo, que le anuncia que las chicas ya están allí dispuestas para ir a la playa (pág.60). Este procedimiento, que aparece por vez primera en la narrativa de Marsé, se convierte en una prueba de su fidelidad a ciertos aspectos constructivos de lo que hemos denominado anteriormente como "nueva novela" y a la vez forma parte del campo de ensayo que supone desde el punto de vista técnico la obra que nos ocupa respecto de una novela mucho más compleja en donde la temporalidad juega un papel decisivo, como es el caso de *Si te dicen*.

d) Alternancia de ritmos.

En lo que respecta a las relaciones de duración y frecuencia, la acción de la novela se inicia en la noche del 23 de junio de 1956 y su duración es de quince meses, con un capítulo que funciona como epílogo y explica lo sucedido dos años después, cuando Manolo sale de prisión. Sin embargo los hechos más importantes y a los que presta mayor atención el narrador tienen lugar durante el verano de 1956, que es el tiempo que dura la relación de Teresa y Manolo. El mayor interés concedido por el narrador a ciertos aspectos de la trama provoca una alternancia entre la gran lentitud de ciertos episodios narrados con otros, por los que pasa el narrador velozmente casi sin detenerse. Citaremos un ejemplo de cada caso:

El barrio está habitado por gentes de trato fácil, una ensalada picante de varias regiones, 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 (pág.26)

Acaba de salir de su casa, que forma parte de un enjambre de barracas situadas bajo la última revuelta, en una plataforma colgada sobre la ciudad : desde la carretera, al acercarse, la sensación de caminar hacia el abismo dura lo que tarda la mirada en descubrir las casitas de ladrillo. Sus techos de uralita empastados de alquitrán están sembrados de piedras (...) Algunas tienen pequeños patios en donde crece una parra. Abajo, la ciudad se estira hacia las inmensidades cerúleas del Mediterráneo bajo brumas y ruidos sordos de industrial fatiga (pp.27-28).

Todas las formas que distingue Genette en relación a la duración están presentes en la novela y además de los diálogos y descripciones, que analizaremos en otro lugar, sabemos por la información que nos proporciona el narrador -"Desapareció de su camisa rosa y de su pantalón tejano la humedad que la hierba le había pegado con las horas" (pág.52); "Hacia tres días que Maruja había sido internada en la clínica" (pág.128)- que hay varias elipsis temporales en la novela, y en la última página de ésta encontramos un sumario que nos permite conocer su desenlace y el presente de los Bori ,de Teresa y del mismo Luis Trías, que es quien proporciona la información a Manolo, en el presente, dos años después (pág.306).

f) La espacialización del tiempo

Bobes Naves, siguiendo el concepto de "forma espacial" de Frank (1945), hace referencia a un procedimiento que sigue Clarín en *La Regenta* consistente en la espacialización del tiempo y pone como ejemplo el banquete que se celebra en el Vivero, en la finca del marqués de Vegallana, en el capítulo VIII de la primera parte de la novela. Tal comida tiene como objetivos que Ana se familiarice con su confesor, y que todos puedan ver el enfrentamiento entre Mesía y el Magistral. Sin embargo lo que nos interesa es en que medida el tiempo pasa a un segundo plano en favor del espacio, o, como indica Bobes, como el fluir de la narración se detiene y la atención se fija en la interacción de relaciones en el ámbito temporal, *se convierte en espacial lo que se desenvuelve en el tiempo* (1985:199). Marsé muestra en *Últimas tardes* por primera vez su preferencia hacia este tipo de escenas colectivas, en donde los personajes intercambian sus puntos de vista sobre algún aspecto que afecta a la trama o a la caracterización de los personajes, hemos

visto un anticipo en la reunión de burgueses asistentes al cumpleaños del hijo de Lavinia en *Esta cara*, ahora son los estudiantes universitarios los que debaten en el Saint Germain des Près, como hemos analizado ya en otro lugar. Este procedimiento no es privativo de las novelas que se ocupan del universo de la burguesía y tiene especial importancia en aquellas novelas referentes al "inframundo del barrio" en las que los maquis intercambian puntos de vista, como veremos en el análisis de obras como *Si te dicen* y *Un día*, aunque es importante también en una obra como *El amante*.

3.3.2.5. EL DISCURSO

La progresión estilística en *Últimas tardes*, como la técnica, ha sido puesta de manifiesto por toda la crítica, que ha visto en Marsé un novelista alejado del realismo plano de sus primeras obras, especialmente en aquellos rasgos que guardan relación con la técnica de distanciamiento empleada, tales como el servicio que presta el lenguaje al nivel paródico de la novela, la mayor separación entre los niveles de lenguaje de narrador y personajes, y la presencia del impresionismo descriptivo, todos ellos novedosos o cuando menos considerablemente intensificados respecto a novelas anteriores, ya que el paso del objetivismo al subjetivismo es el rasgo que mejor define la progresión observada. Junto a estos recursos se intensifica un procedimiento que hasta ahora había aparecido esbozado en anteriores novelas, tal es el caso del empleo de referencias culturalistas y la técnica de retorno de los personajes, formas como sabemos de intertextualidad.

a) Descripciones.

En la primera novela de Marsé hemos visto el predominio de una forma de descripción objetiva basada en la enumeración de objetos que pretende destacar el clima de aburrimiento y pobreza, y en la segunda la aparición de nuevos modelos como la descripción degradatoria y la metonímica. Se mantiene el modelo de descripción referencial y objetiva para la mayor parte de los espacios y en especial los interiores, como puede verse en la descripción de la habitación de Maruja (pág.44) y también otros modelos anunciados en anteriores novelas como la descripción basada en los símbolos corporales y la descripción degradatoria, también la presencia de abundantes referencias descriptivas que buscan mediante la animalización degradar al personaje (v.pp.35,55,56,57, etc.), y que

contribuyen a conformar esa estética impresionista que utiliza Marsé en las novelas que componen su etapa subjetiva. Sin embargo se observa en la novela a) un predominio del impresionismo descriptivo que provoca que la realidad pase a ser, como apunta Marraco *una síntesis de puras sensaciones, moduladas por la conciencia y cambiadas en impresiones*" (1984:57) y b) la intensificación de la descripción arquetípica, que en esta ocasión no sólo afecta a un sujeto individual como puede ser Luis Trías u Oriol Serrat, sino que se convierte en un retrato colectivo de un grupo amplio, como sucede en el caso de los estudiantes.

- Descripción impresionista.

Espacios interiores y exteriores se describen a menudo de acuerdo con el estado de ánimo del personaje, un buen ejemplo lo tenemos en la primera descripción del Monte Carmelo, que aunque es pobre en detalles consigue a base de ciertas impresiones -"la brisa del mar no puede llegar hasta aquí" (pág.52)- transmitir una sensación de tristeza acorde al estado de ánimo del personaje, que el narrador expresa : "Se sentía muy solo y triste" (ibidem) Este tipo de descripción impresionista es frecuente como forma de definición del espacio y de ello hay varios ejemplos como hemos visto en el análisis del espacio en la novela, es el caso de la primera impresión de Manolo cuando ve la torre de los Serrat, "aquellos grandes espacios iluminados, superficies lisas y muebles que no estorbaban ni parecían dispuestos a envejecer" (pág.91) y también de la descripción de la casa de Cardenal cuyo valor no está en los detalles sino en la impresión que producen a Manolo : "una fría sensación de provisionalidad, tenía el aspecto de la mudanza que precede al vacío" (pp.159-160), y también en el poder evocador de este espacio. De nuevo Manolo, a través del olor de los muebles, vuelve a asociar este espacio con el palacio de Ronda.

- Descripción arquetípica.

La descripción del personaje atiende no sólo a sus aspectos físicos, sino a unas formas de comportamiento que el narrador presenta como individualizadoras en el caso de los miembros del proletariado urbano - es el caso del hermano de Manolo, hombre casi siempre de pocas palabras pero caracterizado porque "paradójicamente, era muy prolijo y escrupuloso en el detalle al contar otras cosas" (pág.243)- y como generales cuando se refiere a los miembros de la burguesía, blanco de todos los ataques. Veamos el caso de Oriol Serrat :

Oriol Serrat era alto, recio, con el pelo blanco en las sienes y fino bigote canoso. El rostro largo y moreno, las interminables mejillas perdigueras y el mentón hermoso, algo intransigente o duro (...) guardaba todavía restos de una belleza viril que estuvo de moda en los años treinta, una especie de versión catalana y débil de Warner Baxter. Un aire incierto de alferez provisional flotaba veces en su rostro y le incluía por méritos estéticos en *ese benemérito montón de pulcros y anónimos maduros, todos iguales, que se diría han querido eternizar su juvenil adhesión a la victoria con el fino, coqueteo, bien cuidado y curiosamente recortado bigote ibérico* (pág.127. Itálicas mías)

Esa tendencia a la inclusión del personaje en un grupo más amplio, tan característica de la novela de Víctor Hugo, es uno de los procedimientos que de aquí en adelante se acentúan en la narrativa de Marsé cuando se ocupa del universo burgués, sin embargo y a diferencia de lo que observábamos en *Esta cara*, ahora afecta no sólo al individuo, sino que puede referirse a una parte de él o a todo un conjunto. Ejemplo del primer caso es la pierna de Marta Serrat, presentada a modo de metonimia como representante de la burguesía industrial barcelonesa, "llena de sumisión y hasta de complicidad financiera, símbolo de un robusto sentido práctico y de una sólida virtud montserratina" (pág.130). Ejemplo del segundo caso es el retrato de los estudiantes universitarios, que hemos comentado en otro lugar.

b) Diálogos.

La presencia del diálogo en esta novela es menor en sus proporciones aunque se mantienen todas las funciones y tipos de diálogo observados en novelas anteriores. Los aspectos en los que se observa una cierta continuidad respecto de anteriores novelas son más numerosos, así desde el punto de vista formal la novela se caracteriza por el predominio del estilo directo regido con la presencia de verbos introductorios preferentemente elocutivos -"su voz perdía firmeza" (pág.31), "decía con voz aguda" (pág.30), "era la voz risueña" (pág.248) y "dijo con voz mimosa" (pág.233)-, y de lo que Prince denomina discurso atributivo, cuyas formas habituales se construyen con el verbo "decir" y similares (1978:314), si bien el narrador no solamente designa a quien habla, su acto de palabra y el destinatario del mensaje, sino que aparecen otros giros y así, a pesar de ceder la palabra a sus personajes el narrador mantiene su autoridad, una de las características que como hemos visto definen al narrador de *Últimas tardes*, que se aparta poco en este aspecto del modelo decimonónico. La insistencia en el verbo introductorio

elocutivo, la escenificación del diálogo, sirve a Marraco para concluir que este es uno de los aspectos que unen *Últimas tardes* con la novela folletinesca de finales del XIX y principios del XX (1984:68). Por otra parte y desde el punto de vista de la significación y funciones del diálogo podemos destacar como novedad a) el aumento del modelo de interacción didáctica, que permite manifestar el juego ficción-realidad que preside la novela en la medida en que en ellos se ponen de manifiesto los distintos modos de percibir la realidad de los protagonistas, y b) sirve como vehículo de debate de ciertos problemas que exceden la propia historia de la novela que nos ocupa, tales como el debate intelectual entre el objetivismo y el subjetivismo.

- Función : al servicio del juego ficción-realidad.

El descubrimiento de la complejidad de lo real es un proceso que la mayor parte de los personajes importantes de la narrativa de Marsé han de pasar, evolución ciertamente dolorosa en aquellos que juegan a ser lo que no son, como es el caso de Teresa y de Manolo. Es precisamente en los diálogos en donde se ponen de manifiesto las diferentes interpretaciones de la realidad, y en este sentido destacan sobre los demás los diálogos que mantiene la pareja protagonista, cuya relación, ya lo hemos visto, se basa en un equívoco. Uno de los diálogos en donde mejor se observa esta particularidad de la novela del autor barcelonés es el que mantienen ambos en un bar del Carmelo después de que Manolo ha reprendido a un camarero quedando ante los ojos de Teresa como un "señorito" :

- Presiento que el día menos pensado haré una barbaridad. Conozco a más de una chica de la Facultad que ya la habría hecho... ¿Nunca te han dicho que las universitarias somos muy putas? (...) ¿Eh?, ¿Nunca te lo han dicho? Pues ahora ya lo sabes.. -Se echó a reír, cambió de tono-. bueno, no te ruborices, hablo en broma.

Que poco me conoces, pensó él. El culo se me ruboriza a mí. Pero lo que dijo fue :

- ¿Es que quieres impresionarme, niña, te las das de intelectual? (...) Yo no sé si sois muy ... eso, se me hace que como todas, cuando os interesa; lo que yo sé decir es que sois muy listas. Mira en cambio la tonta de Maruja, le faltó tiempo para contártelo todo. Tonta y sin un chavo (pág.153).

El diálogo es uno de los muchos ejemplos que en la novela existen sobre la diferencia explícita entre apariencia y realidad, y demuestra el cuidado que Marsé ha puesto en la novela a la hora de caracterizar el lenguaje de los personajes de acuerdo con

su nivel social: por una parte, Teresa se siente rebelde utilizando un lenguaje soez y aparentando una desinhibición de la que se encuentra muy lejos, por otra parte Manolo utiliza un tono más relajado que denota una timidez que en él no es habitual y aparenta no atreverse a repetir las mismas palabras que Teresa. Esta función del diálogo como forma de caracterización de los personajes no constituye ninguna novedad, sí lo es el empleo del diálogo como forma de debate.

- El esquema de interacción dialéctica.

El diálogo de los personajes contribuye decisivamente en la construcción del nivel paródico de la novela, pues además del retrato que sobre los estudiantes universitarios ofrece el narrador no tenemos otra fuente de información que sus diálogos. Además de esta el diálogo sirve para mostrar, a través de sutiles intervenciones del narrador, cual es su posición sobre ciertas polémicas culturales muy de moda en el momento en que tienen lugar los hechos. Aunque como procedimiento ya estaba anticipado en *Esta cara* en los diálogos que mantenía Dot con sus compañeros de la revista *Vértice*, se aprecia en *Últimas tardes* una mayor importancia en la medida en que aparecen claramente tendencias, nombres y apellidos, como puede verse en el debate de los estudiantes sobre la novela del XIX :

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.

- Coñi, si eran todos unos reaccionarios -dijo María Eulalia-. Genios, de acuerdo, pero envanecidos por su poder creador (...)

- Lo uno va con lo otro, rica -dijo Luis Trias, despistado, atacando la sexta ginebra.

- Confieso que a mí Rastignac me divierte más que López Salinas -aventuró Teresa, que esta noche deseaba contradecirlos sin saber muy bien por qué. Desgraciadamente, su opinión fue considerada escandalosamente subjetiva y rechazada.

- Que a tí te divierta no quiere decir nada, monada -dijo Ricardo, sin vacilar ante la consonancia (era realmente un objetivo puro)-. Además, Rastignac no es Balzac (pág.224).

Ultimas tardes es la primera novela de Marsé donde los tres modelos distinguidos en la tipología de Durrer tienen presencia destacada, aunque quizá en lo que afecta al contenido de la novela el esquema de interacción dialéctica el que tiene mayor importancia, pues es a través de la conversación de los estudiantes cómo conocemos la particular posición del autor sobre ciertas teorías. Marsé ironiza con los conceptos de objetividad y subjetividad en este diálogo y con su crítica de la postura de los estudiantes universitarios, de la cual hace portavoz a Teresa Serrat -que ha cambiado- y certifica su nueva posición respecto de la novela del realismo social, que apoyó en su momento, manifiesta su cambio de actitud hacia antiguas preocupaciones estéticas y a la vez añade una nueva función al diálogo en su novela : servir como vehículo para la transmisión de su posición ante la sociedad y ante una de sus manifestaciones : la literatura.

c) Lenguaje.

La mayor calidad de la prosa y la separación entre los distintos niveles de lenguaje junto a los procedimientos que son consecuencia de la técnica impresionista seguida en las descripciones son las grandes novedades que presenta la novela que nos ocupa desde el punto de vista lingüístico. En lo que afecta a la presencia de varios niveles de lenguaje existen discrepancias en su interpretación como índice socioeconómico, como un signo racial o geográfico, o como un signo de la idiosincrasia del personaje, tal y como veremos después. Lo cierto es que cada vez más y sobre todo en relación con anteriores novelas Marsé establece divisiones entre el lenguaje del narrador y el de los personajes, y también el de éstos entre sí, pero sigue fiel a las principales pautas de estilo que ha establecido en anteriores trabajos incluso en sus defectos, entre los que Amell vuelve a destacar *el uso de los adjetivos, que a veces son demasiado abundantes y a veces tópicos* (1985:76), aspecto este último que se ha convertido en una constante a lo largo de la trayectoria narrativa de Marsé, como hemos tenido ocasión de comprobar ya en su primer cuento, y lo mismo puede afirmarse la falta de progresión semántica observada en los tríos de adjetivos que el autor barcelonés suele utilizar, como sucede con la "vaga fisonomía bélica, mortífera, aniquiladora" que Manolo ve en Rosa (pág.33). En cualquier caso insistiremos preferentemente en aquellos aspectos que por su novedad e importancia adquieran una relevancia especial en la trayectoria narrativa de Marsé.

- La separación entre niveles de lenguaje.

El lenguaje empleado por los personajes es una de las formas más importantes de caracterización, como hemos visto en otro lugar y su distancia respecto del más cuidado registro del narrador es una de las características que destacan en esta novela. Marraco destaca en el segundo la influencia de la técnica impresionista, e interpreta que el primero tiene como rasgo distintivo la presencia de determinados rasgos individualizadores entre los que destaca el uso del plural retórico -"Vamos muy elegantes, últimamente" (pág.173) y de sorprendentes calificativos en Cardenal -"No me parece nada, ratón" (pág.175)- y el empleo del pleonasma en las hermanas Sisters - "¿Se puede saber qué haces tú aquí, si es que puede saberse? (pág.180)- como formas de individualización, y en el mismo sentido interpreta el tono empleado por los personajes, como puede verse en Manolo tanto cuando se dirige a Maruja -"Yo hablo como me da la gana, ¿te enteras? (pág.50)- como cuando habla con Teresa -"¿Es que quieres impresionarme, niña, te las das de intelectual? (pág.164)- y entiende que esta individualización *apunta más hacia un estilo idiosincrásico personal que a un grupo social o profesional* (1984:52).

La distancia entre niveles de lenguaje y la presencia de diversos registros es una cuestión que no ha pasado desapercibida a la crítica y por ello Sanz Villanueva señala que en *Últimas tardes* la prosa tiene otros valores *como la oposición estilística del parloteo sin contenido de los intelectuales y universitarios frente a la expresividad del lenguaje de la gente humilde*, (1980:603) y lo mismo indica Amell que define el primero de los niveles de lenguaje como *cursi y ampuloso* (1985:76). También Kirsch pone de relieve la cualidad verista del habla y añade que *además del socio-económico, otro factor distanciador del habla es el racial y geográfico* (1980:153) aunque como hemos dicho Marraco entiende que la individualización de los registros apunta a un estilo personal no atribuible a aspectos sociales, económicos, raciales o geográficos.

Conviene establecer una separación entre determinadas formas individualizadoras del lenguaje del personaje y el tono empleado, así las primeras pueden ser interpretadas como forma de remitir al personaje a un nivel social y cultural determinado, ya que el pleonasma de las hermanas Sisters también está en el discurso de Manolo cuando se dirige a Maruja repitiendo el adverbio "realmente" en la primera ocasión (pág.19) y "prácticamente" en la segunda conversación que mantiene con ella (pág.38). No sucede lo mismo en cambio con el tono empleado, que no define socialmente al personaje en la medida en que varía en

función del contexto en que se encuentra, así el tono violento que emplea cuando se dirige a miembros de su misma clase social y cultural, sobre todo a su amigo Bernardo -"¿Miedo? Me voy a cagar en tu padre, fijate" (pág.33)- se suaviza cuando le conviene, como puede verse en la mayor parte de los diálogos que mantiene con Teresa, en las peticiones económicas que hace a su perista Cardenal, por ejemplo, o cuando se encuentra en un contexto ajeno al suyo habitual : por eso cuando Trías le pregunta su opinión sobre lo que están hablando los estudiantes, se adapta al clima de misterio que preside estas reuniones y responde enigmáticamente : "En esta vida, todo esfuerzo tiene su recompensa" (pág.223), aunque, como el narrador aclara inmediatamente, "sabía que era un cochino embuste inventado por alguien" (ibidem). Estos cambios de tono y ese desajuste entre su auténtico modo de pensar y sus palabras lo convierten en un personaje tan falto de autenticidad como los estudiantes, aunque lo que predomina en el discurso de Pijoaparte es un tono violento achacable a cierto resentimiento social que Luis Trías define -refiriéndose a Teresa- como "mala leche proletaria" (pág.227).

- La técnica impresionista.

De los distintos estudios sobre *Últimas tardes*, únicamente el trabajo de Marraco posee un análisis detallado de los rasgos singularizadores del lenguaje y el tono de los personajes, y de características, marcadamente impresionistas, del lenguaje del narrador, entre las que destaca a) determinados marcadores morfológicos, b) el tipo de adjetivación, c) las expresiones sinestésicas y d) los vocablos pertenecientes al campo semántico de lo cromático, el olor y la luz. Sin embargo, el hecho de que en su análisis se remita a sólo tres novelas y no contemple la trayectoria anterior del autor catalán le impide destacar lo mucho de repetitivo que hay en algunos de estos procedimientos, que ya existen en trabajos anteriores si bien en muy distinto grado de presencia y significación. En cuanto al primer procedimiento, Marraco Jordana resalta el empleo de diversos marcadores morfológicos y sintácticos entre los que destaca el empleo del comparativo "como", el sintagma nominal "como si" y la recurrencia de adverbios con la terminación "-mente", y los interpreta como *un modo de establecer vínculos con el destinatario, una búsqueda de complicidad mediante la introducción de unas referencias que se presentan como dándolas por sentadas* (1984:58). Este vínculo indudablemente se refuerza con la repetición de algunas construcciones a lo largo de la trayectoria narrativa del autor, a modo de ejemplo podemos

mencionar el "trozo de madera sin vida" que Reyes percibe en la mano del padre de Maruja (pág.206), percepción parecida a la que tuvo Miguel Dot cuando le daba la mano los familiares de Palmita, en esta ocasión "una mano que parecía de madera labrada" (pág.224). Algo similar sucede con las animalizaciones que vuelven a tener los ojos como objetivo prioritario, "pupila como de gato amodorrado" (pág.56) , "pupila de felino" (pág.57) y "pupila de cordera" (pág.156) son algunos de los ejemplos, aunque se aprecia una franca regresión del procedimiento respecto de novelas anteriores.

En relación con el impresionismo descriptivo han de interpretarse también los otros dos procedimientos, tanto la abundante presencia de expresiones sinestésicas como las palabras referentes al campo de lo cromático y lo olfativo. En el primer caso se encuentran expresiones tales como "escozor nostálgico" (pág.102), "tristeza epidérmica" (pág.153), "roces emotivos" (pág.161) y otras cuyo valor es el de "sugerir una realidad inefable" según las entiende Marraco (1984:68) . De ellos hemos visto varios ejemplos en los primeros cuentos de Marsé y anteriores novelas, y volvemos a encontrarlos ahora : "brillante como una hostia" (pág.39), "ojos claros apostólicos" (pág.100), "tristeza en el pelo", o "nieve flemática de su sonrisa" (pág.221) son algunas de ellas. Por último, en cuanto al campo semántico de lo cromático y de lo olfativo, podemos destacar una notable disminución de las referencias existentes respecto de la novela anterior y a la vez una selección sobre ellas : destaca el "olor de almendras amargas" porque aparece cuatro veces referido al sudor de Manolo (pp. 139 y 145) y a la ropa de Hortensia (pp.155 y 161), y el valor de los colores como forma de caracterización y oposición entre los personajes a partir del color de sus ojos, un procedimiento que ya hemos visto en novelas anteriores y que se repetirá en sucesivas obras : ojos negros en Manolo, azules en Teresa y en Hortensia ojos gris-ceniza, un color que denotará pobreza y tristeza en varios personajes de Marsé, como tendremos ocasión de comprobar en *La oscura historia*, su próxima novela.

3.3.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD

La noción de intertextualidad, el estudio de las relaciones que mantienen los textos entre sí y con el contexto cultural al que hacen referencia es un aspecto que hay que tener muy en cuenta a la hora de analizar la trayectoria narrativa de Marsé, quizá en mayor

medida que en cualquier otro autor de la literatura española de posguerra, aunque no constituye una excepción en este sentido. Recientemente Amalia Sanz Cabrerizo ha trazado una breve evolución de los estudios sobre el concepto de intertextualidad desde sus orígenes en los años veinte hasta la actualidad, pasando por su expansión en la década de los sesenta gracias a los trabajos de autores como Genette, Kristeva y Bajtin, que es quien más ha insistido en el carácter polifónico de la obra literaria, concluyendo que se trata de una característica de la literariedad del siglo XX de fundamental importancia en la comprensión del texto, que así *consistiría según esto no en visualizar o imaginar las realidades de las que habla, sino relacionarlas con las prácticas discursivas en las que enraiza* (1995:361). La importancia de la intertextualidad en la novela reciente es innegable, y ha sido puesta de manifiesto por Lucía Montejo, que ha analizado el valor de las relaciones intertextuales en la novela española reciente distinguiendo varios tipos : citas explícitas o camufladas de un autor en otro, recurrencia a distintos contenidos de nuestro acervo cultural, autocitas, parodias de formas narrativas, históricas y políticas, que así crean un conjunto de subcódigos *que sólo podrá descubrir un lector dispuesto a enfrentarse a la complejidad del mensaje con una actitud de colaboración creadora* (1991:111). Esta es una de las razones que dificultan la comprensión de algunas novelas del autor que nos ocupa y muy particularmente de *Si te dicen*.

El valor de las relaciones intertextuales en la narrativa de Marsé ha sido parcialmente investigado por autores como Sherzer y Nivia Montenegro, que analizan el fenómeno desde diferentes perspectivas. El primero se centra en las relaciones existentes entre las distintas novelas del autor catalán, en las cuales *encontramos continuos usos de las mismas palabras, frases, imágenes y temas* (pág.59) y entiende que es un aspecto decisivo a la hora de interpretar el modo en que el escritor construye sus mundos novelescos. La segunda distingue dos niveles de intertextualidad en *Si te dicen* , que es la obra que selecciona para ejemplificar su teoría : un primer nivel cuyo estudio apunta a *su relación con el sistema referencial y cultural en el que se apoya* (1981:146) y un segundo nivel en el que entran en contacto las "aventis" con el resto de la novela. Veremos en próximas páginas cómo el primer nivel alude a un procedimiento habitual en la trayectoria narrativa de Marsé desde sus orígenes, mientras que el segundo se acentúa en novelas como *Si te dicen*, *Un día* , *Ronda* y en cuentos como *El fantasma del cine Roxy*, o *Historia de*

detectives, -incluidos ambos en *Teniente Bravo* (1987)-, esto es, en aquellas obras que tienen relación directa con el mundo novelesco de las víctimas de la guerra. La novela de Marsé, y sobre todo a partir de la publicación de *Si te dicen*, se manifiesta cada vez más como novela polifónica y como *palimpsesto*, como texto que es muestra, como señala Carlos Reis, *da possibilidade de descortinar, sob o texto presente, inscrições anteriores já desvanecidas, mas ainda perscrutaveis* (1992:126-127). Desvelar estas relaciones es aproximarse a la comprensión del contenido de la obra del escritor barcelonés y fundamentalmente al modo en que construye sus mundos novelescos.

Estamos ante un fenómeno que se ha venido acentuando en las novelas de Marsé a medida que avanza su trayectoria narrativa y sobre todo a medida que profundiza en el mundo degradado de la posguerra, manifestándose de dos maneras : a) primero en la abundancia de referencias culturalistas, de alusiones a intérpretes, canciones y títulos de películas, cuya presencia se justifica como una forma de enlazar la obra con su contexto histórico y cultural, segundo b) en la repetición de personajes, temas, espacios, objetos, imágenes, reutilizados todos ellos de tal modo que cada nueva novela se presenta más y más enraizada en el mundo novelesco que pretende reflejar, común por otra parte a obras anteriores, consiguiendo así transmitirnos la impresión de que las novelas son partes de una obra más amplia que el escritor barcelonés no termina de escribir, esto es, se refuerza su condición de palimpsesto. La novela que nos ocupa participa de dos de estas formas de intertextualidad : la presencia de referencias culturalistas, y el retorno de personajes.

- Referencias culturalistas.

Ya las dos primeras novelas son un ejemplo del primer tipo de intertextualidad que hemos distinguido, así las referencias a novelas como las de Vargas Vila (pág.167), revistas cinematográficas (pág.152) y canciones populares (pág.58) en *Encerrados*, como la aparición de intérpretes como Lyonel Hampton (pág.37), Mahalia Jackson (pág.45) o Billie Holiday (pág.113) en *Esta cara* son sólo una breve muestra de la importancia que adquirirá en posteriores novelas este tipo de referencias, ya que el mundo que Marsé pretende reflejar no sólo es un conjunto de seres sobre un espacio, sino que en su configuración intervienen sus aficiones, películas y autores de moda, y una serie de elementos que ayudan a caracterizar a los personajes y a definir su ambiente. Este rasgo se acentúa en su tercera novela, *Últimas tardes*, en donde comienzan a aparecer además muestras del segundo tipo

de intertextualidad.

La aparición del mundo de los estudiantes universitarios facilita la entrada de un buen número de referencias culturalistas porque una de las formas de caracterización como grupo definido es el tipo de lecturas que realizan o la música que escuchan, que los caracteriza, y así podemos encontrar diversas alusiones a escritores de moda entre ellos como Bertold Brecht (pág.148) y cantautores como Yves Montand (pág.106) y Atahualpa Yupanqui (pág.246). Pero además Marsé descubre en esta novela el valor de la intertextualidad como forma activa en el nivel paródico de la novela y en este sentido cabe interpretar primero las sucesivas citas que encabezan cada apartado de la novela, los fragmentos de la obra de Simone de Beauvoir que Teresa lee mientras escucha la opinión de Maruja sobre la posición de la mujer en sociedad, y que contrastan fuertemente con el discurso de Maruja, y ese verso del poema de Hikmet, *Tu es sorti de la prison*, que actúa en el mismo nivel paródico. Otros textos de diversa procedencia entran también a formar parte de la novela, ya sea el horóscopo de la revista *Elle* que Teresa lee, ya sean anuncios publicitarios -"Entre usted en el círculo de los bañadores K" (pág.189), o carteles que anuncian las actuaciones musicales del baile al que acude la hija de los Serrat (pág.234).

Dentro de esta forma de intertextualidad que constituye la presencia de referencias culturalistas, y además de contribuir a la parodia en la novela, podemos destacar otras funciones como son definir la actualidad del texto, o contribuir a la caracterización del personaje. En el primer caso se encuentran las distintas canciones que forman parte del ambiente en que se mueven los personajes : "me confesó la luna que nunca tuvo amores" (pág.99), "me dijo que la noche guardaba entre sus sombras" (pág.102) son parte de las letras de algunas de ellas, canciones de moda que ayudan a definir la temporalidad del relato, como la alusión a aquella película que Manolo y Teresa vieron en la que "Marlon Brando cabeceaba astuta y seductoramente (...) con el legendario torso desnudo y los negros mostachos de Emiliano Zapata" (pág.170). El cine, como veremos en próximas obras, es en la novela de Marsé un referente, un modo de referirse a la realidad observada y muy especialmente para Manolo, que no puede evitar asociar a Teresa con Jean Simmons cuando la ve salir del agua "en bikini corriendo por las playas de sus sueños" (pág.183) ni dejar de destacar en la dueña del bar Saint Germain des Pres "aquella esplendorosa cabellera a lo Marlene Dietrich" (pág.228). Manolo es el primer personaje en la trayectoria

narrativa de Marsé que interpreta la realidad -aunque sólo parcialmente- a través de sus sueños cinematográficos, no en vano constituyen su único botín.

- El retorno de personajes.

Una segunda forma de intertextualidad característica de la novela de Marsé es la repetición de personajes, objetos, frases, temas, espacios u objetos. *Últimas tardes* es un ejemplo del primer caso, ya que tres de sus personajes estaban ya en novelas anteriores : Guillermo Soto y M^a José Roviralta en *Esta cara*, y Bugui en *Encerrados*. Los dos primeros son estudiantes que pertenecen al círculo de Teresa Serrat y Luis Trías, dos personajes secundarios de los que sabemos muy poco : que ella "estaba en la Costa con sus padres vigilando las obras de un hotel" (pág.220) y que él había vuelto de Heidelberg al acabar sus estudios y que "no se había enterado ni le interesaban las actuales inquietudes universitarias de sus amigos" (ibidem). La acción de *Esta cara*, como sabemos, es cronológicamente posterior, y en esta novela son ya un matrimonio, M^a José regenta un hotel en la costa y Guillermo responde a esa imagen que sus compañeros de *Últimas tardes* tenían de él : "un decadente y un sablista" (pág.220). En cuanto a Bugui, aparece en *Encerrados* (pág.181) como uno de los amigos que, con Mauricio Balart, Andrés tiene en el bar al que acude habitualmente y su función en la novela es poco relevante, no mucho menor en todo caso que la que el personaje posee en *Últimas tardes* en donde lo volvemos a encontrar como "rey del Bugui" dentro del mundo de la delincuencia con el que Manolo se relaciona .

El retorno de personajes es una de las formas de intertextualidad más característica que presenta la narrativa de Juan Marsé, y uno de los procedimientos de más que probable aparición en todas sus novelas. Su antecedente puede encontrarse en la novela de Balzac y dentro de la novela española en la obra de Galdós, que emplea este procedimiento para aligerar la amplísima galería de personajes que empleaba el novelista de la Restauración, sin embargo en Marsé obedece en nuestra opinión a dos razones : la repetición de personajes en las novelas que se ocupan del mundo de la burguesía responde a un deseo de uniformar las características del grupo, no se observan diferencias sensibles en aquellos personajes que forman parte de él, pues poseen unas características definatorias comunes desde el punto de vista del autor, ya sean estudiantes universitarios como los del *Últimas tardes*, prometedores licenciados como los de *Esta cara*, o profesionales consolidados

como en *El amante bilingüe*. La segunda razón se observa claramente en las novelas que se ocupan de la degradada posguerra, no es otra que acentuar la confusión que preside dicho universo narrativo, y las dudas sobre la identidad de ciertos personajes, como veremos en el próximo capítulo, dificultan la obtención de una versión fidedigna de lo sucedido, si es que esto es posible.

3. 4. LA OSCURA HISTORIA DE LA PRIMA MONTSE (1970)

Tras la obtención del premio Biblioteca Breve en el año 1965, Marsé reinicia su andadura literaria en 1970 con *La oscura historia de la prima Montse*, una novela cuyo título -tal y como sucedía en anteriores trabajos suyos- se convierte en claro indicio de lo que vamos a encontrar más allá de su portada. A pesar de que continúa el ataque a la burguesía y de que, en cuanto a historia de amor fracasada entre personajes socialmente desiguales, es defendible su posición como una especie de segunda parte de *Últimas tardes*, no es menos cierto que el enfoque de la crítica varía, también la técnica empleada y la configuración de los personajes, todo lo cual nos permite afirmar que lo que separa a ambas novelas citadas es tanto o más que lo que las une, igual que sucedía entre sus dos primeras obras. De este modo, el nuevo intento de Manuel Reyes por ascender en la escala social se conforma como anuncio de una nueva etapa en la trayectoria de Marsé caracterizada por la intensificación de un procedimiento evocativo como es la memoria. El mismo novelista explica a Mercedes Beneto que sus recuerdos sobre la capilla de las Ánimas en la calle Escorial han sido decisivos en el desarrollo de su nueva novela :

Recogí parte de aquellas experiencias, y los recuerdos de una historia que se explicaban en voz baja, del drama familiar, de que la cosa había acabado mal y la chica había vuelto a la familia teniendo que darles la razón en aquello de que el mundo es muy malo. De algún modo esta historia se me quedó grabada, y en el 67-68 se me revolió combinada con la viveza de los recuerdos; vi la posibilidad de una novela ; el personaje del Pijoaparte me quedaba muy vivo y no me costó descubrirlo en la parroquia de las Hijas de María. Lo había dejado en la cárcel con Teresa, y allí lo encontré con Montse (1978:32).

La capilla de las Ánimas será uno de los escenarios más importantes de *Si te dicen*

que caí, una novela cuyas características se encuentran parcialmente anticipadas en la que nos ocupa. No es sólo el espacio y el empleo de la memoria lo que separa *La oscura historia* de novelas precedentes, también podemos apreciar cómo la crítica se realiza desde presupuestos bien distintos hacia la cultura oficial, hacia las revistas del corazón y hacia la religiosidad hipócrita de una parte de la burguesía catalana. Pero además el novelista barcelonés descubre nuevos usos del lenguaje, abandona el narrador único y también la linealidad temporal, tres aspectos que podemos mencionar entre los procedimientos más destacables de una novela cuyo argumento podría resumirse del siguiente modo :

Francisco Javier Bodegas vive exiliado en París desde los sucesos acaecidos en el verano del año 1959 y vuelve a Barcelona en 1970, durante tres días, para reencontrarse con su prima Nuria Claramunt, que está a punto de abandonar a su marido Salvador Vilella para huir a París con Bodegas. Sus conversaciones sobre el fatídico verano, con sus imprecisiones y contradicciones, nos conducen a la historia vivida por Montse Claramunt, hija de una acomodada familia barcelonesa que invierte una pequeña parte de su capital en limosnas para los más necesitados, tarea en la que su hija Montse se empeña con gran afán hasta que se enamora de un presidiario, Manolo Reyes, que se aprovecha sin recato de la posición económica de la chica. Atormentada por la presión familiar, después de buscar acomodo a Manolo en una pensión e intentar ofrecerle un trabajo, descubre que está embarazada y su familia decide, delegando la responsabilidad en Salvador Vilella, ofrecer dinero a Reyes para que desaparezca de la vida de la chica. Montse se suicidará arrojándose de un puente y poco después Paco Bodegas abandona el país. Volverá once años más tarde.

3.4.1. HISTORIA Y TEMAS

La trayectoria de Marsé demuestra que la suya desde los orígenes es una novela crítica, pero no es la misma en cada una de las obras la perspectiva que adopta para realizar sus ataques -en la mayor parte de los casos contra la burguesía- ni su agresividad, pues ésta admite diversos grados, ni lo son los procedimientos que para ello emplea. Temas como la hipocresía y la falsa religiosidad, la mala conciencia burguesa de los que a pesar de todo renuncian a independizarse de su clase, o la crítica a las revistas del corazón, han sido analizados ya en obras anteriores y aparecen con especial claridad en *Esta cara*, y vuelven

ahora a resurgir en *La oscura historia* bajo un nuevo enfoque en el que cabe destacar un punto de vista más personal, menos sosegado, Marsé escribe desde la perspectiva del exiliado, del que está fuera y del que se mueve sobre *un campo del que se siente excluido*, como afirma José Domingo (1971:5). Este nuevo enfoque es el que conviene tener en cuenta a la hora de desarrollar los temas de esta novela, que, como hemos dicho, no constituyen novedad en la trayectoria narrativa del autor barcelonés.

a) La desmitificación de la burguesía.

En el primer capítulo de la novela *Jeringa* acude al Centro Parroquial para entregar a Montse una caja con comida que le envían a Manolo, encarcelado en la Modelo de Barcelona por razones que hemos conocido en la novela precedente. Varias chicas juegan allí un partido de baloncesto en el que participa Nuria Claramunt, según ellas "esta presumida (...) la distinguida, que ahora le da por ir al Club de Tenis La Salud, sólo porque en su casa son ricos" (pág.18). Tampoco la opinión de la niña sobre la *Jeringa*, que enseguida identifica con sus compañeras de juego, es más favorable : "Estas son todas igual, huelen a sobaco, ¿usted no lo nota?, barraqueras, golfas y analfabetas" (pág.17), y en el medio está la voz de la Iglesia : "No digas eso, ser pobre no es ningún pecado" (pág.18). Así es como presenta Marsé en esta novela la escisión que separa al proletariado urbano de la alta burguesía catalana, dentro de un lugar tan apropiado para manifestarla como el Centro Parroquial, a donde acuden señoritas de buena posición social para auxiliar a los más necesitados. Sin embargo los niños no son el vehículo más adecuado para manifestar esta diferencia y por ello Marsé acude a la generación anterior, de la que ofrece un retrato:

Esta familia se compone de gente respetable y creyente practicantes de tejidos de seda, establecida desde hace tres generaciones en la ex-villa de Gracia. Aunque hayan ganado mucho dinero y hoy despliegan cierta vida social, los Claramunt forman en cierto modo un Orfeo, una modesta, paternal y graciense masa coral, y lo prueba el hecho de que, cuando discuten entre sí por cuestiones de dinero, es como si cantaran: hay siempre una sutil armonía que despunta cautelosamente bajo el conjunto de voces, unos acordes profundos y cadenciosos cuyo secreto pertenece por entero a la mejor tradición coral y mercantil catalana y que conduce misteriosamente todos los registros (...) hacia una nota aguda, sabia, trémula y fervorosa que al diluirse en el aire deja paso a un silencio lleno de resonancias acariciadoras y vagas promesas de prosperidad (pág.66).

La defensa del concepto de decencia y buenas costumbres, la preocupación

mercantilista, el racismo, la falsa religiosidad y el fariseísmo son algunos de los defectos que critica Marsé en la burguesía catalana. De todos ellos es la religiosidad hipócrita en que adquiere mayor protagonismo en la novela, como factor que une a todos los miembros de la familia Claramunt con excepción de Montse, su suicidio es el producto del comportamiento de su familia que no supo asimilar sus relaciones amorosas con un miembro de otra clase. Para llevar a cabo la crítica Marsé ha elegido diversas estrategias entre las que podemos destacar los comentarios del narrador sobre ciertas situaciones, la ironía, burla o parodia que descarga sobre ciertos personajes y sucesos, la inclusión de textos de tema religioso cuyo contenido es contrario a la situación observada- una forma de intertextualidad que analizaremos más adelante- y los enfrentamientos de los personajes a través de los diálogos.

Montse Claramunt es animada por sus padres a participar en tareas parroquiales que tienen por objeto ayudar mediante limosnas y compañía a los más necesitados. Paco Bodegas, su primo, conoce muy bien la situación y es quien en mayor medida, como narrador de la novela, descarga sus ataques contra la burguesía, ataques que se presentan como hemos dicho de muy diversos modos. Uno de los más importantes es el comentario sobre ciertos aspectos que tropiezan con el sentido moral del personaje-narrador, por eso desde el principio plantea sus dudas sobre ciertas conductas :

quise saber por qué insistían tanto en acusar de violentos a los pueblos subdesarrollados y oprimidos que intentan rebelarse : ¿acaso no es una forma de violencia, le pregunté, el poder que ejercen sobre ellos las minorías privilegiadas? ¿No es una forma de violencia la ignorancia, el hambre, la miseria, la emigración laboral, los salarios insuficientes, la prostitución organizada, la discriminación intelectual, etc.? le dije. ¿Por qué no llamáis violencia a todo eso, reverendo? (pág.63)

Puede afirmarse, a tenor de la trayectoria del escritor barcelonés, que Paco Bodegas responde a la forma de pensar de Marsé sobre ciertas cuestiones y los comentarios del narrador son bastante elocuentes sobre su forma de interpretar la caridad, no obstante Marsé no es tan partidario de manifestar su postura a través de los comentarios del narrador como poniendo de relieve los contrastes existentes entre formas de pensar, por otra parte no exentos de ironía. Por eso escoge a Salvador Vilella, arquetipo de burgués, para

descargar sobre él su ironía y manifestar en los diálogos su oposición a su forma de pensar, así lo advierte de su inútil impostura procatólica : "Por cada obrero que lográis que descubra a Dios hay diez que descubren vuestros ingresos. Corren malos tiempos. Estáis perdidos" (pp.338-339), aunque no con menos ironía y siempre sin perder la compostura que exige su nivel social, Salvador Vilella también lo ataca :

- No deja de ser medianamente asombroso y hasta admirable -entonó gregorianamente el Rvdo. Villegas con clergyman, riendo- que un andaluz triunfe en París en tan poco tiempo y nada menos que en el cine, algo tan extraño a la naturaleza de nuestras pasiones o virtudes.
- No menos extraño -entonó el Rvdo. Bodegas, con sotana pero una cuarta más alto- que el hecho de que el catequista oscuramente parroquial y suburbano que fuiste tú ocupe hoy, y en menos tiempo, un cargo en la Diputación y se codee con el cardenal Acquaviva. (pp.43-44).

Marsé escoge la parodia para criticar la situación expuesta con toda intencionalidad, y la desarrolla a lo largo de la novela criticando a algunos personajes y sus comportamientos, ya sea el teléfono de su tía Isabel, su "línea particular directamente conectada con lejanas y afanosas damas de la Junta de Orientación para Matrimonios jóvenes" (pág.89), ya el apellido y dedicación de alguna de sus amigas "un trabalenguas con prestigio y tradición, presidenta de algo así como las Damas Azules o la pía unión" (pág.121) junto a otros ejemplos que analizaremos en otro lugar. No obstante, la importancia en cantidad y significación de los comentarios del narrador oscurece el valor paródico de ciertas situaciones, y nos permite afirmar que es el punto más importante a la hora de considerar el aspecto crítico de la novela, en contra de la opinión de Amell que entiende que "*la crítica nunca constituye el intento primario de Marsé* (1985:79). No de otro modo pueden entenderse palabras del narrador como las que encontramos en el último capítulo de la novela : "Con la familia todo, sin la familia nada. Pendonistas, farsantes bajo palio, bestias" (pág.322). La acidez de la crítica oscurece sin la menor duda la historia de amor que Marsé plantea en la novela que nos ocupa por que Montse es sobre todo un elemento de contraste que pone de relieve la hipocresía de sus padres, *the rich Catholics who supported the Church and whose women much of their time, outside the home, to charitable work*, como indica Sullivan (1982:180).

La virulencia de los ataques del narrador es una novedad, por su intensificación ,

frente a obras anteriores del mismo autor y Aranguren entiende la novela como clasificable dentro de un *renovado realismo social anti católico-burgués* (1976:271). Sin duda el episodio en que se manifiesta la postura del autor con más claridad tiene lugar en los encuentros de Colorines, una experiencia parroquial a la que dedica Marsé cuatro capítulos de este libro y que en sí misma constituye una historia independiente. Manolo Reyes es uno de los que ha acudido a este encuentro parroquial en el que se busca el fomento de la confesión, en una experiencia que responde a otra similar llevada a cabo por Marsé, como informa Amell (1985:80).

b) Compromiso social.

En el primer capítulo de nuestro trabajo hemos hablado de la crítica cultural como una de las formas que podían relacionar *Esta cara* con la novela del realismo social. En esta novela Marsé atacaba a las revistas del corazón por el daño que provocaban sobre un cierto sector social particularizado en un personaje, Sueño Dorado, que confiaba ciegamente en el consultorio que llevaba Miguel Dot bajo el seudónimo de Óscar. Junto a ciertas alusiones al papel de la radio era el único testimonio de la opinión de Marsé, por el contrario en la novela que nos ocupa la mayor distancia y agresividad del narrador hace que se produzca una intensificación y ampliación de la crítica de la situación cultural en dos aspectos : el rechazo de la cultura oficial, y el ataque a las revistas del corazón.

El primero de los aspectos se desarrolla casi por entero a lo largo del capítulo quinto, cuyo título -"La desordenada concurrencia de criterios o el conferenciante abofeteado"- no deja de recordarnos la conocida novela picaresca de Carlos García, publicada en 1619, cuyo afanoso protagonista no tiene intenciones muy distintas a las de Salvador Vilella, ponente de este quinto capítulo, aunque sí diferente fortuna. Antes, en un diálogo de Bodegas con Vilella, podemos constatar la ironía de Marsé sobre la supuesta apertura cultural del país en aquellos años :

- No creas -dijo Salva europeamente-, ahora pasan cada una ... Hace poco pude ver "Viridiana" en una sesión especial con coloquio organizado por sacerdotes. Las cosas han cambiado mucho por aquí, y cambiarán mucho más, ya lo verás (...)

Y europeando sobre la mesa, su mano posibilista y vernácula alcanzó la transpirenaica y democrática *moutarde*.

- ¿"Viridiana" has dicho? -exclamé-. Insensatos. ¿Adónde queréis ir a parar? (pág.45).

El capítulo quinto contiene, como hemos dicho, la mayor parte de la crítica del autor barcelonés sobre la situación cultural, en esta ocasión el narrador comienza por ironizar sobre el ambiente que se respiraba en el local en donde Salvador Vilella se disponía a dar una conferencia-prólogo al homenaje que iba a recibir por su labor en pro de la cultura -"El respetuoso silencio del Fórum tenía un aire europeizante" (pág.55)- y centra su atención posteriormente sobre los "critinos" (sic) literarios preguntándose qué podían hacer allí "aquellos dignos representantes de nuestra ríspida cultura actual" (pág.57). El discurso de Vilella, parcialmente reproducido, hace referencias a la institucionalización y autentificación del país, y a la democracia y el diálogo como cauces de nuevas corrientes, todo un código de valores abstractos que provocan el asentimiento cómplice del público invitado. El valor paródico del acto se manifiesta a través de los diálogos de algunos de los invitados :

- Públicamente decir quisiera -declaró otro que bien podía ser el pandonista principal en las procesiones Florales de las Letras-, amigo Vilella, públicamente, lo conmovido que estoy ante tu condición firme de obra bien hincada en lo sardanístico. Como un pino, es vertical y sonriente, tu obra. Como mi insobornable barcelonismo. Y ahí va un abrazo sincero, en el que incluyo toda la estimación que debo a tu hombría de bien.

Un distinguido catador de vernácula lengua impresa, también improvisó un extraño elogio que, resumido, me temo que decía más o menos :

- Entre todos los que merecemos el homenaje de esta península y su público reconocimiento, tú eres el primero,. Enhorabuena (pág.59).

El momento álgido de la parodia se produce a continuación, cuando Paco Bodegas se decide a pedir bebida utilizando el tono que han empleado conferenciante y amigos :

- En rigor de perdón, señores: ¿seríame factible ingerir, podríame caber la esperanza de catar o paladear alguna bebida espirituosa o generoso caldo vinícola?

Fui complacido con anís. Mono frente a mono, ahora. Llenos de comprensión, todos me sonreían y asentían con la cabeza. Sin embargo, tras las sonrisas liberales y dialogantes asomaban inmovilismos tomistas. (pág.59).

El episodio, que finalizará con el abofeteamiento de Vilella por parte de un joven ultraderechista, es una buena muestra de la ironía con la que Marsé afronta determinadas

situaciones, sin embargo esta vena satírica no se ha desarrollado tanto en sus novelas como en sus artículos en revistas como *Por Favor* o *Bocaccio*, no obstante es testimonio de un nuevo procedimiento que Marsé se decide a emplear en esta novela con insistencia, tal es el caso de la parodia a través del lenguaje.

Desde la misma perspectiva se aborda la crítica a las revistas del corazón, utilizando en este caso su lenguaje para el relato de la puesta de largo de Nuria Claramunt en el capítulo XX -"El baile de las debutantes"- . Paco Bodegas, en el capítulo anterior, había tomado de un estante un tomo encuadernado con los números de "Hola" correspondientes al tomo abril-julio de 1960 preguntándose cómo es posible que un lector de encíclicas como Salvador Vilella "podía coleccionar y encuadernar estas majaderías gráficas que sólo divertían a frívolos como yo" (pág.279) y hallando en la vanidad la respuesta : su esposa - novia entonces- protagoniza algunas de ellas, y en ellas lee Bodegas la información que le permite recordar la entrada en sociedad de Nuria Claramunt :

En el marco incomparable del Club de Tenis La Salud y bajo una maravillosa noche estival cuajada de estrellas se celebró con extraordinaria brillantez la verbena a beneficio de la Congregación de Señoritas Visitadoras, de la que es activa secretaria la señora Carmen Reixach de Joveller (...) El trío de debutantes, elegantemente ataviadas, rivalizaban en belleza y simpatía. Estaban encantadoras y toda la noche se vieron rodeadas y solicitadas por un nutrido enjambre de jóvenes admiradores que las hicieron objeto de justo homenaje (...) Rodeaban a las hijas de la elegancia, haciéndolas objeto de admiración y simpatía, un selecto grupo de solteros de "alta cotización" entre los que pudimos distinguir a Guillermo Rivas, Miguel Ángel Amat, Salvador Vilella, Luis Triás de Giralt, Francisco Javier Bodegas, Álvaro Clotas y Salvador Rosal (pp.284-287).

El empleo de revistas como instrumento evocador no constituye novedad, sí resulta un procedimiento original la inclusión de un registro lingüístico específico de un determinado tipo de publicaciones para la narración de los hechos. Marsé insiste de nuevo en el valor del lenguaje como instrumento burlesco y parece centrar su crítica no tanto en el efecto pernicioso de estas revistas como en la difusión que realizan de los fastos y exhibiciones de riqueza de los componentes de un determinado nivel social, que es el que el autor barcelonés critica.

c) Conciencia burguesa y culpabilidad.

Uno de los temas principales de la novela es la indagación en el pasado a la búsqueda de unas señas de identidad, la reflexión sobre el modelo social en que habitan el narrador-protagonista o su interlocutora, y también sobre su propia culpabilidad, y esto nos lleva a temas ya tratados en novelas anteriores como el de la culpa y el de la mala conciencia burguesa. Aranguren es el primero que aprovecha la condición de exiliado de Francisco Bodegas para vincular la novela que nos ocupa a *Señas de identidad* (1966), la obra con que Juan Goytisolo se incorporó a la renovación en la década de los sesenta (1973:270) y posteriormente Kirsch añadió como factores comunes a ambas el empleo de fotografías en la rememoración y el hecho de que ambos protagonistas, Bodegas y Mendiola, trabajen para el cine (1980:165-166). Pero los paralelismos entre ambas obras van más allá de lo anecdótico -podemos añadir a lo dicho por los citados investigadores que la evocación de Álvaro Mendiola se produce también en verano, también durante pocos días y en las afueras de Barcelona- y llegan hasta el sentido último de la novela : la necesidad de comprender, de reconocerse como miembro de un país, una clase social y un grupo, a pesar de la indiscutible diferencia existente entre el alcance de ambas propuestas. Éste es mucho mayor en la novela de Goytisolo y además la solución de Mendiola es la alienación total, lejos del productivo ensayo de Paco Bodegas, que le permite obtener conclusiones más positivas :

Sin embargo , hoy puedo afirmar sin miedo a equivocarme que todo lo que hay de asocial en mí se debe a que vivo en una sociedad asocial : lo poco que hubo de solidario y civilizado en mi primera juventud se lo debo por entero a los cuerpos desnudos y a cuanto en ellos hay de hospitalario, a un poco de alcohol y a cierta natural y obsesiva predisposición a lamentar no sé qué tiempo perdido o no sé qué bello sueño desvanecido (pág.10).

El análisis de la situación vivida en el verano de 1959 y su propia posición ante la familia Claramunt y sus costumbres no dejan de ser el análisis de un problema y de la posición que cabe adoptar ante él. Antonio Blanch lo ha resumido bien en su reseña :

La religiosidad formal y la severidad atosigante de ciertos ambientes no tienen más que dos salidas : o la emancipación caprichosa de Nuria o la trágica desesperación de Montse. Ambos extremos descalifican sin apelación esa ética claramuntiana felizmente reinante por desgracia en

una zona muy amplia de nuestra sociedad (1971:21)

Bodegas llegará a la negación de todos los valores tradicionales, y en este sentido está más próximo al protagonista de *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970) que a Álvaro Mendiola, aunque lo que importa son las razones de su análisis y su diagnóstico último. Esto nos pone en contacto con el tema de la culpa y de mala conciencia burguesa, que aparecen sobre todo en los monólogos en los que Bodegas confiesa su conciencia de exiliado social, o al menos de la sociedad que proponen los Claramunt -"no parece de los nuestros, se diría que vive aquí provisionalmente, que este no es su barrio" (pág.100)- y reconoce que es fácil "extraviarse en el complejo de culpa que nos inculcan desde niños" (ibidem) pero sabe bien que es culpable, porque se ha desentendido de la suerte de Montse y su trayectoria posterior lo acerca a Salvador Vilella. Sherzer distingue su culpabilidad de la de Miguel Dot y la de Luys Forest porque la del primero se debe a haber nacido y participado del sector dominante y la del segundo es sociopolítica, en cambio la de Paco es casi ontológica, la de un personaje más débil moralmente, consciente de su degradación y enajenación y adaptando sus actuaciones a éstos fenómenos (1982:220). Pero también es culpable Nuria por aceptar un matrimonio sin amor como sustitución de la necesaria rebeldía que ahora por fin está dispuesta a acometer, los padres de Montse por intransigencia y Manolo Reyes por aprovecharse de Montse y venderse posteriormente.

Conscientes en el fondo de su culpabilidad pero intentando camuflarla bajo la crítica de ciertas prácticas sociales a las que parcialmente no han sido ajenos, Paco Bodegas y Nuria Claramunt vuelven a recordar los hechos sucedidos aquel verano y pasan el tiempo "hablando de Montse y su presidiario, ahogando en la bebida su mala conciencia" (pág.64), una mala conciencia que procede de un comportamiento aquiescente y cómplice con la injusticia vivida por Montse. Ni siquiera ésta puede salvarse de su culpabilidad que, en opinión de J. Domingo consiste en *haber creído, con una ingenuidad rayana en la bobería, en las prédicas de una moral cristiana que nunca debe transgredir (...) unos intereses aquí sí que claramente clasistas* (1971:5). Tanto el empleo de la memoria como el tema de la culpa anticipan procedimientos que encontraremos en novelas posteriores, así podemos destacar que tanto el deseo de indagar en el pasado para justificar un presente como la exposición de un mundo sin sentido surgirán con fuerza en posteriores obras : el primero

responde al intento de Luys Forest de escribir sus memorias en *La muchacha de las bragas de oro*, el segundo tiene su culminación en *Si te dicen que caí*. Esa falta de comunicación ha creado un mundo de culpables que es el que protagoniza la novela que nos ocupa, y ésta es en último término la denuncia que formula Marsé.

3.4.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

La oscura historia se divide en veinticinco capítulos numerados y con epígrafe, dotados, a diferencia de novelas anteriores, de un indudable sentido paródico que anticipa el contenido del capítulo o su intención - es el caso de los titulados "La desordenada concurrencia de criterios o el conferenciante abofeteado" (cap.5) y "Donde la fanfarria moralizante hace aguas" (cap.11)- y que en algún caso adelanta desde las primeras páginas el propósito burlesco de la novela, la omnisciencia del narrador e incluso, en el título del primero de ellos, se desvela el aspecto en donde va a centrar su atención el novelista catalán : "Detrás de la fachada" (cap.1), de la fachada de la honorabilidad burguesa. Desde un punto de vista técnico la novela que nos ocupa se manifiesta respecto de *Últimas tardes* como obra de cierta complejidad en donde podemos destacar dos grandes novedades como son la aparición de un nuevo narrador y el empleo de la memoria como procedimiento evocativo, por eso, y a pesar de los diversos aspectos que sugieren la continuidad de esta novela respecto de la precedente no nos parece, como quiere Sanz Villanueva, *auténtica prolongación de Últimas tardes con Teresa* (1980:606), entre otras razones debido a la importancia de la memoria. El mismo investigador reconoce que *hasta tal punto este factor es persistente que puede afirmarse que a partir de él se inicia una nueva etapa en Marsé* (1980:607). Otro de los autores que se han ocupado de esta novela, Sherzer, prefiere destacar la importancia del narrador Paco Bodegas, que explica como resultado de un proceso evolutivo en el cual *Pijoaparte ha subido un escalón y el autor de la novela ha bajado otro, y el término medio que resulta de su coalescencia es el pijoapartesco Paco Bodegas* (1982:84). Junto a estas novedades podemos destacar también la despreocupación por la precisión cronológica y una mayor profundización en el uso paródico del lenguaje manifiesta en la abundancia de neologismos, como ha visto Kirsch (1980:161).

3.4.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

Francisco Bodegas vive exiliado en París y vuelve a Barcelona durante unos días, ahora tiene un trabajo relacionado con el cine y está lejos de los sucesos acaecidos ocho años antes con su prima Montse, hechos que ahora iremos conociendo paulatinamente a través del largo diálogo que mantiene con su prima Nuria Claramunt. El dominio es de la primera persona de acuerdo con el modelo que Friedman denomina "I as a witness" (1955:1174), Doležel "personal first person" (1967:551) y Genette "récit homodiegetique" (1972:252). Este dominio alterna con el empleo de la segunda y tercera personas, ésta utilizada exclusivamente para narrar lo sucedido en los Cursos de Colores. Marsé abandona por lo tanto el narrador omnisciente, con toda probabilidad en busca de la mayor fiabilidad que otorga al relato la primera persona, completada con una segunda en un doble registro que modifica la siempre subjetiva información de la primera. Además de los cambios que se producen en cuanto a la perspectiva narrativa, el novelista catalán utiliza por vez primera de forma significativa la memoria como procedimiento evocativo, y la segunda persona, por segunda vez la historia intercalada y la técnica anticipatoria o de prefiguración y por tercera algunos procedimientos distanciadores. Estos tres últimos procedimientos, que analizaremos en primer lugar, no constituyen novedad en la trayectoria narrativa de Marsé si no es por su intensificación, evidente en la medida en que la distancia entre el narrador y el mundo relatado respecto de *Últimas tardes* es mayor si cabe.

- El empleo de la historia intercalada como forma de teatralidad.

Hace ya varios años que Danielle Pascal-Casas puso de manifiesto el valor de lo teatral en la novela de Marsé, pero no se refería a la importancia del teatro como actividad social integrada en la novela al modo decimonónico, sino a un teatro en el cual *el texto suele ser improvisado, los actores son los mismos personajes que forman generalmente su propia audiencia* (1988:119-120). Cita la investigadora como ejemplos de lo que hasta ahora hemos definido como "historias intercaladas" y que podrían entenderse dentro del concepto de "nivel hipodiegético" de Genette -episodios que se mantienen con estructura independiente en la novela aunque con los mismos personajes- la "Navidad del Pobre" de *Esta cara* y "El pintalabios o los misterios de colores" en *La oscura historia*, si bien conviene insistir en que, en la medida en que los personajes de Marsé juegan a ser lo que

no son en todas sus obras, la dimensión teatral de la novela del autor catalán se nos antoja mucho más amplia.

Intencionadamente presenta este último episodio como obra teatral en tres jornadas que coinciden con la duración del tiempo que Reyes pasó en los cursos de cristiandad a la espera de obtener un trabajo y juega con la polisemia de un término, "colores", que alude por un igual al pintalabios que utiliza uno de los cursillistas en sus prácticas masturbatorias y el lugar de conversión pía en el que sucedieron los hechos. Hasta aquí el lector ha podido formarse una idea de lo que Bodegas opina del papel de la Iglesia en la sociedad y ahora construye un verdadero "ejemplo" práctico, didáctico, de tal importancia que *en términos lingüísticos esta pseudo-obra dramática es la estructura profunda de La oscura historia de la prima Montse*, como afirma Pascal-Casas (1988:124). La crítica de la alianza de la Iglesia y la burguesía y la connivencia de la primera con la explotación del proletariado es uno de los temas principales de la novela y se revela a través de un contraste entre niveles de lenguaje que analizaremos en otro lugar.

Marsé no critica la creencia, sino precisamente los aspectos más teatrales, el lenguaje e imaginaria religiosa, para ello selecciona unos cursos de cristiandad a los que Manolo acude para encontrar trabajo, y así será como pase "tres días inolvidables en medio de alienados cursillistas, tibios colorines, esforzados Dakois de la nueva y viril Cristología" (pág.168). Aunque al principio el testimonio de sus compañeros parece optimista -"Ese que te hablé, mi amigo, era un putero, y desde que vino a Colores no se mueve de la iglesia. Hay que ver" (pág.193)- la intención del narrador no se va a centrar sobre Manolo, sino sobre las características de este tipo de encuentros que Marsé conoce por propia experiencia y que aborda como veremos desde un enfoque irónico-paródico. Reyes no conseguirá nada que no sea participar de una disciplina pseudo-militar que busca la distracción, el recreo a través del cántico religioso y patriótico y el refuerzo de la identidad de grupo. Al final la realidad se impone, Manolo "no lamenta volver sin haber solucionado nada respecto al empleo" (pág.242) mientras que Marsé se aproxima, a través de una serie de procedimientos que establecen una distancia entre el narrador y lo contado, a un nivel de crítica de lo religioso que exhibirá en *Si te dicen* de un modo más audaz.

- La técnica anticipatoria.

Es propio de la tragedia que el *fatum* del héroe esté anticipado por un pequeño

detalle que casi pasa desapercibido, y este es el caso de la historia de Montse. Todos los casos en los que el narrador anticipa acontecimientos de la historia se encuentran en relación con destino de la mayor de las hermanas Claramunt, con excepción de la noticia de que Manolo tardará más de un año en salir de la cárcel (pág.54) y de lo que Sherzer denomina "anticipación ideológica", una técnica que alcanza su mejor expresión en el capítulo segundo en donde el enfrentamiento de Nuria con sus compañeros de juegos, como hemos visto, es un anticipo de lo que se verá después. Mayor intencionalidad se observa en un episodio concreto : Bodegas repasa el álbum de fotos familiar y en una de ellas observa algo que llama su atención :

Tenía la foto en las manos. Me quedé un rato allí, de pie junto a la ventana, ceñido, poseído dulcemente por las fragantes y sedosas lenguas. ¿Es un defecto de la foto o es la sonrisa de Conchi ese fulgor desvaído en la boda de Montse? ¿Una premonición del escándalo, de la ignominia que también a ella había de acompañarla en su sórdida aventura...? No, es inútil, nada en común (pág.78).

A partir de aquí y conocidas las relaciones de Montse con el presidiario Manolo Reyes, e informados de la trayectoria de Conchi, madre de Bodegas, no es difícil suponer en qué va a consistir el escándalo aunque sí las circunstancias en que se producirá, ya que la misma relación de Montse, independientemente de su resultado, es escandalosa a los ojos de los Claramunt. Poco más adelante sabremos también que el dinero que Montse ha recaudado ha ido a parar a los bolsillos de Manolo y que éste ha hecho acto de presencia en la fiesta de Nuria, de lo cual, dice el narrador, "posteriormente se conocieron más detalles" (pág.296). Estamos en el capítulo veintidós y a partir de aquí el ritmo se acelera, pero no existen elementos que nos permitan suponer una tragedia. Pero el día que Montse escapa de su casa una amiga suya la vio :

Y había de contar a todo el mundo, cuando se enteró de la desaparición de Montse, que precisamente aquella lluviosa tarde que encontró a su amiga en uno de los barrios apartados y populosos donde solían operar juntas, al verla con la cara tan lastimosamente quemada por el sol, tan estúpidamente despellejada, tuvo el presentimiento de que estaba expuesta a que le pasara una desgracia; que le pareció más vulnerable que nunca, remota e inaccesible (pág.301).

También sabremos que Vilella intentó concertar una serie de citas con Manolo con poco éxito, aunque "esto no se supo hasta mucho después" (pág.314) y en la página siguiente que "llegó la noche de un miércoles y nadie sabía que en cuatro días todo había terminado", y finalmente, Bodegas reflexiona sobre lo que vio ese último día: "una sombra extrañamente inmóvil (demasiado para ser humana) en el puente, y piensas : este camino también la lleva a su casa" (pág.337). Sabemos que el narrador tiende a ver en cada figura la imagen de Montse, él mismo reconocía cuando se fijaba en el retrato de su madre, su incapacidad para "aislar una sola imagen en donde la prima Montse no esté presente de alguna manera" (pág.78), pero es fácil intuir que la tragedia se ha consumado.

- Procedimientos distanciadores .

Hemos hecho referencia ya a una serie de procedimientos distanciadores que el narrador utiliza en su alejamiento de la situación relatada y un buen ejemplo es la parodia del homenaje a Vilella, la ironía en algunos diálogos y respuestas de los personajes y el énfasis en manifestar lo absurdo a través de ciertos usos del lenguaje, de los que el narrador se burla. La parodia, por su importancia cualitativa y cuantitativa, es una de las grandes novedades de *La oscura historia* y adquiere pleno desarrollo en tres momentos tan concretos como el mencionado acto de homenaje a Salva, la "puesta de largo" de Nuria y el cursillo de Colores al que asiste Reyes durante tres días. La parodia se basa en una serie de procedimientos lingüísticos que son fundamentalmente cuatro : a) utilización de un nivel de lenguaje en exceso pedante que roza lo ridículo, b) empleo de un discurso cuyo significado es opuesto a la situación observada, c) modificación de ciertos nombres con idea de provocar la sonrisa cómplice del lector, y d) empleo de neologismos. Del primero hemos hablado anteriormente y tiene relación con el homenaje a Vilella y el segundo es una forma de intertextualidad que analizaremos más adelante. En cuanto al tercero, es Sherzer quien ha puesto de relieve cómo una lista de apellidos ligeramente modificada puede convertirse en cómica y *subrayar el sentimiento del xarnego hacia las diferencias fonológicas (y de allí, sociales) entre el castellano y el catalán* (1982:234), y menciona el siguiente ejemplo:

Asistieron y dieron realce varias personalidades. De izquierda a derecha, empezando por arriba : condes de Arbós y marqueses de Calafell; baronesa de Fíguls y vizcondesa de los Cuerpos de La Nava; señores de

Barrancós, Comamella, Juncadella y Gratacós ; Llop, Dot, Bachs, Dachs, Codorniu, Llofriu, Salat y Rafat; Climent, Manent y Prudent; Sert, Mon, Nin, Amat, Serrat (don Oriol) Malet y Fatjó; Conill, Bofill, Gassol y Bassols; Faixat, Cotonat y Llapat; Bufalá Pahissa, Pujol y Despujol. Y otros muchos que harían interminable esta lista (pág.286).

En relación con la ironía y sobre todo con su intención cabe interpretar la presencia de neologismos y perífrasis en la novela . "El Que Debe Ser Regenerado" (pág.248), "critinos literarios" (pág.57), "Alférez Definitivo" (pág.248) y "snack-masia" (pág.129) son algunas de las denominaciones que el narrador utiliza para burlarse de ciertos personajes y situaciones e ironizar sobre el contraste entre ficción y realidad, sobre la inautenticidad que acusan sus comportamientos. Ironiza Marsé sobre las posibilidades de conversión de los asistentes a los cursillos a través de los discursos de los conferenciantes de los cursos parroquiales que ponen de relieve ciertos casos de conversión tan sorprendentes como el de un "señorito vanidoso e insoportable" que "ha llevado una vida de placer y disipación en fiestas (...) cócteles y saraos, y ha estudiado a fondo el marxismo y el existencialismo" (pág.230). La conversión de Fernando -que así se llama el personaje- se produce porque "en sus manos cae un día cierto libro de Monseñor Fulton Sheen y algo se rompe en su interior" (pág.231). Pero el ejemplo más significativo de la distancia entre lo que los profesores del curso exponen y el modo en que los cursillistas lo acogen es el del teléfono : sabiendo que va a recibir una llamada de una mujer que lo espera, dejó sonar el teléfono como prueba de un firmeza, entonces "un colorín caído momentáneamente (...) en un peligroso bache racional, sugirió que había bastado dormir en una habitación sin teléfono" (pág.235). Las conferencias de Colores contrastan irónicamente con lo que el narrador piensa y con la misma situación que se expone y este procedimiento, que Marsé ha empleado ya en novelas anteriores, llega a su momento culminante en el empleo de la figura de Cristo como obrero ejemplar :

"¡No os atrevéis a mirar cara a cara a este Hombre, el Compañero de trabajo de cada día, el Jornalero sufrido y paciente! (...) Obrero Ejemplar que no se mete en política ni manifestaciones de protesta, sólo en nuestros pecados, pudridero del mundo (...) El que esgrime su llave inglesa para construir y no para destruir, pero también ¡cuidado! el que tiene sus ideas y su opinión sobre el capitalismo y cuya paciencia tal vez se está acabando, ya veréis, ya veréis... !" (pp.198-199).

La oscura historia culmina un proceso de afirmación de lo irónico y lo paródico en la novela de Marsé. Volverá a utilizar estos procedimientos en obras posteriores, pero no con la misma acidez y causticidad, porque a partir de esta novela entiende Marsé que la burguesía es un filón agotado y se centrará en sucesos que tienen que ver con sus vivencias infantiles, hasta el año 1991 en que aparece *El amante bilingüe*, su reencuentro con la burguesía casi veinte años después.

a) El empleo de la memoria y la necesidad del biperspectivismo.

Juan Marsé no ha cultivado la literatura autobiográfica como sus compañeros Carlos Barral y Juan Goytisolo, no cabe entender ninguna de sus novelas como autobiográfica en la medida en que incumplen el pacto que en su día formuló Philippe Lejeune -*Pour qu'il y ait autobiographie (...) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage* (1975:15)- que no se cumple entre otras razones porque Marsé ha evitado cuidadosamente su identificación con los personajes. Sin embargo son varias las marcas propias de lo autobiográfico en algunas de sus novelas y muy particularmente en *La oscura historia*, marcas como la alternancia de primera, segunda y tercera personas narrativas, la necesidad de un proyecto retrospectivo, la selección de momentos significativos de la propia vida, el desorden cronológico, la alternancia de pasado y presente, y también un cierto tono picaresco-irónico que suele deberse, según Georges May, a que los hechos contados *hacen sentir instintivamente la necesidad de ser revividos por el recuerdo y distanciarse de ellos* (1982:96). Por todo ello sí parece posible relacionar *La oscura historia* con lo que José Romera denomina "relato autobiográfico de ficción", en donde no hay identidad, sino *una relación de semejanza entre la historia del protagonista y la del autor* (1981:27). No es casual la relación de Bodegas con el mundo del cine ni su exilio en París porque Marsé suele moverse en el terreno que mejor conoce, y ésta es una de las constantes que presenta un buen número de sus novelas.

- Empleo de la memoria.

Paco Bodegas narra sus vínculos con la familia Claramunt y se remonta al año 1939, fecha de su nacimiento. Pero su preocupación central es el relato de los sucesos acaecidos durante el verano de 1959, que tienen como protagonista a su prima Montse, oscura en su desenlace. Para ello se sirve de la memoria y utiliza la primera persona, que en principio proporciona al lector una apariencia de experiencia vivida y de autenticidad,

aunque la subjetividad del testimonio es puesta de manifiesto en varias ocasiones con las precisiones de Nuria, su interlocutora : "La memoria lo es todo para mí. Tanto recuerdas tanto vales" dice Bodegas (pág.41), pero es el primero en reconocer que su memoria falla "para todo aquello que no puedo tocar" (pág.103) y en más de una ocasión se ponen de relieve sus carencias : "he olvidado el tiempo que estuvimos allí" (pág.325)., por eso Nuria introduce una serie de precisiones de forma similar al papel que Mariana tendrá respecto a su tío en *La muchacha de las bragas de oro*, y es que como afirma Jean Molino, *siempre hay una transformación de la experiencia por el acto mismo de evocarla* (1991:108).

- El uso del biperspectivismo.

La insuficiencia de la memoria como procedimiento de reconstrucción de la historia y de la verdad es la gran lección que Marsé pretende dar en *Si te dicen* y junto a ella se reafirma la necesidad de un biperspectivismo que en la novela mencionada se amplía a un multiperspectivismo. La novela que nos ocupa es un anticipo de esta nueva preocupación del novelista catalán, y así se revela como decisivo el papel del receptor en la medida en que contradice la versión principal, y se reafirma la importancia del biperspectivismo como procedimiento de construcción de la historia, como podemos observar en varias ocasiones : Bodegas acaba de relatar lo sucedido en el Centro Parroquial durante todo el capítulo segundo -"Las señoritas visitadoras"- y Nuria lo ha escuchado, pero no está de acuerdo con la versión ofrecida :

- Pues no -dijo Nuria meneando la cabeza-. No ocurrió exactamente como dices. Primero que tú mal podías conocer la parroquia, todavía no vivías en Barcelona. Y luego, siempre que hablas de mi hermana te dicta la mala conciencia, se te cambia hasta la voz (...) Sería tranquilizador, lo comprendo, pero no puedes darle la vuelta al pasado como si fuese un calcetín. Lo que pasa es que tú ves las cosas a tu modo (...) Lo que no viste lo suples con la imaginación. No juegas limpio (pág.31)

Lo mismo sucede por ejemplo cuando Paco recuerda sus primeros besos con Nuria y ésta precisa que volvía del dentista con el sujetador en los dientes. Bodegas afirma que "lo del sujetador (...) fue después, en primavera" (pág.139), pero ella no está conforme : "Estás confundido, cielo, fue mucho antes" (ibidem). Estamos ante un problema de verosimilitud de lo narrado, verosimilitud que se pone en solfa con el reconocimiento

expreso de la fragilidad de la memoria, con las diferentes especulaciones imprecisas del tipo "se supone" o "pensaría", muy frecuentes, y con las apostillas de Nuria Claramunt. En relación con este problema cabe interpretar el uso de la segunda persona, de un desdoblamiento en la novela.

b) El uso de la segunda persona como desdoblamiento.

Alfonso Rey analiza en su artículo "La novela picaresca y el narrador fidedigno" las diferentes soluciones que se plantean a partir de lo que el crítico interpreta como indefinición del *Lazarillo* desde el punto de vista del narrador y la perspectiva narrativa: intromisión del autor (*Guzmán de Alfarache*), que el protagonista hable de otros seres (*Vida del escudero Marcos de Obregón*), el empleo de dos narradores (*La desordenada codicia de los bienes ajenos*), el uso de una primera persona que en realidad encubre una tercera (*El donoso hablador*) o bien convertir al narrador en un sujeto deleznable de modo que se aleje intelectualmente del lector (*Vida de Don Gregorio Guadaña*). De todas ellas es *El donoso hablador* la obra que ofrece una solución más parecida al desdoblamiento que propone Marsé, porque además, como indica Rey, su misma estructura dialogada *permite que las reflexiones y teorizaciones surjan con naturalidad dentro del diálogo* (1979:68). Marsé opta por un desdoblamiento que permite iluminar el interior del protagonista, a menudo convertido en una cámara oscura. Baquero Goyanes, en *Estructura de la novela actual* recoge dos opiniones sobre este problema : la de Michel Butor, para quien esa oscuridad es el motivo de que a veces se introduzca en la obra un representante del lector, de esa segunda persona a la que se dirige el autor (1969:134-135) y la de Roland Barthes, para quien la segunda persona es la del creador dirigiéndose a sus criaturas (...) a fuerza de verse descrito por una mirada la persona del héroe se modifica (1964:123-124). Los casos en los que aparece la segunda persona en *La oscura historia* tienen mucho que ver con la opinión de Barthes, como podemos ver en el siguiente ejemplo :

Y de ello supiste sacar partido con Nuria : moralizando como un bellaco de provincias que eres, modulando tu hermosa voz de joven diácono ante su adicto auditorio femenino y pueril, vendiendo falsos paraísos de felicidad e insinuando miserablemente otros placeres escondidos en la manga, en sucesivos encuentros le sacas a la prima los motivos de aquella violenta tristeza cuya causa no es Montse y que un par o tres de veces la lanzaría a Castelldefels, o adonde fuese, utilizando de tapadera a sus amigas o a tí : un fugaz amorío de colegiala está dando los últimos

coletazos en su corazón virginal de alumna de las Esclavas (pág.97).

Realmente es el autor quien acusa a su propio personaje, no descargando sobre él su ironía como sucedía en *Últimas tardes*, sino introduciendo en la novela un diálogo íntimo del personaje formalmente igual a un monólogo autocitado si no fuese por la presencia de Nuria Claramunt. Paco Bodegas construye un relato enlazando imágenes, como veremos más adelante y por más que utilice el presente histórico en su relato o convoque imágenes bajo el tan reiterado "te veo en", la imperfección de la memoria es la misma imposibilidad de expresar lo que realmente sucedió. Es en este sentido en el que *La oscura historia* se convierte en un avance de *Si te dicen* en mayor medida incluso que en continuación de *Últimas tardes*, que es la interpretación que a menudo se ha dado a la historia oscura de Montse Claramunt.

3.4.2.2. LOS PERSONAJES

En las novelas que tratan el universo burgués Marsé suele poner su énfasis sobre los culpables antes que sobre las víctimas y este es un rasgo que se acentúa en *La oscura historia* y separa radicalmente esta novela de la siguiente. Por otra parte la supuesta continuidad de la historia de Montse respecto de *Últimas tardes* se aprecia casi exclusivamente en alguno de los aspectos de la trama, porque las diferencias entre los personajes son bastante apreciables : nada tiene que ver Teresa con Montse -acaso sí con Nuria- y muy poco Pijoaparte con el Manuel Reyes que Marsé rescata de prisión. Desde el punto de vista de los personajes y en lo que afecta a los aspectos críticos conviene enfatizar la distancia cronológica que separa las distintas novelas : el grupo de jóvenes universitarios del 56 que aparece en *Últimas tardes* se ha licenciado, con otros nombres pero las mismas características, en *Esta cara*, y desempeña distintas profesiones, ya consolidados, en *La oscura historia* . Por otra parte esta última novela está centrada en la primera generación de burgueses de posguerra y esto influye sobre la tipología, la caracterización y las funciones de los personajes, por la existencia de un objetivo distinto. Por lo demás la novela presenta las siguientes novedades : a) cambios en la tipología de personajes, b) nuevos procedimientos de caracterización como la autocaracterización o la

importancia concedida al lenguaje y a las imágenes del pasado y c) nuevas funciones.

a) Tipología

En novelas anteriores la mayor parte de los personajes vivían el espacio y tiempo de la historia y en cambio ahora por mor de la reducción temporal algunos de ellos forman parte de un mundo que sólo permanece vivo en la imaginación del autor y de algunos personajes como Bodegas, Nuria -especialmente- y Salva Vilella. No constituye novedad en cambio la referencia a personajes reales como Sartre o Zubiri ni tampoco la reutilización de otros que ya habían protagonizado relatos anteriores como Oriol Serrat, su hija Teresa, y el padre de Miguel Dot, que asisten a la "puesta de largo" de Nuria Claramunt, o el ya mencionado Manuel Reyes, y es que el retorno de personajes es un procedimiento que adquiere enorme importancia en la trayectoria de Marsé, como hemos destacado en la novela anterior.

La galería de personajes que emplea Marsé en esta novela no es significativamente más amplia que en novelas anteriores y sin embargo sí aumenta la tipología, esto ha sido puesto de relieve por autores como Kirsch, que destaca que *los personajes son menos esquemáticos y socialmente estereotipados* (1980:154) y Sanz Villanueva, que valora positivamente que el autor no simplifique su crítica en un grupo aislado *sino que ha introducido tipos humanamente variados y socialmente diferentes (...) con lo que su historia crece en interés, amplitud y significación* (1980:605). Efectivamente, junto a una burguesa con vocación crítica pero las mismas ganas de rebelarse que Teresa (Nuria) se sitúa Montse, que en su autenticidad aplica conscientemente todos los principios religiosos que le han enseñado poniendo de relieve la hipocresía de su entorno, y junto al burgués que ha conseguido traspasar las barreras del clan de los Claramunt y vincularse por vía matrimonial con una de sus hijas (Salvador Vilella) tenemos a un medio-charnego que ha estabilizado su posición económica y vuelve a Barcelona para consolidar sus relaciones con Nuria, y a Manolo, que por fin ha conseguido realizar en la persona de Montse sus antiguos sueños con Teresa Serrat, aunque con muy poca fortuna. Sólo la generación de burgueses industriales, los Claramunt, permanecen inalterables y fieles a sus principios y sobre ellos Marsé descarga sus ataques reforzando su decadencia, no en vano la novela se inicia con la mención al derribo de la finca de Isabel Claramunt, aunque también se indica que la torre "aún no había sido tocada : seguía en pie su arrogante silueta, su apariencia feliz y

ejemplar" (pág.7).

- Burguesa rebelde. Montse Claramunt.

Nuria y Montse son dos caras opuestas de la juventud burguesa, y esto puede inducirnos a dudar si necesariamente el modelo ético de los Claramunt obliga a un ineludible cumplimiento, algo que parece confirmarse en todos sus extremos con el suicidio de Montse. Ésta, como indica Sherzer, participa de la enajenación exterior de Dot (1982:208), es en cierto modo el personaje central de la novela, y sin duda el personaje que ha despertado un mayor interés en la crítica no sólo porque es el único que no admite vínculos con ninguno de los anteriores utilizados por Marsé sino porque su autenticidad la hace destacar sobre el resto a pesar de su ausencia, Montse se proyecta como sombra acusadora sobre todos aquellos que no han tenido con ella un comportamiento leal. Se trata de un personaje que desde el principio colabora en las tareas parroquiales que proponen los Claramunt hasta que se enamora de un presidiario, Manuel Reyes, al que unirá su suerte en contra de la opinión de sus padres, suicidándose al no ser capaz de soportar su presión sin comprender que se había convertido en instrumento de la ambición de Reyes.

- La joven burguesa insatisfecha. Nuria Claramunt.

El personaje de Nuria Claramunt, en cuanto a joven burguesa que a pesar de su confesada falta de adaptación al modelo ético y social que desde su infancia le ha asido impuesto por sus padres cede y queda asumida en el sistema mediante el matrimonio tiene un claro precedente en Lavinia Quero e incluso guarda relación con Teresa Serrat aun careciendo del atractivo físico y de la aureola mítica que la segunda posee en la novela anterior. En el lado opuesto a Montse, Nuria ha aceptado un matrimonio con Salvador Vilella cerrando los ojos ante el futuro que se le avecinaba y renunciando al amor que sentía por su primo Paco Bodegas y en esta situación se halla cuando Bodegas vuelve a Barcelona y esta decidida a huir del matrimonio con Salva para iniciar una nueva vida en París con Paco. Pero precisamente su valor como tipo está en la renuncia a toda posibilidad de rebelión seria contra el mismo sistema que rechaza -en esto se une a Lavinia y se diferencia de Montse- y quizá lo que interesa más en *La oscura historia* es la función que cumple como elemento corrector de la versión de los hechos que ofrece Bodegas.

- Nuevos tipos de arribismo : Vilella, Bodegas y Reyes.

El primer objetivo de la crítica de Marsé en todas las novelas que se ocupan del

universo burgués es el individuo que dispuesto a cualquier baja busca a toda costa el progreso económico y social con el mismo espíritu aunque menor capacidad de sufrimiento que el pícaro de nuestras mejores novelas del Barroco. En esta ocasión, y como consecuencia del aumento de la tipología, Marsé nos ofrece varias versiones del que en la novela anterior hemos definido como "arribista" y hay que destacar que con uno de ellos, Vilella, el novelista catalán ha conseguido uno de sus mejores personajes o al menos el que mejor representa esa parte imprescindible de la burguesía catalana que el autor quiere atacar. Junto a él tenemos un segundo nivel en Bodegas, que vuelve a Barcelona a reencontrarse con sus antiguos demonios particulares, como él mismo reconoce : "el recuerdo de aquel verano del año sesenta me esperaba agazapado para clavarme una vez más la doble zarpa del análisis y el reproche" (pág.33). Es irónico que el recuerdo de Montse asalte a la pareja en medio de una noche de amor largamente ambicionada por ambos, como lo es asimismo que el homenaje a Vilella, cima de la carrera de éste, coincida con la decisión de su mujer de abandonarlo. En tercer lugar tenemos a Manolo Reyes intentando aprovecharse de Montse, en una segunda etapa que básicamente tiene mucho que ver con el Pijoaparte de la anterior novela, aunque como personaje dista mucho de ser el que era y que ahora es, como afirma Kirsch, *un ser más quieto y misterioso, visto desde fuera* (1980:155) . Un personaje cuyo valor fundamentalmente reside en su condición de complemento de la personalidad de Montse, por eso es perfectamente concebible la historia de la mayor de los Claramunt con otro personaje que no sea Manolo, lo que no era posible en la novela anterior, por ello, como afirma Sherzer, *su fuerza como personaje está en su ideación a través de la personalidad de Montse* (1982:148).A pesar de las modificaciones que observamos en el personaje, su condición de "trepa" se mantiene aunque haya pasado a un segundo plano.

b) Caracterización.

Como hemos visto en novelas anteriores, en *La oscura historia* la caracterización de los personajes corre a cargo casi exclusivamente del narrador y de las precisiones que su interlocutora Nuria introduce en el relato. Sin embargo esta novela presenta algunos procedimientos destacables como a) la presencia por vez primera en la trayectoria de Marsé de la autocaracterización del personaje, y nuevas formas de caracterización indirecta como b) el enorme valor que lenguaje y tono poseen en la definición del personaje y directa

como c) la caracterización de Montse no a través de lo que el narrador ve, sino de lo que recuerda, todas ellas completadas con d) distintos tipos de descripción que ya había prefigurado Marsé en obras anteriores, ocasionales opiniones de algunos personajes sobre otros, y algún caso puntual de caracterización mediante el gesto.

- Heterocaracterización impresionista.

Paco Bodegas, como hemos dicho, es la principal fuente de información y su punto de vista es el que define a unos personajes claramente descritos de acuerdo a sus prejuicios antiburgueses que se acentúan especialmente cuando se refiere a los Claramunt. No aspira a ofrecer un cuadro detallado de rasgos físicos y caracteriológicos sino que se deja llevar por un cierto impresionismo descriptivo que lo induce a resaltar aspectos puntuales, si bien puede apreciarse en ocasiones un tipo de descripción aparentemente objetiva, como sucede en el caso de Nuria :

Tras él, en lo alto del porche, apareció la joven malmaridada : blusa de alto cuello estremecido y pantalones negros, muy tostada por el sol, el pelo cortado como un chico y lleno de reflejos rojizos y dorados. Muy seria, con los brazos en jarras, las piernas abiertas, firmes los pies desnudos en el último escalón, parecía un pirata adolescente y adorable contemplando la tempestad (que se avecinaba, no cabía la menor duda) desde la proa de su velero (pág.37).

El procedimiento seguido para caracterizar a Nuria es el mismo observado ya en *Esta cara* para otras mujeres como M^a José Roviralta : sus rasgos físicos no son negativos y sin embargo su descripción sí lo es en lo que tiene de modelo opuesto al "canon" de belleza que Marsé utiliza habitualmente para sus personajes femeninos y así, con su pelo "cortado como un chico" sabemos que existe una distancia respecto de los tópicos descriptivos utilizados por ejemplo en Teresa -definida, recordemos, por sus ojos azules y su melena rubia- y a la vez una proximidad a otros modelos negativos anunciados como el de la esposa de Soto, cuya piel también estaba horriblemente tostada por el sol.

- Heterocaracterización degradante. El retrato.

En otras ocasiones Bodegas se deja llevar por sus prejuicios y recurre a un modelo de descripción degradante que había utilizado en obras anteriores -recordemos a Pedro Saigner en *Esta cara*, a Luis Trias en *Últimas tardes*- pero que ahora amplía en razón de

su mayor agresividad, causticidad y resentimiento. Salvador Vilella es un "tipo" no muy diferente de Saigner o Sureda pero en esta ocasión amplía su ataque sobre él y lo extiende a un capítulo con opiniones como éstas :

El tipo constituye un ejemplo interesante de arribismo en la especialidad que podría llamarse diocesana. Un muchacho despierto y servicial creciendo -así me gusta verle- entre cirios chisporroteantes y genuflexiones, entre siseos y murmullos de rectoría que traían favores, méritos y recomendaciones. (...) El joven Vadó traía ideas nuevas y se ganó enseguida a la juventud del barrio, los muchachos le seguían (se atrajo a los chicos sin poner en ellos cariño, dijo Nuria. Nunca los quiso como Montse). Nunca. (...) Lo que sí sabemos es que un buen día, después de mucho tiempo, todo el mundo supo -tu hermana no se enteró a tiempo- que ya trabajaba en la empresa Claramunt como director de publicidad, porque se pasó al lado de tu padre llevándole la cuenta de las medias de aquella agencia (Robándola, aclaró Nuria. La robó de aquella agencia ofreciéndose a llevarla él en mejores condiciones para papá. Eso hizo). La robó (pp.112-114).

Destaca en esta novela es la presencia de la caracterización a través de dos retratos entre los que media una considerable distancia temporal, y que permiten al narrador analizar la figura desde la perspectiva de los años transcurridos e incluir así su evolución insistiendo no tanto en los rasgos físicos, que al narrador no interesan salvo en algún gesto particularizador y ridiculizante y sí en su etopeya, en su personalidad, como puede verse en el siguiente ejemplo :

Había cambiado bastante : parecía un hombre de cuarenta años, aunque no podía tener más de treinta y tres, ahora usaba gafas de montura metálica y había engordado. Pero conservaba en el rostro moreno, de facciones duras, aquella sana disposición al excursionismo y a la escalada matutina que tanto amó y promocionó, una sonrisa blanca y fresca de vencedor de picos inaccesibles y helados y algo como un rocío en su pelo de cepillo ; se distinguía aún en su complexión atlética, que empezaba a desmoronarse, una serena cualidad mitad vegetal mitad mineral que cuanto más se esforzaba por mostrarse humana -consejero y guía de juventud, catequista ferviente que fue- más cruel resultaba (pp.36-37).

Salvador Vilella se convierte en el objetivo central de la sátira de Marsé, que en esta ocasión ofrece la novedad de la confirmación de las palabras de Bodegas en los paréntesis, que recogen las opiniones de Nuria y refuerzan la condición de personaje emblemático del

mundo burgués que posee Vilella y Marsé critica. Enfrente a él está el personaje de Montse, la principal víctima de la historia.

- Caracterización mediante imágenes visuales.

Montse Claramunt es la gran ausente en la novela, carece de presencia activa en ella y todos sus actos son evocados diez años después de su muerte, esto hace que en su caso la concepción que de ella posee el narrador se vea condicionada por la memoria, y Bodegas la recuerda siempre mediante imágenes visuales. Es significativo de la debilidad del procedimiento que a pesar de que el relato de los hechos se produce durante una noche, existen diferencias entre las sucesivas imágenes que el narrador nos facilita de ella, como veremos más adelante, imágenes en las que destaca el aspecto infantil y por ello refuerza su condición de víctima. Se trata de un personaje novedoso desde el punto de vista de la caracterización y Sherzer destaca que Marsé *no quiere llegar a ella a través de un retrato físico* (1982:125), sin embargo éste retrato existe aunque se realiza de un modo bien diferente al que Marsé ha empleado hasta ahora para sus personajes femeninos y contrasta por completo con el que se ofrece de Nuria, su hermana pequeña, como puede verse claramente si comparamos las siguientes descripciones :

Según los cánones actuales, [Montse] es fea. El pelo negro partido en dos sobre la frente, peinado hacia atrás y recogido en un moño, es como un melancólico casco que oculta las orejas y le da una forma triangular a la frente de nácar, una extraña vida antigua y romántica. Tiene en el rostro esa gravidez de las tuberculosas, esa palpitación serena bajo la piel transparente de la frente y de los pómulos, una armonía de expresión basada no tanto en la conformidad de los rasgos como en la color, en cierta luz de la piel que trasciende desde quien sabe donde que rincón amable y abrasado del alma (pág.126).

Una jugadora de tenis, una preciosa muñeca vestida de blanco me observa con aire divertido, balanceándose sobre un pie. No tendrías más de dieciocho años, aún te veo, llevas una cinta roja elástica en el pelo, lacio y partido en dos y de hermoso color castaño, y zapatillas de tenis, falda y blusa blancas y un leve jersey echado sobre los hombros. Las piernas y los brazos muy tostados (pág.85).

La falta de atractivo físico de Montse se pone de manifiesto si tenemos en cuenta el atractivo despertado por su hermana, Marsé vuelve a fijarse en los mismos aspectos que

en su opinión indican sensualidad, pero no interesa en Montse el giro de cuello ni la hermosa melena rubia ondeando al viento de Teresa sino la personalidad.

- Autocaracterización del personaje.

Otro procedimiento que destacaremos es la presencia de la autocaracterización del personaje-narrador, quien no sólo nos facilita abundante información sobre su propia personalidad a través de su diálogo con Nuria sino que incluso nos ofrece una imagen - parcial, incompleta- de sí mismo. Sucede esto cuando se baja del avión en Barcelona y se fija en un cristal en el que se reflejada su imagen :

En medio de una quebradiza profusión de toritos negros de trapo, manolas y Quijotes para turistas, el cristal del escaparate me devolvió, al pasar, la imagen borrosa de un hombre de 27 años, alto, de ojos azules fatigados y hombros encogidos, deslizándose no muy borracho todavía pero torvamente y con la misma zancada larga, sibilina, intrigante y palaciega (zancada de subalterno) que tantas veces, años atrás, reflejaron los grandes y severos espejos de la torre de la Avenida Virgen de Montserrat (pp.33-34).

De las reacciones de Bodegas y de su forma de ver la realidad tendremos siempre, con excepción de las precisiones de Nuria, su propia versión. Sólo constituye novedad el uso del espejo -Clarín lo había utilizado en *La Regenta* para la manifestación interior de Ana Ozores- como recurso que volverá a utilizar más adelante, en *El amante bilingüe*, también como forma de caracterización del personaje.

- La atención a la voz y el tono.

La segunda novedad importante en cuanto a la caracterización de los personajes de *La oscura historia* es la importancia concedida al lenguaje y al tono empleados por ellos, este es un aspecto que el narrador destaca en numerosas ocasiones y así nos va a tener al corriente de la "tímida voz de la criada Esperanza" (pág.87), de la "hermosa voz de constipada crónica que esconde un eco húmedo" (pág.83) de Montse, el "tonillo familiar de las catequesis" (pág.42) que emplea Vilella, el tono suave y cadencioso de tío Luis, que "parece haber meditado y escogido las palabras cuidadosamente" (pág.131) aunque en ocasiones en su voz "asoma una crueldad inusitada" (pág.133) y, sobre todo, destaca la "rara habilidad para acoplar la voz a muchos y variados acordes o para improvisar hipócritas dúos confidenciales" (pág.97) que ha caracterizado a la familia Claramunt y que ahora Paco

Bodegas asegura haber heredado. Implícitamente se establece una división entre el tono suave de reconvencción que exhibe la hipocresía y caracteriza al mundo de la catequesis, el de los capaces de utilizar, como mosén Guillot, "voz lumínica, repentinamente etérea, como si ahora hablara a párvulos" (pp.209-210) y el tono duro utilizado por algunos cursillistas de Colores, por eso sorprende a los mismos cursillistas el tono y el lenguaje de mosén Albiol -"Clarito. Sin pelos en la lengua" (pág.194)- porque están acostumbrados a un tipo de lenguaje que esconde intenciones. Esta es la forma de caracterización del personaje que más destaca en *La oscura historia*, novela en la que puede apreciarse mejor que en ninguna otra de las publicadas por Marsé el valor de la diferencia entre tonos y la importancia que en el aspecto paródico puede tener el lenguaje, cuestión esta a la que nos hemos referido ya en otro lugar.

c) Funciones.

Desde el punto de vista de las funciones que cumplen los personajes en esta novela son pocas las novedades que se presentan respecto a lo que hemos visto en las dos novelas sobre la burguesía que Marsé ha publicado antes del año 1970. Continúa existiendo una estructura base, y actores cuyos ideales chocan contra la estructura social impuesta y contra sus convenciones y se enfrentan a los perpetuadores del sistema, siendo todos ellos susceptibles de ser repartidos en dos grandes esferas -inocentes y culpables- y mostrando ser consecuentes con el castigo que comporta la asunción de esta función respecto a la trama. Junto a estos rasgos anunciados en obras anteriores podemos encontrar dos novedades desde el punto de vista funcional : a) la presencia de dos personajes en función narrativa, y b) la función de antagonista ideológico, de personaje dispuesto a enfrentarse con su entorno.

- Fidelidad a la estructura base.

Bodegas ha de rescatar a Nuria Claramunt de las garras de su esposo Salva Vilella y consumir su amor, ésta es la tercera ocasión en que Marsé utiliza esta estructura en su trayectoria narrativa aunque se presenta en esta ocasión con una importante novedad : se trata de dos historias diferentes, una entre Bodegas y Nuria que en el mejor de los casos hemos de valorar como inconclusa, pues no subestimamos la capacidad de los Claramunt para impedir la prevista fuga de Nuria con Bodegas ni las presumibles medidas de Salva Vilella al respecto -no en vano indica Bodegas que este plan de fuga ha sido varias veces

pospuesto- junto a otra entre Montse y Reyes mucho más oscura e interesada, igualmente deshecha por la presión familiar de los Claramunt. Las dos, frustradas como consecuencia de las convenciones sociales, demuestran el escaso convencimiento con que Marsé trata el amor como posible solución a los conflictos de los personajes, amor que irá paulatinamente siendo sustituido por el sexo como elemento articulador de las relaciones humanas tal y como se había anunciado en su primera novela.

- Función referencial.

Todos los personajes que pertenecen al mundo de la burguesía con excepción de Montse cumplen esta función, y también los que de un modo u otro están relacionados con este grupo social. En el cumplimiento de esta función destaca especialmente la figura de Salva Vilella, que se convierte en el mejor ejemplo de lo que Marsé desea criticar, en un papel agravado por su condición de elemento destructor de las relaciones de Manuel y Montse como agente de la venganza de los Claramunt. Provisto de ese buen talante que caracteriza a este tipo de personajes -recordemos la posición de Sureda y Saigner en relación al conflicto de la compañía de tranvías de *Esta cara*- consigue alejar a Reyes mediante un soborno, demostrando así que el amor de éste por Montse no es más de la prolongación que el personaje muestra respecto de la novela precedente en su deseo de conseguir una mejora de su estatus social.

- Función narrativa.

La comunión ideológica entre autor y narrador o entre autor y personaje ofreció su primer ejemplo en la figura de Guillermo Soto en *Esta cara*, cuya función deíctica asumió el narrador en *Últimas tardes*. En esta ocasión y por vez primera un personaje asume directamente esta función narrativa, importante en la medida en que *asume sin renunciar a su peculiar estatuto las funciones propias del narrador en general*, como recuerda Garrido Domínguez (1993:102). No es otro el caso de Paco Bodegas, que asume la función de narrador de unos hechos sucedidos años atrás que desembocaron en el suicidio de su prima Montse-cuyo último acto, irónicamente, consiste en pecar contra sus principios religiosos- y el olvido de sus familiares. Vuelve a Barcelona con dos objetivos : obtener unos permisos de rodaje, y ver a Nuria "para calibrar su decisión, tantas veces postergada, de irse conmigo a París" (pág.33). y su función es la de relatar los hechos desde la subjetividad que se presupone en quien mantiene con los Claramunt unas relaciones no

todo lo buenas que cabría esperar, y en esta función lo acompaña Nuria, cuyo testimonio está condicionado según Bodegas por "una conciencia nebulosa, herida y pésimamente dotada para el análisis" (pág.14) de modo que las suyas se presentan como "dos evocaciones dispares que pugnaban inútilmente por confluir en una misma conformidad" como nos indica ya en la primera página de la novela.

- Función de antagonista.

La presencia de un personaje que desde el interior del propio círculo burgués cuestiona con sus actos los principios inculcados por sus padres y a la vez denuncia su impostura es una novedad en *La oscura historia*. Este es el caso de Montse Claramunt, que ocupa el centro de la novela y es la gran protagonista en la medida en que con su muerte se convierte en elemento acusador para todo un sistema de valores y una forma de vida sustentada en las apariencias y la hipocresía. Kirsch relaciona este personaje con Teresa en su función narrativa y con Nuria en que *ambas son víctimas de la confusión que operan frente al murciano* (1980:152), sin embargo no encontramos similitud alguna entre Montse y Teresa desde ningún otro punto de vista que no sea el origen social -no sucede lo mismo con su hermana-, ya que Montse cumple en la novela el papel de víctima, "ideológica", como la define Sherzer (1989:36) y por tanto de la actitud de sus padres, o *victima de la persona en quien está volcada su generosidad*, como apunta Antonio Blanch (1971:20), en cualquier caso es uno de los personajes más encerrados que ha utilizado Marsé y su asedio es doble, procede de las distintas capas de la sociedad en forma de hipocresía o en forma de egoísmo. Con su actitud acusa tanto a la burguesía, a "las afinadísimas voces adineradas que nunca dejaron de conspirar en torno a su arrogante cabeza" (pág.317) que no reparan en medios para impedir lo que Luis Claramunt define como "broma" (pág.130), -esto es, su relación con el ex-presidiario- como al proletariado, en una función de antagonista que también cumple Nuria respecto de la versión de los hechos ofrecida por Bodegas. No todos los burgueses son iguales, parece decirnos Marsé con el personaje de Montse, y no todo lo que cuenta Bodegas es cierto. Se anuncia el mundo de *Si te dicen* en los ambientes que recorre Montse y en los que habita Jeringa, personaje secundario.

3.4.2.3. EL ESPACIO

La oscura historia supone en la trayectoria de Marsé un refuerzo de la crítica a la burguesía catalana iniciada casi una década antes en *Esta cara*, sin embargo se observa en la primera un avance decidido hacia otros temas y otros ámbitos y cómo se va afianzando su nueva orientación hacia la novela de la memoria en el relato de sus propias vivencias, en el reencuentro con sus recuerdos infantiles. El tratamiento del espacio participa de este proceso en la medida en que su caracterización es consecuencia del largo y doloroso acto evocativo de Francisco Bodegas, y porque por primera vez una parte de la acción se sitúa en el reducido círculo de calles del norte de Barcelona en el que se desarrollarán sus tres próximas novelas, unidas precisamente en este aspecto.

a) Tipos .

Con *Últimas tardes* Marsé asentó la diferencia entre las zonas residenciales como San Gervasio y los chabolistas del Monte Carmelo como símbolo de una oposición social, económica e ideológica, oposición que indudablemente se mantiene entre las calles adyacentes al Centro Parroquial situado en Francisco Alegre y la torre de los Claramunt, en la avenida Virgen de Montserrat, lugares que en este sentido participan de la misma función. Sin embargo Marsé en esta novela abre el campo geográfico de actuación de los personajes por todo el norte de Barcelona y aunque se mantiene el valor simbólico que puede poseer en ocasiones el asentamiento de los personajes sus movimientos hacia otros espacios carecen de la relevancia que observábamos en la novela precedente. Escasas son las referencias a lugares como Sitges y París, que forman parte del movimiento de los personajes principales y muy abundantes las alusiones a diferentes calles de Barcelona. situadas casi todas ellas en el norte de Barcelona y en el Ensanche.

Hay un espacio para la evocación y este no es otro que la habitación de Nuria Claramunt en la torre familiar, que alterna con breves referencias a otros lugares como la casa de los tíos de Nuria o la pensión en que vive Bodegas. A partir de aquí, las abundantes referencias espaciales no tienen otra función que la de situar los acontecimientos, Marsé se limita a localizar a sus personajes en determinados ambientes y describe sus itinerarios. Sabemos así que Paco lleva a Montse a la cárcel Modelo a través de las calles Rosellón, Rocafort y Entenza -zona del Ensanche- (pág.142), que cuando Bodegas va a visitar a sus

tíos o a la pensión de Reyes puede bajar a la plaza Lesseps por la Travessera de Dalt y la calle Escorial, o bien descender por la Avda. del Hospital Militar (pág.137), y también que cuando Manolo sale de prisión lo alojan en la "Pensión Gloria", situada en la plaza Comercial, cerca del mercado del Borne y por tanto en el casco antiguo de la ciudad. De este modo y con ayuda de algunos cuadros generales, el autor barcelonés va dando a conocer distintos ambientes de la ciudad en la que se desarrollan sus novelas :

Fue corto el trayecto : callejones mal alumbrados y plaza del Mercado, donde a esta hora los camiones empezaban a descargar fruta y verduras en medio de luces oscilantes, carretillas metálicas, motores gimiendo y órdenes a grito pelado. Luego el letrero verde que decía *Pensión Gloria*, sujeto a los hierros del balcón, y debajo el amplio zaguán que olía a moho y donde las palabras resonaban desagradablemente, se volvían contra uno (pág.253-254).

En *Últimas tardes* uno de los aspectos más destacados era la relevancia que poseía el movimiento de los personajes en la medida en que no los dejaba inmunes. No sucede aquí lo mismo, y salvo que interpretemos las incursiones de Montse a la cárcel como una posible explicación a sus problemas con los Claramunt, los personajes transgreden libremente y sin consecuencias sus espacios familiares aunque la mayor parte de ellos se desenvuelven en el mismo ámbito : no se mueve del barrio la sobrina de Cardenal para llevar comida a Manolo a la cárcel, Nuria pasa algunas temporadas en la torre de los Claramunt pero vive con Vilella en un piso nuevo en la calle Cerdeña (pág.117) -no abandona por lo tanto el ya definido espacio de la burguesía- y Bodegas cuando vuelve a Barcelona se aloja en "una pensión de mala muerte" situada en Avda. República Argentina, más arriba de la Plaza Lesseps (ibidem) pero pasa la mayor parte de su tiempo con Nuria. Si puede tener interés París como espacio del exilio para el personaje por la relevancia que posee en la novela la concesión del papel de narrador a un personaje alejado en el espacio, como hemos dicho anteriormente y en la misma medida actúa la torre de los Claramunt, que constituye una forma de exilio para Nuria.

b) Caracterización.

La mayor parte de los espacios son caracterizados por el narrador-personaje Paco Bodegas, que desde la distancia se esfuerza en recordar los lugares en donde se desarrolló la oscura historia de su prima. Como veremos más adelante al tratar el valor de la

descripción, en esta novela el modelo que predomina es el referencial y objetivo, no sólo en cuanto a los espacios exteriores, sino también en los interiores, presentados dentro de una destacable sobriedad, hecha excepción de aquellos espacios propios del movimiento de los personajes pertenecientes a la burguesía, que aparecen teñidos de una cierta nostalgia y de una nota ruinoso y de abandono, como veremos.

En lo que afecta a los espacios interiores puede señalarse la escasa importancia que el autor barcelonés les ha concedido en la novela en la medida en que no aportan nada nuevo a la actitud aséptica que el narrador sigue en la descripción del resto de espacios, así, la habitación de Nuria no aporta nada nuevo a la sensación de ruina que se desprende de la descripción del edificio en el que está situada y en ella el narrador pone de relieve el daño causado por el paso del tiempo :

La habitación era amplia, inhóspita, de paredes desnudas, de agazapadas resonancias. Sensación de intemperie inminente. Había sido el salón, pero durante la mudanza ella hizo meter la vieja cama de la abuela, lo único que pensaba quedarse. En el centro del techo pendía un cable eléctrico, un triste nervio retorcido que alimentó una lámpara refulgente. En el suelo, en medio de un sembrado de colillas, una botella de whisky y dos vasos, cerca de la ancha cama, enorme, altísima, parecía un altar, con celestial cabecera de ángeles trompeteros y viejos aromas nupciales, colcha escarlata derramando generosamente sus pliegues a ambos lados y sábanas de cegadora nieve. Ni un mueble quedaba, ni una silla, ni un cuadro (pp.8-9).

Este tipo de descripción ha de relacionarse con una de las funciones que el espacio cumple en esta novela - ya lo hemos visto en la obra precedente-, y que no es otra que remarcar la ruina del prestigio de una clase social a través de la descripción de un espacio deteriorado. Sin embargo no es esta la visión del espacio que habitualmente se nos ofrece, sino que predomina en la novela una visión objetiva que depende siempre de la visión del narrador Bodegas, muy al contrario de la novela anterior en la cual varios personajes participaban del juicio sobre un determinado ambiente. Puede verse claramente en la descripción de lugares como el Centro Parroquial, y también en la habitación de Manuel Reyes :

Es una habitación anodina y limpia, que en no pocos detalles revela la mano de mi prima : claveles en la mesilla de noche, calcetines y pañuelos

recién lavados y colgados en un cordel que va del armario a la pared, una radio transistor que reconozco como suya (...) Manchas de humedad, las vigas remedando la caoba, olor a plumas y alpiste y a migajas de pan mojado (pág.254)

La caracterización del espacio en la novela que nos ocupa depende de las escasas referencias que el narrador realiza, un narrador que por otra parte no está interesado en el espacio que se presenta ante sus ojos cuando llega a Barcelona a ver a Nuria, sino muy principalmente en el pasado y sobre todo en aquellos objetos que, como los espejos de la torre de los Claramunt, le ayuden a recordar lo sucedido, como veremos al analizar las funciones.

c) Funciones.

El espacio, ya lo hemos visto, es un aspecto de la técnica narrativa en el que Marsé, a diferencia de la mayor parte de sus novelas, no muestra demasiado interés, su función es puramente referencial y salvo excepciones no tiene otra que la de situar los acontecimientos, por lo que cabe hablar de lugar más que de espacio. Se aprecia sin embargo un cierto interés en destacar el valor simbólico de alguno de ellos, como sucedía en la novela precedente y, por otra parte, se anuncia el valor que el espacio va a tener en próximas novelas como una parte importante de ese pasado al que acude Marsé en la búsqueda de nuevas ideas.

- Función : símbolo de la decadencia burguesa.

Cuando la novela se inicia la torre de los Claramunt, situada en la Avda. Virgen de Montserrat, está a punto de ser derribada, pero permanece en el medio de las excavaciones que se llevan a cabo para la limpieza del solar. Se trata de una de las escasas oportunidades en las que el espacio tiene un valor que va más allá de lo circunstancial, pues la descripción de la torre tiene por objeto remarcar la ruina y la disolución de toda una clase social emblemática por los Claramunt :

Cercado por rugientes excavadoras y piquetas, aquel jardín que el desnivel de la calle siempre le mostró en un prestigioso equilibrio sobre la Avenida Virgen de Montserrat, al ser ésta ampliada quedó repentinamente como un balcón vetusto y fantasmal colgado en el vacío, derramando un pasado de aromas pútridos y anticuados ornamentos florales, soltando tierra y residuos de agua sucia por las heridas de sus flancos. Grandes montones de tierra rojiza se acumulaban alrededor de

la señorial torre, que aún no había sido tocada: seguía en pie su arrogante silueta, su apariencia feliz y ejemplar. Pero dentro, en una de sus vacías estancias de altísimo techo, sólo quedaba una gran cama revuelta, y una raqueta de tenis agujereada y libros apilados en el suelo. (pág. 7)

Insiste Marsé en un aspecto ya tratado desde *Esta cara*, la primera novela que se ocupa de la crítica al mundo burgués. En aquellas ocasión existía una simple referencia a una estatua de piedra que había en el jardín de Arturo Salvatierra que "parecía una muñeca ridícula y triste que contemplara su propia ruina" (pág. 16) y en *Últimas tardes* la referencia a la casa de Cardenal apunta en la misma dirección, todas ellas formando parte de una nota dominante en la clase social criticada desde el punto de vista del autor : su caducidad. Este es uno de los numerosos aspectos que desde el punto de vista de la técnica unifican todas las novelas que se ocupan de este mismo universo narrativo.

- Función : contraste pasado-presente.

En las primeras páginas de este apartado nos hemos referido al germen de *La oscura historia* -los recuerdos que el autor posee de la Casa de Familia que había en su barrio- y también al valor que en la trayectoria narrativa de este autor ha ido adquiriendo paulatinamente la composición por imágenes visuales, importancia que se acentúa en esta por su condición de proceso evocativo. Como veremos al hablar de la temporalidad, acuden a la memoria del narrador un sinfín de imágenes dotadas de un personaje y una configuración espacio-temporal determinada que influyen en su manera de juzgar el presente de los acontecimientos relatados. Muy particularmente en la novela que nos ocupa, en donde el espacio evocado ocupa un papel trascendental en el discurso del personaje-narrador, como podemos ver en el siguiente ejemplo, en el que éste hace referencia a su infancia :

Era la época en que los golfos del Guinardó hacían guerras de piedras en la plaza Sanhellí, y los *xavas* y *trinxas* incontrolados y sin colegio se colgaban en los enganches de los tranvías del disco 24, era cuando ellas llevaban bonitos monederos de plexiglás rojo, amarillo o verde, y boinas azules, eran días de "¿Comang se la, pela-vu?"; con las dos manos y mejor que tú"; era tiempo de adviento (pp. 72-73)

Anuncia Marsé el espacio e incluso los personajes de las próximas novelas, condicionadas por el empleo de la memoria, que pasará a ocupar un primer plano y a

convertirse en un punto de vista de análisis del presente. No olvidará el autor catalán esta preocupación ni descuidará el empleo de estas imágenes. De ellas, como afirma poco después de sus recuerdos infantiles, "quedaría para siempre, en alguna honda zona de la memoria, un rumor de grava pisada semejante al de lejanas olas abatiéndose una sobre otra en la rompiente de una playa-jardín que era -o me parecía- una consternación" (pág.73). En cualquier caso este contraste entre el presente y el pasado, como veremos al analizar la temporalidad, adquiere enorme importancia en la medida en que se revela como uno de los principios constructivos de la novela del autor catalán de aquí en adelante.

3.4.2.4. EL TIEMPO

Vuelve a insistir el autor barcelonés en las alteraciones del orden temporal, en el empleo de todas las formas de duración que hasta ahora hemos visto, en el empleo de la técnica anticipatoria y en la evocación, si bien este caso el valor de este procedimiento es muy distinto al que observábamos en *Últimas tardes* ya que no responde al deseo de evasión del personaje, muy al contrario pretende enfrentarse con el presente a partir del recuerdo de sucesos pasados, anticipando lo que va ser uno de los principios fundamentales de *Si te dicen*. No encontramos un epílogo presentado aisladamente como en anteriores novelas, sin embargo sí existe una imagen presentada a modo de explicación de lo sucedido y por lo tanto dentro de la misma función. Es por lo demás una novela caracterizada por la reducción temporal retrospectiva, como en su día destacó Villanueva (1994:433), en la cual la amplitud se deduce de un relato primero a partir del cual se penetra en el pasado. Constituyen una novedad en cambio a) la repetición aspectual, b) la evocación como forma de enfrentamiento con el presente y c) la falta de precisión en cuanto a las referencias temporales, un aspecto que tiene no poco que ver con el empleo de la memoria, y es consecuencia de la utilización del procedimiento como tendremos ocasión de comprobar.

- Alteraciones del orden temporal.

El relato primero dura tres días, que son los que pasa Paco en compañía de su prima Nuria, pero no por su brevedad carece de alteraciones de la linealidad temporal. Una vez establecido el sábado caluroso de julio como momento inicial del discurso, no tardaremos en saber que Bodegas lleva ya cuatro días en Barcelona, que Salva lo llamó a las once de

la mañana del mismo sábado para invitarlo a comer (pág.35) y , anteriormente, que para la conferencia de Vilella faltan más de dos horas (pág.8). A las once de la noche Vilella tiene que coger un avión a Madrid y será en esa noche y en la mañana del día siguiente cuando comience la evocación de la triste historia de Montse, que ocupará los capítulos 8 al 25 aunque en los siete primeros ya se alterna el pasado con el presente. Si la duración de este relato primero es fácilmente definible, no sucede lo mismo con el relato secundario, que podemos calcular en algo más de un año de fecha imprecisa y que se caracteriza por las numerosas rupturas de la linealidad temporal y las imprecisiones. Dentro de este relato secundario hay dos episodios, los referidos a la puesta de largo de Nuria -"El baile de las debutantes"- y los cuatro capítulos dedicados a los cursos de Vich, que se mantienen independientes respecto a los hechos que afectan a Montse. Sólo sabemos del primero que tiene lugar en la segunda quincena de junio de 1960, y del segundo que duran tres días.

En poco más de una noche tiene lugar el relato de la historia de Montse, que Bodegas y Nuria sólo interrumpen para seguir bebiendo y haciendo el amor, hechos cuya primera noticia aparece en el capítulo II -"Las señoritas visitadoras"- en el que se nos apunta a través de unos banderines que los acontecimientos tienen lugar con posterioridad al año 1958. Dentro de esta amplia analepsis encontraremos otras cuyo alcance es anterior al inicio del discurso, tal es el caso de las referencias al nacimiento de Bodegas y a las relaciones de su madre con los Claramunt (pág.78), a los tiempos en que posteriormente trabajaba para ellos en la fábrica de la calle Escorial (pág.87) o a los motivos por los que Manuel Reyes está encarcelado (pág.128). Otras analepsis quedan en cambio dentro del alcance del relato secundario, gracias a ellas sabemos las circunstancias en que Montse se fuga de su casa con posterioridad al momento en que el narrador descubre su fuga (pág.308). También están dentro de las alteraciones de la temporalidad las frecuentes prolepsis, que analizaremos dentro de la técnica de anticipación.

- Relaciones de duración.

En lo que afecta a las relaciones de duración podemos señalar que el resumen es la forma predominante, no sólo porque es imposible hacer referencia a la historia de lo sucedido por completo, sino porque en el resumen está gran parte de la explicación a los problemas que la novela plantea -véase el que el narrador hace sobre la historia de Vilella- y en este sentido tiene especial valor el que hace Bodegas sobre lo que le contó el marido

de Nuria, al final de la novela, que explica el desenlace de la historia de Montse (pp.342-343). Son frecuentes las pausas descriptivas, como hemos visto, y también las elipsis temporales : no sabemos qué hizo Bodegas en Barcelona -además de gestionar los permisos de rodaje- los cuatro días previos a su encuentro con Nuria, ni la vida de Montse con Manolo los dos meses que estuvieron juntos, entre otras muchas cosas que la memoria o el desinterés del narrador ha dejado en el olvido. Finalmente, y en cuanto a las relaciones de frecuencia, es claro que Marsé sigue utilizando en la novela que nos ocupa el relato singulativo, a pesar de la repetición aspectual que se aprecia en las distintas imágenes de Montse Claramunt, cuestión que hemos tratado en otro apartado.

- El epílogo.

En la mayor parte de sus novelas Marsé parece considerar necesaria una revisión de los hechos sucedidos, que presenta en forma de un capítulo-balance final cronológicamente distanciado del resto de la novela, y así lo ha hecho hasta ahora en *Esta cara y Últimas tardes*. No hay un capítulo de estas características en *La oscura historia*, pues con la vuelta de Salva Vilella el lunes al mediodía en el capítulo veinticinco y último la novela queda cerrada, sin embargo Bodegas dedica dos últimos párrafos - intencionadamente separados del resto del capítulo por un espacio en blanco- para analizar lo que supone Montse para él :

Si es cierto que la inocencia se compone de esa materia inmaculada cuya posesión sólo es posible sin el egoísmo, mi prima Montse fue uno de los seres más puros que jamás existieron en este mundo ; porque tal vez sea verdad que había en ella una total imposibilidad de conectar con lo inmediato, una desmesurada capacidad de proyección hacia el futuro mejor, como si la realidad que veían sus ojos fuese igual a la de esas fotos cuyo primer término está desenfocado en favor del último. Ignoro si la fe católica consiste en eso (me temo que es asunto más sucio) pero, de cualquier forma, semejante cualidad no presentaba ninguna relación directa con la estupidez y flojera mental de las Hijas de María, sus compañeras del grupo parroquial (pp.348-349).

Se trata a la vez de una exaltación de la figura de Montse, y de una conclusión que se produce cuando Bodegas ha abandonado en un taxi la mansión de los Claramunt, como si necesitase esa mínima distancia para el análisis. En este sentido puede relacionarse con el resto de capítulos que Marsé presenta como epílogo.

a) La repetición aspectual.

Se trata de un procedimiento que el novelista barcelonés utiliza por vez primera como consecuencia del confuso proceso de selección seguido por el narrador para acudir a las imágenes del pasado. Sánchez Rey destaca este procedimiento en la nueva novela como forma de intensificar una determinada acción o valor del personaje, sin embargo *puede indicar el progreso temporal en la historia* (1985:80). Es este mismo investigador quien cita tres de las imágenes que Bodegas posee de Montse como ejemplo :

Me llevé también cierta imagen invernal de la prima Montse en el jardín : con su capa azul de colegiala agitada por el viento, un día gris y frío, la niña está sentada al borde del estanque y contempla con sus ojos muy atentos los turbios peces rojos (pág.73)

El primer día apenas la reconocí : aquella imagen gris de una niña que yo guardaba en la memoria, una colegiala soñando al borde del estanque de peces rojos, en un día lluvioso, con su capa azul agitada por el viento, no acudió a la cita de los recuerdos cabales, esos que podrían arrojar alguna luz sobre la naturaleza de nuestros sueños (pág.82)

Y convocando ciegamente la nada que se abría a sus pies y en cuyo fondo, como una acogedora luz de la infancia, brillaba pálidamente la mata de lilas, su memoria tal vez recuperó un lejano día gris y una niña sentada al borde del turbio estanque del jardín, con una capa azul agitada por el viento (pág.346)

Las tres imágenes se corresponden, respectivamente, con una primera imagen de infancia, con una evocación que es producto de su reencuentro con Montse adulta, y con una reflexión final sobre la figura de la hija de los Claramunt. Como vemos, el día gris, el estanque en el jardín y la capa son los elementos comunes a las tres imágenes y constituyen un anticipo del valor que adquirirá en posteriores novelas la presencia de los objetos-símbolo como componentes decisivos del espacio evocado, un aspecto que se reforzará en aquellas obras que se ocupan del degradado mundo de la posguerra.

b) La falta de precisión temporal.

Responde *La oscura historia*, quizá en mayor medida que otras novelas suyas, al afán por precisar la temporalidad a través de referencias implícitas o explícitas que habitualmente caracteriza a la narrativa de Marsé, pero las más de cincuenta referencias temporales que hemos localizado en la novela, lejos de aclarar la cronología de la historia,

la complican hasta el punto de que no es posible definir con exactitud el momento en que tienen lugar los hechos. Sólo prestan atención a este aspecto Kirsch - que calcula que el tiempo interno es el año 1969 y los hechos que afectan a Montse tienen lugar entre 1958 y 1960 (1980:164)- y Sanz Villanueva, que en cambio cree que los hechos *sucedan alrededor de 1960 (cf. por ejemplo, p.22) y la evocación se produce unos dos lustros después* (1980:607), pero la página veintidós, que cita como ejemplo -suponemos que utiliza la primera edición ya que no se indica lo contrario- sólo hace referencia a unos banderines del campeonato de baloncesto de 1957-1958. Las razones de estas pequeñas imprecisiones hay que buscarlas en la fragilidad de la memoria y en la falta de interés del narrador por ser más preciso, que se hace explícita en repetidas ocasiones - "Conversaciones sin fecha. Una memoria en donde se mezclan los tiempos : qué más da en París que en Pedralbes" (pág.138)- y que por otra parte parece lógica.

Francisco Bodegas inicia su discurso "un caluroso sábado del mes de julio" (pág.7), cuatro días después de haber llegado a Barcelona preguntándose "si no habría regresado después de ocho años de ausencia para caer en una ratonera" (pág.8), y estará en la ciudad hasta el lunes en que le entregarán los permisos de rodaje, dedicando su tiempo a evocar la historia de su prima Montse. Sabemos que al llegar ve reflejada en un cristal su propia imagen, "la imagen borrosa de un hombre de 27 años" (pág.33) y más adelante que ha nacido en abril de 1939 (pág.67). Estamos, por tanto, en el año 1966 y si los hechos que sucedieron a Montse tuvieron lugar ocho años antes -el final de los mismos al menos- todo sucedió entre 1957 y 1958, a pesar de las referencias al verano del año 1959 como momento central de la propia historia. La precisión temporal traiciona al narrador, que explica cómo Montse se fugó de casa un sábado de agosto (pág.308) y estuvo dos meses viviendo con Manolo -"Llevaba dos meses viviendo con él, el abandono del hogar había coincidido con las vacaciones de agosto" (pág.314)-, al cabo de los cuales llega el desenlace de la historia : "Llegó la noche de un miércoles y nadie sabía que en cuatro días todo habría terminado", dice Bodegas (pág.315), que explica cómo acompaña a su prima a la estación -supuestamente se dirige a unos cursos espirituales- y cómo cumple su promesa de ir a ver a tía Isabel "en la tarde de un domingo 26 de septiembre" (pág.327), pero el 26 de septiembre fue domingo en 1954 y 1965, como fechas más próximas, y además no han transcurrido dos meses desde la fuga de Montse. Parecida inexactitud se observa si

atendemos a la historia de Manuel Reyes y a las circunstancias de su condena : en *Últimas tardes* se afirma que Hortensia tiene quince años y hace seis que Manolo visita la casa de su tío Cardenal. Se indica que Reyes "tenía entonces quince años" (pág.157) y por lo tanto deducimos que su fecha de nacimiento es el año 1941 ó 42. Cuando ingresa en la cárcel en el otoño de 1957 ha cumplido ya los veintiuno que le atribuye Hortensia en *La oscura historia* y en 1959 -fecha en la que, insistimos, se supone el desenlace de la historia de Montse- tiene por lo tanto veintitrés. La fragilidad de la memoria del narrador es la causa de tantas imprecisiones, excesivas para ser atribuidas a un descuido del autor.

c) La evocación no evasiva.

Para la construcción de su relato evocativo el narrador utiliza imágenes visuales, instantáneas, con una configuración propia e independiente del resto de la novela y en ellas nos muestra un personaje en un espacio y tiempo determinados de tal manera que, o bien se refuerza la ruptura con su presente, o bien se subraya la caracterización. En todo caso, y a pesar de referirse siempre a personajes que forman parte del mundo narrado, su independencia puede llegar hasta el punto de que el narrador interrumpe la historia para detenerse en una serie de recuerdos que interrumpen el ritmo narrativo, como puede verse en algunas ocasiones : el diálogo entre el camionero y Manolo en una de las noches que pasan en el curso de Colores se interrumpe repentinamente para dar paso a la siguiente imagen de la señorita Roura :

Los párpados de cera de la señorita Roura, los círculos morados en los ojos de Montse : amorosa mirada pastoral sobre la grey, sobre invisibles multitudes de pecadores. El jersey amarillo de la chica del garaje, las rodillas sucias de polvo de reclinatorio, la melena rubia de la feligresa sardanista del mosén, todo es lo mismo (pág.205)

Son varias las funciones que estas imágenes visuales pueden cumplir en la novela, aunque como más destacadas podemos mencionar su valor como forma de recuperar el tiempo perdido, su importancia como forma de denuncia de una situación presenta a través de la exposición de una situación pasada, dar a entender que el paso del tiempo no ha alterado al personaje y, muy principalmente, caracterizarlo. La primera de las funciones tiene un papel muy destacado en la novela y se encuentra ya en las primeras páginas, cuando Bodegas llega a Barcelona y el encuentro con Nuria lo conduce inmediatamente

a un instante anterior :

Evoqué fugazmente nuestro primer encuentro en París, lloviendo : un gatito mojado y tiritando con su impermeable amarillo en la puerta de mi apartamento, inmóvil, sin decidirse a entrar, en su dulce axila un libro primerizo de la Sagan y en sus ojos una llamada de auxilio : harta de sinsabores y bagatelas en un chalet de Pedralbes, ha llegado por fin, se ha desnudado, se ha confesado, se ha ofrecido ... (pág.38).

La segunda función cobra sentido en relación con los aspectos sociológicos de la obra, así las imágenes pueden convertirse en un ejemplo del pasado que sirva para denunciar una situación presente. Es el caso de la experiencia que Paco relata a su tía Isabel como ejemplo de una actitud que sabemos opuesta al modo de proceder de los Claramunt, más inclinados a las palabras que a las acciones. Una experiencia en la que relata el encuentro con un vagabundo y que aparece entrecortada en la novela por una escena familiar de Montse con sus primos :

Recuerdo, tía, a un viejo vagabundo que vi una vez en la plaza Calvo Sotelo, tenía la sucia cara aplastada contra el cristal de un escaparate de lujo estallante de luz y lloraba a moco tendido, como hipnotizado, en silencio, sin consuelo (pág.104)

Entonces quienquiera que seas, buen hombre, no llores más y despega la frente del escaparate, toma unas monedas y vete a cenar. El viejo vagabundo acepta el dinero que le dan, se aleja refunfuñando, entra en una taberna y pide vino. Que con él vive y reina. (pág.110).

Hemos visto antes una imagen que responde al recuerdo que de Nuria le gustaría conservar a Bodegas, sin embargo no es la única que posee de ella y verdaderamente hay en la novela otras posiblemente más ajustadas a la verdadera personalidad de la menor de las hermanas Claramunt. Aquí encontramos otra de las funciones que las imágenes pueden poseer en la novela, como es dar a entender que el paso del tiempo no ha cambiado nada, así cabe interpretar otro de los "cromos" que el narrador posee de Nuria :

Fue en el Club de Tennis, en efecto : te veo como entonces, sentada en el alto taburete, en la barra del snack, al aire libre y mirando las desiertas pistas de tenis, que lucían una hermosa tierra mojada (...) Cerca merodeaba aquel grupo de amigos tuyos que bebían tónica y que me

intimidaban y me aburrían (pág.96)

De todas las imágenes de la memoria visual que el narrador selecciona es posiblemente ésta la mejor coincide con su verdadera personalidad, rodeada de miembros de su misma clase social y lejos de la vida de sacrificios de su hermana Montse. De esta se nos ofrecen varias a lo largo de la novela, como ya hemos visto, y de ellas es especialmente interesante la última, por su belleza y por la influencia cinematográfica que se aprecia en ella :

He aquí la última visión de tu hermana, aquella que habría de grabarse en mi espíritu para siempre : sentada en un extremo del vagón, sola, agitando una mano ante el rostro maltratado por el sol, se aprieta al cristal perlado de gotitas de lluvia para mirarme un momento y sonreír, consciente quizá de su definitivo estado de mujer, de su naturaleza nueva (pág.326).

De nuevo el narrador recuerda a Montse en un día de lluvia, ya en otra ocasión la había evocado "en un día lluvioso con su capa azul agitada por el viento" (pág.82) y lo mismo sucede con las dos imágenes que hemos seleccionado de Nuria Claramunt. Éste es un aspecto más que anticipa la composición de *Si te dicen que caí*, novela de la que nos ocuparemos en el próximo capítulo.

3.4.2.5. EL DISCURSO

La oscura historia se muestra una novela continuista en muchos de los aspectos anunciados, aunque su posición desde el punto de vista de la técnica y el estilo es similar a la que ocupa *Esta cara* como novela de transición entre dos etapas, ya que cada vez más Marsé apuesta por la concepción por imágenes y por el procedimiento evocativo que anuncia una nueva etapa. Juan Marsé continúa su proceso crítico a la burguesía barcelonesa y al servicio de este objetivo se encuentra el estilo de la novela que si bien supone una prolongación de los procedimientos empleados en *Últimas tardes* no por ello deja de mostrarnos algunas novedades entre las que podemos destacar la intensificación del valor paródico del lenguaje y el predominio del esquema de interacción didáctica en los diálogos,

terrenos de debate de dos diferentes perspectivas sobre los hechos sucedidos en el pasado.

a) Descripción.

Es este el aspecto en el que se aprecian menos novedades, no sólo porque todos los modelos empleados tienen presencia más o menos destacada en anteriores obras, sino porque su construcción y funciones tampoco son nuevas, tanto en lo que afecta a los espacios como en lo que atañe a los personajes. En cuanto al espacio recurre Marsé como hemos visto a un modelo referencial acumulativo y objetivo sobre todo para aquellos lugares irrelevantes como es el caso de la habitación que Manuel Reyes ocupa en la "Pensión Gloria", una habitación "anodina y limpia" (pág.254) en donde el narrador pone de manifiesto de nuevo la importancia del olor como elemento de definición espacial, - en este caso "olor a plumas y alpiste y a migajas de pan mojado" (ibidem)-y de la catequesis del Centro Parroquial, un local en el que destaca un retrato de Juan XXIII "guardando su aire respetuoso, en posición semicircular y auditiva en torno a la mesa" (pág.27-28). Un segundo modelo de descripción al que igualmente hemos hecho referencia en el apartado dedicado al espacio es el impresionista, símbolo del estado anímico del personaje y a la vez de la decadencia de la burguesía, como puede verse en esa "habitación amplia, inhóspita, de paredes desnudas, de agazapadas resonancias" (pág.8) en donde vive Nuria.

Desde el resentimiento del exiliado Bodegas se describen la mayor parte de los personajes, de acuerdo con un modelo subjetivo degradante que tiene como única novedad la extensión de la descripción hacia un grupo más amplio, hacia un núcleo familiar como los Claramunt, seleccionada como arquetipo de familia católica-tradicional-catalana-burguesa, algo que no había hecho en *Últimas tardes* con los Serrat, de quien únicamente nos proporcionaba datos aislados. Todos los modelos descriptivos de los personajes vistos hasta ahora aparecen en la novela : la descripción objetiva para aquellos personajes que están al margen de la crítica del narrador, como esa Srta. Roura "joven alta y huesuda, nerviosa, que derrocha una gran energía en el más insignificante gesto" (pág.171), un modelo de descripción positivo que en este caso no resalta la sensualidad de la mujer, sino otros valores como "cierta luz en la piel que trasciende desde quien sabe que rincón abrasado y amable del alma" (pág.126). En cuanto a los personajes objeto de crítica, Marsé utiliza para todos ellos una descripción subjetiva que quiere mostrar su alejamiento de personajes como Salva, "ejemplo interesante de arribismo en la especialidad que podría

llamarse diocesana" (pág.112), o subrayar su omnisciencia poniendo de relieve el cambio experimentado por un personaje que "ha perdido aquella tensión que inopinadamente se disparaba y expresaba tantos sentimientos y emociones a la vez " (pág.320), como Reyes. En cualquier caso la descripción, como forma crítica, pierde importancia en favor de ciertos usos del lenguaje.

b) Diálogos.

La oscura historia es la primera novela dialogada que podemos encontrar en la ya larga trayectoria narrativa de Marsé. Los diálogos de Paco Bodegas con Nuria Claramunt en el presente son los que nos dan cuenta de los hechos sucedidos años atrás con Montse y el punto de vista de Bodegas es el que condiciona la información obtenida : sólo Nuria introduce ciertas precisiones en el discurso, ya que el narrador es quien constantemente resume los diálogos de los otros personajes de acuerdo con su parcial perspectiva de la situación y, en momentos aislados, con el uso de la segunda persona introduce además en la novela una autorreflexión sobre lo contado y sus motivaciones últimas, aspecto este que hay que interpretar de acuerdo con ese proceso de indagación en el propio pasado y la propia personalidad que constituye para Bodegas el reencuentro con los hechos narrados. Dos son las novedades destacadas en esta novela : desde el punto de vista formal la reproducción sintetizada de los diálogos de los personajes de acuerdo con una perspectiva tan subjetiva como es la de Bodegas, y desde el punto de vista de la significación y las funciones la destacada presencia del esquema de interacción polémica. Otros aspectos como son su función caracterizadora de los personajes y el servicio que presta al nivel paródico son ya conocidos, aunque ahora hay un cambio de enfoque : si en anteriores trabajos Marsé utilizaba el diálogo para mostrar su posición sobre ciertos aspectos de su postura ante el hecho cultural y literario y en el contraste de puntos de vista de los personajes se apreciaba con claridad, ahora el diálogo sirve a la parodia en otro sentido : como vamos a ver en el análisis de los niveles de lenguaje, es el interlocutor el que a sí mismo se parodia mediante el empleo de un lenguaje pedante, Marsé ya no va contra el concepto -objetividad, subjetividad- sino contra el crítico literario o al menos contra una cierta forma de crítica cuyos auspiciadores denomina "critinos".

- Diálogo desde el punto de vista formal.

Desde el punto de vista formal, las palabras de los personajes suelen presentarse

habitualmente sin marcas y el verbo introductorio no suele tener otra función que la de indicar el sujeto de la enunciación, pero aunque abundan los verbos contextuales del tipo "dijo" o "respondió" siguen predominando los verbos introductorios elocutivos, los que hacen referencia al propio acto de elocución, así "amonestó zumbón" (pág.45), "dijo gravemente" (pág.47), "le dije con mi mejor acento andaluz" (pág.61), "accedió ella con desgana" (pág.79) y "se quejó débilmente" (pág.140) son algunos de los muchos ejemplos que pueden localizarse en la novela de este uso. Sin embargo, es frecuente que el narrador de los hechos reproduzca muchos de los diálogos de los otros personajes de acuerdo con su perspectiva parcial de testigo poco afecto a los Claramunt, como puede verse en el siguiente ejemplo :

"¿Por qué lo has hecho? Eso es mucho dinero para un solo beneficiario".
"No es para él", dice Montse, y mirando a su madre añade : "Es para su madre, que está sola y es muy vieja... Un caso urgente, ya lo he explicado en la reunión". Tío Luis cambia una mirada con su mujer, luego le pregunta a Montse si de verdad cree que él, desde allí dentro, le envía ese dinero a su madre. Montse afirma : no sólo eso, sino que el chico le envía casi todo lo que gana, en la cárcel se trabaja, aprendió el oficio de electricista y además hace maletas ... Tío Luis la interrumpe : "¿Dónde vive su madre?". "En un pueblo, no sé... Pero todo eso qué importa, papá, yo creo que lo importante" "Mira, Montse, que tú te empeñes..." "Papá, ¿me dejas hablar?" con dulce energía corta ella (...) Paco, sirviéndose más vino con gesto cauteloso y breve, se reafirma en su sospecha de que Montse tiene ya de algún modo conciencia -aunque sólo sea una conciencia filial- de la repugnante materia o barro que ha de salpicarla (pp.131-132).

La diferencia, respecto a lo visto en novelas anteriores, es que no solamente resume el narrador aquella parte de la conversación que le interesa para demostrar su tesis e interpreta el tono de empleado por los personajes de acuerdo con su privilegiada posición de testigo, sino que en las últimas líneas comenta el diálogo entre Montse y Luis Claramunt y ofrece una conclusión. Sin embargo, su punto de vista aparece claramente delimitado por su interlocutora, como veremos.

- Diálogo desde el punto de vista de la significación.

La mayor parte del diálogo en esta novela es terreno de debate entre perspectivas diferentes y a la vez fuente principal de información. El esquema de interacción didáctica, que es el habitualmente utilizado, se caracteriza porque uno de los hablantes posee

información que el otro ignora y ambos están en posición de relativa ignorancia respecto al objeto del diálogo, pero también, como subraya Durrer, *par des finalités spécifiques (recherche de preuve ou d'aveu, explication d'un delit, verification de connaissances, etc.)*, *par un certain type de relation social entre les interlocuteurs* (1990:51) y en efecto la versión de Bodegas se ve modificada por las acotaciones de su prima. Una primera versión es la que el narrador reproduce en los diálogos que mantiene con Nuria Claramunt, sin embargo es en los paréntesis en donde encontramos una segunda visión de la realidad contada, de tal modo que a la reconstrucción subjetiva de Bodegas sucede otra reconstrucción parcial porque en el mismo paréntesis Bodegas matiza sus afirmaciones, pero principalmente porque en el paréntesis reside la versión que facilita su prima. Veamos un ejemplo :

y contemplo el gran retrato del padre fundador y sus fábricas colgando sobre el hogar (El abuelo y sus veinte chimeneas de fondo, siete más de las que nunca llegó a tener, precisó Nuria. Porque era un vanidoso). Pero vamos a lo que importa : ¿Qué sabía yo de la desgracia que ya se abatía sobre Montse y aquel hogar, cuando llegué? Nada (Y yo bien poco, esa es la verdad. No le daba importancia. Y mira). Y fijate: ya entonces, al reanudar mis trémulos contactos con la familia, en ese verano de 1959, lo único que experimento es ciertamente una afectación provinciana (Ni siquiera eso, querido : cuando estaba de buen humor, papá solía decir que tú no provenías de provincias, sino de comarcas.) De comarcas. Me falta seguridad (pp.81-82).

Para Nuria el recuerdo de los hechos del pasado va más allá de la historia de Montse, es también una reflexión sobre la familia burguesa industrial catalana -la suya propia- y sobre su propia posición en ella, y a la vez su opinión es un claro contrapunto a la versión de Bodegas, cuya proximidad a los Claramunt le confiere una mayor calidad como testigo y a la vez una mayor objetividad en la medida en que es sólo un pariente indirecto y ha participado parcialmente de su mundo -y por lo tanto es parcialmente corresponsable-. Su versión es una versión corregida, como lo será la de Luys Forest por parte de su sobrina Mariana en *La muchacha de las bragas de oro*, y es que no todo puede confiarse en la versión de Bodegas: la novela de Marsé es cada vez más un coro de voces discordantes, y así es como va anticipando el mundo de *Si te dicen que caí*, la más polifónica de sus novelas.

c) Lenguaje.

Son varias las diferencias que separan esta novela de la producción anterior de Marsé desde el punto de vista del lenguaje utilizado, porque en ella pueden encontrarse a) diversos niveles y registros que además cumplen una función fundamental en el nivel paródico, pues tanto el lenguaje pedante de los "critinos" literarios como el no menos pedante utilizado en las revistas del corazón, o el en exceso falto de concreción de los teóricos de la doctrina católica, entre los que se encuentra Salva Vilella, aparecen en la novela junto al nivel cuidado del narrador-protagonista o al lenguaje descuidado de tono violento de alguno de los asistentes al Curso de Cristiandad de Colores. También puede observarse b) la disminución del impresionismo junto a un mayor cuidado en la elaboración del discurso del narrador, muy rico en figuras literarias.

- El registro del narrador.

Casi la totalidad de la información que poseemos de la historia de Montse procede del discurso del narrador protagonista, que utiliza un registro coloquial en donde destacan las alteraciones de la temporalidad, ya que aunque el pretérito imperfecto es la forma predominante en la evocación no escasea el uso del condicional cuando presenta la acción a modo de hipótesis -"Imposible no embrutecerse aquí -pensaría Montse- hay una amenaza de contagio" (pág.280)- y tampoco el uso del presente de indicativo, forma habitual utilizada para las descripciones que cumple una función actualizadora de lo contado, en especial cuando Bodegas utiliza la segunda persona narrativa o se refiere a algunos episodios cuya significación es importante de cara a la comprensión de la trama, como sucede cuando refiere el ataque sufrido por su prima Montse :

Temblando de pies a cabeza, presa de convulsiones, Montse se debate en su cama con el camión empapado de sudor, el pelo revuelto, las crispadas manos estrujando la almohada bajo su cabeza. Está boca arriba y formando un arco inverosímil con el cuerpo, apoyándose sólo en los talones y en la nuca. Pero en seguida se derrumba y trenza sus piernas en el aire, con un doloroso esfuerzo, con aplicación y ansiedad, como si las adhiriera a una forma invisible (pág.155).

Muchos de estos procedimientos estaban ya en novelas anteriores, también la acumulación de adjetivos, las abundantes comparaciones, las expresiones sinestésicas -"se distinguía aún en su complexión atlética, que empezaba a desmoronarse, una serena

cualidad mitad vegetal, mitad mineral" (pág.37), o "Tenías a tu prima Montse en el tibio acuario de tus ocios domingueros" (pág.150)- y las marcas que establecen el nivel lingüístico de los personajes : el saboteador que ataca a Vilella después de su discurso deja una nota que dice entre otras cosas lo siguiente : "Reprovamos el odio y la violencia que aplastan los derechos de la persona humana" (pág.57). Sin embargo ahora en el discurso de Paco Bodegas son fácilmente localizables diversos tropos como la metonimia -"pues ya las afinadísimas voces adineradas, que nunca dejaron de conspirar en torno a su arrogante cabeza" (pág.317), la metáfora -"le da una forma triangular a la frente de nácar" (pág.126), la sinestesia -"una curiosidad de lo más turbia" (pág.141); "luz afectuosa, entrañable, familiar" (pág.78)-, y la ironía "¿*Viridiana* has dicho? Insensatos, adonde queréis ir a parar" (pág.45) . También figuras de dicción como la anadiplosis -"Dos veces con Montse, dos" (pág.260), la ditología -"pobretón y mísero" (pág.60); "jadeantes y sudorosas" (pág.19); "consejero y guía" (pág.37)- , la comparación -"parloteando como loros nostálgicos" (pág.165)-, el símil -"el pelo partido en dos sobre la frente (...) es como un melancólico casco que oculta las orejas" (pág.126), la alusión -"muy agudo el líder diocesano" (pág.80); "agarrón salvífico del noble escalador de las J. O. C." (pág.331) y la sujeción : constantemente Bodegas se interroga sobre las circunstancias en que se produjo la historia de Montse y las razones últimas del proceso evocativo que lleva a cabo .

- Intensificación del uso paródico del lenguaje.

Pero la gran novedad que presenta *La oscura historia* frente a relatos anteriores es la intensificación del uso paródico del lenguaje, aspecto que hemos destacado ya en un apartado anterior y que está centrado en tres momentos puntuales de la novela : la conferencia de Vilella, la fiesta de sociedad de los señores Reynolds, y la puesta de largo de Nuria Claramunt. En el primer episodio destaca la pedantería de los "critinos" literarios que acuden a homenajear a Salva, cuyo lenguaje se caracteriza por la tendencia a la anteposición del adjetivo, el pleonasma y el uso constante del hipérbaton:

- ... y así la tierra, esencia humana del paisaje, penetración psicológica, complejidad problemática, dignidad espiritual y conflicto dramático se unen aquí en este libro de mi buen amigo al que me atan muchos y entrañables lazos en esta aventura de las letras y el saber, en un tono armónico que parece el fruto meditado de una construcción matemática en la que nada sobra y, por ende, nada falta. O así me lo parece (pág.58).

El segundo episodio tiene por objeto referir la fiesta que organizaron los Sres. Reynalds en Castelldefels, y Paco Bodegas lee en la revista "Hola" la información de la fiesta. Un afán de originalidad llevó a los Reynals a llevarla a cabo como si de un *western* se tratara, y el narrador utiliza este tipo de lenguaje para referir los hechos :

Rumor de conversaciones, risas, un viejo piano, el verismo escalofriante de un desafío a muerte en el "Saloon" : con estilo impecable "El Zorro" dispara el revólver que empuña su mano izquierda, al tiempo que con la derecha enlaza por el talle a la gentil hija de la casa (Merche Reynals) mientras en segundo término y algo desenfocado el traidor "sheriff" (Carlitos Romeu) se dobla de manera poco convincente. La fiesta transcurrió en medio de un animado ambiente de bromas y *gags* de aquellos viejos tiempos, y los señores Reynals fueron muy felicitados (pág.283).

La fiesta en la que se celebra la puesta de largo de Nuria Claramunt vendrá a continuación, en otro tomo de la misma // revista, y en ella se utiliza el lenguaje estereotipado que caracteriza a este tipo de publicaciones, como hemos visto ya en otro apartado. No se agota aquí el uso paródico del lenguaje, sino que otros procedimientos pueden destacarse en la novela que nos ocupa : neologismos abundantes -"europeamente" (pág.45), "critinos" (pág.57), "corintelladismo" , "raphaelismo" y manuelaznarismo" (pág.60) son algunos de ellos-, denominaciones que buscan la sonrisa cómplice del lector -véase las de "Rvdo. Villegas" y "Rvdo. Bodegas" cuando ambos hablan sobre la posición del catolicismo en la sociedad actual (pp.43-44), otras no menos interesantes como "Alférez Definitivo" o "El Que Debe Ser Regenerado" (pág.243)- y referencias a organizaciones pro-católicas cuyas denominaciones no dejan de ser sorprendentes : "Junta de Orientación para Matrimonios Jóvenes" (pág.89), "Damas azules", "Pía Unión" (pág.121), "Señoritos del Alma", "Señoritos de la Juventud Centinela", "de la Legión S.A.N.A (precisa: Santa, Austera, Noble, Alegre)", de "de la Sana Brigada", "de la Brigada Multicolor" y "de la multicolor guardia" (pág.235). Algunos de éstos procedimientos pueden localizarse en posteriores novelas, aunque el uso paródico del lenguaje no volverá a tener en la trayectoria de Marsé la misma relevancia ni el mismo desarrollo.

3.4.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD

Desde el punto de vista de las relaciones intertextuales *La oscura historia* se presenta como una obra elaborada de acuerdo con los mismos parámetros utilizados en la elaboración de *Últimas tardes*, si bien se acusa una disminución de las referencias culturalistas y en cambio una intensificación en la repetición de personajes y en el empleo de textos ajenos que además cumplen una nueva e importante función en esta novela, que no es otra que servir como texto paródico en cuanto al contexto en que es utilizado.

- Intertextualidad externa : referencias culturalistas.

Sólo unas pocas referencias al mundo de la música y el cine aparecen en la novela, y su contribución a la hora de conformar el ambiente de la novela es más bien escasa : en el capítulo veinticinco uno de los personajes, Esperanza, acude al cine de la parroquia en donde "ponen *Sor intrépida*, aquella tan bonita de la traviesa monjita con vespa y guitarra" (pág.329), película dirigida por Rafael Gil y estrenada en el cine Avenida de Madrid el 10 de noviembre de 1952, como recoge en su *Historia del cine español* Fernando Méndez Leite (1965:761). También podemos encontrar una referencia a la canción de Nat King Cole *Muñequita linda* que suena en los altavoces del Club Skating, a donde Bodegas ha ido a patinar con sus primas (pág.71), y más adelante la radio de la pensión de Paco anuncia "unos minutos con Gloria Lasso" (pág.333). Junto a ellas tenemos canciones como *Asturias* (pág.177) y *En tu noche de bodas colcha de seda* (pág.182), que cantan los asistentes al curso de cristiandad de Colores.

- La presencia de textos ajenos.

Una segunda forma de intertextualidad guarda relación con el aspecto paródico de la novela, una función que hemos destacado también en la novela anterior. En esta ocasión no son textos de autores existencialistas los que forman parte de la parodia -muy al contrario, uno de los ponentes de los cursos de Colores pone como ejemplo de conversión a Fernando, un compañero que entre sus "pecados" tiene el de haber "estudiado a fondo el marxismo y el existencialismo" (pág.230)- sino que varios textos religiosos entran a formar parte de la novela en claro contraste con la situación observada :

"Hace años que Zubiri nos lo viene diciendo : fundamento o raíz de la Cristología, lo que actualmente nos fascina es el hecho de que Dios, al

realizarse como persona, se tripersonaliza, de tal suerte que la trinidad de personas sea justamente la manera metafísica de encarnar idéntica naturaleza, y nos fascina más que la tradicional metodología teórica que se basa en la esencial unidad de Dios y contempla en su esencia la subsistencia de las tres personas, distintas solamente por la relación de origen (...) En lenguaje d'orsiano vendría a decir que la *patética* de la finitud no puede engendrar, de suyo, la *poética* de la glorificación..." (pp.226-227).

Nada que objetar al fragmento si pasamos por alto su auditorio : el grupo de personas que acuden a estos cursos carece del nivel cultural necesario para interpretar este tipo de textos, y no extraña, como nos dice el narrador, que los cursillistas estén boquiabiertos (ibidem). No es este el único fragmento de tipo doctrinal que aparece en la novela, ya en el primer capítulo Jeringa escucha un sermón mientras observa a los niños pobres que juegan en el Centro Parroquial (pp.22,23 y 26) y hay alusiones a varios autores religiosos como Olgiati, Escrivá, Tanquerey, Lercher, etc. que forman parte de una de las ponencias de Colores (pág.228), y que cumple una función similar a la del fragmento arriba citado : poner de manifiesto el desajuste entre el mensaje eclesiástico y la situación de carencia no tanto de espíritu como de trabajo de los oyentes. Destaquemos finalmente cómo se desliza en la novela que nos ocupa un verso del famoso retrato que ofrece Antonio Machado en *Campos de Castilla* : "lo poco que hubo de solidario y civilizado en mi primera juventud se lo debo por entero a los cuerpos desnudos y a cuanto en ellos hay de hospitalario" (pág. 10, Itálicas mías).

- Intertextualidad restringida : el retorno de personajes.

La repetición de personajes destaca en esta novela como la forma predominante de intertextualidad : Manolo Reyes abandona su papel protagonista en *Últimas tardes* y se convierte en un personaje secundario con unas características similares a las ya observadas en la novela precedente, pues si bien sale de la cárcel a la búsqueda de una segunda oportunidad en el asalto al mundo de la burguesía y de la prosperidad, ésta resulta igualmente fallida porque la muerte de Montse trunca sus expectativas. También Jeringa aparece en la novela como una muchacha "de rostro gatuno y miraba turbia" (pág.15) que lleva comida a Manolo a la cárcel Modelo de Barcelona, y encontramos personajes de *Últimas tardes* como Oriol Serrat, su hija Teresa, y Luis Trias de Giralt, todos ellos invitados a la fiesta que organizan los Claramunt para su hija Nuria, en la que cumplen un

papel de simples comparsas. Por segunda vez en la trayectoria de Marsé un personaje importante en una novela pasa a convertirse en personaje secundario de la siguiente y a engrosar el grupo de burgueses. Hemos visto este proceso en Soto y ahora en los personajes que acabamos de citar.

3.5. RECAPITULACIÓN.

En la tercera novela de Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, se presenta el primer universo narrativo de Marsé, el mundo de la burguesía, y algunas de las constantes que de aquí en adelante lo van a caracterizar : el tema de la crítica a la burguesía desde múltiples vertientes, la presencia de una pareja protagonista de diferente nivel social que busca la evasión por distintos caminos y fracasa en su enfrentamiento con la realidad, la circunscripción espacial a la ciudad de Barcelona, al Ensanche y a la zona centro de la ciudad con atención a las villas turísticas de los alrededores de Barcelona. Es un mundo referido al espacio temporal comprendido entre el año 1956, época de las revueltas estudiantiles, y el año 1987, en el que un grupo de personajes similar al de los jóvenes burgueses ha sufrido el paso del tiempo pero mantiene los mismos principios. La ironía es el procedimiento clave de este primer universo -o segundo, de acuerdo con su cronología- y sirve a la desmitificación de la clase social que lo protagoniza.

Tanto en *Últimas tardes con Teresa* como en *La oscura historia* la crítica tiene como objetivo a una misma clase social, ya sea a una primera generación de comerciantes enriquecidos en la posguerra o a una juventud universitaria cuya resistencia es solo apariencia o pose : hipocresía, insolidaridad, la defensa de unos pobres valores culturales, falso catolicismo, son algunos de los defectos que destaca y critica. Es un mundo en donde se trata de poner de relieve el fracaso de un personaje que intenta transgredir los límites de su mundo y mostrar la irreconciliabilidad de ellos. A la desmitificación de las ilusiones de Manolo y Teresa en la primera novela suceden en la siguiente la desmitificación de la cultura oficial y de la religiosidad burguesa, temas que estaban ya anticipados pero no desarrollados en *Esta cara*.

El modelo narrativo empleado en *Últimas tardes* se aproxima bastante a la omnisciencia editorial decimonónica y utiliza procedimientos que refuerzan su control y

a la vez permiten su distanciamiento respecto de la situación relatada : el estilo indirecto libre, el paréntesis con función paródica, la técnica de prefiguración, la búsqueda de atracción o rechazo y formas de distanciamiento como la ironía, la parodia y la hipérbole, son algunos de los más destacados. En cambio, en *La oscura historia* encontramos un yo-testigo que utiliza la segunda persona y ciertos procedimientos distanciadores ya conocidos, pero ofreciendo una novedad : con la aparición de varias voces Marsé trabaja con una hipótesis que confirmará en *Si te dicen* : no puede confiarse la "verdad" de la historia a una sola voz. En este sentido *La oscura historia* prologa en esto y en otras cosas -en el empleo de la memoria como procedimiento de reconstrucción y de imágenes como forma de provisión de detalles del pasado, por ejemplo- a la siguiente novela.

Los personajes constituyen uno de los grandes logros de esta segunda etapa. A menudo están inspirados en personas antaño tratadas por Marsé, que por primera vez presenta tipos que hemos denominado "el arribista", "la burguesa insatisfecha", y "el estudiante revolucionario". Mantiene la caracterización mixta con procedimientos como la atención a los símbolos corporales, el retrato degradante, el apodo, los gestos, el movimiento y lo que leen o escriben los personajes. También en las funciones hay novedades : cumplen con una estructura base pero también con una estructura mítica, completan la figura del protagonista, sirven como vínculo y como contrafigura. En *La oscura historia* aparece la joven burguesa como voz crítica y varios tipos de arribistas, se mantiene la caracterización mixta pero es novedad la presencia de la autocaracterización, la ampliación de los retratos familiares degradantes, y el hecho de que en las mujeres, por vez primera, no destaca el aspecto físico.

El espacio sirve en ambas novelas para representar los contrastes sociales y a ello se encamina su descripción, aunque en *Últimas tardes* determinadas descripciones tienen como función poner de manifiesto la decadencia de la burguesía, como también veremos en *La oscura historia*, que presenta por vez primera algunos de los espacios en donde tendrá lugar el universo de la degradación. En cuanto a la temporalidad de ambas novelas cabe destacar en la primera de ellas el mimetismo de estaciones y estados de ánimo, la técnica de anticipación, el mayor valor de la evocación, la mezcla de planos temporales, la alternancia del ritmo narrativo y la espacialización del tiempo como procedimientos esenciales, mientras que *La oscura historia* aporta como novedades la reducción temporal,

la importancia fundamental de la evocación del pasado, el relato de repetición aspectual, y la técnica anticipatoria.

En líneas generales la progresión estilística de esta segunda etapa es evidente, no sólo por la presencia de varios modelos de descripción y de diálogos, que pasan a tener una importancia capital en el desarrollo del juego ficción realidad, sino por la presencia por primera vez de referencias intertextuales que ayudan a dar coherencia a cada universo narrativo -tal es el caso del retorno de personajes-. Cada vez es mayor la separación entre niveles de lenguaje, no sólo entre el narrador y los personajes sino también entre los propios actantes. Sigue en *Últimas tardes* una técnica impresionista con marcadores morfológicos muy determinados en los tipos de adjetivación, en las sinestesias y en las palabras que pertenecen al campo olfativo, cromático y auditivo. *La oscura historia* se revela como una obra excepcional en cuanto al uso del lenguaje al servicio de la parodia.

IV. LA APROXIMACIÓN AL EXPERIMENTALISMO Y LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA : *SI TE DICEN QUE CAÍ* (1973)

La novela de los setenta en España ofrece especiales dificultades a la hora de definir sus principales tendencias y tipificar sus procedimientos narrativos, y es muy cierto que por razones fundamental pero no exclusivamente político-sociales *muchos de los puntos de partida de la crítica que parecían válidos al principio de dicha década dejan de serlo al final de la misma*, como ha visto Manuel Durán (1980:91), por lo que circunscribiremos nuestro estudio, por razones que justificaremos más adelante, al período 1968-1975, etapa en la cual adquiere pleno desarrollo el "experimentalismo". Se trata de una época de muy profundos cambios políticos y sociales en nuestro país, y a la vez es una fase de mutuo distanciamiento de un grupo de novelistas hasta entonces aliados en sus vínculos con la literatura de compromiso social y ahora unidos en el empeño de una mayor complejidad técnica y estilística, que es consecuencia inmediata de su indagación en otros aspectos, más concretamente el formal. Intensificación y evasión son dos de las claves que pueden ayudarnos a explicar la transformación de la novela en este período : el primero tiene como consecuencia un aumento de la complejidad formal, respecto a lo ya visto en la década anterior, que conduce a lo que ha dado en llamarse "experimentalismo narrativo" y el segundo, la evasión del compromiso social , llevará a la novela por los caminos de la interiorización y la restauración de la narratividad, de la vuelta a la esencia épica de la

novela, como veremos en el próximo capítulo de nuestro trabajo. Las razones últimas de esta importante transformación han de hallarse en la inestabilidad político social, el afán de novedades de autores, editores y lectores, y la necesidad de abrir nuevos caminos tras agotar las referencias al realismo.

a) El cambio de orientación. Factores internos y externos.

Entre los últimos años de la década de los sesenta y el momento de la muerte de Franco el desajuste entre la necesidad de modernización de la sociedad española y la capacidad de transformación de las instituciones franquistas es muy acusado y el régimen, aunque sabe perfectamente que su pervivencia pasa por la adaptación a las nuevas necesidades que se le demandan, teme que la separación de lo que se ha mantenido más o menos relajadamente desde el año 1939 como su ideario lo lleve a su disolución. Con la muerte de Luis Carrero en noviembre de 1973 desaparece el primer candidato a la sucesión de Franco, y con ella se inicia un período de transición que finalizaría no sin tensiones con la disolución de las cortes franquistas y la convocatoria de elecciones generales. Finaliza así un período turbulento de la historia de España en donde la escalada de la violencia de ETA, la represión policial y leyes como la del 14 de diciembre de 1970 en la que suspende el artículo 18 del Fuero de los Españoles -que garantizaba la puesta en libertad del detenido a las setenta y dos horas- hasta su restablecimiento el 15 de junio del año siguiente, junto a las últimas acciones efectivas de la censura y el tristemente célebre Tribunal de Orden Público son algunos de sus hitos principales. Pero el inicio de esta transición política era en todo caso posterior a otra transición que desde el punto de vista cultural se había venido produciendo desde años atrás.

Hasta ese momento y desde la aparición de la Ley de Prensa de 1966, las relaciones del régimen con los intelectuales habían oscilado entre polos tan opuestos como la tolerancia y el castigo. Del primero de ellos se sabe muy poco : Buckley, en un reciente ensayo, se refiere al "cortejo" que ciertos intelectuales experimentaban por parte del régimen -incluye dentro de ese particular "cortejo" interrogatorios, retiradas de pasaportes, intervenciones telefónicas y allanamiento de moradas- y cita a modo de anécdota los desplantes de Carlos Barral en varios interrogatorios o el hecho de que Fraga hubiera facilitado el teléfono de López Salinas a un equipo de la televisión alemana que pretendía entrevistar al conocido miembro del PCE, como testimonio parcial del modo en que Franco

había encerrado a los escritores españoles en una cárcel de papel y, siempre que no traspasaran los límites que él mismo les había marcado, les dejaba hacer (1996:9). La Ley de Prensa de 1966, elaborada por el ministerio de Fraga Iribarne, ofrecía ciertas particularidades respecto a la actividad de la censura y que, a pesar de agrandar a ciertos sectores, resultaba ciertamente engañosa porque carecía de la liberalización que en principio podía aparentar, pues la censura dejaba de estar centralizada en la figura del "censor" y pasaba a constituir una parte del trabajo de los directores de diarios y editores, que asumían toda la responsabilidad. Esta ley, que en opinión de Soldevila *cambió la posición de los diarios españoles ante los acontecimientos* (1980:386) no solamente afectó a la prensa, sino que cada vez más los novelistas se esforzaron en mantener su postura combativa a costa de la elaboración de obras cada vez más oscuras.

Hay un aspecto crematístico en la literatura que, como en cualquier otra actividad profesional, debe ser tenido en cuenta, y en este sentido es importante resaltar el papel de las editoriales en cuanto a su posición como agente transformador de la experiencia literaria de autores y lectores. La década de los sesenta es la del "boom" hispanoamericano, pero su influencia, y con ella la capacidad de las editoriales de incrementar su negocio, disminuye, se hace preciso encontrar una salida y ésta vendrá del lanzamiento de un grupo de escritores jóvenes bajo el marbete de "novísimos" tras la curiosa alianza de editores tan influyentes como Carlos Barral y José M. de Lara, que apoyaron un experimentalismo que se convertiría *en fórmula para buscar una línea de calidad no comprometida*, como cree Martínez Cachero (1980:345). El primero de ellos presentó su grupo en la librería Rayuela de Madrid el treinta de octubre de 1971 -probablemente el año editorialmente más pobre que se recuerda- un grupo formado por Ana María Moix, Carlos Trías, Félix de Azúa, Javier Fernández de Castro y Javier del Amo, y el segundo, mediado noviembre y en la librería Epesa, a Manuel Vázquez Montalbán, Ramón Hernández, Federico López Pereira, José M^a Vaz de Soto y José Antonio Gabriel y Galán, cuyas trayectorias se iniciaban en aquel año y en algún caso continuarían con éxito hasta convertirse algunos de estos escritores en autores muy importantes de la novela de los ochenta, como tendremos ocasión de ver. No obstante, como lanzamiento comercial, su éxito no fue el esperable y Martínez Cachero estima, no sin ironía, que *les faltó el espaldarazo consagratorio de un escándalo o de un premio sonado* (1985:498) y que su duración fue escasa, pues *hacia la primavera*

de 1973 podía darse por concluida la expectación suscitada por el lanzamiento *Barral-Planeta* (pp.499-500). Otro tanto sucede con los denominados "narrandaluces" y los "narraguanches", grupos de autores unidos por circunscripción geográfica que, lógicamente, poseían muchos menos puntos en común que diferencias, y a pesar de ello las editoriales reforzaron su identidad de grupo con fines lucrativos y fallidos, apoyados por un sector importante de la crítica pero traicionados por los lectores. No obstante su trabajo ha ido adquiriendo una mejor valoración con el paso de los años, pues en sus novelas están algunas de las novedades técnicas y estilísticas que caracterizarán la novela de los ochenta.

El tercer factor decisivo a la hora de explicar el cambio que experimenta la novela española en estos años es el cambio de posición de los principales escritores españoles hacia la función social y estética de la novela. Por una parte el mayor dominio de la técnica adquirido por aquellos autores que iniciaron su carrera en el realismo social crítico de los años cincuenta los lleva a buscar conquistas más ambiciosas partiendo del cambio del compromiso social al compromiso estético, e incluso el auspiciador de dicho cambio en cuanto a la novela española, Luis Martín Santos, se encontraba trabajando en el momento de su muerte en una novela, *Tiempo de destrucción*, que no es más -ni menos- que la intensificación de los procedimientos anunciados en su primera obra. Por otra parte, todos ellos mantenían una relación más o menos directa con posturas ideológicas próximas a las de los partidos de la oposición, particularmente en PCE, ya sea como miembros de células comunistas universitarias (Luis Goytisolo) como periodistas de Radio Española Independiente (Ferres, López Salinas y López Pacheco), como militantes en el extranjero (Juan Marsé) o como simples simpatizantes (Carlos Barral y Gil de Biedma), y aunque la mayor parte de ellos continúan con su actividad en los primeros años setenta no existe ya la misma unidad ideológica e incluso en algún caso particular, como el de Marsé, el desengaño es patente. Buckley explica este cambio de postura :

a partir de 1968 se produce la desbandada de toda una generación de escritores unidos, hasta aquel momento, por su compromiso con el marxismo. Lo que se desintegraba, para aquellos escritores, no era sólo una determinada ideología, sino el concepto mismo de la Historia. A partir de aquel momento, aquellos escritores se refugiarían en su propia historia (con minúscula), es decir, en su propia memoria (1996:XV).

La intensificación del compromiso estético es el elemento de unión común no sólo para novelistas muy importantes de generaciones anteriores sino también es el punto de arranque de la trayectoria de los nuevos autores. Es el momento de la "novela experimental", cuyos rasgos fundamentales pueden ser sobre todo la consideración del relato como manifiesto lírico intimista y la supeditación al lenguaje de tal modo que, como señala Ferreras, *a veces la novela queda prácticamente destruida y el texto es un puro documento más o menos testimonial* (1989:83).

b) Cronología.

La mayor parte de los críticos que se han ocupado de la novela experimental se refieren a ella como "novela de los setenta" -así lo hacen Sobejano, Martínez Cachero y Durán, entre otros- o como "experimentos de los setenta" (Ferreras), y, sin embargo, poco tiene que ver el tipo de novela que predomina en España en los inicios de la década con la que caracteriza los años finales porque a medida que han ido avanzando los años setenta dos procesos avanzan contraria y paulatinamente : la disminución de las audacias experimentalistas corre paralela al aumento de la interiorización de la experiencia novelesca y la restauración de la narratividad. Es por ello por lo que cabe establecer en la década que nos ocupa dos etapas : una primera experimentalista que podría estar perfectamente representada por novelas como *El mercurio* (1968), *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970), *La saga fuga de JB* (1972) y *Oficio de tinieblas, 5* (1973), y otra en la que predomina la narratividad y que tiene su origen, según Santos Alonso, en la aparición de una obra tan importante como *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, etapa de la que nos ocuparemos en el próximo capítulo.

La revolución de 1968 no supuso un triunfo político pero sí ideológico y cultural, y testimonio de ello son los exitosos trabajos de autores como Foucault, Althusser, Marcuse o Dèrrida. A finales de 1969 en Francia surge la polémica con la oposición del "Désenganement" del escritor al compromiso político, y teóricos del "nouveau roman" francés como Nathalie Sarraute y Robbe Grillet defienden la búsqueda de una realidad desconocida e invisible que no pueda expresarse con el lenguaje y las técnicas comunes, y por lo tanto necesite de otras, una novela caracterizada por la falta de diálogo, de la clásica descripción de personajes, la cronología racional, la expresión densa carente del respiro de la puntuación y la longitud desmesurada de las oraciones. Estamos en lo que

Corrales Egea denomina "novela de contraola", que disgrega la escuela del realismo y a la que se ajustan en España una serie de títulos que aparecen en el año 1969 como *Volverás a Región*, *Parábola del naufrago* y *San Camilo 1936*, entre otros muchos que dictan la pauta de lo que será la novela española en los años siguientes : la conservación del interés renovador y el experimentalismo, la presencia de los géneros marginales como fuente de inspiración y un cierto desencanto tras el fracaso del mayo francés que provoca cinismo, escepticismo, preocupaciones existenciales y un deseo de interiorización son las características más representativas de una novela que definitivamente separa en Francia la política de la estética, si bien en España esta separación, dadas las especiales circunstancias del momento histórico vivido, es menos acusada.

c) Autores.

A este modelo novelístico se incorporarán autores de la primera generación de novelistas de posguerra como Delibes, con *Parábola del naufrago* (1969), Cela con *Oficio de tinieblas*,⁵ (1973) y Torrente Ballester con *La saga/fuga de JB* (1972), escritores formados en el realismo social como Juan Goytisolo (*Reivindicación del Conde Don Julián*, 1970), su hermano Luis (*Recuento*, 1973), Juan García Hortelano (*El gran momento de Mary Tribune*, 1972), y Juan Marsé (*Si te dicen que caí*, 1973), autores cuya edad es la misma que la de los miembros de la generación del 54 pero que por distintas razones inauguraron tardíamente su trayectoria narrativa y lejos además de los postulados de la novela en boga en su tiempo como Francisco Umbral (*El giocondo*, 1970) y Juan Benet (*Volverás a Región*, 1969), y, finalmente, todos aquellos novelistas que inician su andadura en la década de los años setenta y que han sido etiquetados como "novísimos", "narrandaluces", "narraguanches", etc. En definitiva, autores de la llamada "generación del 68" como José María Guelbenzu (*El mercurio*, 1968) y Germán Sánchez Espeso (*Síntomas de éxodo*, 1968) cuyo vínculo es, en opinión de Basanta, *su formación en la España de la posguerra y su paso por la universidad coincidiendo con las revueltas universitarias que culminaron en la primavera de 1968* (1990:64). Ninguno de ellos pudo sustraerse a la influencia del experimentalismo si bien lo cierto es que, con el paso de los años, la mayoría de estos autores -es decir, los nacidos entre 1937 y 1950- se han ido alejando de estos inicios experimentales y hoy forman parte de una novela que busca su propio camino.

4.1. TENDENCIAS DE LA NOVELA DE LOS SETENTA

A medida que nos hemos ido alejando del realismo social crítico hemos visto como sus principales protagonistas han evolucionado hacia posturas artísticas distintas y se han ido incorporando nuevos autores cuyas preocupaciones e inquietudes son otras. Esto hace que a la altura del año 1970 sea verdaderamente complejo establecer tendencias temáticas, estilísticas, ideológicas, o de cualquier otro tipo, y es evidente que definir conceptos operativos concretos dificulta la inclusión en ellos de un grupo amplio de autores. Es este un primer problema que excede el tratamiento del experimentalismo novelesco y se va incrementando con el paso de los años hasta llegar a una novela tan diversificada y por ello difícil de tipificar como la actual, junto a otro no menos importante que afecta directamente a la corriente mencionada y a su crítica, y que plantea Ferreras : *tendenciar todos los títulos enumerados constituye un arduo problema, aunque sabe [el crítico] que se encuentra ante textos más que ante novelas* (1989:85). Veremos entonces cuáles han sido las principales soluciones aportadas.

Sobejano es el primero que en el año 1979 establece para la novela de los setenta tres rasgos en su opinión determinantes, como son la memoria preferentemente dialogada, la autocrítica de la escritura, y la fantasía para jugar con personajes y situaciones irrealizables, pero admite que novelas como *El cuarto de atrás* y *La muchacha de las bragas de oro* pueden ser incluidas en más de un grupo (1979:1). Un año más tarde Durán sigue el concepto de novela "estructural" de Sobejano para establecerla como única tendencia, de la cual derivan varias direcciones : la ironía crítica y corrosiva de obras como *Juan Sin Tierra*, el simbolismo oscuro y nostálgico de las novelas de Benet, la fantasía lírica no exenta de psicologismo de obras como *El cuarto de atrás*, y las letanías caóticas, amargas y purgativas de *Oficio de tinieblas*, 5 (1980:92). Se trata en todo caso de dos clasificaciones basadas en ejemplos que en gran parte exceden los límites cronológicos del experimentalismo narrativo y en las que se mezclan criterios temáticos, estéticos e intencionales.

Cinco años más tarde aparecen las clasificaciones de Domingo Yndurain y de Martínez Cachero, dos críticos que optan por elaborar conceptos mucho más generales : en el caso del primero, por su distinción de tres tendencias en base a la existencia de una

serie de temas recurrentes -novela centrada en la toma de conciencia del protagonista, (*Las corrupciones*, de Jesús Torbado; *Diálogos al anochecer*, de José M^a Vaz de Soto o *Memorias de un niño de derechas*, de Francisco Umbral, todas de 1972) novela documental y política (*Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún y *Lectura insólita de El Capital*, de Raúl Guerra Garrido, ambas de 1977) y novela experimental -, tendencias que admite y recoge Ferreras (1989:82), y el segundo por la utilización de tres términos que definen diferentes direcciones ante el cambio del compromiso social al estético que da lugar, como hemos dicho, al surgimiento de la novela experimental : "experimentalismo" para aquellos autores que como José Leyva (*Leit-motiv*, 1972), José M^a Guelbenzu (*El mercurio*, 1968) y Camilo J. Cela (*Oficio de tinieblas*, 5, 1973) buscan una salida a una situación de cansancio, "tradicionalismo" para los que como Ángel M^a de Lera (*Se vende...*, 1973), Ramón Solís (*La eliminatoria*, 1970), Francisco García Pavón (*Las hermanas coloradas*, 1970), Carmen Martín Gaité (*Retahilas*, 1974) y Miguel Delibes (*Parábola del naufrago*, 1969), no son indemnes a la modernidad pero a pesar de todo equilibran ésta con la tradición, y "renovación" en aquellos novelistas que desde su vínculo con el realismo social han ido cambiando su obra aunque sólo sea en su apariencia expresiva : es el caso de Juan y Luis Goytisolo (*Recuento*, 1973 y *Reivindicación...*, 1970, respectivamente), Ramón Nieto (*La señorita*, 1974), Alfonso Grosso (*Inés just coming*, 1968) y Juan Marsé (*Si te dicen que caí*, 1973).

Parece adecuado que ante un movimiento fundamentalmente formal como es el experimentalismo el criterio fundamental utilizado a la hora de clasificar los principales autores y obras en tendencias diferentes sea analizar la posición de los autores ante el cambio de actitud estética, aun a costa de no poder establecer, dada la diversificación temática que se observa, grupos coherentes desde el punto de vista de la temática utilizada. Es por ello por lo que la clasificación de Martínez Cachero nos parece la más adecuada por ser la que mejor manifiesta las distintas posturas ante dicho cambio, cambio que por otra parte unifica a los principales protagonistas de la novela experimental. No obstante admite un buen complemento en el trabajo más reciente de Basanta, que admite que en estos primeros años setenta "muchos intentaron trascender la realidad en favor de proyectos más ambiciosos, entre los cuales destaca tres : la explicación de la España del momento a través de su historia remota e inmediata, la creación de novelas de angustiosas situaciones en una

humanidad pararreel o futura, o la disposición de enclaves míticos o fantásticos concebidos como abstracciones de la España real (1990:35). Seguiremos ambas clasificaciones a la hora de establecer las tendencias fundamentales de la novela de estos años, incluyendo como cuarta tendencia el paso del subjetivismo al formalismo como actitud que mejor define la evolución de algunos de los protagonistas de la novela de los sesenta, y ahora de la que hemos definido como experimentalista.

4. 1.1. "NEOTRADICIONALISMO"

Este grupo de autores, no por escasamente representativo de la novela de los primeros años setenta menos amplio que otros, alude a aquellos novelistas con una trayectoria narrativa consolidada entonces o cuando menos iniciada que se mantuvieron ajenos al empuje experimental, elaborando sus obras conforme a los parámetros que en ellos eran tradicionales, y de acuerdo con líneas temáticas muy diversas. Quizá tienen en común con autores coetáneos su apartamiento del compromiso social, que en algunos casos ha sido una constante desde los inicios de su trayectoria.

Ángel M^a de Lera, Ramón Solís, Carmen Martín Gaité y Miguel Delibes son algunos de los que incluye Martínez Cachero en este grupo. El primero de ellos, con una técnica novelesca *seca, nerviosa y de instantánea testimonial* en opinión de Soldevila (1980:174), es el primer republicano que publica una novela sobre la guerra civil desde la perspectiva de los derrotados -*Las últimas banderas*, 1967- y retoma ahora el asunto con *Los que perdimos* en el año 1974, poco después de la publicación de una novela, *Se vende un hombre* (1973) en donde analiza el trauma de un individuo derrotado en la contienda que años después y por otras circunstancias se ve obligado a venderse al mejor postor. El peso de nuestro conflicto bélico es también el tema fundamental de *Guerra civil*, novela publicada en 1972 por Ignacio Agustí, poco antes de su muerte y como colofón a la saga iniciada con *Mariona Rebull* (1944) casi treinta años antes, en un autor que por lo demás se ha centrado desde siempre en la mitificación del pasado vivido y en su propia experiencia, *deliberadamente al margen de modos a la moda*, como indica Martínez Cachero (1985:138). Y es que la vuelta al pasado histórico y personal es una de las tendencias fundamentales de la narrativa de los setenta y afecta también a aquellos que no

tuvieron relación con la novela experimental, así Ramón Solís, un autor más conocido por su labor al frente de *La Estafeta Literaria* que como novelista - Asís aprecia en él que *no hizo ruido con snobismos de técnicas ni de contenidos narrativos* (1994:148)- recrea el ambiente de su Cádiz natal en el siglo XIX en novelas como *Un siglo llama a la puerta* y *El dueño del miedo*, ambas de 1971, y un año más tarde Ana M^a Matute en *La torre vigía* se despegaba de escenarios contemporáneos para construir una especie de autobiografía desarrollada en la Edad Media, dentro de un tipo de novela tradicional que es el característico de los autores de este grupo, en el que Martínez Cachero no la incluye.

Dos de los varios autores que se han visto tangencialmente influidos por el experimentalismo y a pesar de todo se han mantenido fieles a sus postulados estéticos son Carmen Martín Gaité y Miguel Delibes. En el caso del escritor vallisoletano no ha faltado quien incluya su novela *Parábola del naufrago* (1969) dentro de las novelas supuestamente experimentales -así lo hace Asís- y es verdad que su anécdota se pierde entre el mito y la alegoría, aunque se aprecia en esta novela, que analizaremos más adelante, *su inhibición ante las llamadas nuevas técnicas*, como apunta Martínez Cachero (1985:356). Un caso parecido es el de Carmen Martín Gaité, fiel en *Retahílas* (1974) al tema de la búsqueda de la identidad presente en sus últimas novelas, pero participe de la postura renovadora en la medida en que plantea la insuficiencia del lenguaje "*dejando en el aire la insinuación de que la palabra sea el camino de salvación de los humanos* como indica Asís (1994:156), *renueva el realismo al alejarse del mundo objetivo y real*, según Ferreras (1989:59) y además trabaja con uno de los moldes característicos del experimentalismo narrativo, el que Sobejano define como *diálogo dual* (1979:503). Es en todo caso una novela de difícil clasificación,-en este sentido nos parece una ligereza definir sus novelas como *de aquellas en las que se entiende todo*, como hace Martínez Cachero (1985:355)- próxima a la preocupación por la intimidad y a la vez trascendiendo la indagación en el pasado porque, como apunta Birute Ciplijauskaite, *el aspecto más interesante de estas conversaciones y monólogos es el hecho de que no se limiten al pasado, sino que a través de las esencias se dirijan al futuro* (1988:114).

Francisco García Pavón es otro de los autores cuya obra no se ha visto alterada por el auge de las nuevas modas, desde que tomó el relevo en el año 1953 del autor de *El inocente*, la primera novela policiaca importante en la literatura española de posguerra.

Desde la publicación de *Historias de Plinio* en el año 1962 y dentro de su característico tradicionalismo narrativo hemos podido seguir, hasta *El hospital de los dormidos* (1981) y pasando por obras como *Una semana de lluvia* (1971) las andanzas de Manuel González, "Plinio", investigador manchego. Es la de García Pavón una novela original, no sólo por lo que supone en la historia de la novela de intriga en España, sino por la curiosa mezcla entre el apego a la tierra del protagonista -tan lejana topográficamente de lo que es habitual en un género eminentemente urbano- su nostalgia, y a la vez la adaptación al género, en un personaje tan anacrónico y contradictorio como Plinio. J. F. Fernández Colmeiro, atento al trasfondo social de la novela policíaca, interpreta el desfase como *justo paralelismo con los anacronismos de una sociedad en un difícil proceso de transformación* (1994:159). Recibirá el premio Nadal en el año 1970 con *Las hermanas coloradas*, aunque su verdadera importancia, más allá de este dato casi anecdótico, reside en su valor como novelista que prepara el camino del género en la década de los ochenta, como veremos en el próximo capítulo.

4.1.2. "RENOVACIÓN"

Martínez Cachero utiliza este concepto para referirse a un grupo de autores formados en el realismo social que poco a poco han ido renovando su narrativa, unidos fundamentalmente en dos aspectos : su paulatino abandono del compromiso social, y su relativa permeabilidad a las conquistas del experimentalismo narrativo. Se trata de autores como Juan Goytisolo, Luis Goytisolo Gay, Alfonso Grosso y Juan Marsé, que poseían en el caso de Luis Goytisolo una trayectoria iniciada, y en los demás ya amplia y consolidada. Son los mismos que en opinión de Buckley han ido abandonando su compromiso común con el marxismo (1996:XV) y una parte muy representativa del grupo de autores que *intentaron trascender la realidad en favor de proyectos más ambiciosos* según el criterio de Basanta (1990:53). Quisiéramos subrayar a este respecto la condición de proyecto parcial que muchas de las novelas de estos autores adquieren, ya que en no pocos casos -pensemos en los hermanos Goytisolo, Juan Benet o en el mismo Marsé- no se presentan como obras aisladas, sino como parte importante de series narrativas insuficientes a la hora de reflejar las inquietudes particulares de muchos de estos novelistas, sus demonios familiares. Nos

parece en todo caso adecuada a la hora de dar cumplida información de las tendencias temáticas fundamentales la distribución de Basanta en tres grandes grupos: los que buscan una explicación a la España del momento a través de su historia remota o inmediata, los que recrean situaciones angustiosas en una humanidad pararreel o futura, y los que se orientan a la creación de enclaves míticos o fantasías susceptibles de ser interpretadas como abstracciones de la España real, no sin antes establecer dos precisiones : la indagación en el pasado histórico del propio país se confunde a menudo, se imbrica con la indagación en la propia intimidad, y no es infrecuente por otra parte que una misma novela pueda ubicarse satisfactoriamente en más de un grupo.

a) La indagación en el pasado personal y colectivo.

En los últimos años de la década de los sesenta y primeros setenta muchos novelistas toman conciencia de la importancia histórica del momento en que viven. La sensación de que la historia de España está a punto de jalonar una etapa con la disolución del franquismo es patente, y corre paralela a una necesidad de revisión y explicación de los años vividos en donde se mezcla, dentro de la propia indagación en el pasado, la voluntad de explicar y explicarse, pero sobre todo de entender y entenderse, que se destapará definitivamente después de la muerte de Franco. Las palabras de Carlos Barral, un excelente testigo de la vida cultural española, en la tercera parte de sus memorias *-Cuando las horas veloces* (1988)- pueden ilustrar esta idea perfectamente.

Yo imagino este período como inscrito en un triángulo cronológico bastante regular, con vértices en los años sesenta y ocho, setenta y cinco y ochenta y uno, porque éstas deben de ser las referencias más comunes y generalizadas. Y la verdad es que éstas fechas que seguramente serán puntos y apartes en los manuales de la historia colectiva coinciden en muchos aspectos con peripecias de la aventura personal y del delgado transcurrir de la conciencia de uno mismo, del flujo de los sentidos, las apreciaciones del mundo y las profesiones particulares. No hay historias aritméticas respecto al concierto, ni siquiera para los que han querido situarse en muchos tramos de ella en una externidad orgullosa. La historia común nos acaba engullendo onerosamente (pág.12)

Esa directa implicación de la historia personal en la colectiva es una de las características que definen la novela de los autores más representativos de esta primera tendencia. Hacia el pasado se va Camilo José Cela en *San Camilo 1936*, una novela

publicada en el año 1969 como visión de los traumas de la guerra civil -si bien en la medida en que se confunde la conciencia del protagonista con la de su propia sociedad es una obra más cerca de la novela estructural que de la novela experimental-, y también en *Oficio de tinieblas*, 5 vuelve al tiempo vivido, a los años que siguieron a la guerra, aunque en esta ocasión el valor de la novela indiscutiblemente está en el extraordinario ejercicio lingüístico realizado en ella. Dos miembros de la generación siguiente adquieren un papel protagonista en esta tendencia : en el año 1970 Juan Goytisolo entrega la segunda parte de la trilogía iniciada cuatro años atrás con *Señas de identidad, Reivindicación del Conde Don Julián*, movido por la misma intención de destruir la España sagrada, de acuerdo con los mismos propósitos desmitificadores característicos de la novela anterior aunque dentro de una mayor audacia experimental y con un narrador, Julián, que no difiere de Álvaro y no lo hará de Juan -narrador de *Juan Sin Tierra*- y que es en realidad el mismo autor indagante en la historia de su país, en su propia historia, aunque con una propuesta nueva : la destrucción del lenguaje. No en vano *Juan Sin Tierra* culmina la trilogía cinco años más tarde con una última página escrita en árabe. También Juan Marsé emprende en *Si te dicen que caí* (1973) un proceso de revisión de un fragmento de la historia de su país y también de la suya propia, que responde al deseo de pasear por su infancia y a la vez de poner de manifiesto cierta nostalgia de otros tiempos.

Muchos y muy importantes son los autores que se deciden en estos años a indagar en la historia personal y colectiva. No es otra cosa *Recuento* (1973), el origen del fantástico trabajo de Luis Goytisolo que bajo el título de *Antagonía* recoge en distintas novelas una reflexión sobre la escritura y el proceso de conocimiento que conlleva, y a la vez es una antología de recuerdos personales de su autor de tiempos difíciles. También lo son los que plantea Francisco Umbral en *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Las ninfas* (1975) y ya posteriormente y en otro contexto histórico diferente *Mortal y rosa* (1976). A algunas de estas novelas nos referiremos más adelante, por lo que tienen de participación en el proceso de innovación técnica y estilística que es consustancial al experimentalismo narrativo.

b) La visión del futuro a través de la angustia.

Basanta incluye en este grupo a autores como Miguel Delibes, Daniel Sueiro y Antonio Prieto, unidos en la *novelización de angustiosas situaciones en una humanidad*

pararreal o futura (1990:53) como otro de los intentos de trascender el realismo antaño dominante, aunque en este sentido cabe señalar que este grupo de autores propone una solución contraria a la observada en la tendencia anterior, esto es : mediante angustiosos pronósticos se introduce una reflexión sobre el destino último del progreso humano y la deshumanizada sociedad de consumo, un cuestionamiento del sistema social y político en el que se desenvuelven, siempre de acuerdo con unos parámetros renovadores cuya complejidad en algún caso ha sido denunciada por algunos críticos como Soldevila, mientras que otros han optado por la mención puntual en sus estudios -Martínez Cachero- o el silencio -Asís- para algunos autores y novelas.

Corte de corteza, escrita por el escritor coruñés Daniel Sueiro, aparece en el año 1968 con un argumento actualmente muy bien aprovechado por la industria cinematográfica , ya a partir de *La naranja mecánica* (1974) de Stanley Kubrick : se trata del trasplante del cerebro de un intelectual y de las consecuencias psíquicas y físicas que sufre el receptor de la donación, una trama que es soporte de la denuncia de la deshumanización de la sociedad de consumo en donde cabe destacar la exhibición de recursos narrativos, auténtica *olla podrida de todos los recursos, de todos los registros lingüísticos, que causa el espanto de la crítica tradicional*, afirma Soldevila (1985:270). Un año más tarde aparece *Parábola de un naufrago* como llamativa excepción hasta esa fecha en la trayectoria narrativa de Miguel Delibes, en esta ocasión se trata de un funcionario, Jacinto San José, al servicio de un dictador que trata a los demás como si fuesen párvulos en proceso inicial de aprendizaje hasta que ve a un amigo suyo transformarse en perro y comprueba que sólo puede salir de su castigo de aislamiento metamorfoseado en cordero, es una *parábola del miedo a la amulación de la persona*, apunta Asís (1994:69) y también novela con una moraleja clara, que explica Soldevila : *el hombre, sometido a determinadas presiones sociales, se adapta a su medio como cualquier otro animal* (1985:130), lección por otra parte nada original que se convierte en un modo de denuncia social y a la vez en un ejercicio experimental inusual en la trayectoria narrativa de su autor.

Otro complejo ejercicio experimental, finalmente, es la novela *Secretum* (1972) de Antonio Prieto, que desarrolla asimismo un tema muy sencillo de acuerdo con una presentación original -en esto la continuidad con las novelas que iniciaron en su día la

renovación de la narrativa de posguerra es evidente- en la que lamenta Soldevila que el autor haya sustituido *con una preocupación excesiva por la teoría novelesca su voluntad de despego de las tendencias contemporáneas* (1985:336). En ella, el autor nos relata como los científicos han vencido por fin la enfermedad y en consecuencia la muerte pero tropiezan con otro problema : el crecimiento demográfico es desmesurado y amenaza seriamente el futuro de la humanidad, por lo que se decide la esterilización de los varones. Un joven se niega y por lo tanto es juzgado, condenado y quemado en la hoguera. Como sucede en las dos novelas que hemos visto anteriormente el fondo carece de aportaciones significativas y es el despliegue de recursos técnicos y estilísticos lo importante hasta el punto de que es perfectamente defendible su inclusión en el grupo de los autores que apuestan decididamente por el experimentalismo.

c) El espacio mítico como abstracción de la España real y la fantasía.

Pasamos a ocuparnos de dos autores fundamentales en la evolución de la narrativa española de posguerra, Benet y Torrente Ballester, particularmente significativos en la etapa experimental por el magisterio que han ejercido y ejercen sobre novelistas posteriores. El primero de ellos pudiera vincularse a los autores del realismo social en la medida en que no sólo su edad facilita su inserción en el grupo, sino que además participó activamente en sus tertulias, colaboró en *Revista Española*, y es bien conocida su amistad con escritores como Luis Martín Santos, con quien compartió muchas horas. Breve testimonio de ellas es el capítulo que dedica al doctor en su libro *Otoño en Madrid 1950*, del que ya hemos hablado en el capítulo anterior. Sin embargo no publicó ninguna novela hasta el año 1961 en que apareció *Nunca llegarás a nada* y no alcanzó la fama hasta la aparición de *Volverás a Región* (1967), una novela que refleja todas sus obsesiones y contiene todos los temas que adelante desarrollará en sus novelas.

Obra compleja y alejada de los presupuestos de la novela crítica de aquellos años, no por ello carece de un trasfondo político social que en opinión de Robert Spires cabe calificarse de "fantasmal" frente al trasfondo documental de *Señas de identidad* y el irónico de *Tiempo de silencio* (1978:225), pero siempre trasfondo oscurecido indudablemente por la sensación de ruina y abandono que preside la ambientación de la obra de tal modo que la confusión entre planos temporales, acciones y personajes provoca la sensación, como indica

Spires, de escuchar voces de ultratumba, almas penadas cuyas personalidades quedan borradas igual que los detalles de la historia (1978:203). Dos aspectos deben ser tenidos en cuenta en esta novela junto a la creación de un espacio mítico, Región, por lo que aportan a la novela española : el tratamiento del tiempo y el valor otorgado al estilo. El primero se instituye en el gran tema de la novela de Benet y su importancia no pasa desapercibida a los personajes, que con frecuencia teorizan sobre su valor :

"Le voy a decir en pocas palabras lo que yo creo que es el tiempo", dijo el doctor, aquella misma noche : "es la dimensión en la que la persona humana sólo puede ser desgraciada, no puede ser de otra manera. El tiempo sólo asoma en la desdicha y así la memoria sólo es el registro del dolor. Sólo sabe hablar del destino, no lo que el hombre ha de ser sino lo distinto de lo que pretende ser. Por eso no existe el futuro y de todo el presente sólo una parte infinitésima no es pasado : es lo que no fue" (pp.257-258)

El tiempo es en la novela de Juan Benet algo más que un modo de estructuración del material novelesco, es un eje temático que ayuda, con la repetición de personajes y temas, el ambiente ruinoso, las mansiones solitarias, la guerra civil como referencia histórica y el establecimiento de Región como universo novelesco con una configuración propia, a dar una enorme coherencia a su trayectoria. Y a la vez el encuentro con el tiempo -con el pasado- es una experiencia de dolorosa evocación que permite además poner en relación al autor madrileño con novelistas citados ya en una tendencia anterior y particularmente con Juan Marsé, con quien como se ve le unen diversos procedimientos en estos años. Pero quizá su mayor aportación y vínculo con la novela experimental reside en su atención a la importancia del estilo, que un atento lector de la obra del madrileño como Darío Villanueva ha puesto de manifiesto : *el estilo lo es todo para él : más importante que la estructura, que la mimesis, que el verismo, que la amenidad y, he aquí lo más interesante, que el tema y la trama* (1976:145). Es en esta medida en la que Benet es el mejor representante de la "antinovela", de la novela que huye de la historia y de la narratividad en favor de otras conquistas y ejemplo en este sentido para los nuevos autores que iniciaban su carrera.

Gonzalo Torrente Ballester tiene sesenta y dos años cuando publica *La saga/fuga de JB* (1972) y varias novelas escritas con no excesivo éxito, entre las cuales se encuentra *Don Juan* (1963) como anticipo experimentalista en donde distintas historias rompen la

continuidad de la narración. Poco, comparado con la complejidad que ofrece una novela como *La saga/fuga* en la que utiliza el monólogo interior, la narración en tercera persona, en primera persona, la crónica periodística, la reproducción de documentos, el discurso, el poema, etc., en una historia desarrollada en un espacio mítico, Castroforte del Baralla, en donde un grupo de personajes investiga los diferentes "J.B." que han sido en la ciudad a lo largo de la historia y que eran considerados salvadores de Castroforte, pueblo acosado por representantes del resto del Estado. No nos detendremos en el análisis de una novela compleja y extensa como esta, en la que podemos destacar en lo que aporta no sólo al experimentalismo sino también a la novela posterior, tres principios fundamentales : el enorme valor y riqueza de los distintos tipos de lenguaje, que ayudan a configurar su estructura hasta el punto de que, como apunta Joaquín Marco, *es una estructura esencialmente verbal en la que, como en los poemas surrealistas de asociación libre, unas escenas se encadenan a las otras mediante el lenguaje* (1976:72), y dos procedimientos que podemos denominar "principio de realidad suficiente" y "teoría de la diversificación del personaje".

En virtud del principio de realidad suficiente la verosimilitud de lo narrado no es un problema de inventio, sino de dispositio, en la medida en que el pacto narrativo lo absorbe todo, lo real es el mundo narrativo creado por la palabra y no es necesaria una referencia a la realidad histórica concreta, como se defendía en la novela del realismo social. De este modo la novela de Torrente es un sistema libre de formas, un juego que trata la multiplicidad del yo, y esto nos conduce al segundo procedimiento, la diversificación del personaje, porque todos los personajes masculinos relevantes -la figura del héroe en el fondo- tienen el anagrama J.B. : el obispo Bermúdez, el canónigo Balseiro, el almirante Ballantine, el vate Barrantes y, finalmente, José Bastida. El juego consiste, cree Marco, *en la existencia de un único J.B. encarnado en diversos personajes, como el diablo en 'Don Juan'* (1976:69), y con esta multiplicidad se une Torrente a la novela posmoderna, en donde, muerto el héroe, el yo es un lugar vacío habitado por múltiples "yo". No es sólo una cuestión de suficiencia estética : la razón por la cual la novela de Torrente ha sobrevivido en su consideración al paso de los años es que su afán no ha sido el ser original, sino trabajar por la recuperación de la narratividad y el aspecto lúdico de la novela en clara consonancia con la línea que en su día impuso Cervantes, a cuya influencia debe no poco

la trayectoria narrativa del escritor ferrolano.

4.1.3. "EXPERIMENTACIÓN"

Martínez Cachero incluye en este grupo a aquellos que se caracterizan por su voluntad de crear una novela nueva, *-se trata de un deseo muy loable no sólo de romper e innovar, sino también de búsqueda-salida para una situación de cansancio y agotamiento* (1985:343)- y cita entre otros autores a José Leyva y a José M^a Guelbenzu, que recogen el testigo precursores como Gonzalo Suárez, sin embargo la nómina de novelistas que participan de la corriente experimentalista es más amplia si admitimos como vínculo de unión la *búsqueda del sentido de la existencia en el sentido de la escritura, placenteramente ejecutada y observada como una proeza de la voluntad de ser*, como quiere Sobejano (1979:507). En efecto, se trata de un grupo de autores conscientemente alejados del compromiso social hacia la renovación estilística, no en la misma línea que los escritores que, como Goytisolo, Martín Santos y Marsé, acometieron la renovación de la narrativa hacia una "nueva novela", sino decididamente inclinados a la experimentación lingüística, técnica, y dispuestos a incluir como materia novelesca otros géneros, llenando sus novelas de alusiones culturalistas. Soldevila amplía en su manual sobre novela de posguerra el grupo que propone Martínez Cachero y dedica un capítulo a veintitrés autores de lo que denomina "generación del 66", unidos como generación *descondicionada de todo reflejo inmediato de la guerra civil pero traumatizados por la dicotomía fundamental de la ideología y la praxis en el mundo de la posguerra* (1985:428-429). Esta circunstancia, junto al afán experimentador, son los dos pilares en que se apoya el grupo de autores que en mayor o menor medida participó de la novela experimental.

La dificultad que ofrece la novela experimental está basada en la acentuación de diversos recursos técnicos llevados a su máxima implantación, así Félix de Azúa ofrece en *Las lecciones de Jena* (1972) un texto hermético que debe mucho a sus inicios en poesía, J.J. Armas Marcelo elude las notaciones temporales y espaciales en *El camaleón está sobre la alfombra* (1974), J. M^a Vázquez de Soto incluye en *El infierno y la brisa* (1971) composiciones redactadas por los alumnos del colegio en una novela que pretende ser una reflexión sobre la educación de los adolescentes, Vicente Molina Foix fragmenta la historia

en unidades en apariencia independientes pendientes en *Museo provincial de los horrores* (1970) y llena su novela *Busto* (1973) de alusiones literarias y cinematográficas que ofrecen muchas dificultades de comprensión a los no iniciados, lo mismo que hace Javier Marías en *Los dominios del lobo* (1971). La preocupación por el lenguaje y por lo que tiene de vehículo de transmisión del verdadero sentido de la realidad es un aspecto importante de las primeras novelas de M. Vázquez Montalbán, que en obras como *Manifiesto subnormal* (1970) y *Guillermotha en el país de las Guillerminas* (1973), intenta unir las frases hechas, según la opinión de Soldevila, *de manera que, como las pescadillas de la cocina casera, se muerdan la cola y revelen su total esclerosis, su anulación como instrumentos de comunicación* (1980:408). Es en todo caso el primer intento en la mayor parte de estos autores en un género complejo como es la novela, y un ensayo provisional en la medida en que pocos años después aparecerán como figuras importantes de la narrativa de los ochenta con preocupaciones que serán muy otras, tal y como veremos en el próximo capítulo.

La participación de todos ellos en el experimentalismo admite muy diversos grados y es evidente que su posición ante el hecho literario no basta para instituir un grupo homogéneo, en cualquier caso hay una serie de autores que representan mejor esta tendencia que otros y en este sentido cabe destacar a José M^a Guelbenzu y José Leyva, cuyas primeras novelas llamaron la atención de la crítica por el carácter innovador que ofrecían aunque con el paso de los años su valoración haya decaído y así, en el caso de *El mercurio* (1968), es considerado *solamente una búsqueda de nuevas formas expresivas* por Martínez Cachero (1985:344) llevada de acuerdo con la lección de la novela *al nivel de la exploración genérica y de la explotación lingüística, a un más allá que sin duda Martín-Santos hubiera apadrinado con entusiasmo*, según Soldevila (1980:404). Peor suerte ha corrido la trayectoria del andaluz José Leyva, que después de haber obtenido el premio Biblioteca Breve por su novela *La circuncisión del señor solo* (1972), poco después de la publicación de *Leit-motiv*, y de despertar cierto interés entre la crítica, ha ido cayendo poco a poco en el olvido como representante de una tendencia puramente formal que nunca ha sido del agrado del público lector, una historia que se repite en novelas más modernas como *Larva* (1983) de Julián Ríos, autor que en cierto modo recoge el testigo de Leyva.

4.1.4. DEL SUBJETIVISMO AL FORMALISMO

Los numerosos ataques a esta novela eminentemente formalista parten en nuestra opinión de dos puntos : los críticos que sistemáticamente rechazan toda novela no comprometida en cualquiera de los sentidos posibles con la sociedad y el hombre, y aquellos que cuestionan la condición de "novelas" de muchos de los trabajos más importantes de estos años y muestran sus preferencias por aquellas novelas en las que se cuenta una historia. Este segundo grupo es más amplio: ya hemos señalado antes las dificultades que ve Ferreras para la crítica al encontrarse ante textos más que ante una novela y a él se suman otros autores hasta el muy reciente trabajo de Buckley, que sigue a Ricoeur en su idea de que no hay otro modo de acceder a la verdad de los hechos históricos sino es a través de la narratividad, utilizada tanto en los relatos históricos como de ficción (1996:113), pero esta narratividad se ha perdido en favor de la multiplicidad de puntos de vista que ensayan una interpretación de esa misma realidad por diversos caminos. Pero ya antes Sanz Villanueva había denunciado en 1976 ese alejamiento de la historia : *"Muchos novelistas han olvidado que la novela también cuenta un suceso* (pág.230). La verdad es una entelequia, su búsqueda un imposible y el avance desde el individuo (novela existencial) a la comunidad (novela social), y posteriormente a la totalidad (novela estructural) -seguimos el esquema de Sobejano- no ha tenido resultados fructíferos, por lo que debe orientarse el empeño a las conquistas formales, a la escritura. Así lo ha visto Sanz Villanueva :

Quizá lo nuevo de nuestros días es que a muchos narradores les ha atraído la fiebre de la forma y se plantean sus relatos en el terreno de los hallazgos formales, técnicos y estructurales. No digo que la experimentación no tenga una decisiva importancia en el desarrollo de la literatura, pero también es verdad que ella por sí sola no debe ser un valor antepuesto a todos los demás sino que siempre deberá seguir en pie esa relación entre el *qué* y el *cómo* (pág.235).

Nada más alejado desde el punto de vista temático de la novelas de Balzac, Flaubert, Dostoievski, Galdós y Clarín que las novelas experimentalistas, cuya rareza está anticipada en sus títulos como bien ha señalado Basanta (1990:53). La historia en ellas es

lo de menos y el lector se encuentra a menudo ante una experiencia habitualmente intimista en la que no se reconoce, como tampoco lo hace en el protagonista. Es el gran aparato técnico el que oculta el interés de la historia en novelas como *Volverás de Región*, *Reivindicación del Conde Don Julián*, *Diálogos del anochecer* y *El mercurio*, novelas de las cuales no se resaltará nunca el atractivo de la trama y, en el mejor de los casos, si el manejo de las técnicas y la calidad del lenguaje, aunque en uno los más destacados escritores del momento, Francisco Umbral observa Ana M^a Navales que *la subjetividad narrativa y el preciosismo de la prosa le dan a las novelas de Umbral, y entre ellas al Giocondo, un cierto aire ensayístico* (1974:269).

No existe una sola novela capaz de recoger los diversos ejercicios técnicos y lingüísticos que caracterizaron a esta corriente experimental, se trata de un movimiento cronológicamente breve aunque en lo que afecta al número de autores cuantitativamente -no tanto cualitativamente- bien representado, pues pocos son los que han podido sustraerse a su influencia, en el que se sentaron las bases para ciertos procedimientos habitualmente utilizados en la novela de la década siguiente, en algún caso como la presencia de referencias culturalistas o el empleo de la técnica de contrapunto, con gran difusión y fortuna entre los autores más jóvenes. De los procedimientos empleados en estas novelas nos ocuparemos a continuación.

4. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

No es necesario insistir en la dificultad que supone establecer rasgos genéricos que ayuden a definir la novela de los últimos años sesenta y primeros setenta en España, por lo que nos limitaremos a indicar ciertas vías por las que ha discurrido la novela en nuestro país en estos confusos años. En cualquier caso creemos que el auge de la novela experimental se produce en los últimos años setenta y primeros setenta, es un período temporal breve en el que los novelistas más importantes siguen las pautas de lo que Sobejano denominó en su día "novela estructural" en la medida en que el sujeto continúa sumido en la exploración de su conciencia y de todo su contexto social, pero se ha producido una intensificación en el empleo de ciertos procedimientos que unos años antes se presentaban ocasionalmente. El escritor experimentalista concibe la novela no como

ejercicio lúdico, sino como problema estético que aspira a resolver con mejor o peor fortuna guiándose por modelos fundamentalmente no peninsulares en el deseo de innovar. Claro es desde el punto de vista ético el alejamiento de la novela del compromiso social, desde el punto de vista temático el distanciamiento de la narratividad tal y como se concibe tradicionalmente, desde el punto de vista estilístico la intención de conectar la experiencia novelesca con el acervo cultural propio y ajeno a través de numerosas alusiones culturalistas y claro, en fin, el afán de ruptura con la novela anterior y la presencia según Tomás Yerro, *de un cierto desconcierto, traducido a veces en un apresurado e injusto mimetismo de recursos de la novelística extranjera* (1974:239). Analizaremos brevemente estos aspectos de acuerdo con los estudios de este último autor y de Santos Sanz Villanueva (1976), quizá los investigadores que con mayor empeño y claridad han estudiado los rasgos técnicos y estilísticos de la novela experimental.

4.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

El proceso de acoso y derribo del narrador omnisciente es una característica general de la literatura de nuestro siglo, proceso que se acentúa en los años setenta y continuará en los ochenta por la desconfianza existente hacia una única interpretación de la realidad. Cree Sanz Villanueva que *si la estructura social está fragmentada, habrá que fragmentar la realidad novelesca* y pone como ejemplo *Las afueras*, de Luis Goytisolo (1976:243). Algo de esto hay en la novela de los setenta, aunque nos parece que esta razón es secundaria en comparación con la anterior. En cualquier caso técnicas como el empleo de la primera y segunda personas narrativas y el contrapunto encuentran en la desconfianza su explicación última, en el primer caso porque, como indica el mismo autor, *se presta bien al análisis de un yo en crisis* (1976:257) mientras que la segunda ofrece la posibilidad del desdoblamiento de la conciencia del protagonista, útil en el proceso de revisión del pasado que encontramos en muchos títulos. Como indica Sobejano *interviene el autor con descaro en su mundo imaginado porque tiene conciencia a su derecho de invención y lo hace con un discurso narrativo propicio a los más variados moldes* (1979:503), entre los que destaca el diálogo dual (*Retahilas*), junto a las "aventis" (*Si te dicen que caí*), las mónadas autodialogales (*Oficio de tinieblas*, 5), y otros moldes más complejos como las memorias-

alucinaciones-parodias-utopías-teorías de *Juan sin Tierra* o los diarios-apuntes-poemas-mitologías de *Los verdes de mayo*, entre otros que destaca el crítico. El diálogo dual es el más importante y utilizado de todos ellos.

El enfoque multivisional y el contrapunto son dos de los recursos, más utilizados por los autores del experimentalismo. Yerro concluye en su estudio que a pesar de su abundancia no responde en todos los casos a la misma motivación, y así en *El mercurio* el contrapunto es por un lado una consecuencia del carácter experimental de la novela y a la vez destaca el recurso de la antinovela que implica la introducción de capítulos de tono diferente, mientras que en *Corte de corteza* es innegable la penetración contrapuntística en el pasado, en *Volverás a Región* hay también una perspectiva múltiple, y en *Experimento en Génesis* es consecuencia del sentido puramente experimental de la novela (1974:242).

4.2.2. ESTRUCTURA . PERSONAJES, ESPACIO Y TIEMPO

Nos ocupamos ahora de los aspectos que constituyen la estructura de la novela, su construcción y de las técnicas más importantes con las que trabaja este grupo de autores, significando que en su mayor parte eran bien conocidas por los novelistas más destacados de lo que hemos denominado "nueva novela" de la década anterior. La configuración del personaje, la preocupación por el *tempo* narrativo, el predominio de los espacios interiores, y la fragmentación del punto de vista , son algunos de los más destacados.

El personaje de la novela de los primeros años setenta es lo menos parecido a un héroe y sobrevive víctima de sus circunstancias, sumido en reflexiones, intentando la recuperación del pasado y la búsqueda de la identidad, pero incapaz de realizar algún acto llamativo u orientado a la modificación de su estado. Lo explica bien Sobejano :

el creador aspira a ser narrador, actor, doble, antagonista, narratario, lector y crítico, todo en uno. Los personajes interiores al discurso (dialogal o no) se reducen con frecuencia a títeres o huecos portanombres, cualquier cosa menos esos pretendidos personajes "de carne y hueso" que Juan sin Tierra aniquila cuando quiere (1979:506)

Se trata de un personaje urbano de clase media que puede representar perfectamente a la sociedad de masas, interesado en proyectar sus inquietudes en la novela y en buscar

en el pasado la explicación a sus circunstancias. Lo encontramos en la figura de Nito en *Si te dicen que caí* recreando la historia de Java y sus compañeros, en la mujer que acompaña al Dr. Sebastian en largos diálogos sobre los años de la guerra en *Volverás a Región*, reconstruyendo la crónica familiar de los Ruán y los Bonaval en *Una meditación*, en Tánger intentando la destrucción de los mitos hispanos y exaltando el mundo del encantador de serpientes en *Reivindicación del Conde D. Julián*, recordando su juventud aburrida en medio de inquietudes políticas no resueltas en *Recuento*, intentando reconstruir desde distintas perspectivas la crónica de su propia generación en *El mercurio*, o en Arturo Can, atrapado en *Leit motiv* entre la propia concepción de su existencia y circunstancias y la que le quieren imponer otros desde fuera. Víctimas de su pasado, responden en la mayor parte de los casos a los traumas generacionales de sus autores que, a falta de una guerra que acredite el título de responsable, sí acusan la escisión entre teoría y práctica que aprecian en la historia de la posguerra y en la suya propia.

- Espacio-Tiempo.

Quizá el aspecto en el que se muestran menos novedosos estos autores es en el manejo de las coordenadas espacio-temporales. Desde el punto de vista espacial cabe destacar el carácter alegórico que en muchos casos poseen y la preminencia de los espacios cerrados, lugar -habitación, escritorio, alcoba- desde donde se realiza la evocación del pasado, tema nuclear como ya hemos dicho en la mayor parte de estos relatos. Lógicamente en una novela de estas características, por lo que ejercicio de memoria se refiere, la presencia del tiempo es relevante y más aun del "tempo". Yerro ha analizado este aspecto en novelas de los últimos años sesenta y destaca en las conclusiones a su trabajo sobre autores como Sueiro, Guelbenzu, Benet y Sánchez Espeso el tempo narrativo preciso de *Experimento en Génesis*, cómo los personajes teorizan sobre la técnica proustiana en *El mercurio* y las expresivas muestras de un ritmo complejo en *Corte de corteza*. A un nivel más general destaca la presencia de un narrador no cronológico -*Volverás a Región* y *Si te dicen que caí* pueden ser un ejemplo- y la reducción temporal en muchos de estos relatos.

4.2.3. EL DISCURSO

De los procedimientos estilísticos es el diálogo el más importante y Sobejano

agradece que tras el paso de la problemática del individuo a la colectividad, a la totalidad y a la "escritura" *no se haya perdido -a pesar de tanto farrago sobre la hermética autonomía del texto- el humanismo de la persona responsable. Gracias al diálogo* (1979:508). Junto a él encontramos los más variados tipos de monólogo interior, bajo la forma de soliloquio en *Volverás a Región*, descriptivo y exterior en *Experimento en Génesis*, en forma caótica en *Reivindicación* y respondiendo a varios modelos en *El mercurio*. Todos ellos habían sido utilizados por los autores de la renovación de la década de los sesenta y no es necesario insistir en su importancia y utilidad en relación con la temática utilizada en el experimentalismo.

- Artificios tipográficos.

Mucho más llamativa por lo que tiene de exclusiva es la importancia de los más variados artificios tipográficos, auténtico sello de marca de la novela que nos ocupa. Ciertamente ya Miguel Delibes había utilizado una esquila en *Cinco horas con Mario* y no eran ajenos a novelistas anteriores los informes policiales o forenses (*La Familia de Pascual Duarte*), el empleo de dibujos (*Jusep Torres Campanals*) o la ausencia de signos de puntuación (*Señas de identidad*), pero no habían sido utilizados con la frecuencia y la relevancia que ahora observamos: falta de puntuación (*Reivindicación*), de puntos y aparte (*La saga/fuga*), empleo de diversos tipos de letra, fórmulas matemáticas y desatención a las normas ortográficas (todas en *Oficio de tinieblas*, 5), destrucción del capítulo (*Una meditación*) y capítulos en blanco y narración en doble columna -ambos, en *Fauna*, de Vázquez Azpiri- son algunos de los ejemplos más representativos, únicamente utilizados, en nuestra opinión, como forma de distanciamiento de la novela tradicional y búsqueda de la originalidad a cualquier precio. Dentro de lo que atañe al discurso y además de los artificios tipográficos llama la atención la abundancia de alusiones culturalistas: en mayor medida que en ninguna otra etapa de la literatura española el acervo cultural de cada autor se incorpora a la novela en estos años.

4.2.4. CULTURALISMO

No quisiéramos finalizar este apartado sin hacer referencia a uno de los aspectos de la novela de los setenta que ha ofrecido una más clara continuidad como uno de los

valores característicos de la narrativa de los ochenta, y éste no es otro que la presencia de referencias culturalistas, junto al valor que adquieren las relaciones textuales. Encontramos textos que parecen pequeños tratados de psicología en *La espiral*, una novela publicada por Javier del Amo en 1972 ; fragmentos poéticos y "pasos" escénicos en *Esperando a Dardé* (1969), de Vázquez Montalbán; descripciones geológicas, geográficas y arquitectónicas, fragmentos bíblicos e incluso una receta para preparar bacalao en *Experimento en Génesis*, notas correspondientes a un informe clínico en *P.DEM. AS3* (1973), de Emilio Sánchez Ortiz ; el anuncio de una conferencia, un manifiesto redactado por un juez, un catálogo de una exposición de pintura y un anuncio de un periódico en la exitosa novela *Leit-motiv* (1972) ; también anuncios, carteles, textos de octavillas y canciones en *Eterna memoria* (1975), de Ramón Hernández, y un informe judicial en *Los enemigos* (1974) de Javier Tomeo. Junto a estas abundantes muestras de intertextualidad podemos destacar, como hemos dicho, la abundancia de referencias culturalistas : el empleo de las diversas artes arquitectónicas y pictóricas en *Recuento*, que al igual que las restantes partes de la *Antagonía* de Luis Goytisolo hace referencia a un conocido cuadro de Velázquez; las abundantes citas literarias que encontramos en *Bumerang* (1974) de Juan Manuel García Ramos, la cantidad de alusiones a los mitos de Hollywood que aparecen en *Los dominios del lobo* (1971) de Javier Marías y el enorme bagaje cultural, literario y cinematográfico de las novelas de Vicente Molina-Foix y también de las primeras obras de Manuel Vázquez Montalbán son algunos de los ejemplos más representativos.

Se trata ante todo de incrementar la dificultad, de obligar al lector a participar en el conocimiento que en algunos casos acreditan distintos autores sobre los más diversos campos. Si el receptor de la obra pacientemente decide recurrir al diccionario a o las enciclopedias puede apreciar el valor cultural de algunos relatos pero también desorientarse más si cabe ante otros. No ha sido la tendencia común cumplir los objetivos buscados por los autores, pues en algunas novelas se exige no sólo un nivel cultural adecuado sino una enorme paciencia para, página tras página, intentar descubrir las razones últimas del experimento que en muchas de las ocasiones no es más que un juego. Es importante destacar que las referencias culturalistas son especialmente abundantes en aquellos autores que han formado parte del grupo poético recogido por Castellet en su antología *Nueve novísimos* . En el prólogo a esta edición el crítico destaca como rasgos fundamentales del

grupo la despreocupación por las formas tradicionales, la tendencia a la escritura automática, a las técnicas elípticas, de sincopación y de "collage", y a buscar la artificiosidad a través de la introducción de elementos exóticos. En aquellos que iniciaban su carrera en poesía, estas mismas estrategias se han mantenido en su faceta de novelistas, particularmente en dos autores, Vicente Molina Foix y Vázquez Montalbán, dos de los miembros más activos del grupo de "novísimos".

Antonio Cerrada Carretero clasifica la novela de los años setenta en dos tendencias: una "experimentalista" -incluye en ella a autores como Juan Benet o Torrente Ballester- y otra "referencial". Ésta, que incluye a Eduardo Mendoza, Vázquez Montalbán y Juan Marsé, se caracteriza porque estos autores, *sin despreciar en absoluto las nuevas técnicas narrativas (...) dan absoluta prevalencia a la historia, a los acontecimientos y a los personajes, buscando la verosimilitud* (1983:44). Coincidimos con su opinión pues Marsé ni siquiera en su novela más compleja, *Si te dicen que caí*, ha perdido de vista su preocupación por la historia. Sucede que una novela compleja necesita una técnica compleja y es en este sentido en el que se sustenta la aproximación del autor barcelonés a ciertos procedimientos habitualmente manejados por los escritores de esta tendencia, tal es el caso de la fragmentación del punto de vista a partir de la desaparición de la omnisciencia, la aparición de ciertos moldes para el discurso narrativo como son las "aventis", las numerosas alusiones culturalistas que encontramos en la novela y el poder en ella de la intertextualidad, y, sobre todo, ya al margen de la técnica y el estilo, el reconocimiento expreso de que la verdad es una entelequia. En este nuevo camino se inicia Marsé en el año 1973 y hasta hoy ha continuado en él.

4.3. *SI TE DICEN QUE CAÍ* (1973)

Un jurado compuesto por Mario Vargas Llosa, José Revueltas, Miguel Otero Silva y Ángel M^a de Lera concedió el premio "Ciudad de Méjico" de novela de 1973 a la obra *Si te dicen que caí*, que se convertía así en la segunda premiada de la trayectoria narrativa de Marsé. Pero en plena fase de endurecimiento de la política represiva del régimen franquista la novela fue censurada por el Tribunal de Orden Público con otras tan renombradas como *Recuento*, de Luis Goytisolo, y *Oficio de tinieblas*,⁵ de Camilo José

Cela. En varias entrevistas como las que concedió a *El Noticiero Universal* (1976), a Ángel Morino (1977) y a Paloma Avilés (1978), entre otras, el novelista catalán ha explicado los detalles de un proceso que podría resumirse de la siguiente manera : tras ser aceptada la novela por el entonces Director de Cultura Popular, Ricardo de la Cierva, se recomendó una prudente espera hasta que, con el cese de dicho cargo, se pasó a la prohibición aduciendo que la novela podía irritar a varios sectores del franquismo. La prohibición finalizó en el año 1976 y un año más tarde se había convertido en la novela más vendida.

Con esta novela Marsé inicia una tetralogía dedicada a las víctimas de la guerra civil que finalizará con la publicación de *El embrujo de Shanghai* en el año 1993, veinte años después. Una dolorosa evocación de la infancia y la adolescencia que se ha convertido en uno de los más afortunados retratos de los primeros tiempos de la posguerra y supone en su trayectoria no sólo el abandono del mundo de la burguesía y la historia de amor, sino también de aquellos procedimientos que aumentan la distancia entre narrador y personajes, como la ironía. Como veremos, Marsé crea un universo novelesco que tiene mucho que ver con su propia infancia y experiencia, marcado por la presencia de una actitud de odio y resentimiento hacia la realidad de la que se ocupa que no habíamos visto antes en el novelista catalán, y que se revela a través de un lenguaje nuevo que, junto a la complejidad de la estructura o la introducción de varios narradores y planos narrativos, compone la parte de su trabajo en mayor contacto con la novela experimental. Afirma el autor que su propósito ha sido reencontrarse con su infancia, por encima de las indudables implicaciones sociopolíticas que el relato conlleva -a las que la crítica ha prestado quizá una excesiva atención- y así lo ha declarado a Paloma Avilés en una entrevista realizada en el invierno de 1978. Vale la pena reproducir un fragmento, a pesar de su amplitud :

"Si te dicen que caí" se articuló sobre un humilde sueño privado : volver a pasear (bajo la lluvia, a ser posible) por el barrio de mi infancia. Poca cosa, ciertamente. Pero ese carácter privado y hasta pueril del impulso inicial no podía excluir otras "pretensiones" no previstas, en primera instancia, en el esquema original. Éste partía de dos hechos, trenzados con el deseo primordial de recuperar una memoria infantil. Estos hechos son los siguientes : un día del mes de enero de 1949, cuando yo tenía dieciséis 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 diarios, se trata de un hecho real. Yo mismo vi el automóvil donde la mataron, y el hoyo en la tierra donde fue desenterrada con su abrigo de astrakán. El otro hecho que utilicé para estructurar la novela no era real, sino un rumor, divulgado en la misma época, según el cual, siete años antes, en 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, agazapada entre la hierba desde la guerra, y la mató junto a un hombre que la acompañaba, un desconocido. Esta historia, cierta o falsa, me obsesionó durante mucho tiempo y se pegó al otro suceso de tal forma que me parecía su sombra. En esas lentas y silenciosas suturas que se producen entre hechos reales y hechos ficticios, en ese artificio, es en donde la novela crece. La cuestión es bastante sencilla : cuando un relato adquiere algún sentido, lo adquiere por su propia lógica de relaciones sencillamente narrativas. La novela no pretende ser un arte de lo que fue, sino de lo que pudo haber sido (pág.24).

Marsé enuncia sin querer ese "principio de realidad suficiente" que defienden aquellos narradores que, como Torrente Ballester, dedican su principal atención a la propia narratividad del relato, y a la vez pone en tela de juicio, en unos años en los que la revisión del pasado es un tema constante, la posibilidad de encontrar la verdad de los acontecimientos cuando la memoria es el procedimiento utilizado para enunciarlos y sobre todo cuando es enorme la distancia entre la versión oficial de la historia y la que el pueblo posee. Confunde las dos el autor barcelonés para la novela que nos ocupa utilizando una técnica compleja que, como veremos, es consecuencia de la propia complejidad de las múltiples historias que convergen en el relato y que Marsé pretende atender no tanto en su intensidad como en su extensión, en su número.

La novedad reside básicamente en la aparición de un universo narrativo diferente y muy alejado de lo que hasta entonces habíamos visto, además de la aparición de un nuevo lenguaje y nuevos procedimientos : la disminución de la distancia entre narrador y personajes, que conlleva la desaparición de procedimientos como la ironía, la alternancia de narradores, la presencia de "aventis" y sobre todo la técnica de ocultamiento que sigue Marsé, son algunos de ellos. Especialmente importante es el último de ellos porque impide al lector tener una idea exacta de la verdad de los hechos de tal modo que ha de conformarse con el conocimiento de una "verdad inventada", -en definitiva en la que cree el autor de la novela- y que se manifiesta de tres modos : en primer lugar, la presencia de "aventis", historias breves con apariencia de verdad que Sarnita compone a partir de datos

que conoce vagamente, y que introducen una segunda versión sobre lo ya contado. En segundo lugar, lo que Joan Egea denomina "técnica de indicios" (1974:23), una elusión de datos que propicia la confusión al ocultarse al lector, por ejemplo, que el cadáver es Java, que Ñito y Sarnita son el mismo personaje, y que lo mismo sucede con Aurora y Ramona. En tercer lugar, la presencia de distintas versiones de un mismo suceso: Linda Gould Levine cuenta hasta siete de la vida de Ramona/Aurora (1979:319).

La crítica acogió positivamente la novela sobre todo en lo que respecta a sus aspectos estilísticos, pero algunos críticos se han manifestado en sentido contrario, lamentando la innecesaria complejidad de la trama, como Aranguren (1976:273), la duplicidad de personajes y la falta de hilo conductor, como Soldevila, (1980:262), o algunos defectos de su estilo entre los que destaca Joan Egea los anacolutos no intencionados, las "catalanadas" sintácticas, y las desconexiones en el uso de los tiempos verbales (1974:23). Tampoco el contenido de la novela ha quedado exento de críticas. Así opina que Marsé en esta novela ha exacerbado la pintura de la degradación sexual, a su juicio innecesaria (1992:209) y antes, Martínez Cachero señalaba que *queda en entredicho la validez testimonial de este relato, más bien catálogo de anormalidades : situaciones y personajes repugnantes, negrura moral excluyente, claro maniqueísmo político* (1985:365). Se ha dejado llevar este crítico por ciertos prejuicios, pues parece difícil encontrar en toda la novela un personaje que pueda eludir su dosis de culpa en los hechos en los que participa -el asesinato de Conrado Galán deja en tan mal lugar a los partidarios del bando republicano como el recaudador Justiniano al bando contrario- y, en lo que respecta a la repugnancia de algunas situaciones y personajes, la filmografía y la novela españolas pueden dar abundantes testimonios de lo que fue la primera década de la posguerra.

Esta primera crónica de lo sucedido en los años cuarenta y cincuenta no será la única muestra de la preocupación del autor, y tendrá su continuidad en otras dos novelas temáticamente muy vinculadas a *Si te dicen que caí*. La primera, *Un día volveré* (1982), sitúa como personaje principal a uno de los activistas de la novela precedente, que vuelve al barrio en busca de paz y olvido. La segunda, *Ronda de Guinardó* (1984) selecciona una tarde, la del 8 de abril de 1945, en la cual una de las huérfanas de la Casa de Familia acompaña al inspector para auxiliarlo en el esclarecimiento de un caso. Pero en ambas novelas y a pesar del mantenimiento de ciertos temas y personajes Marsé iniciará, como

veremos en un posterior apartado, su apuesta por la restauración de la narratividad y el abandono de los experimentalismos, de lo cual sólo la obra ganadora del premio "Ciudad de Méjico" de novela es un claro testimonio.

4.3.1. HISTORIA Y TEMAS

Resumir la novela centrándonos en la persecución que diversos personajes hacen de una prostituta sería simplificar en exceso las cosas si se pretende lograr una explicación de todo lo sucedido. Confusas y abundantes son las historias que cronológicamente desordenadas convergen en este relato, y mucho es lo que se ha escrito en el intento de establecer una clarificación de los hechos contados, para lo que se han seguido diversos procedimientos : José Ortega, en uno de los primeros trabajos sobre esta novela, cree conveniente distinguir narraciones subsidiarias agrupando a los personajes de acuerdo con cinco núcleos espaciales (1974:734); Diane Garvey opta por seguir líneas de narración unidas por un cierto orden cronológico (1979:378), Kirsch prefiere dividir los hechos en cuatro planos atendiendo al espacio en que se desarrollan (1980:178), y Marraco habla de cinco mundos espaciales, generacionales y sociales (1980:109). Antes de volver sobre esta cuestión, que analizaremos con detalle más adelante, clasificaremos las distintas historias en cuatro niveles : las que tienen relación con la vida cotidiana de los muchachos del Guinardó, aquellas que guardan relación específicamente con la historia de las dos prostitutas, Aurora y Menchu, las que afectan al desarrollo de la actividad terrorista de los maquis y finalmente, las que se desarrollan en un tiempo pretérito y a pesar de ello tienen influencia decisiva sobre los acontecimientos: son todas ellas pequeñas unidades informativas mezcladas que el lector puede unir si es capaz de sortear una serie de dificultades, y que dependen de una narración que actúa a modo de marco de las demás : la conversación que un celador mantiene con una monja en el Hospital Clínico de Barcelona, un día de septiembre de los primeros años setenta, tras la llegada del cadáver de un compañero de juegos con el que Ñito -así se llama el celador- vagaba treinta años antes por solares del Guinardó. Intentaremos a continuación sintetizar, agrupándolas según quienes sean los personajes implicados o su relación con el presente o pasado de la historia, cuáles son :

a) Historias relacionadas con la vida cotidiana de los chicos.

- 1) La madre de Sarnita roba comida y la sujeta con cuerdas a la cintura, por ello la llaman "La Preñada". Más adelante sabremos que Petra -así se llama- hace lo mismo en casa de la baronesa.
- 2) Los chicos del Guinardó buscan armas enterradas para sacarlas cuando se vuelvan a quemar las iglesias. Trágicamente, las encontrarán los que las quemaban, quienes menos las buscan : Ramona y Marcos Javaloyes.
- 3) Las chicas de la Casa de Familia hacen labores caseras. Una de ellas es asistente de Conrado Galán y se llama María Armesto, "Fueguiña". Otras son Juanita "La Trigo" y Pilar, futura esposa de Daniel Javaloyes.
- 4) El padre de Sarnita muere ahorcado, se dice que era confidente de la policía.
- 5) Hay una representación teatral dirigida por el Alférez Conrado, *Els Pastorets*, a la que desea asistir Java y para ello agrade a Miguel, que tenía el papel principal.
- 6) Aventi. En cierta ocasión Java visitó al Obispo y bailó con él un vals.
- 7) Los Luises agreden a Luisito y le dicen que su madre es prostituta en el Roxy. En efecto, Rubianca lo es mientras su marido Luis Lage está en la cárcel. Éste sale en el año 1946 y se entera de lo que hace su mujer. Tras una tortura en el "Consulado de Siam" -otra aventi de Sarnita- Luisito enferma y muere en la primavera de ese mismo año.
- 8) Justiniano es el asistente personal de Conrado Galán. Investigador a la búsqueda de Aurora y Marcos, quiere vengarse de ella, que lo denunció ante Artemi Nin.
- 9) Hay un incendio en las Ánimas al final de la novela, pero se desconoce su autor.
- 10) Seis años después de todo Java vuelve a la trapería cerrada y quema los restos, la abuela Javaloyes descansa por aquel entonces en un asilo. Poco después, cuando Ñito va a entregar las maletas a casa de una parienta de Java, se obtiene la respuesta al primer misterio de la novela : ¿cuál es la identidad del cadáver que ha sido encontrado junto a Java y los gemelos?.

b) Historias vinculadas a las vidas de Ramona, Conrado y la Baronesa.

- 11) Daniel Javaloyes, Java, acude dos veces a la calle Mallorca a prostituirse: una vez con Ramona y otra con Ado, un muchacho. Conrado Galán paga los servicios y los espía.
- 12) Ramona y Balbina iniciaron su carrera como chicas del servicio de la baronesa. Aurora Nin era directora de la Casa de Familia antes de la guerra. La buscan desde entonces

Conrado y su madre por algo que hizo. En la navidad de 1944 la Baronesa hace una fiesta, Carmen es criada de ella.

13) Fuegoña y Conrado. La primera es asistenta personal de Conrado Galán y lo cuida hasta el punto de que los chicos rumorean que son amantes. Siguen juntos en los setenta.

14) Conrado Sr. murió por un trágico error. El novio de Aurora lo acusó de haber herido a la chica y Marcos lo mató de un disparo en la nuca. Esto sucedió durante la guerra y desde entonces Marcos Javaloyes, "el marinero", está escondido en la trapería.

15) Muerte de Aurora Nin y cierre del bloque II. Tres bombas estallaron llevándose por delante a Marcos y a Aurora Nin, sobrina de Artemi Nin. En el solar de la calle Legalidad. Sabremos entonces porqué todos buscaban a Aurora/Ramona.

c) Historias relacionadas con la actividad de los maquis y Carmen Broto.

16) Los maquis buscan formas de financiación, a la espera de que los aliados entren en España : Palau roba un "nomeolvides" a Carmen Broto en el Ritz, sus compañeros colocan un explosivo en el octavo distrito de Falange en Barcelona, en el Provincial, ametrallan un studebaker, atentan contra un policía en el teatro Cómico, y asaltan entidades bancarias. De nuevo coinciden con Carmen Broto en el atraco a un meublé, y comienzan a considerar la posibilidad de asesinarla. Es un peligroso testigo.

17) Ferrán muere en 1934 por intentar evitar la quema de una iglesia.

18) Dos recuerdos de Palau : la agresión de los fascistas a una sardanista, grabándole unas barras, y el falangista que llevaba las condecoraciones prendidas en la piel.

19) Encerrona a los maquis en la plaza Molina, con resultado de las muertes de dos.

20) Asesinato de Carmen Broto, probablemente los maquis lo hicieron para evitar que ella pudiera identificarlos ante la policía. La abandonan en el mismo solar en donde murió Aurora, uniéndose así las historias de las dos mujeres. Con la muerte de Carmen Broto se cierra el bloque III, encontramos respuesta a la causa de su muerte

d) Historias relacionadas con el pasado anterior al inicio del discurso.

Incluiremos en este apartado seis historias a las que hemos hecho referencia ya : los robos de la madre y la muerte del padre de Sarnita, la visita de Java al Obispo -otra aventi de Sarnita-, los orígenes de Aurora en la prostitución después de ser directora de la Casa de Familia, el asesinato de Conrado Galán padre, la muerte de Ferrán, y la agresión de los fascistas a una sardanista. Todos ellos han tenido lugar antes del año 1940, constituyen la

parte más violenta de la novela y su influencia sobre los sucesos ocurridos posteriormente es decisiva e incluso explicativa de algunos de ellos. La novela se cierra con el encuentro casual de dos de los maquis, Lage y Palau en los primeros años de la década de los setenta. El primero pretende una confirmación -imposible- de lo que se decía de su mujer y el segundo notifica lo que sucedió con el resto de los maquis. Supone la última reconstrucción del pasado.

Desde un punto de vista temático *Si te dicen que caí* se presenta como una obra muy compleja y no sólo por la diversidad de planos que componen la novela, sino muy principalmente por la enorme dificultad que supone para el autor captar la diversidad de aspectos que la época histórica de la que se ocupa ofrece, definida según el punto de vista privado que nos facilita Marsé por la violencia y la degradación. Una degradación, por otra parte, que procede de la ruptura de un código de valores vigentes hasta el momento en que estalló el conflicto bélico y que acusa primeramente la generación anterior a Marsé que deja en el autor barcelonés un digno heredero Sin duda el tema principal es la indagación en el pasado, a nivel histórico y personal, una empresa compleja que acomete Nito como en la novela anterior lo había hecho Paco Bodegas, contando asimismo con una voz matizadora de la información. Pero hay una diferencia esencial : la proximidad a la guerra civil y la condición de derrotados de la mayor parte de los personajes ofrece una cara muy poco amable del momento histórico en el que se desarrollan los hechos. Así, junto a la recuperación del pasado histórico y personal, serán el reflejo de los distintos modos de degradación de las ideas, instituciones y personas, y el estudio de las diferentes reacciones o salidas contra esta inevitable desposesión -el exilio histórico, social y personal del individuo-, las líneas fundamentales a la hora de delimitar los temas más importantes.

a) La indagación en el pasado histórico y personal.

La recuperación de la historia es uno de los grandes temas -quizá el principal, al menos de acuerdo con la opinión de Marsé, que así lo afirma en una entrevista con Sinnigen (1982:111)- de la novela de los setenta y también de la que nos ocupa. Desaparecido el franquismo son muchos los novelistas que se lanzan a la recuperación del pasado colectivo en un intento de ajustar las cuentas con la historia oficial y dar su propia versión de los hechos, y entre ellos no es el menos importante el esfuerzo de Marsé con la novela que nos ocupa, novela que es a la vez un intento de indagar en lo personal. Hay

muchas razones para pensar que el novelista catalán ha vuelto en esta novela al relato autobiográfico de ficción y es evidente que ha distribuido algunos datos de su biografía entre los personajes : el apellido de Sarnita, Faneca, es el que tenía Marsé antes de su adopción, tuvo que soportar la larga estancia en la cárcel de su padre, como Luisito Lage, su modus vivendi ha sido muy similar en aquellos años al de la pandilla de chicos del Guinardó, con quienes compartía aficiones, el barrio que describe en la novela se corresponde con un espacio vivido y recordado al detalle e incluso las dos historias de las que parte para construir una parte de su novela son dos sucesos reales. Así lo ha explicado en una entrevista con Sinningen :

En esta novela (la crítica no lo ha visto, o no le ha interesado) cantidad de hechos constituyen lo que podríamos llamar crónica de la ciudad, hechos reales : desde los atracos a bancos hasta esa prostituta asesinada en 1949, y el barrio, la iglesia parroquial, los sótanos. La Casa de Familia para los niños huérfanos de guerra, etc. Absolutamente cantidad de cosas corresponden a la crónica oficial de la ciudad. Estuve mucho tiempo revisando los periódicos de la época. (1982:116)

Sin embargo Marsé rechaza la identificación de los hechos contados con la auténtica realidad o al menos matiza con poca precisión lo que puede haber de cierto y de falso en lo contado. Así, en otra entrevista posterior con Amell nos ofrece otro punto de vista sobre el lugar en el que se desarrollan los hechos :

Pero ese barrio no es real, ya no existe. Además es un compuesto de barrios, no de uno solo, no exactamente del barrio de La Salud, sino del Guinardó, de Horta de Gracia. Este territorio mental, por alguna extraña razón que ni yo mismo puedo explicar, es el territorio ideal para mis historias y los personajes de alguna manera forman una especie de familia. (1988:86).

La razón última del proceso indagador de Nito es saber cuál fue la razón que Java y los demás personajes han tenido para buscar a una mujer : Aurora Nin. Partir del presupuesto de que es difícil cuando no imposible pretender una versión fidedigna de los acontecimientos y hasta de la propia historia es acercarse a la auténtica interpretación de la novela. Nada ejemplifica mejor esa propuesta que la reconstrucción de las vidas de dos prostitutas, Carmen Broto y Aurora Nin, tras cuyas vidas puede verse un símbolo de los

efectos de la guerra sobre la población civil. Así, a medida que penetramos en la década de los cuarenta, la primera estabiliza su posición socioeconómica junto a algunos de los que componen la ya emergente clase que pretende comandar los nuevos tiempos, mientras su compañera se hunde cada vez más en la miseria, y en cambio en ambos casos el resultado final de su evolución es la muerte. Marsé une así en un mismo resultado la culpabilidad de los dos bandos contendientes, que también están representados por las figuras de Marcos Javaloyes y Conrado Galán, pero a lo largo de la novela las diferencias han sido muy notables : hay un sector oficial, reconocido, histórico, y para él hay una versión oficial de lo sucedido. En el lado contrario tenemos dos vidas en la clandestinidad, la de Aurora y la de Marcos, cuya evolución escapa a dicha versión y en cambio se mantiene en la memoria colectiva. Parece decirnos Marsé que el valor de ambas, por lo que respecta a lo sucedido en los primeros años de la posguerra, es el mismo, y que sus vidas son las dos caras de una misma sociedad. Aunque más adelante volveremos sobre ellas, explicaremos a continuación en qué medida esto es así.

La primera cara de la sociedad, la de la rebeldía, está representada por Ramona, una mujer que se ha refugiado en la prostitución y en la clandestinidad en la década de los cuarenta para huir de la represión y la persecución en una España que no era tanto de la paz como de la victoria. En la segunda página de la novela Sarnita presenta la historia : "dice que había sido una espía y sabía demasiado y que muchos años después de estallar la bomba (...) el polvo que levantó la explosión aún caía sobre las cicatrices de su cuerpo magreado y sifilítico" (pág.60). Una parte importante de la novela está centrada en la reconstrucción de los hechos que explican la huida de Aurora Nin -su verdadero nombre- y la persecución de que es objeto, pero no nos interesa por el momento la reconstrucción de su historia, sometida a varias versiones, sino lo que Ramona /Aurora representa en la novela : las consecuencias del conflicto bélico sobre una parte importante de la población civil. Unos diez años han pasado entre la imagen de Aurora Nin antes de la guerra -"sólo me acuerdo un poco de su cara tan guapa y los zapatos verdes de tacón alto", dice Fuegoña (pág.174)- y la que varios testimonios dan de ella pocos años después, y especialmente el de Java cuando la delata a Justiniano : "aquí tiene su dirección pero no creo que sirva de nada : está acabada, la pobre" (pág.314). La década de los cuarenta es para ella una penitencia que ha de cumplir a consecuencia de la muerte de Conrado Galán,

asesinado por los milicianos con la complicidad de Aurora, que sabía muy bien que estaban confundiendo a Conrado con su hijo. En un mundo de culpables Aurora es víctima de su pasado a pesar de que su visión de los acontecimientos la atormenta constantemente desde el presente : "quise decirles que se habían equivocado pero el miedo me atenazaba la garganta" , confiesa a Java (pág.272) pero ahora es demasiado tarde para reparar su error. Quizá la interpretación que el narrador hace siguiendo el punto de vista de Java, es la que más se ajusta a la realidad del personaje : hará el amor con ella,

cruzando por su mente la idea de que podría ser no una meuca como las otras, sino una de aquellas viudas de guerra que la miseria y el hambre de los hijos pequeños lanzaba cada día a la calle. ¿Por qué si no esa angustia en los ojos, por qué esos ramalazos de miedo? (pág.69)

La segunda cara de la sociedad, la de la conformidad, está representada por Carmen Broto. Es otra prostituta y sus orígenes como criada en un chalet son los mismos que los de Aurora, también su final y, sin embargo, su trayectoria es muy distinta. Escribe Paul Ilie en *Literatura y exilio interior* que la ambición y la esperanza de mejorar es una nota dominante en gran parte de la población derrotada en la contienda, de tal modo que *impulsada en varias direcciones al mismo tiempo, la población es arrastrada hacia un eje que se convierte en conformidad* (1981:185). Esta explicación es válida a dos de los personajes de la novela : Daniel Javaloyes y Carmen Broto, que han hecho los esfuerzos necesarios para adaptarse a los nuevos tiempos. Menchu -nombre con el que aparece en la novela- vive en el Ritz con dos perritos y es calificada por Java como "una fulana de fábula" (pág.163). Sarnita nos amplía la información sobre ella :

Así que vida de mantenida y por todo lo alto, por ejemplo : de fulana en el Ritz con perritos y salto de cama transparente, con chófer y joyas, luego pasando de los brazos de un estraperlista a otro y por ejemplo : un pisito en el Paseo de San Juan con cortinas de cretona, bidet y mueble bar, ¿de acuerdo? Alternando con nuevos ricos en los palcos del Liceo y del campo del Barça, seguramente liada con el presidente del club : siempre en lo más alto, con los que tienen cogida la vaca por la mamella... (pág.199)

Durante gran parte de la novela las historias de Aurora Nin y Carmen Broto se confunden en la voz de los chicos, siempre que se refieren a sucesos ocurridos antes y

durante la contienda : las dos pertenecieron a la Casa de Familia, las dos pasaron la servicio particular de una familia acomodada y posteriormente las dos se iniciaron en la prostitución, adoptando trayectorias opuestas a medida que avanzaba la década de los cuarenta. Podemos ver en ellas también las dos posturas mayoritarias a partir de la contienda : la clandestinidad y la adaptación, y un castigo común que se corresponde con su condición de culpables. De nuevo Marsé se erige en juez y administra la culpabilidad por un igual entre ambos bandos y es curioso que la no adaptada Aurora muere casualmente por el estallido de una bomba cuando huía a través del solar con Marcos Javaloyes y estaba punto de ser capturada por Justiniano (poder político-militar establecido) mientras que la adaptada Carmen Broto muere asesinada por los maquis (poder político- militar clandestino) y es arrojada en el mismo solar de la calle Legalidad que Ramona, en ese solar arrasado que es Barcelona al acabar la guerra civil.

b) La degradación del contexto.

La indagación de Nito no sólo sirve para descubrir las razones de la persecución de Aurora Nin, es también la vuelta a la degradación de una época. Marsé ha iniciado en el año 1973 una serie de novelas en las que profundiza en este aspecto y además ha realizado para la editorial Difusora Internacional tres anuarios en los que recoge los aspectos fundamentales de esa vida cotidiana que a menudo los libros de historia sustraen y forman parte de una especie de "intrahistoria" o "contrahistoria" si se prefiere que es la que el autor barcelonés quiere reflejar en su obra. El segundo de ellos, titulado significativamente *Años de penitencia (1939-1950)* se divide en quince apartados que pretenden dar cuenta de los hechos significativos de la década, y alguno de ellos, en especial el titulado "Bajo el signo del piojo verde (crónica familiar)" (pp.261-184) no es otra cosa que el desarrollo, gráficamente y por extenso, de las características del universo novelesco que hemos encontrado años antes en *Si te dicen que caí* : avisos en la vía pública, anuncios de prensa, postales de la colección "Los Salvadores de España", billetes de lotería, cartillas de racionamiento, tarjetas de fumador y distintas noticias extraídas de diversos periódicos componen el bagaje seleccionado por el novelista barcelonés para mostrar las características de la vida cotidiana de la época en una década caracterizada por la desmoralización de algunos, los afanes de venganza de otros, y ante todo por la degradación. En el prólogo, José M^a Carandell nos da algunas pautas para la comprensión

de lo que han sido aquellos años :

Sartre tenía razón : el mundo había salido desmoralizado. Por causas muy profundas, pero también por estas causas más patentes y sencillas de detectar, el mundo de las posguerras de los años cuarenta había perdido los nortes y las medidas de todo. El ejemplo que daban los de arriba, si alguna vez su ejemplo sirvió de guía a lo largo de la Historia, fue el de la corrupción y el de la fastuosidad (...) Pero los "casos" ni los "partidos" sirven para expresar las verdaderas actitudes morales de entonces. Eran válvulas de escape, pero no muestrarios de la idiosincrasia "en situación" de los años cuarenta. Las actitudes básicas fueron sólo dos : la arrogancia, con su gama, desde el matonismo hasta la pavería; y la resignación (pp.24-25).

Del proceso de revisión del pasado que realiza Nito pueden obtenerse como conclusiones que es difícil separar lo que realmente sucedió -eso que Carandell denomina "casos"- del rumor, y también que todos los participantes en la contienda civil han tenido una parte mayor o menor de culpa. Hay una tercera consecuencia de este proceso de evocación : la vuelta, aunque sea por una horas, al mundo de la degradación y del hambre, degradación que se manifiesta en tres niveles : la que afecta a las ideas, la que atañe a las instituciones y la que se refleja en las relaciones humanas y que nos conduce a temas tan importantes como el cainismo y el sexo. Todas estas formas están presentes en la novela.

- Degradación de las ideologías.

No es necesario insistir en la importancia que han tenido las venganzas encubiertas con razones ideológicas y políticas durante la guerra civil y años posteriores, Gabriel Jackson habla de 20.000 asesinatos en zona republicana y 200.000 en zona nacional por dicho motivo -el doble, en su opinión, que el número de muertos en campos de batalla- (1987:466) aunque las cifras bailan considerablemente según sea la adscripción ideológica de cada investigador, así José M^a Gárate Córdoba admite las cifras de los estudiosos que establecen en 60.000 los muertos en zona republicana y 25.000 los que corresponden a zona nacional (1957:243). Lo distintivo de esta novela de Marsé, ya lo hemos dicho, es el reparto de la carga de culpabilidad entre ambos bandos evidente en el tratamiento de ciertos sucesos y especialmente de dos : el asesinato de Carmen Broto y la ejecución de Conrado Galán. Ésta forma parte del grupo de episodios relativos a los hechos sucedidos con anterioridad al final de la guerra y la información que poseemos procede del relato de

Aurora Nin, testigo de excepción de la ejecución de Galán, producida tras ser erróneamente acusado de herir a Aurora en uno de sus pechos. En cuanto a la segunda, su asesinato corre a cargo de los maquis, que lo planean con total frialdad :

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

Tampoco están exentos de la venganza los pertenecientes al bando victorioso, no otra cosa es la persecución de Ramona a lo largo de la novela y también la de Marcos Javaloyes. Venganza institucionalizada es la creación de oficinas de tortura en las que supuestamente se ayudaba a miembros del bando republicano a encontrar familiares perdidos -una de las aventis de Sarnita relata el suceso que llevó a Luisito al "Consulado de Siam" (cap.XVIII)- y venganza es también la acción de los falangistas que graban con navajas signos en los brazos de una sardanista, y que los maquis recuerdan en una de sus reuniones (pág.317). Esta primera forma de degradación, la de las ideas, es uno de los motores fundamentales de avance de la trama de la novela.

- Degradación de las instituciones.

La segunda de las formas de degradación afecta a las instituciones y en especial a dos de los pilares en aquellos años más poderosos : la Iglesia y la Falange. La Iglesia aparece criticada en la novela desde una perspectiva muy diferente a la que habíamos visto en otras novelas de Marsé, pero de acuerdo con un mismo patrón : la complicidad de la clase gobernante. La opinión del autor sobre el papel desarrollado por ella no deja lugar a dudas, como declaró a Amell :

La historia de la Iglesia en este país es tan siniestra que hay que tener mucho estómago para contemporizar con esta gente. (...). La Iglesia ha aprendido a través de los siglos a cambiar de chaqueta constantemente. El papel de la Iglesia durante el franquismo fue siniestro, coincidente con el poder. Yo creo que esto nos autoriza no sólo a ironizar, sino incluso al

insulto directo y a la calumnia. Había que insultarlos y calumniarlos (1988:90)

La degradación de la Iglesia aparece en la novela de dos maneras : primero, porque se sugiere la explotación de las niñas en la Casa de Familia -"-¡Qué si trabajamos! Coser, bordar, lavar y planchar y fregar. Casi nada (...) Otras tienen más suerte y trabajan fuera", dice Fuegoña (pág.93)- y segundo, porque se ridiculiza a una de las más altas jerarquías eclesiásticas : el obispo. Es Sarnita quien recuerda la ocasión en que Java visita al obispo y baila con él (pp.147-148) , escena que con todo lo ridícula que parece es importante y anticipa lo que iba a ser a partir de aquel momento uno de los patrones de conducta que iba a seguir Daniel : el movimiento acompasado al que las circunstancias históricas y sociales comenzaban a dictar. Otra cosa diferente es la religión, que aparece unida en la novela a la perversión sexual y también al poder, tres notas que definen a uno de los personajes principales de la novela, Conrado Galán:

O en el Vía Crucis del Viernes Santo, que cada año sale a recorrer las calles del barrio; incluso él lleva la pesada cruz en el hombro durante una estación, siempre la novena (...) todo el mundo le mira, vecinos asomados a balcones y ventanas donde cuelgan colchas moradas y negras, impresionados ante su esfuerzo y viéndole cada año más débil y arrugado (...) y él los conoce a todos, todos le deben dinero y favores porque las casas donde viven son de la señora Galán, todos se golpean el pecho cuando él pasa, Señor, Señor, perdónanos. (pp.231-232).

El sacrificio de Conrado es presentado como una afirmación de poder no tanto de él como de lo que representa, y recuerda un episodio similar en su sentido que podemos encontrar en *La Regenta* de Clarín : también el Vía Crucis de Ana Ozores en el capítulo XXX ante la atenta mirada de la concurrencia fue interpretado como una victoria del Magistral sobre Álvaro Mesía.

En cuanto a la Falange, aparece representada en la novela por dos personajes : Conrado Galán y su asistente Justiniano. El primero, desde su silla de inválido procura satisfacer su voyeurismo contratando prostitutas y es sin duda uno de los personajes más degradados de la novela, aunque parece excesivo ver en él, como hace Ilie, que *el simbolismo de un fascismo paralítico y reprimido es obvio a lo largo de la novela* (1981:179). En cuanto a Justiniano, recluta chavales para los campamentos juveniles y

recorre todos los bares de su distrito recaudando una especie de impuesto revolucionario que ayude a financiar la Falange y recibe el pago del miedo, como indica la propietaria del bar Continental a Java :

¿no le conoces?, pues es el amigo del pagano, te interesa estar a buenas con él, no le plantes cara nunca, no le discutas nada, hijo, y si por casualidad le encuentras un día asentado a tu lado en el cine, ojo, levántate y arriba el brazo cuando toquen, bien arriba, créeme, sin pitorreos y la boca cerrada, ahora mandan éstos. (pág.166).

La tercera forma de degradación es la que afecta a las relaciones humanas y nos conduce a dos temas que con insistencia se han apuntado como fundamentales en la novela : el sexo y el fratricidio. El resto de temas son producto del intento de huir a esa situación degradada de los primeros años de la posguerra de acuerdo con diferentes propuestas.

c) El sexo como forma de articular las relaciones humanas.

El sexo se ha ido convirtiendo en uno de los ejes temáticos esenciales de la novela de Marsé y aparece en la novela que nos ocupa en su faz más degradada. No existe el amor en la novela, sino la dependencia entre los personajes y la mutua utilización según sus intereses particulares, como ha puesto de relieve Sullivan analizando los comportamientos de algunos de ellos -especialmente Java, Conrado, Ramona y Fueguiña- y concluyendo que *no one in this narration makes any thing other than a physical commitent to another, and relationship are dependent or parasitic* (1982:163). En efecto, y aunque algunos investigadores presentan el tema en la novela como una de las formas de evasión o un testimonio de la presencia de la fantasía en la novela -así lo hace Sherzer (1982:167)- el sexo se convierte en una especie de moneda de pago : una forma de vida para Ramona y para Menchu, un medio de ganarse algunas monedas para Java, un modo de paliar la dolorosa enfermedad que lo sujeta a una silla para Conrado, una manera de conseguir tebeos dejándose manosear por los kabileños para Fueguiña y, en su cara más dura y dramática, una garantía de supervivencia para aquellas mujeres que por razones del hambre se ven obligadas a prostituirse, como sucede en el caso de Trinidad Sánchez Carmona, "La Rubianca", esposa de Luis Lage. Pero el sexo no sólo aparece vinculado a la perversión,

sino también a la religión, como ha apuntado Geneviève Champeau : *C 'est avec un plaisir evident que Marsé, comme Juan Goytisolo, subvertit le religion par la sexualité e goûté aux plaisirs de la profanation* (1983:371), lo que la conduce a interpretar esta circunstancia como una forma de subversión ideológica presente en la novela (ibidem).

d) El fratricidio.

El cainismo es un tema habitual en todas aquellas novelas que se ocupan de la guerra civil española y de sus consecuencias y ha sido tratado por novelistas como Ana M^a Matute (*Los Abel*) o Juan Goytisolo (*Duelo en el Paraiso*), y poetas como Antonio Machado, de quien incluso encontramos algún verso en la novela al que haremos referencia más adelante. En *Si te dicen* el tema aparece llevado a sus máximas consecuencias, ya que se trata no de un odio metafórico entre hermanos, sino de un odio real : Java niega sus vínculos con su hermano Marcos Javaloyes como forma no únicamente de ruptura con el pasado, sino como modo de eliminar un poderoso obstáculo que impide su adaptación a la clase dominante, y así se lo hace ver a Justiniano :

Al revés que yo, él quería aún recuperar de algún modo la mugre y las barricadas, la sarna y el odio, quería nuevamente quemar los púlpitos y los altares, saquear las villas y los profundos pisos de los ricos y disponer por última vez de la pólvora y el fuego que había de salvarnos. Aquello no era mi hermano, señor, nunca pensé que podía ser mi hermano aquel sucio guiñapo : una voz hablando sola, una memoria en continua expansión, vasta y negra como la noche, retrocediendo en el recuerdo y también anticipándose a él (...) Quién sabe lo que será de esta voz el día de mañana, camarada, ojalá se pudra y mis hijos no tengan que oírla nunca, ojalá no quede ni rastro ni eco de ella para nunca jamás (pp.309-310)

Es Java quien delata a su hermano y a Ramona en su conversación con Justiniano, casi al final de la novela. Es para él un primer paso de ruptura con el pasado que se confirmará con la quema de los restos de la trapería tiempo después, y finalizará con su autopsia en la memoria de Ñito, el narrador principal. Pero el cainismo no afecta únicamente a Java, sino que recorre la novela y aparece simbolizado por el escorpión, presentado por Sarnita como "un bicho maléfico que trae mala suerte y representa el odio entre hermanos, la capacidad de autodestrucción que hay en el hombre" (pág.164). Se convierte en un estigma en forma de valiosa joya que trae la muerte y la desgracia a todos

los que llegan a tenerlo en sus manos, como sucede con su primera destinataria, Carmen Broto, y con los maquis.

Cabe afirmar respecto a este último grupo que es uno de los ambientes en los que mejor se percibe el enfrentamiento entre hermanos, incluso después de la derrota política se mantiene y es la causa última del encierro de Marcos Javaloyes, temeroso de que los "chinos" del PSUC vengan a buscarlo. Es quizá el grupo de personajes que de una manera más trágica acusa el paso del tiempo y el peso del pasado y continúan arrastrando sus diferencias políticas más allá del fin de la contienda y esto se hace patente desde las primeras páginas :

- ¿Desde cuándo sois tan organizados los faieros? -ríe Palau
- Ahora todos somos iguales -Navarro.
- Iguales nunca.
- Baja la voz, animal -el Fusam-. Nos hemos juntado otra vez para ver qué se hace, no para discutir otra vez lo mismo.
- Era una broma, tú -Palau palmeando el bolsillo donde ha guardado el carnet-. Lo llevaré siempre conmigo, me traerá suerte.
- De todos modos el carota tiene razón -dice Bundó- ¿Ya empezamos de nuevo con la mierda de la burocracia? (pág.134).

El enfrentamiento entre las distintas facciones del bando republicano y más concretamente entre anarquistas y comunistas tuvo lugar a partir de los sucesos de mayo de 1937. El tres de mayo de este año, como resume Balcells en su *Historia contemporánea de Cataluña*, el Comisario de Orden Público Rodríguez Salas, ordenó el asalto a la Telefónica y se produjeron luchas entre los dos bandos durante tres días hasta que el día dieciséis del mismo mes se declaró ilegal el POUM (1983:320). Marsé ha prestado atención a dicho enfrentamiento entre una postura posibilista y otra contraria, inclinándose claramente por la primera, como tendremos ocasión de comprobar en posteriores novelas, concretamente en *El embrujo de Shanghai*, más adelante veremos lo que une a ambos bandos, y esto no es otra cosa que su condición de exiliados.

e) La huida.

La desposesión histórico-personal es en opinión de Ortega uno de los temas nucleares en la narrativa de Juan Marsé (1974:731) y en efecto *Si te dicen* es una novela de desposeídos que no obstante no permanecen impasibles ante su situación adoptando

diversas reacciones que van desde las más creativas -el juego en los niños- hasta las más violentas : los atentados de los maquis. Podemos establecer en la novela tres reacciones diferentes contra la degradación y contra la desposesión que se convierten también en tres formas de huida : la fantasía, la adaptación, y la rebelión política de los activistas clandestinos. Todas ellas se revelan como insuficientes en la pretensión de eludir el mundo que los personajes habitan y refuerzan lo que en nuestra opinión es la lección principal de la novela y en general de toda la trayectoria narrativa de Marsé : no es posible la resistencia y sólo queda la memoria y el sueño de lo que pudo haber sido y no fue como refugio colectivo y reducto de los perdedores.

- La fantasía.

Jugar a ser lo que no son es en la novela de Marsé uno de los entretenimientos fundamentales de los personajes y en ésta en particular de los niños, que no hacen otra cosa que reproducir mediante el mismo juego el mundo que han creado y destruido sus mayores. Juegan a interrogar a las huérfanas para obtener una confesión sobre lo sucedido con Aurora, juegan a inventar versiones sobre lo sucedido a distintos personajes, especulan sobre quien ha podido causar el incendio de la Capilla de las Ánimas, juegan a actores en la representación de la entrada de los nacionales en el pueblo de Fuegoña y recrean distintas escenas de conocidas películas. Más adelante veremos cómo estas formas de evasión constituyen parte esencial de la técnica empleada por el novelista catalán en esta obra para demostrar la dificultad de establecer fronteras entre lo real y lo inventado, fronteras que estaban claras en novelas anteriores, como hemos visto al analizar los sueños de Manolo en *Últimas tardes*.

- La adaptación.

Hemos hablado anteriormente de dos caminos de adaptación al nuevo código de valores vigente a partir del fin de la guerra civil : la adaptación y el exilio. El primero es el que ha tomado Java, que se convierte en su condición de "trepa" en digno sucesor -precedente atendiendo a la cronología estricta de las novelas de Marsé- de personajes como Miguel Dot, Pijoaparte y Salva Vilella. Se acerca cuidadosamente al mundo de Conrado Galán asumiendo un papel en la obra de teatro aunque para ello tenga que agredir al que hasta entonces tenía el papel principal, más adelante y a raíz de su relación con el homosexual Ado conoce a un prestigioso joyero y finalmente acaba por delatar a su

hermano y a Aurora Nin de acuerdo con un plan bastante calculado. No son las circunstancias las que lo arrastran a la delación, sino el deseo de romper con el pasado -"Un día apilaré toda mi ropa harapienta en medio de la calle y le echaré petróleo y la quemaré y tiraré las cenizas a la cloaca", dice a Justiniano (pág.308) y más adelante explica la razón última de su comportamiento :

No, es que estoy harto de lágrimas, de miedo y de miseria. No soporto a la gente derrotada, camarada, la gente que ha perdido en la vida, que ha caído y no es capaz de levantarse, de adaptarse al paso de la paz y ocupar el puesto que todos tenemos aquí : que la paz les resulte peor que la guerra, ¿cómo puede entenderse? Así que no me recuerde más a mi hermano, no nos parecemos en nada, él siempre llevaba un pañuelo rojo y negro anudado al cuello y hasta en eso soy diferente, mire el mío, señor, de muchos colores, soy la mismísima primavera que vuelve a sonreír, camarada, no es broma ... (pp.314-315).

No es Javaloyes el único que opta por adaptarse a las circunstancias que marcan los nuevos tiempos, también se adaptan aunque después de un proceso bien distinto personajes como Luis Lage, convertido en una especie de funcionario municipal cuando palau lo encuentra en el último capítulo de la novela, o Fueguña, que orienta su vida hacia el cuidado de Conrado Galán. Lo mismo puede decirse de Ñito, que ve cumplido a medias su deseo de ser cirujano y trabaja en los primeros años setenta en el Hospital Clínico de Barcelona ayudando a hacer autopsias junto a la monja Sor Paulina, un caso de adaptación al sistema ya desde los primeros años cuarenta. Algo parecido sucede con Carmen Broto / Menchu, que desde el primer momento decide acercarse a los círculos de poder barcelonés separándose cada vez más su historia de la de Ramona.

- La rebelión política : el exilio interior.

El polo opuesto de la actitud de Java está representado en la novela por los maquis, un grupo de activistas clandestinos que durante cierto tiempo vivieron de los fondos que la sede de la resistencia en Toulouse les enviaba periódicamente, hasta que se vieron obligados a emprender acciones terroristas como modo de supervivencia. Escribe Ilie que *la catástrofe civil había parado el tiempo para los activistas; desde el momento de su derrota cada nuevo día hacia volver la conciencia al recuerdo* (1981:174), y, en efecto, todos ellos viven en el pasado deseando que un nuevo giro de la política europea, la derrota

del Eje en la Segunda Guerra Mundial, provoque la entrada en España de los aliados. A lo largo de la trayectoria narrativa de Marsé y en todas las novelas que se ocupan del mundo de la posguerra encontraremos este grupo, con distintos nombres pero con los mismos principios e ilusiones, y su evolución es también un testimonio importante de la propia evolución ideológica del autor, así en *Un día volveré* encontraremos a uno de ellos intentando adaptarse al modelo social vigente y también en su cuento *El fantasma del cine Roxy*, mientras que en *El embrujo de Shanghai* un falsificador, Forcat, juega a inventar en plena derrota una historia basada en una supuesta venganza. Son "hombres de hierro forjados en tantas batallas soñando como niños" que encontraremos en varias novelas como forma de demostrar la propia postura de Marsé ante la realidad y ante la historia.

La desposesión política y social y la degradación son los factores comunes que unifican el universo novelesco que propone Marsé en *Si te dicen*, un análisis sobre las consecuencias que en un barrio de Barcelona ocasiona la ruptura de un código de valores vigente hasta la finalización de nuestro conflicto bélico y un análisis de las distintas posturas que tuvo ocasión de adoptar la población civil ante los hechos. El reparto de la culpabilidad y el deseo de un mundo mejor y más solidario son los principios fundamentales que han movido a Marsé a escribir esta novela, cuyo mensaje parece oportuno en el año 1976, pues es evidente que cualquier lector que posea la misma experiencia no dejará de reconocerse en el mundo que el autor barcelonés propone y quizá esa es una de las claves de su éxito -en ello cabe establecer un paralelismo con *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza- junto al correcto manejo de una serie de recursos técnicos que permiten la vinculación de la novela a la corriente experimental en boga en aquellos años.

4.3.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Sarnita ayudará a Java a reconstruir todas las versiones necesarias de la historia de Aurora Nin para que la madre de Conrado Galán siga dándole dinero, y sin querer en su consejo ofrece la clave de la construcción técnica de la novela : "todo está calculado para que resulte confusa la historia y clara la pena" (pág.200). Este verso del poema "Yo escucho los cantos", de Antonio Machado, es sin duda el que mejor expone la intención del autor

a la hora de elaborar una novela con una técnica lo suficientemente compleja como para ser considerada por algunos críticos como un auténtico "caleidoscopio verbal". Es Linda Gould Levine quien realiza esta afirmación al analizar una técnica cuyo resultado *es un texto cuya estructura incoherente refleja perfectamente la falta de sentido en la época descrita* (1979:309). Veremos en próximas páginas los principales cambios que desde el punto de vista de la técnica y el estilo ofrece esta novela y muy especialmente aquellos procedimientos que permiten establecer sus vínculos con la novela estructural, subrayando que a la altura del año 1973 las conquistas del experimentalismo se convierten en una necesidad para un autor que, como Marsé, necesita desarrollar una compleja historia, lejos de modas y ejercicios de estilo. De aquí en adelante nos centraremos en aquellos aspectos que por su novedad en lo que afecta a la trayectoria narrativa del autor catalán o por su importancia en la construcción de *Si te dicen* merezcan ser destacados y que pueden resumirse en tres aspectos : a) ciertos cambios producidos en relación con la perspectiva narrativa, b) el empleo de una galería de personajes nueva, con distintos procedimientos de caracterización, c) una nueva concepción del espacio que pasa a convertirse en escenario y d) un nuevo tono mucho más violento presente en los diálogos y en el lenguaje.

4.3.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

Varias novedades importantes presenta esta novela de Marsé desde el punto de vista del narrador y la perspectiva narrativa, comenzando por a) la desaparición del narrador omnisciente en favor de la multiplicidad de voces narrativas, siguiendo por b) el empleo de un niño como voz narrativa principal y acabando por c) la utilización de historias "inventadas de oídas" o *aventis* y d) la importancia del mundo del cine y del teatro de cara a la construcción de una realidad paralela, que analizaremos al hablar de la intertextualidad. Tales novedades, junto a una compleja estructura basada en la existencia de distintos planos narrativos y coherente por otra parte con el mundo confuso y degradado que pretende reflejarse, convierten *Si te dicen que caí* en una de las obras más complejas de la historia de la novela española.

Antonio Faneca, Ñito, trabaja en el Hospital Clínico de Barcelona en el otoño de uno de los primeros años setenta -más adelante veremos la imposibilidad de establecer una

cronología precisa para la novela- y a raíz de la llegada del cadáver de un ex-compañero de juegos inicia la evocación de los hechos sucedidos en su barrio treinta años atrás, hechos que tienen como centro fundamental la búsqueda de una prostituta por su complicidad en un crimen ocurrido durante la guerra civil. Es un narrador en tercera persona, testigo privilegiado de los acontecimientos que a pesar de todo se revela como incapaz de relatar por sí mismo los hechos y para ello introduce en la novela las voces de otros personajes-testigo y se desdobra en el personaje de Sarnita, un fabulador que se corresponde con el propio Ñito treinta años atrás. Además de Ñito y su desdoblamiento como Sarnita narran también Daniel Javaloyes, su hermano Marcos, Tetas, Balbina, Sor Paulina, y en algunas ocasiones encontramos voces que resulta imposible identificar. Son en todo caso narradores subordinados al narrador omnisciente principal que les da entrada y que responden al modelo definido por Friedman "I as a witness" en calidad de testigos parciales de lo sucedido (1955:1174). y próximos a lo que define Wayne C. Booth como "unreliable narrator", o narrador informal que actúa en desacuerdo con las normas del autor implícito, si bien como apunta el mismo investigador *la informalidad ordinariamente no es la mentira* (1961:150). En este nuevo sistema narrativo se mantienen procedimientos que ya hemos encontrado en las novelas que se ocupan del universo de la burguesía, como la técnica de anticipación que ahora se manifiesta sobre todo en la presentación somera de un personaje a veces sin identificar para poco después volver sobre él y así continuar o acabar la historia, y el epílogo. Junto a estos dos procedimientos ya conocidos destacan como novedades tres estrategias : a) el perspectivismo que define la estructura de la novela, b) la técnica de ocultamiento que se relaciona con esta forma de manifestar la realidad y c) el empleo de las "aventis".

a) Técnica de prefiguración.

La técnica de anticipación o de prefiguración es un procedimiento que Marsé ha utilizado en las dos novelas anteriores a *Si te dicen* y forma parte de un juego entre dos fuerzas contrarias que constituye la base de la estructuración de esta novela, como ha visto Marraco : *de un lado, la separación, el orden y la precisión temporal; en el otro, la superposición o simultaneidad, la yuxtaposición de hechos, el desorden y la imprecisión* (1984:109). En efecto, varias son las ocasiones en las que encontramos datos que anticipan el desenlace de la historia, sobre todo en lo que atañe a la malograda Carmen Broto :

primero se reconstruye su vida como fulana de lujo y se apunta a su final bajo "la bóveda estrellada de aquella fría noche de enero en que había de morir asesinada" (pág.248), más adelante el narrador habla de que la han visto en una velada de boxeo con Viñas, "arrebujada en el mismo abrigo de astrakán (...) con que habían de enterrarla" (pág.318), y veinte páginas más adelante se cuenta su asesinato con detalle, pero se plantea como una hipótesis : "igual una noche la asaltan otros por ahí y la dejan desnuda con su borrachera, qué esperamos. La mar de sencillo, dirían : se la espera en el Alaska.." (pág.338). Algo parecido sucede con el asesinato de Conrado Galán Sr. : Ramona ve en compañía de Java una escena en la película *Arsenio Lupin* -"y la mujer chillando : no le matéis, ése no es Arsenio Lupin, no le matéis" (pág.208)- que le recuerda a su propia actitud ante el asesinato del falangista.

b) Multiperspectivismo.

Amell relaciona la estructura de la novela con el modelo que definió Baquero Goyanes como "estructura perspectivística" (1970:171-172), modelo que permite a Marsé aproximarse a la realidad objetiva mediante la suma de subjetividades, de tal modo que al final es posible atar los cabos. Como indica Amell, *basta fijarnos en el final de la novela para ver que, a pesar de la ambigüedad que envuelve la misma, el destino de sus personajes está marcado y decidido por el autor* (1985:123), aunque hasta llegar al final el lector ha de sortear tres dificultades : una técnica de ocultamiento de raigambre faulkneriana -"técnica de indicios" según Egea (1974:23)- que impide conocer ciertos detalles esenciales de la trama, la presencia de aventis o historias inventadas por los kabileños, y la existencia de versiones diferentes sobre la identidad del mismo personaje. Nos detendremos en este último aspecto, ya investigado por Diane Garvey y Gould Levine.

Hay dos ejemplos muy claros de la presencia del perspectivismo en la novela : el primero se ve en las opiniones vertidas sobre la suerte de Marcos Javaloyes, que permanece escondido en la trapería desde el final de la guerra civil. Sabemos por lo que su hermano Java cuenta a la viuda Galán que Marcos "decidió un día abandonar su escondrijo, dicen, y embarcó para Marsella y fue a morir a Argèles en un campo de concentración, ahora se ha sabido" (pág.269) pero hay otra versión de los hechos, a la que accedemos cuando Sarnita cuenta la huida de Marcos con Aurora Nin : "corrieron cogidos de la mano por esta tierra devastada y sepulcral, dejaron atrás las ruinas y las cenizas y alcanzaron las palmeras

desapareciendo tras los altos zarzales" (pág.346). Aunque parece sugerirse que los dos murieron en el estallido de las bombas del solar de la calle Legalidad, al final de la novela Lage y Palau siguen discutiendo sobre el destino de Marcos :

Mira lo que le pasó al marinero, apuró tanto la cosa que no se enteró que la trapería fue destinada al derribo y un día dicen que encontraron un esqueleto aplastado con el gato y las ratas (...) ¿Marcos Javaloyes?.. éste se unió al otro grupo, en el cincuenta y nueve calculo que sería, y los trincaron a todos (...) Que no hombre, le cortó Lage, parece que iba por ahí recogiendo colillas con una ninfa, se sentaron un rato en un descampado y volaron por los aires, ni se enteró el pobre (...) Por mi parte juraría que le vi haciendo de hombre-anuncio en las Ramblas, pero .. a veces me gusta creer que puede estar escondido en alguna parte (pp.365-366)

Cinco son las versiones sobre el destino de Marcos Javaloyes, y sólo dos coinciden aunque parcialmente. Es importante observar que no son versiones complementarias, sino claramente contradictorias y que además dos de ellas están sujetas a un "dicen" impersonal que Marsé utiliza con mucha frecuencia en la novela subrayando el valor de las versión popular de los hechos. Lo mismo sucede con la cicatriz de Ramona, que no sabemos si se ha producido por una herida causada por Conrado con un sacacorchos o si es, como afirma Sarnita, producto de una operación para insertarle un microfilm, tal y como confiesa a Justiniano (pág.288). Otra muestra de multiperspectivismo se observa en relación con la figura de Ramona, de cuya vida Gould Levine cuenta hasta siete versiones diferentes : la de Sarnita y Java relatada en las aventis, la de Juanita, la de Fueguiña, la de Balbina -amiga de Aurora que había servido en el chalet de Susana-, la de la propia Susana y la de Ramona. (1980:314) Son también versiones entre sí contradictorias y además cada una de ellas a medida que van apareciendo completa los datos que poseemos sobre el personaje de tal modo que, como indica Marraco, *con la adición de una nueva pieza los engranajes cambian, con lo cual cobra otra perspectiva y por lo tanto otra representación* (1980:108) y de ahí procede la consideración de la novela como caleidoscopio.

4.3.2.2. LA TÉCNICA DE OCULTAMIENTO

La técnica de ocultamiento que se sigue en esta novela es el modo idóneo de reflejar

la complejidad de la realidad y de mostrar la dificultad de acceder a una supuesta verdad de los hechos y esto se observa claramente desde las primeras páginas de la novela. Varios capítulos tardaremos en saber quien es el ahogado que aparece en la primera página de la novela al levantar Ñito la sábana : sólo sabemos de él que lleva sortijas de oro, que su piel está bronceada y que había sido trapero (pág.57). Además el párrafo siguiente habla de la madre de Sarnita y no de la de Java, como podríamos deducir de la lectura de las primeras líneas, y sólo cuando indica "ya soy mayor, ya soy memoria y no podréis conmigo, brujas" (pág.58) sabemos que se trata de la madre de Ñito, que también tardaremos en identificar con Sarnita. En relación con la misma técnica se encuentran las diferentes versiones de la misma historia, como hemos dicho antes, y la duplicidad de nombres para los personajes, no sólo encontramos dos que responden al mismo individuo-Conrado Galán- y tres que poseen dos -Ñito/Sarnita, Ramona/Aurora, Carmen /Menchu-, sino que Marsé se refiere a ellos por apodos o poniendo de relieve algún defecto físico de tal modo que, como explica Marraco *el modo de presentación, desdoblado en dos apelativos a un mismo personaje, supone una forma de suspensión del entregar de la historia* (1980:112), aunque esta retardación no es tan importante como la confusión que introduce, vemos al analizar los personajes como esto sucede con los apelativos "legañas", "legañoso" y "trapero" aplicados a Daniel Javaloyes , o "marinero" y "musarañas" a su hermano Marcos y "comisario" y "el alcalde" a Justiniano.

4.3.2.3. "AVENTIS"

Sor Paulina, la ayudante de Ñito en el hospital, cree que hay una gran distancia entre la visión de la historia desde la perspectiva infantil y la que se adquiere con la experiencia que da el paso de los años, esta sería una posible explicación para profundizar en la diferencia que existe entre las historias que cuenta Sarnita y una versión auténtica de los hechos que en la novela Marsé se ha cuidado mucho de ofrecernos. Así es como lo ve Sor Paulina :

La gente mayor, había dicho la monja, veíamos las cosas tal como eran y nos preguntábamos ¿por qué?. Vosotros rumiábais las cosas que nunca fueron y os preguntabais ¿por qué no?. Ésta es la diferencia. (pág.346)

Llama bastante la atención que la crítica, que se ha ocupado por extenso del papel y la función de las aventis en la novela, no haya reparado en esta segunda versión de la utilidad de las historias contadas por los kabileños, que sin duda contradicen la que posee el propio autor de la novela, quizá más partidario de esta versión inventada como única salida viable a la confusión del mundo relatado. Las aventis, en todo caso, tienen una importancia decisiva en la novela porque suponen el centro mismo de su estructura : *gran parte de la obra es una meditación sobre la naturaleza de las aventis* según Gould Levine (1979:326, nota 6), gracias a ellas *the focus is placed on the process of Storytelling* para Garvey (1980:385), *desaparece lo que se dice y queda la forma de decir* según Hernández (1983:53), y por todo ello *constituyen la esencia misma de lo narrado* para Kirsch (1980:185). Podríamos seguir citando diversas opiniones que se manifiestan en el mismo sentido sobre la importancia de estas historias breves, inventadas, recreadas de oídas, que el mismo autor define en la novela en varios momentos, incidiendo particularmente en su construcción :

Con el tiempo perfeccionó el método: nos metió a todos en las historias, se metió él mismo y entonces era emocionante de veras porque estaba siempre pendiente la posibilidad de que en el momento menos pensado cualquiera del corro se viera aparecer con una actuación decisiva y sonada (...) Aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de ficticios, y además introdujo escenarios urbanos, sucesos que traían los diarios y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre detenciones, denuncias y desaparecidos. Era una voz impostada recreando de oídas : hablar de oídas, eso era contar aventis. las mejores eran aquellas que no tenían ni pies ni cabeza, aquellas en las que no tenían que esforzarse para que resultaran creíbles : nada por aquel entonces tenía sentido (pág.81)

Las "aventis" constituyen el centro de la investigación para la crítica que se ha ocupado de esta novela y probablemente el aspecto en el que ha puesto más cuidado Marsé, que intentó con ellas resolver problemas de tono y estructura. Pueden relacionarse con lo que de cervantino hay en ella e incluso Asís va más allá al establecer sus vínculos con la tradición literaria española y más concretamente con Quevedo y Valle-Inclán en la medida en que constituyen sobre todo una farsa que sirve para expresar la condición moral de España (1992:209). En efecto, el convencimiento de que sólo mediante la deformación estética es posible mostrar la gravedad de determinadas situaciones es un aspecto que

podemos encontrar no sólo en los esperpentos de Valle y en los *Sueños* de Quevedo, sino también en los *Caprichos* de Goya y con alguna obra de El Bosco, como *El jardín de las delicias*. Es por esto que las aventis deben ponerse en relación con la importancia que la teatralidad y la intertextualidad poseen en la novela y que analizaremos después, pero muy principalmente con el deseo del autor de ofrecer una versión alternativa a la oficial, tal y como explica el autor a Mercedes Bénéto :

Me di cuenta de que los hechos que afectaban a la convivencia de un barrio estaban siendo manipulados y alterados a través del poder. Parecía muy natural que los niños, con su imaginación contaminada por las películas, tebeos y libros, se apropiasen de la historia que salía en la página de sucesos y la reiventasen; era interesante utilizar un correctivo de la realidad falseada -lo que en definitiva es el trabajo del novelista-, hacer que la versión de los niños a través de la imaginación más disparatada restituyese la verdad de los hechos (...) Hacia la mitad de la novela me di cuenta de que a través de la fabulación y la imaginación y desestimando los testimonios de la época -probados después- decían como eran las cosas y no lo que el poder político quería contarnos (1978:33)

En el primer capítulo de este trabajo hemos hecho referencia a la relación que mantienen las aventis con otros procedimientos anteriormente utilizados por Marsé en sus novelas. La presencia de una doble versión de los acontecimientos está ya en su primera novela, *Encerrados*, y la utilización de historias intercaladas en la segunda, *Esta cara*, y también en *La oscura historia*. Investigadores como Kirsch y Sullivan establecen un vínculo entre este último procedimiento y las aventis, afirmando el primero que *se relaciona* [con las aventis] *no sólo por ser espontánea, sino también enunciada (oral) y no narrada* (1980:78) mientras que la segunda extiende la relación a las historias intercaladas presentes en novelas como *La oscura historia* como procedimiento que ha de entenderse dentro del juego entre fantasía y realidad (1982:10). Sin embargo la "aventi" puede tener cierta inspiración en lo real, o al menos en la novela que nos ocupa, si atendemos a las palabras de Tuñón de Lara en su libro *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, ya citado. Proceden de los "mentideros" de la oposición :

Una tercera capa que sí podría denominarse "contra-sociedad", igualmente cerrada, era la formada por aquel sector de la oposición, de

"los rojos" (...) directamente afectados por la represión : familias de encarcelados, de exiliados, de fusilados y, aunque más difusamente, de represaliados. Perseguidos por los vencedores, la sociedad media de los años cuarenta también operaba sobre ellos una función de rechazo, a veces por convicción, pero sobre todo por miedo (...) Esas familias tienen el rasgo común de no trabajar en los aparatos del estado, ni siquiera en la administración local, de verse sujetas a una serie de restricciones en cuanto a desplazamientos, solicitudes de trabajo (...) Se encuentran en la puerta de las cárceles, *se cuentan mutuamente las noticias más o menos auténticas, casi siempre fantásticas o exageradas* (1980:463. Itálicas mías)

Atendiendo no sólo a las declaraciones del autor sino también a las diferentes alusiones a las aventis que encontramos a lo largo de la novela es evidente que hay cuatro notas que caracterizan el procedimiento y lo definen frente a la historia intercalada : a) son inverosímiles, b) guardan relación directa con el mundo novelado, c) proceden de una mezcla de rumores, sueños cinematográficos infantiles y lecturas de tebeos, esto es, del acervo cultural de los niños, y, finalmente, d) constituyen una respuesta a una supuesta versión oficial contaminada. Estas cuatro condiciones no se cumplen, por ejemplo, en historias como la de la "Navidad del pobre" o la de los "Cursos de Cristiandad", que ya hemos visto, y sí en el vals de Java con el obispo o en la tortura de Luisito en el Consulado de Siam, por citar dos de las aventis más significativas de *Si te dicen*. Las palabras de Paulina que hemos citado antes son una clave para la interpretación de esta estrategia narrativa, que no tiene otra función que contradecir la versión oficial de los acontecimientos, esa versión de "los hechos tal y como son" que defiende la ayudante de Ñito. Frente a ella estará Sarnita con sus "aventis" : "Pero es igual. Yo tengo mi mentira verdadera y pim, pam, fuera, camarada, le diré, lo coge o lo deja" (pág.277).

4.3.2.4. LOS PERSONAJES

Muy poco es lo que tienen que ver los personajes de *Si te dicen* con lo que constituía la galería habitual empleada por Marsé para novelas anteriores si exceptuamos la presencia de algunos que habían tenido parte activa, aunque mínima, en novelas como *Encerrados* : es el caso de Esteban Guillén, el amigo que visita a la madre de Andrés para traer recuerdos de Ferrán y sus compañeros, a quien también se alude en la novela que nos

ocupa. Es este uno de los aspectos en donde la ruptura con la trayectoria novelesca anterior se aprecia en el autor barcelonés con más claridad, paralela a la intención de abordar un mundo novelesco diferente con una población distinta, mucho más numerosa. Más de sesenta personajes aparecen en la novela y es posible establecer tres niveles sociales que coinciden con otros tantos espaciales y a su vez están habitados por un grupo determinado de personajes. Son estos el nivel del proletariado urbano (representado por los kabileños y sus familias), el lumpen clandestino en su doble vertiente de clandestinidad sexual (Menchu y Ramona) y política (los maquis) y la burguesía acomodada que encabeza la viuda Galán y su hijo Conrado. Seguiremos para su análisis el mismo esquema empleado en novelas anteriores no sin antes anticipar que la novela presenta como novedad la condición de víctimas que sin excepción poseen todos ellos -ya sean políticas o sociológicas-, la insistencia en procedimientos de caracterización excepcionalmente empleados en trabajos anteriores, como la atención a apodos, epítetos, objetos o detalles físicos que los distinguan e individualicen, y el mantenimiento de algunas funciones ya analizadas en nuestro trabajo.

a) Tipología.

Casi todos ellos son personajes ficticios que pertenecen al mundo de la novela y tienen presencia activa en ella, si bien encontramos referencias a personajes reales como Quico Sabater, otros inspirados en figuras reales como Artemi Nin, y muchos otros que aparecen simplemente aludidos como Ferrán o como Petra, la madre de Sarnita. Hablar de personaje principal no es fácil e incluso es perfectamente sostenible que el hambre o la degradación sean los auténticos protagonistas de una novela que podemos clasificar como de espacio. Gould Levine cree que el personaje central de la novela es Ramona porque *todos los personajes principales se definen y funcionan en relación a ella* (1979:313) y en cambio Gregorio Morán afirma que el protagonista es Java (1976:50). En cualquier caso no hay ningún personaje que pueda ocupar con todo derecho el centro del escenario de la novela y de nuevo volvemos a insistir en nuestro trabajo en que todo depende de si consideramos la novela con relación a las anteriores publicadas con Marsé, y según esto Java heredaría el papel de escalador social de Pijoaparte y Bodegas, o bien si atendemos a la estructura de la novela y al carácter policiaco que posee la trama, planteada como investigación de varios personajes a la búsqueda de Aurora Nin. De acuerdo con ello

Ramona sería el personaje más importante pero no por los motivos que aduce Gould Levine, ya que Ramona muy poco tiene que ver con un grupo importante en la novela como el de los activistas, pues su relación con Marcos Javaloyes no permite establecer el vínculo en la medida en que éste es un personaje desvinculado de dicho grupo. Es Ramona el personaje que mejor puede relacionarse con la mayor parte de los restantes aunque puede sostenerse que Java está en su misma situación. En cualquier caso cabe destacar que todos comparten la condición de víctimas políticas o sociológicas -tal es su infausto papel- y se oponen en su actitud ante la derrota : frente a los que como Carmen Broto y especialmente Javaloyes intentan mejorar su estado, se encuentran los que como Aurora, Marcos o Conrado no han podido o no han querido insertarse satisfactoriamente en su medio.

- El arribista : Daniel Javaloyes.

Daniel Javaloyes trabaja como traperero y obtiene unos ingresos extra con la prostitución. Es un personaje perteneciente al proletariado urbano que intenta sobrevivir a la miseria en el duro mundo que le ha tocado vivir y que puede relacionarse con anteriores personajes de Marsé en su deseo de escalar en su posición social y es víctima del mismo resultado que los anteriores. Con él, afirma Ernesto Escapa, *se repite el castigo final sobre quien trata de remontar su status social y vital* (1974:13) y en cambio en el momento en que se produce su muerte tras caer su coche por un acantilado puede considerarse un triunfador. La novela es un poco la historia de su evolución, de la que sólo se ofrece un primer episodio meramente formativo, que se inicia cuando conoce a Ramona en una de las sesiones pornográficas que prepara para el alférez Conrado. Todos se preguntan qué es lo que quiere Java de la chica y los kabileños son los primeros en colaborar en su búsqueda, para la cual apuntamos en principio tres motivos : cumplir con las peticiones de su hermano oculto en la trapería, que le solicita una mujer de vez en cuando -esto dice a Justiniano (pág.311)-, seguir sacándole dinero a la viuda Galán, que la busca por motivos más poderosos -a ésto apunta su diálogo con Sarnita (pág.200)- o iniciar una relación amorosa con ella, como podemos deducir en su diálogo con La Gorda (pág.167) y por lo que dice a la propia Ramona (pág.207). Comparte en la novela el papel de investigador con Justiniano y representa la figura del pícaro que en la sumisión a distintos amos -primero Conrado, después Justiniano y finalmente el joyero Alberto- busca la prosperidad y halla la muerte cuando se encontraba en la cumbre de toda buena fortuna.

- La víctima sociológica : Aurora

Aurora Nin, Ramona en la novela, pertenece como Java al grupo de víctimas sociopolíticas que distingue Sherzer y puede calificarse, como hace Gould Lovine, de *figura anónima y desoladora destinada a un fin trágico* (1979:314). A propósito de éste personaje y en lo que afecta a una posible confusión con el de Carmen Broto conviene observar que se trata de dos figuras distintas víctimas de esa técnica binarista -en la terminología de Marraco (1980:106)- que sigue Marsé y que propicia una posible confusión entre ambas mujeres que como ya hemos señalado responden a posturas antitéticas en la novela. Esta confusión se ve acentuada por las declaraciones de algunos personajes como podemos ver en el siguiente ejemplo :

Muchas tardes , al entrar, veían a Sarnita casi enterrado en la montaña de papel y en plan de confidencias con Java, instruyéndole : esta vez atacas a fondo, vas y le dices : doña, sé de buena tinta que podría ser una que ahora vive en el Ritz en plan de fulana de un concejal, eso me han dicho, se hace llamar por otro nombre y se ha teñido el pelo, asunto delicado y pies de plomo por respeto a la autoridad : que estás a punto de pillarla pero gastas mucho esperando la ocasión de verla salir sola desde el bar frente al hotel, o al seguirla en taxi, y no hablemos de los invites a la furcia amiga suya que es la que me ha puesto sobre la pista (pág.198).

Sarnita instruye a Java sobre la actitud que debe adoptar con la viuda Galán y utiliza datos de la biografía de Carmen Broto -Menchu en la novela- para referirse a Aurora / Ramona, no obstante las historias de las dos mujeres poseen a pesar de los paralelismos indiscutibles, profesión y muerte fundamentalmente, diferencias suficientes como para separar las dos historias y es por ello que no compartimos la opinión de Marraco, que entiende que *estas historias y personajes van convergiendo y trasvasándose, hasta confluir en una sola al final de la novela* (1980:106). Sucede simplemente que cuando los niños relatan la muerte de Ramona se fijan en "la mano enterrada hasta la muñeca y casi también el brazalete con el escorpión de oro" (pág.353), en teoría el mismo brazalete que Mingo Palau había entregado a Menchu y que posteriormente habían robado. La aparición en los brazos de Ramona , como indica Sherzer en nota a pie de página, *tal vez se explica en la página 261, donde Mianet dice que vende nomeolvides a todas las prostitutas del barrio chino* (1989:353, nota 110), de este modo Marsé intenta por última vez en la novela provocar

la confusión, aunque la cantidad de datos distribuidos hasta entonces nos permiten formarnos juicios claros sobre determinadas situaciones : Carmen no puede tener el brazalete porque se lo han robado, y quizá sí Ramona.

- La víctima política : Conrado Galán, Marcos Javaloyes y los maquis.

Otros dos personajes cobran especial importancia en la novela no por su relación con la trama, que es secundaria en cierto modo, sino por lo que representan. Se trata de Conrado Galán y Marcos Javaloyes. En primero de ellos representa el poder económico y político y como suele suceder en las novelas de Marsé su prosperidad monetaria va unida a una frustración sexual que procura desahogar espiando detrás de una cortina sesiones pornográficas. A través de un agujero observa el objeto de su deseo, del mismo modo que Marcos, a través de otro agujero bien diferente, accede a la realidad. Son dos caras opuestas del desenlace de la guerra y representan muy bien este aspecto, aunque su papel es secundario en la trama, y si el primero salvó su vida al ser confundido con su padre casualmente, casualmente muere Marcos al estallar una bomba enterrada en el solar si admitimos como buena esta versión de entre las cinco que, como ya hemos señalado, conocemos. Esta oposición entre personajes es una de las características fundamentales de *Si te dicen* y no es difícil encontrar un criterio que sirva para oponer cualquier personaje a otro que forma parte de otro grupo social. Dentro de la prostitución (Ramona vs. Menchu), del grupo de maquis (Palau vs. Navarro), de los falangistas (Justiniano vs. Conrado), de las mujeres que han padecido las consecuencias de la guerra (Viuda Galán vs. La Gorda) podemos observar notas que los caracterizan, los oponen y así los definen.

b) Caracterización.

Para caracterizar a sus personajes Marsé sigue una técnica diferente a la utilizada en anteriores novelas basada fundamentalmente en procedimientos que tienen no poco que ver con la técnica de ocultamiento que preside la novela y no menos con la técnica anticipatoria, que permite conocer por referencias a un personaje antes de saber su nombre, aspecto éste bien analizado por Garvey (1979:382). Se trata de a) la atención a objetos o a defectos físicos que pueden identificar al personaje, junto a b) el empleo de apodos o epítetos que en determinado momento llegan a sustituir su nombre. La caracterización indirecta se ve potenciada en esta novela y procede no sólo de lo que el narrador afirma, sino que una parte muy importante de la información se obtiene por lo que unos personajes

dicen sobre otros, si bien ahí radica asimismo la dificultad para identificarlos.

- La preocupación por el detalle distintivo.

No recurre Marsé a amplias descripciones sobre los personajes, quizá no le interesa tanto el personaje en sí como lo que representa y así sabemos que "las katiuskas" son un signo caracterizador de Ramona, como "los zapatos verdes de tacón alto" lo son de Menchu, "el chaquetón azul" lo es de Marcos o la "cara picada de viruelas" de Meneses "Taylor". Este procedimiento se acentúa particularmente en lo que afecta al grupo de maquis, que llegan a poseer una triple forma de referirse a ellos : el nombre o el apellido (Palau), el apodo ("carota") y el rasgo físico que lo define ("cara con dientes de caballo"). Esta es una de las novedades que presenta la novela que nos ocupa y que la separa de casi todos los trabajos anteriores, pues la forma de caracterización por gestos o defectos físicos, sólo existe en su primera novela -recordemos la blanca saliva en los labios de Luis Climent-. Tiene mucho que ver este procedimiento con la influencia que el cine comienza a adquirir en la novela de Marsé y en la atención que aquel presta a los objetos como forma de caracterización del personaje, atención que deja algunas muestras en algunas de las más representativas obras del neorrealismo español. Así, los zapatos blancos que caracterizan a uno de los personajes más importantes de *El Jarama*, a otro de *Los bravos*, y a los propietarios del vehículo del tercer cuento de Marsé, *La calle del dragón dormido*-ahora "zapatos verdes de tacón" en *Si te dicen*- son un motivo importante en *Con faldas y a lo loco* de Wilder, como ha notado Carmen Peña-Ardid (1992:11).

- Suplantación del nombre del personaje mediante apodos y epítetos.

La degradación de la que son partícipes o víctimas, el hecho de compartir un mismo espacio o grupo social y la existencia de los mismos procedimientos caracterizadores no son los únicos aspectos que los personajes poseen en común en cuanto a la caracterización. Champeau ha estudiado la novela desde el punto de vista del desarrollo del mito del descenso a los infiernos y explica lo mucho que los personajes tienen de seres infernales, poniendo como ejemplo los epítetos dedicados a algunos de ellos: la Fueguña es "una sombra gris" (pág.22), Conrado una "máscara de cera" y un "ex futuro cadáver" (pág.27), Marcos "una aparición fantasmal" (pág.57), "un resucitado" (pág.220), "un fantasma verdoso" (pág.220), etc. Este carácter infernal aparece en la adjetivación, las comparaciones y las metáforas y en el aspecto simbólico de los elementos, especialmente el fuego y el

agua, así es como explica que *les personnages finissent par être consumés par le feu qui les ronge* : Aurora, mais aussi Conrado et Marcos (1983:368). El mismo carácter negativo de los personajes se insinúa en los apodos utilizados para referirse a ellos, así paulatinamente el narrador va abandonando los nombres para introducir apodos como "jorobado" (Andrés Soler, "Fusam"), "tuerto" (Justiniano), "carota" (Palau) "mirón" (Conrado), etc. Hablaremos de este aspecto al analizar el lenguaje de la novela.

c) Funciones.

Unos sesenta personajes conviven en un barrio de Barcelona en los primeros años cuarenta en una novela que podría considerarse como de protagonista colectivo : la importancia de los grupos sociales, el valor de la intrahistoria, la radical separación entre el amor y el sexo, la falta de héroe y a la vez el heroísmo de los personajes a la búsqueda de la supervivencia y la existencia de la necesidad como vínculo de relación de los personajes son notas características de *Si te dicen* que permiten establecer un paralelismo entre esta novela y las primeras manifestaciones importantes con pretensión globalizadora del degradado mundo de la posguerra en la narrativa española : *La Colmena* y *La noria*. Podemos destacar en la novela que nos ocupa, además de la de representar a un determinado colectivo social o ideológico que indefectiblemente cumplen todos los personajes, tres funciones fundamentales : servir a) como vínculo entre dichos grupos, b) como vehículo de la ideología del autor, y c) manifestar la reproducción en los niños del mundo de los mayores, o referencial. Sería posible incluir una cuarta función a la que Marsé ya ha recurrido en anteriores novelas : la de interlocutor, que correspondería a Sor Paulina -así lo sugiere Kirsch (1980:196). Pero su papel en este sentido es bastante escaso, pues no posee información suficiente para contrarrestar lo dicho por Sarnita, más bien es un testigo del relato de escaso protagonismo entonces y ahora que puede aportar muy poco, lo que no sucedía con Nuria en *La oscura historia* ni ocurrirá con Mariana en *La muchacha de las bragas de oro*.

- Función vinculatoria.

Pueden establecerse en la que novela nos ocupa - en esto se une a las novelas de Cela y Luis Romero mencionadas más arriba- diversos núcleos espaciales y sociales poblados a su vez por diferentes tipos de personajes, así tenemos el mundo de la burguesía acomodada (Viuda Galán, Conrado y Justiniano), el de los niños que campan por los

solares del Guinardó (Sarnita, Java, Mingo Palau, José Mari Tetas y las huérfanas de la Casa de Familia -Juanita, Fuegoña, Pilar, etc.-) y el de los que viven en la clandestinidad dedicados a la prostitución (Ramona, Menchu) o a la conspiración política (Palau, Meneses "Taylor", Andrés Soler "Fusam", Luis Lage, etc.). Todos estos grupos tienen entre sí un mínimo contacto basado en una serie de personajes-nexo como pueden ser Marcos (nexo entre Ramona y los maquis), Menchu (entre los maquis y las niñas de la Casa de Familia) y Java (entre la burguesía acomodada y los kabileños), entre otros y de sus relaciones se deducen los principales temas de la novela, especialmente en lo que muestran como paradigma de la degradación de las relaciones humanas. De estos grupos dos son los que adquieren especial importancia en la novela por lo que tienen de novedoso en la trayectoria narrativa de Marsé : los maquis y los kabileños. Ambos grupos tendrán continuidad en novelas posteriores aunque sus funciones y relaciones variarán, como veremos.

- Función deíctica : los maquis.

José M^a Carandell, en el prólogo al anuario *1939-1950. Años de penitencia* de la editorial Difusora Internacional, se refiere a una serie de "casos" famosos en la década de los años cuarenta, entre los que destaca los distintos atracos de grupos de maquis llegados de Francia. Extraeremos un párrafo que apunta a la esencia misma de lo que se nos relata en la novela que nos ocupa :

Hubo casos famosos y resonantes, como el asesinato, en enero de 1949, de la rubia platino Carmen Broto Buill; o las gestas de los atracadores anarquistas formados en Toulouse (número 4 de la calle Belfort), con nombres como Pedro Aldover, Francisco Martínez Marqués, los hermanos Francisco y José Sabater y José Luis Facerías; o los especialistas del "Trio de la bencina" que robó y se pulió en unos meses más de treinta Fiat 1.100 (...) Nunca como entonces gozaron estos "casos" de mayor audiencia, aprovechados por el "sindicato del caucho" para demostrar su justicia implacable, y por el pueblo para dar salida a su impotencia, a su resentimiento, a su sadismo y masoquismo. Eran equivalentes de los partidos de fútbol entre ciudades en competencia, canalizadores de la mal contenida rabia popular (pág.24)

Marsé indica en su entrevista con el Colectivo Lantaba que le interesa el anarquista como individuo, no el anarquismo (1978:45). No nos interesa la actividad política del grupo de maquis, ni lo que puedan representar como mito infantil, sino su función de servir a un principio fundamental. El anarquista, incorporado a un grupo de maquis clandestinos,

protagonizará novelas posteriores tan importantes como *Un día volveré* y *El embrujo de Shanghai* pero el interés del personaje, efectivamente, no radica en el aspecto político del individuo sino que detrás de él se esconde el individuo que lucha contra una realidad que se revela mucho más compleja de lo que supone y acaba víctima de su pasado o de sus contradicciones. Este aspecto es muy importante en la novela de Marsé y permite unir bajo ese mismo principio a la mayor parte de los protagonistas de sus novelas, desde Pijoaparte a Nandu Forcat pasando por Julivert y Vargas, por eso no parece casual que el último capítulo de la novela sea un balance del pasado de dos personajes, Palau y Lage, que han vivido y siguen viviendo de una ilusión : primero esperan la derrota del Eje en la guerra, después pacientemente la llegada de la democracia. Sus últimas palabras pueden entenderse como una auténtica declaración de principios de una generación de derrotados y su definición de "hombres de hierro, soñando como niños" aparecerá en varias novelas:

quien lo hubiera dicho de él hace tiempo, cuando aún nos bullía la sangre joven y todo se había perdido menos la esperanza, entonces todos pensamos esto no puede durar y ahí están los que quedan pensando todavía esto no puede durar, algún día tiene que acabarse, no aguantará, sin saber que estas palabras llegarían con la vacuidad del eco hasta los sordos oídos de sus hijos y de sus nietos : estaban tan lejos de verse empuñando las armas otra vez (...) ya ni arrestos mentales tenían para verse con la cara tapada por el pasamontañas y pistola en mano empujando la puerta giratoria de un Banco o colocando un explosivo.

Hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños (pág.368)

Puede parecer paradójico que una novela tan violenta como esta finalice con un mensaje pacifista, que por otra parte ya estaba anticipado en el capítulo veinte : cuando los maquis caen víctimas de una encerrona policial, el narrador se refiere finalmente a un ciego que con sus gritos recuerda que " todo sigue igual en el barrio. Todo ha concluido hace ya muchos años y hoy sigue igual de concluido" (pág.324). En cierto modo es la lección última que Marsé quiere dar en esta novela.

- Función referencial : los kabileños.

El segundo grupo que hemos distinguido como importante es el compuesto por los kabileños y las chicas de la Casa de Familia. Dejando a un lado el papel secundario - importante, eso sí, como fuente de información del narrador Sarnita- de las chicas, es

evidente que el de los niños guarda relación con el grupo de maquis en la medida en que reproducen el mundo de los mayores y por lo mismo en determinado momento rechazan incluso la verdad inventada de Sarnita, así se lo hace saber Martín -"Llevas tiempo sin venir por aquí (...) y las cosas han cambiado mucho, ya no puedes saberlo todo" (pág.341) y aunque Sarnita se defiende -"Qué rollo. Sólo creéis en lo que habéis visto" (pág.346)- sabe que su batalla se ha perdido y que nadie cree su versión del incendio de La Ánimas. También ha perdido Ñito la suya con Sor Paulina y aunque es posible admitir, como apunta Sherzer, que *los niños están creciendo y ya no buscan las aventuras* (1989:341) quizá el sentido del episodio es más amplio y lo que intenta reflejar Marsé es la inutilidad de remover los hechos del pasado. De este modo puede establecerse un paralelismo entre la última intervención de los kabileños y las últimas palabras de los maquis como representantes de las dos generaciones que llevaron a cabo el proceso de transición política en España. Así coinciden en su función fundamental ambos grupos de personajes : servir a la idea básica de la novela que es, como hemos dicho, demostrar que la resistencia es inútil, sólo vale la pena rescatar de ella los sueños, como se verá en novelas posteriores de Marsé pertenecientes al mismo universo narrativo.

4.3.2.5. EL ESPACIO

El empleo de un espacio fijo como forma de asentamiento del universo novelesco que Marsé nos propone en las novelas que se ocupan del mundo de su infancia -esto es, la vida degradada en la posguerra de un barrio de Barcelona- es un procedimiento que posee una importancia capital desde la aparición de *Si te dicen* como constante narrativa en la trayectoria del barcelonés, y que establece una diferencia respecto de aquellas novelas que se ocupan del universo de la burguesía, en las cuales el espacio es marco de referencia y ante todo signo de contrastes sociales. Junto a la disminución de la importancia del espacio como signo social cabe destacar en la novela que nos ocupa a) la coexistencia de un espacio de la evocación y de un espacio evocado en el que cobran enorme protagonismo ciertos locales y objetos, b) la caracterización no a través de descripciones sino mediante breves referencias descriptivas e imágenes preconcebidas, y c) el cambio de funciones que dichos espacios desempeñan en esta novela.

En la medida en que una parte significativa de los personajes juega a ser lo que no es -en esta novela de un modo bien diferente a lo visto en *Últimas tardes*, pues en juego está la supervivencia del personaje, no tanto su imagen- conviene a *Si te dicen* la noción de escenario en cuanto a espacio íntimamente unido a los personajes, a *lugar y colección de objetos frente a los cuales van apareciendo acciones y pasiones*, como lo interpreta Sigmour Chatman (1987:148). Existe en esta novela, como en la que la precede, un escenario de la evocación junto a un escenario evocado que, tomados en conjunto, permiten definir como tipo fundamental el definido por Liddell (1947) como "caleidoscópico", caracterizado, a diferencia de los otros modelos que establece en su tipología -sencillo, simbólico, irrelevante y producido por la mente-, por *un rápido ir y venir del mundo físico exterior al mundo de la imaginación*, como explica Chatman (1987:153-154).

a) Tipos de espacio.

Se refiere Marsé a un mundo bien conocido y delimitado que se repite en todas aquellas obras que se ocupan del mundo de su infancia, esto es : *Si te dicen que caí*, *Un día volveré*, *Ronda de Guinardó* y *El embrujo de Shanghai*, e incluso en aquellas que como *El amante bilingüe* hace alusión a él. Un mundo que a la vez es una forma de expresión de los contrastes sociales existentes, en el que espacio físico y espacio social se unen a la perfección, que se corresponde con el modelo que Tomás Albadalejo denomina "mundo ficcional verosímil", y que de nuevo, como habíamos visto en *La oscura historia*, procede de los recuerdos de un personaje que, como su autor, acusa los cambios que el paso del tiempo ha introducido en los espacios de su infancia.

- Espacio de la evocación.

La mayor parte de los hechos relatados en el discurso de Bodegas son evocados desde la habitación que Nuria Claramunt posee en la torre familiar. Algo similar sucede en *Si te dicen*, pues gran parte de lo contado se encuentra en la mente de un celador, Ñito, que desde el Hospital Clínico de Barcelona y más concretamente desde la habitación en donde él y su ayudante Paulina llevan a cabo la autopsia de Daniel Javaloyes recuerda los hechos acaecidos treinta años atrás en un pequeño espacio interior al que en repetidas ocasiones se hace referencia en la novela. Sólo en el capítulo final se introduce un nuevo espacio también de la evocación que no es otro que la estación de metro en donde Lage y Palau se encuentran e intentan poner orden en su particular túnel de veinticinco años. Ambos tienen

una función referencial en la novela aunque son susceptibles en nuestra opinión de ser interpretados en sentido simbólico, pues la disección de Java en cierto modo es símbolo de la disección de una sociedad y una época que lleva a cabo Ñito, mientras que la estación de metro no hace otra cosa que subrayar la inmovilidad ideológica de dos personajes rodeados de una población que iniciaba el movimiento hacia una nueva etapa histórica.

- Espacio evocado.

Las novelas de Marsé que se ocupan del "inframundo del barrio" responden al modelo de mundo que Albadalejo define como "mundo ficcional verosímil", esto es, con *instrucciones distintas de la realidad efectiva pero semejantes a ésta* (1992-52-53), mundo en el que la existencia de imágenes preconcebidas, la escasez de descripciones y el valor de ciertos locales y objetos son algunos rasgos que lo definen. Raramente se aleja el escritor catalán del pentágono que componen el Pasaje de la Sagrada Familia con las plazas Lesseps, Diamant, Joanic y Sanllehy, todas ellas en las proximidades del Monte Carmelo. En el centro geográfico de este pequeño universo está la plaza Rovira, muy próxima a la calle Escorial en donde el autor barcelonés habitó en sus primeros años, y donde ubicamos la capilla de Las Ánimas, aunque actualmente este barrio se parezca bien poco a lo que Marsé recuerda de él, es por ello que hablamos de espacio evocado.

De las numerosas referencias espaciales que encontramos en la novela algunas poseen una especial importancia como escenario de momentos significativos de la trama : el Hospital Clínico de Barcelona, desde donde narra Ñito (pág.58), el solar de Can Compte, en donde se producen las explosiones (pág.60), la capilla de Las Ánimas de la calle Escorial, en cuyo sótano se encontraba el refugio de los chicos (pág.79), el piso de la calle Mallorca a donde acudía Java (pág.63), la casa de Margarita en la calle Torrente de las Flores en donde se reunían los maquis (pág.111) y el de Menchu en la Avda. Antonio M^a Claret esquina con el paseo de San Juan, con la cafetería Alaska enfrente (pág.248) son algunos más importantes, y se encuentran acompañados de menciones a diversas calles circundantes : Legalidad, Sors, Laurel, Providencia, Encarnación o Argenton son algunas de las que componen este espacio delimitado por Marsé en el noroeste de Barcelona, casi el extrarradio en los años 40. El interés del narrador en delimitar el espacio llega hasta el punto de que en las escasas oportunidades en las que la acción se aleja del barrio, introduce ciertas explicaciones que puedan orientar al lector, por eso cuando los maquis hacen

referencia al desfile fascista en la calle Salmerón, se indica inmediatamente que la calle ha de localizarse junto a la estación de metro Fontana (pág.133).

Es el de la novela que nos ocupa un espacio evocado que procede del recuerdo. Por eso perderá el tiempo el que se apea en la parada de metro de Joanic o de Lesseps y caminando hacia el Este o hacia el Norte, según los casos, espere encontrar las calles que Marsé refleja en sus novelas, y no sólo porque el paso del tiempo haya modificado las casas y o la lógica expansión de la ciudad haya eliminado la condición de "extrarradio" que poseía el barrio, sino ante todo porque se trata de un barrio que es a la vez mezcla de varios, y Marsé se ha manifestado en más de una ocasión en este sentido. Se trata ante todo de una selección de recuerdos personales del autor sobre un centro parroquial que bien pudiera ser el centro geográfico de este mundo de su infancia - Capilla Parroquial de las Ánimas del Purgatorio- y una serie de solares, descampados, cines, tabernas, etc, que sólo perviven en el recuerdo de algunos vecinos.

Es por ésto que insistimos en la verosimilitud de este mundo pero no en su realidad o al menos en su realidad actual, y una prueba de lo que afirmamos es que el escritor barcelonés selecciona nombres de calles y plazas que se corresponden con la denominación oficial anterior a 1975 o con la posterior a esta fecha, indistintamente. Así por ejemplo nos indica que los maquis pasan por la Plaza de Calvo Sotelo (pág.103) -actualmente Plaza Francesc Maciá- y que los cristales de la cafetería "Oro del Rhin" daban a la Gran Vía (pág.305) -entonces, Avenida de José Antonio- y más de una vez se refiere a la Diagonal -en aquella época, Avenida del General Franco-. Esto no hace otra cosa que reforzar la confusión de la novela, aunque es posible que Marsé seleccione el nombre con el que la calle o avenida era conocida popularmente, lo cual es independiente a menudo del nombre que oficialmente posea.

b) Caracterización.

La descripción, referencial-objetiva o subjetivo-impresionista, es el procedimiento fundamental de caracterización del espacio en las cuatro primeras novelas de Marsé, pero el aumento de la evocación conlleva en *Si te dicen* una disminución de la descripción, que es sustituida por breves referencias descriptivas incorporadas al cuerpo de la narración que se suman a una serie de imágenes preconcebidas que ponen de manifiesto ante todo la degradación y ruina de una época.

- Caracterización mediante breves referencias descriptivas.

Con excepción de la descripción precisa del automóvil siniestrado de Java, a la que haremos referencia más adelante, la mayor parte de los datos que poseemos sobre el espacio procede de breves referencias en las que destaca la adjetivación, que remite a la misma idea de degradación que el autor pretende poner de relieve. Este aspecto ha sido bien investigado por Champeau, que destaca el carácter infernal que poseen muchos de los espacios utilizados, así relaciona la definición del espacio con el mito de descenso a los infiernos y cita como ejemplo la presencia de abundantes lugares subterráneos : la farmacia del hospital está situada en el entresuelo, la trapería de la abuela Javaloyes es un sótano, el refugio de los chicos es una especie de gruta que conecta mediante un túnel con la cripta de Las Ánimas y, en definitiva, la idea de profundidad *unie à la notion d'obscurité, elle suffit cependant à transformer un simple appartement en lieu souterrain et infernal* (1976:361). Esta idea degradada del espacio está presente desde las primeras páginas de la novela como puede verse en el siguiente ejemplo :

Calles sin pavimentar y aceras *despanzurradas* donde crecía la hierba, eso era el barrio. El montón de basuras en la esquina Camelias y Secretario Coloma parecía más alto y repleto de sabrosas sorpresas, pero era que el nivel del arroyo, después de la última venida de aguas, había bajado. No era un zapato *viejo* lo que asomaba entre el fango, sino una rata *envenenada*. Todavía el cielo era una gran tela de araña. Pasó la tormenta, pero quedaba una llovizna *tenebrosa*, una cortina *interminable* y *enmarañada* que borraba las fachadas *leprosas*, portales y ventanas que aún sostenían trozos de vidrio y listones *carbonizados*. (pág.60. Itálicas mías).

El servicio que un diseño espacial de estas características basado en la adjetivación degradante presta a una trama como la de *Si te dicen* es innegable y ahí radica precisamente su función. El resto de espacios, los que se corresponden con el mundo de la burguesía, no son ya objeto de la atención del narrador por no oscurecer el protagonismo de las calles del Guinardó, calles que los personajes recorren entre solar y solar, entre cine y cine. Es por eso que aquellos lugares que, como la cafetería "Oro del Rhin", el hotel Ritz o el piso de Conrado en la calle Mallorca, están ubicados en pleno Ensanche barcelonés, no aparecen descritos en la novela y se oscurecen en favor de un mundo degradado en donde la luz más que alumbrar asombra.

- Caracterización mediante imágenes.

El otro aspecto importante que hemos mencionado es el valor que las imágenes poseen en la construcción de esta novela y de todas las que se ocupan del universo mencionado. Realmente, y además de una serie de nombres de calles y locales lo que el autor barcelonés utiliza es una serie de imágenes preconcebidas y puede constatarse su repetición de la lectura atenta de dichas novelas. Comparemos a modo de ejemplo un fragmento de *Si te dicen que caí* en el cual el narrador hace referencia al piso que ocupaba Margarita, la novia de "Taylor", con otro en el que Balbina recuerda a Palau tras preguntarle por él Raúl Reverte en las novela *Un día volveré*:

Domingos soleados bajo la parra del patio de paredes rosadas, aquella casa del Torrente de las Flores donde Margarita vivía realquilada con derecho a cocina. Para llegar al patio había que cruzar el comedor donde un viejo con uniforme de sereno liaba cigarrillos de picadura con una maquinilla. Vermut con olivas y mejillones con mahonesa bajo el fresco de la parra, la baraja en las cuidadas manos de Jaime y en la cocina Palau preparando la paella (pág.317)

aún podía verles (...) un caluroso domingo bajo la parra vibrante de luz en el patio de paredes rosadas, la planta baja donde Margarita vivía alquilada con derecho a cocina, al Taylor con su horrible perfil roído por la viruela (...) a Luis Lage disponiendo sobre la mesa los platos de mejillones con mahonesa, a Palau en camiseta haciendo un oloroso sofrito, partiendo almendras en el mármol de la cocina con la culata de su "Parabellum" (pág.124).

En cursiva hemos resaltado los aspectos comunes a ambos fragmentos, que demuestran claramente la forma de construcción característica no sólo de la novela que nos ocupa, sino de todas aquellas que se ocupan del universo infantil del autor. Recuerda Ñito "los hierbajos y la tierra blanquecina y sepulcral que iba desde Legalidad hasta Encarnación" (pág.88) y las "diminutas azoteas con sábanas mojadas que batía el viento que soltaban trallazos de lejía en la cara" (pág.171) que volveremos a encontrar rodeando a los chicos que juegan a ser boxeadores en las mismas azoteas de *Un día volveré*. La repetición de imágenes, como la de personajes u objetos, constituye como veremos después una de las formas más claras de intertextualidad que se observan en la novela que nos ocupa.

c) Funciones.

Con el empleo de un espacio fijo para sus novelas el autor catalán se sitúa en la línea de William Faulkner, García Márquez, Juan Benet y Torrente Ballester, autores que han ubicado sus novelas en un espacio mítico, y así el Guinardó se convierte en una constante novelesca, siempre recorrido por el hambre, la miseria, los deseos de venganza y bien delimitado por referencias abundantes a calles y locales. Este espacio, el Guinardó, cumple en su condición de espacio evocado una doble función en la novela, pues sirve a la vez para situar los acontecimientos -función referencial- y es símbolo de la degradación de una época. Ambas funciones existen en novelas anteriores de Marsé, la novedad habrá que buscarla en la función simbólica que cumplen ciertos locales constituidos en territorio de evasión como el cine y la taberna, y en el valor que los objetos comienzan a ganar en la trayectoria narrativa de Marsé.

- Función simbólica.

La función simbólica de los espacios interiores puede observarse ya en la primera novela publicada por Marsé, aunque la importancia de ciertos locales como los cines y los bares es característica de las novelas pertenecientes al "inframundo del barrio", que se inicia en *Si te dicen* y tendrá continuidad en posteriores novelas. El cine representa para los kabileños una forma de evasión de la realidad y sobre todo una fuente de inspiración para sus juegos e invenciones, para las prostitutas un lugar de trabajo, para los maquis un buen lugar para el crimen y para los falangistas un lugar para la difusión de ciertos principios. Gran parte de los personajes y sobre todos aquellos que no aceptan la cara de la realidad que se les muestra, acuden a cines como el "Rovira", el "Delicias", el "Roxy" y el "Kunsaal", que son los cuatro que aparecen en la novela. La importancia del cine como forma de evasión no es un rasgo que distinga a la novela de Marsé, sino que se convierte en una de las señas de identidad más claras para toda una generación literaria, como puede verse en las siguientes palabras de Terenci Moix :

El cine de barrio era una trampa y era droguilla; era hogar, era punto de encuentro, era *ateneo* del comentario e incluso ágora de la camorra, como se ha visto. Pero fue, sobre todo, un hábito amorosamente mantenido.

Estas palabras que Terenci Moix escribe en la primera parte de sus memorias -*El cine de los sábados* (1990)- reflejan perfectamente la importancia del cine para toda una

generación de españoles que buscaban en él una forma de evasión, aspecto sobre el que volveremos más adelante. Ese carácter multifuncional que posee como local puede apreciarse también en los diferentes bares y cafeterías que aparecen en la novela - "Continental", "Oro del Rhin" y "Alaska"- que en esta ocasión son lugares de encuentro en el primer caso, de tertulia y lujo en el segundo, y de conspiración en el tercero. No son todavía lugares de especulación, invención y rumor popular, que es la función que poseen en novelas como *Un día volveré*, tal y como analizaremos en el próximo capítulo.

- El valor de los objetos.

Otra cuestión importante en relación con el espacio es el valor referencial y simbólico de algunos objetos, como es el caso del escorpión de oro que Mingo Palau entrega a Menchu en el hotel Ritz y que irá pasando de mano en mano causando la desgracia a todos sus portadores. El empleo del objeto como hilo conductor de aspectos ignorados u ocultos de la trama es un recurso que el cine negro ha aprovechado con frecuencia -un ejemplo puede ser *El halcón maltés*- y también el cine de intriga, especialmente en la obra del maestro Hitchcock, que los denomina "MacGuffin". A partir de *Si te dicen* la preocupación por los objetos se convierte en un procedimiento que el novelista barcelonés va a utilizar en todas aquellas obras que pertenecen a ese mismo universo. En la novela que nos ocupa su función es doble, pues además de representar el odio entre hermanos -por tanto es el emblema del cainismo- es uno de los elementos que mejor contribuye a sembrar la confusión sobre las personalidades de Aurora Nin y Carmen Broto, que en algún momento de la historia son portadoras de dicho escorpión, ya en forma de nomeolvides, ya en forma de brazalete. En el próximo capítulo veremos si la salamanquesa de *Un día volveré* o la pistola enterrada bajo un rosal de esta novela y de *La muchacha de las bragas de oro* cumplen una función similar dentro de un procedimiento que constituye una de las formas más destacadas de la presencia de la intertextualidad en la narrativa de Marsé. Imágenes cuya función es la de unificar el ambiente de todas aquellas novelas que tienen relación con el mismo universo narrativo.

4.3.2.6. EL TIEMPO

La novela se divide en veinticuatro capítulos numerados en romanos sin epígrafe

y esto, junto al aumento de referencias temporales implícitas son los dos únicos aspectos novedosos que presenta *Si te dicen*, pues ni desde el punto de vista de las relaciones temporales de orden, duración o frecuencia esta novela aporta nada a lo anterior, ni la falta de referencias precisas y la dificultad de relacionar las existentes que hacen que sea verdaderamente complicado definir la cronología de la novela -Kirsch habla de *laberinto temporal* (1980:215)-, a pesar de los diversos intentos realizados hasta la fecha, es nueva. No lo son tampoco procedimientos tales como el empleo del epílogo, el predominio del resumen en una obra tan atenta al pasado como la que nos ocupa, la importancia de la evocación o la espacialización del tiempo, por ello nos centraremos únicamente en aquellos procedimientos que tengan relevancia no en cuanto a la trayectoria narrativa del autor barcelonés, sino en esta novela.

- Delimitación de la cronología.

El primer análisis sobre la temporalidad de esta novela es el de Darío Villanueva, que la pone como ejemplo del tránsito de la reducción temporal a la ucronía o "timelessness" junto a *Volverás a Región* de Benet porque *a duras penas se puede recomponer en ambas la sombra o el esbozo de un relato primero de escasisima amplitud* (1994:434). La diferencia de treinta años entre ambos planos, el del presente y el del pasado, es el único aspecto en el que toda la crítica está de acuerdo, ya que así se indica en la novela cuando Ñito sugiere que la mujer que acompaña a Java podía ser una chica de la Casa de Familia, "cualquiera de ellas con treinta años más" (pág.217). Sin embargo, sólo Sherzer defiende que todo se inicia en el año 1942 y se narra desde el año 1972 (1989:58) frente a la opinión de los que defienden las fechas de 1940 y 1970 para la acción, como Champeau (1976:364), Kirsch (1980:207), Marraco (1984:101), y Amell (1985:114). Ninguno de ellos, amparados en la enorme dificultad que indiscutiblemente ofrece la novela a la hora de definir su cronología, se extiende en justificaciones sobre la fecha por la que ha optado. Esta polémica se extiende, como veremos, a la duración tanto del presente como del pasado.

El relato primero, constituido por la conversación de Ñito y Paulina se inicia en el capítulo I, hay referencias a él en los capítulos VII, VIII, XII, XVIII, XXII y su duración no es de un día, como indica Amell (1985:114) ya que en el capítulo XXIII se indica una elipsis de tres semanas -"Casi tres semanas tardó Sor Paulina en hacer las paces con él" (pág.356)-

tras el enfado de la monja con Ñito. Se trata de un relato ordenado a partir del cual se producen diversas regresiones al pasado, cuyo alcance es anterior en muchos casos a un relato segundo que desde el punto de vista temporal pudiera desdoblarse en tres planos que sí admitirían un cierto orden cronológico, como ha estudiado Garvey (1979:378). Treinta años antes, como hemos dicho, se inicia un relato segundo en los primeros años cuarenta pero es difícil su reconstrucción ya que las unidades cronológicas no tienen valor para los personajes y se llega a la suspensión durativo del tiempo que es lo que define a las novelas caracterizadas por la ucronía. En ellas, como señala Villanueva, *somos incapaces, desde un punto de vista absoluto, de determinarlo por nosotros mismos y sin ayuda de referencias externas* (1994:42), aunque a grandes rasgos puede afirmarse que gran parte de la fábula es coetánea a la segunda guerra mundial y que el asesinato de Carmen Broto Buill el 11 de enero de 1949 puede suponer el cierre de la historia.

En el capítulo VII Ñito se sienta a la mesa de un bar próximo a la Facultad de Medicina, en él "escogió una mesa frente al televisor mudo y vio el final de un borroso partido de fútbol bajo la lluvia, en el enfangado campo de un remoto país" (pág.138), enseguida "se adormeció ante las grises imágenes de policías y maleantes, viendo al otro lado al individuo en silla de ruedas" (pág.139). Si como afirma Sherzer, Ñito está viendo la conocida serie televisiva *Ironsides* (1989:139, nota 48) podríamos afirmar que es 1972 el año en que se inicia el relato del celador, a partir de lo sucedido en 1942, esto es, treinta años antes. No está tan claro si la fecha inicial de este relato segundo es el año 1942, como apunta Sherzer, o 1970 como defienden otros investigadores, hay razones suficientes en nuestra opinión para defender ambas fechas : en el capítulo XXIV Lage y Palau hacen referencia a la muerte de Luisito en el año 1946 "poniendo orden en ese túnel de casi veinticinco años atrás" (pág.364) -estaríamos por lo tanto en el año 1970- y sabemos así que la historia comienza una tarde de otoño de 1940, fecha que el mismo narrador apunta -"el verano del cuarenta, debía de ser" (pág.96). Pero tres páginas antes y durante el relato de la tortura de Juanita, ésta hace la siguiente confesión: "yo llegué a la Casa hace cuatro años, ya habían entrado los moros en mi pueblo" (pág.93). La conquista de Cataluña por el bando fascista tuvo lugar en diciembre de 1938 -estamos por tanto en 1942- y hay dos razones más que pueden apoyar esta fecha : en la primera aparición de los maquis uno de ellos indica que lleva más de tres años sin probar el vino español (pág.129) y en la trapería un periódico

atrasado hace referencia al incendio en Santander que tuvo lugar en el año 1941. En cualquier caso, el hecho de que todas estas referencias aparezcan en los seis primeros capítulos, entre los cuales sin duda hay una cierta distancia temporal, no permite establecer con claridad si el relato se inicia en el año 1940 o en 1942 porque además la mayor parte de las referencias son *referencias sin valor porque no hay contrarreferencia que las ubique*, como señala Marraco (1980:196). Tampoco es posible despejar la incógnita a través de las numerosas referencias implícitas que posee la novela.

- Referencias implícitas.

A la hora de establecer la cronología de la novela la crítica ha tenido en cuenta únicamente dos referencias implícitas : la alusión al desembarco de Normandía en junio de 1944 (pág.292) y el final del juicio de Nuremberg (pág.320). Sin embargo hay muchas más que, si no aclaran definitivamente el problema sí pueden contribuir a solucionarlo. La fecha de nacimiento de los kabileños ha de situarse en torno al año 1930, porque Menchu, siete años antes de recibir el cheque de Francisco Muñoz en el verano de 1945, estaba con los milicianos que le habían regalado los zapatos verdes de tacón mientras discutían porqué se había perdido el Norte. Esto sucedió a finales de octubre de 1937, Fuegoña tenía entonces siete años (pág.107) y ahora por lo tanto catorce o quince. Ñito también hace referencia a "la ciudad misteriosa de los trece años" (pág.79) y su edad está próxima a la de Java, de quien sabemos que se inició como viajante de joyería "después de cinco años de bajarse los pantalones" (pág.358), que se casó con Pilar después de haberla dejado embarazada y obligado por Conrado (*ibidem*), que estuvo veinte años sin hijos después de haber nacido muerto el primero (pág.360) y que tuvo gemelos, que iban en el coche en el momento del accidente.

Sabemos que Menchu nació en 1919 y Balbina, compañera de Aurora , en 1921 si atendemos a la cronología de *Un día volveré*, podemos deducir que la edad de Aurora es similar a la de ambas. Tiempo después Aurora iba al piso de Conrado con su novio Pedro, muerto en el frente de Aragón en 1938 y antes, el dos de mayo de 1937, cuando la fuerza pública de la Generalitat asaltó la Telefónica -uno de los cuarteles del POUM- y fue expulsada a balazos, se produjo el asesinato de Conrado Galán (pág.273). Ocho años después Java la encuentra, antes de cumplir él los dieciocho años de edad (pág.263). Aurora se llama ahora Ramona y no ha olvidado todavía la muerte de Conrado, tras la cual Marcos Javaloyes

está encerrado, desde junio de 1937 como indica el calendario de la abuela Javaloyes según la confesión de Sarnita a Justiniano al menos (pág.285). En cuanto a Menchu, que asegura "haber cumplido los treinta durante las frías navidades del cuarenta y nueve" (pág.337) se encuentra en pleno apogeo en 1945 después de abandonar su trabajo como criada de la Baronesa en 1944 y en el invierno de 1946 Mingo le llevará una joya al Ritz, sabemos que año es porque se indica que Susana tiene trece años (pág.170) y Susana, de acuerdo con la cronología de *El embrujo de Shanghai*, tiene esa edad en tal año. La muerte de Carmen Broto se produce en el mes de enero de 1949, como se indica en la novela (pp. 248).

El grupo de maquis se formó el 26 de enero de 1939, cuando entraron en Barcelona los fascistas. En el verano del 44 su base está en Pueblo Seco y ese año y los siguientes cometerán diversos atentados, algunos de ellos con una ametralladora "Thompson" del 45 (pág.195). Esperan por su compañero Luis Lage -encarcelado como consecuencia de la aplicación de la Ley de Responsabilidades Políticas de 1939- hasta que saldrá en 1946, en primavera como se indica en la página 299 o en otoño, cuando finaliza el proceso de Nuremberg (pág.320). Seguramente lo segundo, ya que dos páginas más adelante, cuando los maquis planean nuevas acciones terroristas, la radio "dirá desde el interior que ese año será el año del trigo argentino" (pág.324), posiblemente haciendo referencia al acuerdo logrado por Franco con Perón en octubre de 1946 en virtud del cual Argentina entregaba trigo en un volumen que llegará a las setecientas mil toneladas, como recoge Tuñón de Lara (1980:228) si bien hubo acuerdos de este tipo firmados en 1941, en 1946 y en 1948. En todo caso hay en la novela una referencia a un carnet de AFARE (Agrupación de Fuerzas Armadas Republicanas) (pág.98), asociación que existe a partir de 1945, y una referencia de Tetas a Tabacalera en su confesión a Justiniano sobre las trampas que ha hecho con la tarjeta de fumador de Java -"pero eso Tabacalera aún no lo sabe y a quien perjudica, camarada" (pág.233)-, monopolio existente a partir de 1945. Además, Marcos Javaloyes recuerda el último atraco al banco Hispano-Colonial (pág.240), entidad que dejó de existir por una fusión en el año 1950. El quinquenio 1945-1950 es el ámbito cronológico que compete a las acciones de los maquis.

- El epílogo.

Dos personajes secundarios, Luis Lage y Palau, se encuentran junto al muro de la iglesia de Pompeya cuando se disponían a coger el metro en un capítulo, el XXIV,

claramente distanciado del resto de la novela mediante una elipsis temporal. El encuentro tiene como función servir de conclusión final a los hechos contados en la novela y es importante porque en él residen algunas ideas fundamentales para la comprensión de la novela. El debate sobre el desenlace de Marcos Javaloyes, la idea de que no es bueno vivir de recuerdos y de que nunca se sabrá lo que pasó no son tan importantes como la defensa de la pacificación, de la inutilidad de toda resistencia armada, como puede verse en el último párrafo de la novela :

Palau aplastado por la gente sin poder revolverse, aquel pesado corpachón rodeado de espaldas y mucas sin poderse acomodar ni imponer, quién lo hubiera dicho de él hace tiempo, cuando aún nos bullía la sangre joven y todo se había perdido menos la esperanza, entonces todos pensábamos esto no puede durar y ahí están los que quedan pensando todavía esto no puede durar algún día tiene que acabarse, no aguantará, sin saber que estas palabras llegarían con la vacuidad del eco hasta los sordos oídos de sus hijos y de sus nietos

La condición de testigo de los acontecimientos se observa en el uso del plural que se aprecia en el texto, pero también su distanciamiento ideológico frente a los que como Palau -"Yo no trabajo para éstos, coño, no me da la gana. El carota no se rinde, cullóns" (pág.365)- no está dispuestos a enterrar las armas. Parece un mensaje oportuno a la altura del año 1973 y a la vez es un anticipo de los que como Jan Julivert están preparados para defender la inutilidad de ciertas posiciones en contra de sus compañeros. Si el epílogo como técnica no supone ninguna novedad, sí lo es la idea que en esta ocasión transmite, pues se convierte en un principio ideológico que Marsé va a defender en las próximas novelas que se ocupan de este mismo universo.

- Analepsis.

La importancia de la evocación en una novela de las características de la que nos ocupa es fundamental, no sólo la mayor parte de lo contado forma parte de una analepsis que Ñito lleva a cabo, sino que dentro de ellas encontramos otras que realizan los personajes cuyo alcance llega al año 1931, primero de la República y momento en que Aurora Nin era directora de la Casa de Familia. Quisiéramos detenernos en ellas porque parte importante de la explicación a lo sucedido se encuentra en esas rememoraciones, según las cuales conocemos la ejecución del padre de Conrado Galán (pág.273), los inicios

en la prostitución de Aurora (pág.270) y la creación del grupo de activistas el 26 de enero de 1939, fecha de entrada del bando franquista en Barcelona (pág.102). En buena medida son una explicación a sucesos posteriores, pues no hay que olvidar que la ejecución de Conrado Galán padre es producto de un error que desencadena las posteriores venganzas y búsquedas que la novela trata y a la vez es el mejor símbolo de la situación vivida en la guerra civil.

- Relato iterativo.

Pero la existencia de distintas versiones del mismo suceso, la presencia del relato iterativo, introduce una nueva complicación en el análisis cronológico, así se proponen dos fechas para la liberación de Luis Lage : primavera de 1946 (pág.299) y otoño del mismo año en que finalizó el juicio de Nuremberg (pág.320). Todo se inicia el día de la Fiesta Mayor, en la tarde del día ocho de septiembre, un día importante en la concepción temporal que Marsé posee de este su segundo universo narrativo, pues es el que da inicio a los sucesos acaecidos en *Un día volveré*.

- Yuxtaposición de planos temporales.

Dos de los procedimientos más destacados de esta novela en relación con la temporalidad son la alternancia de tiempos verbales y la mezcla de planos temporales y espaciales repentina y sin indicación alguna. En relación con las aventis, con las historias contadas por los kabileños del Guinardó, habremos de relacionar el primero mientras que el segundo contribuye a subrayar el clima de confusión de la novela y tiene relación con la técnica de anticipación temporal que Marsé ha utilizado en anteriores obras y vuelve a emplear quizá con mayor insistencia en *Si te dicen*. A modo de ejemplo de esta mezcla de planos podemos mencionar cómo después de varias páginas haciendo referencia a las distintas actividades terroristas de los maquis en el capítulo cuarto se pasa inmediatamente a la habitación del Ritz en donde está Menchu :

El joven flecha gordo y sonrosado que venía con la orden de recoger las octavillas, contempla boquiabierto cómo el policía suelta la cortina y se encoge hasta quedar de rodillas, tendiendo los brazos hacia él con el vientre empapado de sangre. El gordo recula. El policía abate la cabeza y eructa dos veces, cuelga un hilo de sangre de su boca, se desploma.

Mirando de reojo al fondo del pasillo, al aprendiz le silba el oído izquierdo. La puerta abriéndose, la silueta vaporosa de la rubia con la bata abierta.

- De parte del taller.
- Ah, por fin -ajustándose la bata-. Espera un momento, guapo -dando media vuelta con el paquete en la mano entra de nuevo. (pág. 109)

De los atentados de los maquis hemos pasado al inicio del robo a Menchu en el Ritz, tras haber entregado la joya Mingo Palau en la habitación, pero cuando ella se mira en el espejo un nuevo salto temporal nos lleva a sus años en la Casa de Familia, a los primeros pendientes que le regalaron los Dondi y a la promesa de que "un día de estos me sacudiré para siempre este polvo de reclinatorios y me iré de esta sucia ratonera de huérfanas" (pág.110), promesa que por otra parte recuerda a las hechas por Java a Justiniano: "un día apilaré toda mi ropa harapienta en medio de la calle y le echaré petróleo y la quemaré" (pág.308), lo cual en función de las características de los dos personajes, Java y Menchu, no sorprende en exceso. El mismo procedimiento se seguirá dos capítulos más adelante, en donde se continúa la historia de lo sucedido aquel día en el Ritz y el atraco de Palau a la rubia platino, inmediatamente después de que el narrador haga referencia a las tormentosas reuniones de los maquis en la rue Belfort, en Toulouse (pág.129). El otro procedimiento, la alternancia de tiempos verbales, sirve a menudo para subrayar el carácter fantástico de las aventuras y es propio del discurso de Sarnita. Un ejemplo de ello está en el inicio del capítulo sexto :

Al principio solo tenían un viejo revolver de culata de nácar y tambor desencajado. Se establecería por fin el primer contacto en la boca del metro Diagonal : dos cenetistas de los viejos tiempos que se reconocen, que no necesitan dar las palabras clave. Pero Bundó sabría más tarde que Palau le había marcado hasta allí, desapareciendo seguidamente por las escaleras del metro al ver que se abrazaban (pág.128)

El valor del condicional en la novela es importante, nos pone sobre aviso de que lo que se está relatando es otra de las aventuras de Sarnita y así hallamos explicación a la alternancia de tiempos verbales, que se une a la falta de referencias explícitas al momento exacto en que tienen lugar los acontecimientos, aspecto que ya hemos tratado. Se trata de un procedimiento que Marsé utiliza por segunda vez y que se mantiene a lo largo de la novela, hasta el último capítulo y el párrafo final, en donde el tiempo presente y el pasado se alternan estableciendo un paralelismo intencionado entre ambas épocas.

4.3.2.7. EL DISCURSO

El estilo es un aspecto de *Si te dicen* que hasta la fecha ha sido poco investigado y muy desigualmente valorado, hasta el punto de que podemos encontrar un amplio abanico de juicios dispersos y escasos a lo largo de los distintos libros y artículos que se ocupan fundamentalmente de la técnica del libro, desde aquellos que como Gregorio Morán valoran positivamente el ritmo de la novela y destacan la presencia de *perfectas fotografías verbales* (1976:50) hasta los que como José de la Colina tienen una opinión negativa y juzgan la novela como *prosa de calidad desigual en la que se advierte una buena influencia faulkneriana junto a arranques líricos a veces lamentables* (1973:1), pasando por aquellos autores que no toman en consideración este aspecto -Sherzer, Sinningen, Marraco, entre otros- o bien establecen que se trata de un aspecto secundario, como hace Amell (1985:113). A la luz de los distintos trabajos realizados sobre esta novela parece evidente que sus valores estilísticos han quedado oscurecidos por la complejidad técnica que ésta presenta. Escribe Kirsch que en la novela que nos ocupa destacan dos estilos : *un estilo poético propicio de la novela evocativa alterna con la exposición de detalles naturalistas* (1980:209) y, en efecto, junto a ese primer estilo citado que ya encontrábamos en *La oscura historia* coexiste un nuevo lenguaje, un nuevo tono más duro y violento que no había utilizado el autor catalán hasta este momento. Marsé reconoce que en esos quince años que han transcurrido desde la publicación de su primer cuento ha ido poco a poco adquiriendo un mayor oficio, aunque sigue considerando el estilo y la técnica como aspectos secundarios, subordinados a la historia que pretende transmitir. En este sentido cabe interpretar las declaraciones efectuadas en el año 1977 -recién publicada la novela en España- a Paloma Avilés :

Digamos que he pasado del estado de inocencia al de indefensión. Quiero decir que tal vez he evolucionado (mayor seguridad en el manejo del instrumental, más recursos, más resonancias) pero que, sin embargo, a pesar de ese supuesto dominio técnico al empezar un libro me siento como si partiera de cero, como si no hubiera aprendido nada. Es bastante desalentador, pero tiene la ventaja de mantener viva aquella ilusión juvenil del aprendiz de narrador que uno fue. También impide el amaneramiento, los resabios del oficio y otras formas de esclerosis (...) Yo no soy un hombre de letras, ni siquiera me considero un intelectual,

y mi carrera me tiene absolutamente sin cuidado (pág.25)

Sigue siendo el de Marsé, a la altura del año 1973, un estilo funcional desarrollado en base a las condiciones que le dictan las propias características de la novela que escribe, pero a la vez es un estilo remitido a otros, que ha sabido asumir las principales conquistas de la renovación de la novela y del experimentalismo. Podemos destacar en él a) el tono violento que se manifiesta en los diálogos y su valor referencial junto a la aparición del monólogo dramático, b) la enorme importancia que poco a poco han ido adquiriendo las relaciones textuales tanto desde el punto de vista cuantitativo como funcional, y muy particularmente la intertextualidad, junto a c) la perfecta simbiosis del lenguaje empleado -de tono mucho más duro y violento- con el mundo degradado que la novela nos propone.

a) Descripción.

Probablemente *Si te dicen* es de todas las novelas de Marsé aquella en la que el autor ha prestado una menor atención a la descripción propiamente dicha y sin embargo no por ello es la obra en donde se observa un menor acierto en su ejecución. En líneas generales se limita a deslizar en la narración ciertas notas descriptivas que abundan en el clima de degradación y miseria que caracteriza a la novela, y en muy pocas ocasiones se detiene en un ambiente, muy al contrario selecciona un aspecto puntual de la realidad descrita que no suele ser discordante del ambiente general de la novela.

- Descripción impresionista.

Un buen ejemplo de la técnica descriptiva de la obra que nos ocupa es la primera presentación del barrio en las páginas iniciales :

Calles sin pavimentar y aceras despanzurradas donde crecía la hierba, eso era el barrio. El montón de basuras en la esquina Camelias y Secretario Coloma parecía más alto y repleto de sabrosas sorpresas, pero era que el nivel del arroyo, después de la última subida de aguas, había bajado. No era un zapato viejo lo que asomaba entre el fango, sino una rata envenenada. Todavía el cielo era una gran tela de araña. Pasó la tormenta, pero quedaba una llovizna tenebrosa, una cortina interminable y enmarañada que borraba las fachadas leprosas, portales y ventanas que aún sostenían trozos de vidrio y listones carbonizados (pág.60)

Marsé opta por el modelo de descripción naturalista si atendemos a la clasificación realizada por Hamon -a la que ya hemos hecho referencia en varias ocasiones- ya que el

avance se produce de lo general a lo particular, pero a la vez es una descripción simbólica en la medida en que *crea un ambiente y proporciona datos que ayudan a comprender y valorar las acciones*, razón que en opinión de Pozuelo Yvancos distingue este modelo de otros (1988:260). Lo esencial es que con esta primera definición de las calles del barrio las coordenadas generales del espacio en el que se van a mover los kabileños están asentadas, significativamente Sarnita indica que "a partir de ahora el peligro acechará por todas partes", en ese momento y lugar. El sintagma "sabrosas sorpresas" denota la relación estrecha que mantienen los chicos con los montones de basura en donde buscan su supervivencia y encuentran sus juguetes y los animales seleccionados para establecer las comparaciones apuntan al carácter degradante, infernal y secreto del mundo de la novela. Admitido todo esto como presupuesto, el lector no encontrará descripciones detalladas, tan sólo breves retazos en donde destacaríamos "el chasis oxidado del Ford tipo Sedán con las cuatro puertas arrancadas" (pág.88) mencionado en distintas ocasiones a lo largo de la novela y las "diminutas azoteas con sábanas mojadas que batía el viento" (pág.171) que aparecerán de nuevo en *Un día volveré*, por ser elementos que tienen una presencia reiterada en la narrativa del barcelonés.

- Descripción simbólica.

La escasez de detalladas descripciones tiene en la novela una honrosa y llamativa excepción, y esta no es otra que la del coche accidentado de Java cerca del pueblo de Garraf, a doce kilómetros de Barcelona. En esta ocasión el narrador describe con enorme paciencia el estado de todas y cada una de las partes del coche comenzando con la definición del modelo -Simca 1200 GLE blanco- y deslizando algunos aspectos que nos puedan dar una primera indicación de las características del piloto, que sabemos ya que es Java : además de las llantas "de carreras", el narrador indica que en el interior se encontraron "todos los ingenuos requisitos de la opulencia : reloj luminoso, guantera cerrada con llave, encendedor, techo forrado, asientos reclinables" (pág.76). mientras que en el exterior, peces de colores dan vueltas alrededor del automóvil mientras que en lo alto del acantilado una joven rubia con un coche sport -¿Teresa Serrat?- se convierte en el único testigo del accidente. Es en todo caso el primer dato que tenemos de la personalidad de Javaloyes, el resultado de su evolución social.

Si la descripción anterior destaca por lo detallado, lo contrario sucede con el cuadro

de Gisbert *El fusilamiento del General Torrijos*, cuyas características aparecen en la novela de tal manera fragmentadas que la pintura se convierte así en un verdadero emblema de la técnica de la obra que nos ocupa, en la medida en que la información que sobre el cuadro tenemos procede de la unión de referencias que se presentan aisladas. De este cuadro, que ha sido analizado por varios críticos con resultados no poco discordantes, nos ocuparemos más adelante, a la hora de analizar las relaciones textuales en la novela y su función.

b) Diálogos.

Desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo la importancia del diálogo en la novela es muy destacable porque se convierte en el procedimiento fundamental de indagación en el pasado y a la vez en la vía fundamental de acercamiento a la verdad o al menos a una explicación coherente de lo sucedido. Esta importancia del diálogo ha de ponerse en relación con la disminución de la omnisciencia que caracteriza a *Si te dicen* frente a la producción anterior de Marsé y que por otra parte se mantiene dentro de la tónica habitual que caracteriza a la novela experimental, como ya hemos dicho, que el mismo Marsé había ya anticipado : en el capítulo anterior hemos hecho referencia a la necesidad de no otorgar validez a una única versión de la historia que es la que presentaba Paco Bodegas en *La oscura historia*. El diálogo carente de valor informativo es muy escaso y casi inexistente en *Si te dicen*, siempre es una fuente de conocimiento para el lector y para los propios personajes, un "diálogo referencial" en la terminología de Bobes (1996:175) que se convierte no sólo en la fuente principal de información sino en el medio de indagar en el pasado y en la verdad.

- Diálogos desde el punto de vista formal.

Desde un punto de vista formal podemos destacar algunas novedades frente a trabajos anteriores de Marsé, en líneas generales desaparece la función rectora del narrador, reducida a la aparición de algunos verbos nocionales como "dice" o "dijo" y la mayor parte de los diálogos se presentan en estilo directo. De acuerdo con la clasificación de Strauch (1972) dos tipos de verbos incrementan claramente su presencia : los verbos clicativos que hacen referencia al tono, al modo de expresarse de los personajes -"suspiró Paulina" (pp. 77,78); "ordenó Sarnita" (pág.87); "advirtió Java" (pág.151), "gruñó Mingo" (pág.151); "gruñó el Tetás" (pág.171); "susurró Amén" (pág.177); "Palau riendo" (pág.187); "gimoteó la Trini" (pág.213)- y que en general concuerdan con las características caracteriológicas que en la

novela presentan cada uno de ellos, y los verbos contextuales, que remiten a un discurso anterior : "insistió Mingo" (pág.115); "añadió Martín" (pág.116); "insiste Jaime" (pág.136): "insiste Sarnita" (pág.170) y "añadió" (pp.124 y 205) son los dos más repetidos como muestra de una estrategia lógica en una novela cuya trama puede reconstruirse sólo a partir de las diferentes versiones que encontramos sobre los hechos acaecidos. Por otra parte, los diálogos de los niños giran alrededor de los mismos asuntos y tienen lugar en un espacio temporal reducido que hace necesaria la referencia a un discurso anterior.

- Diálogo desde el punto de vista del significado.

Desde el punto de vista del contenido, de la función y del sentido del diálogo, es evidente que los de esta novela son susceptibles de ser divididos en dos grandes grupos, los que se refieren a los kabileños y los que mantiene Ñito con Paulina, que reflejan características bien distintas en cuanto al tono empleado y en cuanto a su sentido último. Los primeros, los de los niños, están sujetos al rumor, a una versión preliminar de Sarnita sobre lo sucedido que en principio los niños aceptan hasta que ya avanzada la novela y coincidiendo con un acceso de madurez comienzan a poner en duda, como hemos explicado en otro lugar. Es un diálogo constructivo en donde cada uno aporta si puede los detalles necesarios en cada momento para la reconstrucción de los hechos y que se mantiene dentro de unos parámetros de complicidad, un diálogo que puede ajustarse perfectamente a lo que Durrer define como "modelo de interacción didáctica" en el cual uno posee conocimientos que el otro desea, en el que uno de los interlocutores está especializado en temas que el otro ignora -en el caso de Sarnita, cree que lo está- y se acercan a una posición común al final del diálogo. Es el caso de todos los que mantienen los kabileños en el refugio, que se diferencian claramente de los que este grupo cerrado llevan a cabo con otros personajes: el deseo de saber deja paso al resentimiento cuando el pasado deja de ser tema de conversación entre los kabileños y sólo queda la violencia y el rencor, como sucede por ejemplo con el que mantiene Luisito Lage con los Luises. Puede verse en este diálogo el mejor ejemplo del cambio de tono que experimenta la novelística de Marsé en esta su tercera etapa:

- No tienes derecho a hablar, piojoso. Tu padre está en la cárcel.

Una sonrisa primaveral afloró en la pálida boca de Luis, su pecho se infló:

- Porque se puede
- Por rojo. Por eso está. Y tu madre hace pajas en el cine por una pela, todo el mundo lo sabe.
- Luis se levantó apretando los puños. Una mueca dolorosa sustituyó la sonrisa.
- Repite eso.
- Tu madre es pajillera.
- La tuya, hijoputa (pp.202-203).

El segundo modelo, muy distinto del anterior, es el que ofrecen los diálogos de Ñito con su auxiliar Paulina, también de enorme importancia a la hora de abordar la comprensión de la trama, aunque en este caso no tanto de su desarrollo como de su sentido. Responden al que Durrer denomina "esquema de interacción polémica" porque ambos interlocutores están en posición de igualdad, Paulina demuestra en varias ocasiones estar al corriente de la vida de muchos de los personajes que Ñito menciona y discrepa de él en su interpretación de la realidad con el siguiente razonamiento : "La gente mayor (...) veíamos las cosas tal y como eran y nos preguntábamos ¿por qué? Vosotros rumiábais cosas que nunca fueron y os deciais ¿por qué no?. Ésta es la diferencia" (pág.346). El problema que se nos plantea es el de creer o no este aserto, que es lo mismo que decidir entre la versión de la historia de Sarnita -que Ñito de alguna manera mantiene- y una versión más lógica, oficial, que con ciertas modificaciones será la que llegará con el paso de los años a los libros de texto.

- El monólogo dramático.

En relación con este problema están las tres confesiones que los kabileños - sucesivamente Tetas, Sarnita y Java- realizan ante Justiniano, interpretadas como *monólogos dialogizantes* por Marraco (1984:119) y *casi como monólogos* (sic.) por Amell (1985:122), en contra de la opinión de Kirsch que entiende que Marsé en toda la novela rechaza el recurso del monólogo interior (1980:199). En los tres casos nos encontramos ante lo que Garrido denomina "monólogo dramático", una técnica que Marsé había empleado ya en novelas anteriores, que responde al deseo de aligerar el discurso narrativo y que constituye, según el mismo crítico, *una modalidad del diálogo en la que se oye únicamente la voz de uno de los interlocutores* (1993:266). Es evidente que tanto Tetas como Sarnita y Java no hacen otra cosa que responder a preguntas previamente formuladas por Justiniano, que en ningún caso aparecen expresas. Lo importante es que en ellos se revela la primera

función del diálogo en *Si te dicen* : la reconstrucción del pasado y de la verdad, pero también el principal obstáculo del propósito : no existe una versión única. Un ejemplo está en la confesión de Sarnita:

Está bien, espere, sé más cosas pero conste que le he dicho la verdad. ¿Cómo si no pueden explicarse las visitas a la trapería de la dueña del bar Continental, esa zorra que trafica con meucas? Pero hay más. *Por si no me cree voy a contarle otra versión del asunto, otra historia del escondido y la raspa perseguida, un rumor que circula por ahí y que coincide con mi historia verdadera en casi todo y además trae lo de la cicatriz* (pág.288. *Itálicas mías*).

Este pequeño extracto de la declaración de Sarnita contiene algunas de las claves de la novela y es un buen ejemplo del valor del diálogo en la obra que nos ocupa. En primer lugar, resulta paradójico que Sarnita añada una segunda versión de lo contado como garantía de que lo que dice es verdad, del mismo modo Marsé a medida que va introduciendo nuevas versiones sobre lo ocurrido comete el mismo error, intencionado en este caso. En segundo lugar, el chico admite que lo que sabe procede de un rumor aunque curiosamente coincide con su historia "verdadera en casi todo" -por lo tanto, mentira- y, en tercer lugar, la segunda versión que ya espera Justiniano es una versión ampliada porque "trae lo de la cicatriz", esto es, utiliza para justificar su calidad la misma expresión que coloquialmente se emplea para juzgar el contenido de un cuento o de un tebeo. Estas son las tres condiciones que cumplen no sólo las aventuras de Sarnita, sino la novela en general.

c) Lenguaje.

Uno de los rasgos que caracterizan la novela de Marsé desde un punto de vista del estilo es la separación cada vez mayor entre los distintos niveles de lenguaje. En este caso el nivel coloquial es el que predomina, especialmente en los diálogos de los kabileños y de los maquis, llenos de voces coloquiales, exclamaciones e interrogaciones cuya mención por abundante resultaría prolija, mientras que el nivel culto es el empleado por todos los narradores que sucesivamente aparecen en la novela, cualquiera que sea su extracción social. Cabe destacar en ambos niveles, junto a la alternancia de tiempos verbales -aspecto al que nos hemos referido en otro apartado- la presencia de abundantes adjetivos y comparaciones, muchos de ellos como veremos referentes al campo semántico de lo

oscuro, lo fantasmal, lo degradado y lo infernal, dentro de la técnica degradatoria que aparece en consonancia con el tipo de espacio y personajes que el narrador maneja.

- Comparaciones.

Rara es la página en donde no se observa la presencia de comparaciones : "la gorda del impermeable giró sobre los altos tacones como una negra peonza encapuchada" (pág.61); "negros ojos como tizones en la frente" (pág.62); "un día otoñal de alto cielo encapotado que parecía un incendio" (pág.63); "ventanas como bocas melladas bostezaban al vacío" (pág.64) "le miró por encima del hombro como un conejo" (pág.65) y "negros crespones como un vómito negro estrellado en el muro" (pág.66) son algunas de las que podemos extraer de las cinco primeras páginas de la novela, en relación con tres rasgos que, conjuntamente o por separado, definen el lenguaje empleado en *Si te dicen* : la abundancia de animalizaciones, la proximidad a lo que denomina Marraco *expresiones que pretenden reflejar lo inefable* (1984:68) y que vincula a la literatura folletinesca, como hemos visto en el capítulo anterior y la relación evidente que mantienen muchas de ellas con lo fantasmal, infernal u obscuro.

- Animalizaciones.

El primer caso es muy claro, la comparación de la mirada de la viuda Galán con la de una serpiente encantada (pág.199) o la de la boca de una fulana que entraba en el bar Continental con la de un pez (pág.66) son dos de las muchas existentes. La animalización es un procedimiento clásico a la hora de degradar a los personajes, tiene un papel muy destacado en la trayectoria novelística de Marsé desde su primera novela y muy particularmente en la obra que nos ocupa. Esta importancia de las animalizaciones como forma de retratar al personaje ha llevado a autores como José Ortega, de "estilo tremendista" (1976:738).

- Expresiones inefables / sinestésicas.

En el segundo caso se encuentran expresiones tan difícilmente inteligibles como esta : "la fulana mirándole a través del humo azul del tritón (...) una cara de mona lanélica rumiando musarañas" (pág.67). Este aspecto se presenta como una de las constantes narrativas del lenguaje del autor barcelonés y ha sido interpretado como defecto en varias novelas, como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de nuestro trabajo. Oscilan entre la expresión sinestésica y la expresión inefable, difícilmente comprensible para el lector

si no se tiene en cuenta el efecto que pretende crear Marsé con ellas, ya que ha de ponerse en relación con la técnica impresionista que sigue a partir de *Últimas tardes*, si bien como procedimiento es ya antiguo en su trayectoria.

- El campo semántico de lo fantasmal.

El tercero ha sido estudiado por Champeau en relación con los personajes, así Fueguiña es vista como "sombra gris" (pp. 22, 59), Conrado Galán como "máscara de cera" (pág.27), Marcos como "fantasma verdoso" (pág.220) y los maquis como "desastrados fantasmas" y "fantasmas de medianoche" (pág.77), entre otros muchos ejemplos que cita la mencionada investigadora (1983:367). Si este tipo de comparaciones se explica en relación con el espacio de la novela, la abundancia de comparaciones y también de adjetivos es uno de los rasgos que se acentúan en las próximas novelas de Juan Marsé, como tendremos ocasión de comprobar en el siguiente capítulo.

4.3.2.8. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD

La importancia de estas relaciones en la narrativa de Marsé ha ido en aumento a medida que se ha venido consolidando su trayectoria literaria, y a ella hemos hecho referencia en anteriores capítulos, no obstante es particularmente importante en aquellas novelas que se ocupan del "inframundo del barrio". Este rasgo no es exclusivo, obviamente, de la narrativa del autor barcelonés, sino ante todo una característica de la literariedad del siglo XX, cada vez más visible en la novela española de los últimos veinte años tal y como ha estudiado Montejo en un trabajo que distingue por su importancia dentro de estas relaciones textuales la conocida como "intertextualidad", que el escritor emplea *persiguiendo con ello un nuevo sentido, una transmisión e interpretación plural* (1991:93). El origen del concepto está en el concepto de "polifonía" de Bajtin y ante todo en la concepción que Tynianov posee de la obra literaria como doble red de relaciones diferenciales, tal y como establece Amalia Sanz Cabrerizo en un trabajo reciente sobre la evolución de dicho concepto en donde destaca que, cada vez más, *comprender un texto consistiría no en visualizar e imaginar las relaciones de las que habla, sino relacionarlas con las prácticas discursivas en las que enraiza* (1995:361).

Es importante por lo que tiene de clarificador en una cuestión que ha sido tratada

ya por investigadores como Julia Kristeva el trabajo de Genette, *Palimpsestes* (1982), que resume en cinco tipos bien diferenciados las distintas relaciones textuales que afectan a la transtextualidad o trascendencia textual del texto. Son estas la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y, por último, la architextualidad, presentes casi todas ellas en la novela de Marsé y especialmente la primera, que el crítico francés define del siguiente modo :

Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) : sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautremont, par exemple), que est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'une énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable (1982:8).

El estudio de la intertextualidad se reafirma como una necesidad fundamental para acceder a la comprensión de una novela tan compleja como *Si te dicen* y se manifiesta en ella de muy diversos modos, que podemos dividir en tres grandes grupos : en primer lugar, las relaciones entre "textos" o parte del mismo trabajo, por ejemplo el valor que la repetición de una misma idea -"a partir de ahora el peligro acechará por todas partes"- tiene en la obra en cuestión. En segundo lugar, la relación de un mismo texto con otras novelas, valga como ejemplo la estrategia que Tacca denomina "retorno de personajes" (1973:197) que expresa la deuda que el novelista catalán posee con la novela decimonónica, y en último lugar, las conexiones entre la novela y otros géneros ajenos en principio como el cine, la música, y la pintura.

- Intertextualidad externa : el empleo de textos ajenos.

El primer tipo de relación intertextual ha sido investigado ya por Nivia Montenegro en el primer trabajo publicado sobre esta cuestión. Ciertas partes del himno falangista que sirve de título a la novela aparecen a lo largo de ésta utilizadas en un cierto sentido paródico o irónico, así Java asegura ser "la mismísima primavera que vuelve a sonreír" en

su conversación con Justiniano (pág.299) y mucho antes, al hablar del ambiente en que se mueven los kabileños Sarnita indica que "el alguna parte, lejos, dicen que volverá a reir la primavera" (pág.60), primavera que aparece aludida en varias ocasiones -junto a diferentes referencias a ese "amanecer" que menciona el himno-, y que incluso llega a ser comparada con una prostituta -"un día de esa primavera que llegó riente y empolvada de sol como una meuca barata" (pág.103). Cuando los maquis recuerdan sus fechorías indica que "nunca volvió a reir la primavera como entonces, nunca" (pág.297) y así Marsé, como indica la investigadora arriba mencionada, *pone de relieve el carácter de la realidad descrita, haciendo hincapié en la miseria y degradación que la guerra trae consigo* (1981:146). En cualquier caso, la relación del título de la novela con el himno falangista no forma parte de las relaciones de intertextualidad según el trabajo de Genette, sino de las relaciones paratextuales, las que *le texte propiement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres* (1982:10), las mismas relaciones que mantienen las aventuras con el resto de la novela y que hemos analizado en otro lugar.

- Intertextualidad interna o restringida.

Jean Ricardou utiliza el concepto de "intertextualidad restringida" (1975:175) para referirse a las relaciones que mantienen entre sí textos del mismo autor. En efecto, y lejos de ese valor irónico y paródico que el uso del himno tiene están las diferentes repeticiones de ideas que encontramos en la novela: "a partir de ahora el peligro acechará por todas partes" (pp.60) y "hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños" (pp. 63,102 y 360) son dos ideas claves para la comprensión de la trama, la primera para entender el enfoque de la realidad que Sarnita tiene como narrador de aventuras, y la segunda como definición que encierra el concepto que Marsé posee de los maquis, de los derrotados en la guerra. Ambas deben sumarse a una tercera referencia que Nivia Montenegro no menciona y que en nuestra opinión tiene una importancia fundamental en lo que atañe a la historia que cuenta Nito : "por el mar corren las nieves " y "por el monte las sardinas" (pág.183) son dos sintagmas que el narrador intercala en la narración del cosido que éste realiza al cadáver de Java y que no adquieren sentido pleno -aunque puede intuirse perfectamente- hasta el inicio del capítulo XVIII en el cual se nos facilita otra parte de la canción que el celador canta durante el tiempo que dura su trabajo y por tanto la mayor parte de la narración : "vamos a contar mentiras, tra-la-rá" (pág.297). De este modo y por

si no fuera suficiente la confesión inicial sobre la naturaleza de las aventuras, con dicha canción señala el carácter ficticio de su relato.

El segundo tipo de relaciones intertextuales es el que afecta a toda una serie de elementos que forman parte de la construcción de *Si te dicen* como imágenes, personajes, espacios y objetos, que volveremos a encontrar en posteriores novelas, que en este sentido mantienen respecto de la que nos ocupa una relación hipertextual, esto es, proceden en cuanto a los elementos mencionados de una novela que les sirve de fuente y esta no es otra que *Si te dicen*, como veremos más adelante : es el caso de *Ronda de Guinardó*, *Un día volveré* y, parcialmente, de *El embrujo de Shanghai*, novelas con las que la coincidencia en ciertas imágenes y espacios es total, sumado esto a la técnica de retorno de personajes que Juan Marsé ha ido empleando desde los orígenes de su trayectoria como novelista. Este permite su vinculación con autores como Galdós o Balzac, si bien el procedimiento es asumido por el autor catalán con ciertos matices porque su galería de personajes es mucho más reducida que la de Galdós, y tampoco el procedimiento coincide exactamente con el empleado por Balzac, que en opinión de Tacca *no se preocupa por seguir o completar la vida de unos personajes : los convoca o los crea en el momento en que los necesita* (1973:197). Hay una relación directa entre "nombre" e "historia" en las novelas del escritor barcelonés, como veremos a continuación.

Ferrán, muerto por intentar impedir la quema de una iglesia, es el mismo personaje que aparece en *Encerrados* como padre del protagonista Andrés, de la misma manera que Esteban Guillén es un buen amigo del padre de Andrés que aparece en *Si te dicen* -bajo el nombre de Esteban Climent- como uno de los componentes del grupo de maquis que con distintos nombres pero las mismas características volverán a aparecer en *Un día volveré* y ya como casos aislados en *El embrujo de Shanghai*. Hay una relación clara entre estos personajes, también existe entre Balbina, prostituta amiga de Aurora en *Si te dicen* y la mujer que con el mismo nombre encontramos en *Un día* y lo mismo sucede con ciertas imágenes : por ejemplo, el yugo y las flechas dibujadas en la pared supone un elemento de unión entre las tres novelas que hemos citado en relación con el "inframundo del barrio". Cabría apuntar, no obstante, dos particularidades al respecto de este procedimiento : cada grupo de personajes -el relacionado con el "inframundo del barrio" y el vinculado al "mundo de la burguesía"- se reafirma como compartimiento estanco y no apreciamos que

en ningún caso un personaje perteneciente a uno de los mundos aparezca siquiera mencionado en el otro. Por otra parte, Marsé aparenta haber perdido el control del procedimiento y asegura en la entrevista que mantuvo con Ramón Freixas que los hermanos Julivert aparecen mencionados en *Si te dicen* (1984:53), lo cual no es cierto. Quizá la explicación haya que buscarla en que lo importante es la posición del personaje como tipo bien definido independientemente de su nombre o de alguna característica puntual. No es mucha la diferencia que podemos encontrar entre personajes como Luis Lage y Palau con otros como Falcón y Navarro, de novelas posteriores.

- Relaciones de la novela con otros géneros.

El tercer tipo de intertextualidad que más arriba hemos distinguido y que hace referencia a las relaciones de la novela con otros géneros o artes se presenta como un procedimiento complejo que ha sido bien analizado ya en distintos trabajos referidos sobre todo a las relaciones de Marsé con el cine, el teatro o con la pintura, tal es el caso de los de José Ortega (1976), Robert W. Fiddiam (1988), Danielle Pascal-Casas (1988), y más recientemente de Luis María Fernández (1996). Todos ellos marcan las pautas iniciales de lo que se convertirá, como veremos en el próximo capítulo, en práctica habitual del escritor catalán en especial cuando se refiere al grupo de novelas que anteriormente hemos incluido en la "trilogía de las víctimas de la guerra", siguiendo la propuesta de Amell, y que sirven para asentar mejor las referencias cronológicas y espaciales, como forma de conformación de su mundo novelesco. Para analizar este tercer modelo de intertextualidad conviene diferenciar la posición que ocupan frente a la novela las abundantes referencias cinematográficas, los títulos de canciones, los textos de otros autores incorporados al discurso de la novela y un caso polémico como lo es el empleo de un cuadro del siglo XIX en la construcción de la novela, porque en esta ocasión Marsé va mucho más allá del empleo de referencias culturalistas. Todos ellos forman parte del grupo de manifestaciones de la intertextualidad más frecuentes de la novela de los últimos veinte años, con cuyo inicio *Si te dicen* limita cronológicamente.

- Cine.

Desde las simples alusiones a una película de amor y lujo en *Encerrados* (pág.93) y a otra acerca de un suburbio protagonizada por un curita ingenuo en *Esta cara* (pág.103) muchas son las referencias al mundo del cine en la narrativa de Marsé, pero su importancia

en relación con la que muestra en la novela que nos ocupa es ínfima, pues en *Si te dicen* es mucho más que una simple alusión : es, ante todo, una influencia decisiva en la técnica de la novela, como recientemente ha advertido Luis María Fernández resumiendo su influencia en tres aspectos esenciales : el empleo de las analepsis y la superposición de los diálogos de Nito y Paulina sobre los juegos de los niños, la transición de un personaje a otro en el mismo tiempo o en tiempos distintos que recuerda un poco al fundido cinematográfico -hemos hablado de esto en relación con la temporalidad de la novela-, y el desdoblamiento de un personaje que es a la vez sujeto de la acción y objeto perceptivo de la misma.(1996:25 y ss.) También advierte sobre los mecanismos de construcción de la obra y es un verdadero punto de referencia para los kabileños a la hora de enfocar, concebir y describir la realidad. -"Que bien inventas, mariconazo, es igual que una peli. -Hay pelis que son verdad", dicen los niños (pág.99)- y por ello no sólo aumentan las referencias a títulos de películas sino que se utilizan como modelo de representación de las circunstancias de los personajes y, más allá de esto, podría decirse que el cine es una parte fundamental del acervo cultural de la generación de Marsé.

José Ortega ha sido el primero en insistir en la importancia del cine en relación con el mundo degradado que plantea la novela, de tal modo que *el intento de evadirse de la amarga cotidianidad explica la importancia concedida por estos jóvenes al mundo del cine* (1976:737) y posteriormente autores como Fiddiam y Evans explicaron la relación de ciertos títulos citados en relación con la construcción de la trama, así junto a menciones a películas como *Las aventuras de Marco Polo* (pág.234) y *Los tambores de Fu-Manchú* (pág.259) encontramos referencias a otras como *Arsenio Lupin* de Jack Conway (1932), *A Woman's face* de George Cukor (1941), *Lady Hamilton*, de Alexander Korda (1941) o *La mujer marcada* de Lloyd Bacon (1941). Especialmente pertinentes son las obras de Cukor y Conway, en el primer caso porque la relación de la tortura de Fueguiña con la que sufre Joan Crawford en la película citada es evidente, y así lo ha apuntado Fiddiam y Evans (1994:53) y la segunda por la relación existente entre el argumento de la película y el de la propia novela que indica, como señalan los mismos críticos, *"an identical combination of the theme of treachery, the topos of the double and triangular relationship between one two men* (ibidem). Añadiremos otra función más a las anunciadas, y esta no es otra que la de anticipar acontecimientos : cuando Java encuentra a Ramona en el Roxy, la descripción de

la escena que tiene lugar en la pantalla es una evidente prefiguración de la narración del asesinato de Conrado Galán:

En la pantalla unos chillidos de mujer, los faros de un automóvil en la noche, parado en la carretera, y un hombre asustado debatiéndose entre sus dos verdugos; un tercero sacando la pistola y la mujer chillando no le matéis, ese no es Arsenio Lupin, no le matéis; y los tiros, dos tres, cuatro y el pecho agitado de Ramona bajo su mano, su corazón ahora retumbando, ¿qué te pasa?, no es más que una peli, y sus manos repentinamente en la cara tapándose los ojos para no ver (pág.208)

Varios capítulos más adelante, cuando Ramona explica el asesinato de Conrado y cómo el miedo atenazaba su garganta de modo que "no conseguía decir no es éste, éste es el padre" (pág.272) comprenderemos que para Ramona lo visto aquella tarde en el Roxy era algo más que una película, y en efecto el cine es algo más que una distracción para los muchachos y en general para todos los componentes del mundo novelado. Como espacio físico es un lugar de obligada visita periódica y mucho más que un lugar que *a modo de metáfora transmite la degradación de la sociedad española de posguerra*, como quiere Fernández (1996:271), que en esto se muestra plenamente de acuerdo con la opinión de Fiddian y Evans (v.pág.56), es ante todo una forma de evasión no sólo para los muchachos del Guinardó, sino para toda una generación. Un buen ejemplo de la importancia del cine en la década de los cuarenta y de la posición que ocupa en el acervo cultural y hasta vital de la generación de Marsé puede verse en la película *Cinema paradiso* (1984) de Giuseppe Tornatore, excelente muestra de lirismo en la que el protagonista, años después de haber emigrado a la ciudad, vuelve a su pueblo para asistir al funeral de un amigo, a la desaparición del local en la que asistió a las primeras proyecciones, y a la pérdida también de una parte de su pasado y de su historia.

- Pintura.

Por primera vez en su trayectoria y en clara consonancia en este aspecto con otro importante protagonista del experimentalismo narrativo como es Luis Goytisolo, Marsé utiliza la pintura como estrategia de construcción de la novela, algo que viene anticipado por la propia portada de la primera edición de la novela, en donde encontramos el conocido cuadro *Cronos devorando a sus hijos*, fácilmente identificable con el contenido de la novela que nos ocupa. Champeau es la primera que se fija en las repetidas referencias a un

cuadro que aparece en la alfombra de la casa de los Galán e interpreta que se trata de la obra de Francisco Goya *Los fusilamientos del dos de Mayo* (1983:361), más tarde Sherzer se refiere a la misma cuestión en su edición de *Si te dicen* (1989:214, 276, 303, 304) y pone en relación el cuadro con al fusilamiento de Artemi Nin, tío de Aurora. No debemos descuidar la importancia de un cuadro aludido en doce ocasiones a lo largo de la novela, aunque la referencia más amplia y clara que podemos localizar es la última de ellas, en la cual y de acuerdo con la técnica de gradación que es habitual en la novela que nos ocupa aumentan los detalles e incluso cobra vida, recrea el autor lo visto en el cuadro:

Sobre la luz de gas derramada en la alfombra, intentaría concentrarse en el caprichoso poder del que dispuso la escena y en el rumor expectante del mar (...) en la crispación de los puños maniatados y las lívidas caras donde asomaba la sequedad del hueso, una carne yerta que mucho antes de sonar la descarga ya había dejado de recibir el flujo de la sangre. Uno de los condenados parecía que no se tenía en pie. La playa se repetía en sus ojos como una desolación. Cantos rodados, farrados de musgo, cáscaras tal vez de mejillones pudriéndose y manchas de sangre desvaída en la arena. No era capaz de mantenerse en pie ni a la de tres, las piernas se le doblaban y acabaría por sentarse en un charco de agua sucia que las olas, en su vaivén, renovaba constantemente (...) El pelotón se puso nervioso. El oficial ordenó que lo sostuvieran por los sobacos. Pero al soltarlo, en el último momento, volvía a caer y el oficial desistió. La primera descarga le pilló sentado, la cabeza entre las piernas, las manos atadas chapoteando en el charco, como un niño jugando a la orilla del mar (pp.303-304).

Nada tienen que ver los "caídos" del cuadro con los "caídos" del himno en el que se encuentra el verso que da título a la novela que nos ocupa, como propone Kirsch (1980:204). Se trata del cuadro de un pintor del siglo XIX, Antonio Gisbert (1835-1902), titulado *El fusilamiento del general Torrijos y sus compañeros*. Puede verse en su centro a dicho general como símbolo de traidor a las instituciones, más concretamente a la monarquía de Fernando VII e incluso, como apuntan Fiddiam y Evans -autores que han identificado el cuadro- *as a historical precedent for Java's fictional betrayal of Marcos in Si te dicen que cai* (1988:51) aunque nos parece más acertado vincular la pintura a los fusilamientos de republicanos en el Campo de la Bota y otras playas de la costa barcelonesa, como parece haber sido la intención del mismo Marsé y mejor aún a la muerte de uno de ellos Artemi Nin, tío de Aurora, como sugiere Sherzer (1989:276). Artemi Nin,

en su calidad de anarquista, es en la novela el mejor ejemplo de rebelde y traidor a la institución, a la República y sin duda quien mejor puede vincularse al general fusilado en la playa, y no Java, que está claramente dispuesto a acomodarse a cualquier institución que le permita instalarse en una mejor posición social. Lejos de ello, nos parece de mayor importancia la relación del cuadro con la técnica empleada en la novela que nos ocupa, pues como puede apreciarse a la luz de la descripción que del cuadro nos ofrecen, una realidad objetiva -el cuadro en sí mismo lo es- cobra vida en la novela y se convierte en una realidad nueva, se narra lo sucedido como escena de tal modo que se transforma en ficción, en cine. El cuadro de Gisbert, claramente, tiene ya su propia aventi.

- Teatro.

De la importancia de lo teatral en la novela de Marsé hemos tratado ya en anteriores capítulos de este trabajo, en donde destacamos como principal rasgo el hecho de que todos los personajes quieren ser lo que no son, al menos en aquellas novelas que se ocupan del mundo de la burguesía, pero esta particularidad esencial de dicho grupo de obras, sólo parcialmente se puede observar en la que nos ocupa. A pesar de ello y más claramente que ninguna otra., *Si te dicen* admite la consideración de su espacio como escenario, que lo es de enfrentamientos y degradación. El otro gran testimonio de la presencia de la teatralidad en la narrativa del barcelonés es la existencia de historias intercaladas, aunque la diferencia en *Si te dicen*, como ha visto Pascal-Casas, es que la novela *no nos ofrece únicamente unas narraciones, sino que incluye la representación de lo narrado* (1988:125).

Un buen ejemplo de ello, además de la dramatización de las aventis de Sarnita, lo tenemos en la representación de *Els Pastorets*, la obra que dirige Conrado Galán y en la que Java intenta participar a cualquier precio, basada en el enfrentamiento entre el bien y el mal -Miguel y Lucifer, representantes en cierto modo del permanente conflicto mostrado en la novela-, y sobre todo en la posterior escenificación de la violación de Fueguiña en su pueblo el día de la entrada de los fascistas (pp.255-256). Y como sucede en todas las referencias culturalistas que hemos analizado hasta ahora, cumple una función esencial en la estrategia narrativa en la novela dado que, como indica Pascal-Casas, *seguimos los progresos de la investigación de Java y de la construcción de la fábula a través de la representación de una función inventada por Sarnita* (pág.127) y en este sentido dicha representación, en cuanto a versión inventada de una supuesta realidad, en cuanto a

"historia recreada de oídas", es también aventi. Cine, pintura y teatro se unen claramente en cuanto a su función en la novela.

- Música y literatura.

Nos ocupamos en último lugar de las distintas referencias al mundo de la música y de la literatura por ser la forma de intertextualidad más común de las presentes en la narrativa del barcelonés, ya desde las primeras alusiones a las novelas de Vargas Vila y a *la Pavana de la Infanta Difunta* en *Encerrados*, su primera novela (pp. 167 y 73). Desde entonces hemos ido apreciando un claro aumento de este procedimiento, que sin duda tiene su mejor muestra en *Si te dicen*, la más rica obra del autor catalán en cuanto a este aspecto, en la medida en que podemos localizar no menos de doce menciones de intérpretes musicales y canciones -en muchos casos bajo la forma de citas encubiertas, incorporadas al texto- junto a otras tantas apariciones de títulos de novelas y tebeos.

Música y literatura nos sitúan en un tiempo, un espacio, y una cultura. Si proporciona un ambiente *La leyenda de los bosques de Viena* en el vals de Java con el obispo (pág.147) o la letra de *Perfidia* que aparece como música de fondo en la verbena de la Fiesta Mayor (pág.100), es una nota dominante y caracterizadora de ciertos espacios, tal es el caso de la canción "Isabel y Fernando el espíritu impera" (pág.185), tan adecuada a la casa de los Galán como lo es "y son, y son, y son unos fanfarrones" (pág.186) al lugar de reunión de los activistas. Dos novedades se observan en este procedimiento frente a obras anteriores a la que nos ocupa : la dificultad cada vez mayor que ofrecen algunas de estas referencias al ser incorporadas al texto sin marca alguna, y el valor semántico que a menudo adquieren. Es el primer caso el de "si me quieres escribir ya sabes", verso de un himno legionario (pág.169), o el de las distintas alusiones a la letra del himno de la Falange o a la canción "Vamos a contar mentiras" que entona Ñito, de cuyo valor hemos hablado ya. En el segundo caso se encuentran las referencias a canciones de Concha Piquer que ha localizado Román Álvarez (1980) como *La bien pagá* (pág.247), *Ojos verdes* (pág.228) y sobre todo *Tatuaje*, cuya letra ofrece ciertos paralelismos con la situación de Marcos Javaloyes y su presencia ha de interpretarse en ese sentido.

El mundo de la literatura aparece en la novela vinculado al de los kabileños, ávidos lectores de todo tipo de tebeos, revistas y almanaques. Las novelas de Doc Savage (pág.98) y Bill Barnes (pág.123), la revista *Signal*, los tebeos *Flash Gordon*, *La Sombra* (pág.201) y

El Guerrero del Antifaz (pág.211) constituyen un mundo alternativo que, como el cine, sirve de refugio a los niños dentro del mundo degradado de la época, y son a la vez testimonio de un bagaje cultural que Marsé nunca ha despreciado. Lejos de lo literario pero con enorme importancia en la configuración temporal de la historia se encuentran las distintas noticias recogidas del diario casi siempre en relación con la actividad de los maquis (pp.212 y 291), que han sido para Marsé el germen inicial para la construcción de la trama, como hemos analizado en el inicio del presente capítulo.

4. 4. RECAPITULACIÓN

La aparición de *Si te dicen que caí* supone el establecimiento a través de la memoria de un nuevo universo narrativo, mucho más complejo y por lo tanto necesitado de una técnica diferente, que en algunos aspectos participa de los recursos habituales en el experimentalismo. Es novela de la memoria, de indagación en lo personal y en lo colectivo, en la propia historia, y en ella Marsé se mueve con mayor comodidad cumpliendo su objetivo de evocar un pasado doloroso en combate con el tiempo para concluir que, aunque la historia no puede cambiarse, existe el derecho a soñar que todo ha podido suceder de otro modo. Se defiende la verdad inventada y se muestra un universo degradado muy relacionado con la infancia del novelista, que busca el desahogo nostálgico a través de la memoria, procedimiento nuclear de creación del universo novelesco. En él existe una galería fija de personajes, la voz narrativa corre a cargo de un niño que compone un grupo de chiquillos que juegan a inventar la realidad. Junto a ellos encontramos un grupo de maquis que esperan la restauración de la democracia, una ex-prostituta que capea su situación como puede y un anciano que deposita la memoria colectiva del barrio. Es la galería básica.

También posee este universo una configuración espacial y temporal muy determinada. Está ubicado en el barrio del Guinardó, en el norte de Barcelona, en un grupo de calles que recorren los personajes entre cines destartalados, casas de acogida, tabernas y solares arrasados por los bombardeos descrito principalmente a través de descripciones que expresan degradación y a través de imágenes retenidas. Los hechos se desarrollan entre los años inmediatos a la guerra civil y el año 1975 pero se centran en la década de los

cuarenta (*Si te dicen y Ronda de Guinardó*), cincuenta (*Un día volveré*) y sesenta (*El embrujo de Shanghai*). Existen abundantes saltos temporales y ciertas dificultades para reconstruir la cronología. La memoria es el procedimiento evocativo fundamental, destaca el tono violento de los diálogos, la dureza en el lenguaje y la aparición de las *aventis* como forma de aportar una segunda versión a los acontecimientos. La novela que nos ocupa marca el cambio entre el empleo de una técnica próxima al realismo tradicional a otra mucho más compleja que las condiciones de la novela exigen.

Todo ha de ser observado bajo el prisma de la degradación existente en la novela, provocada por la ruptura de ciertos códigos vigentes antes del año 1936 que provoca el exilio interior o exterior de los personajes. Tema esencial es la búsqueda de la verdad y la revisión del pasado, pero también la degradación de una época en tres niveles - instituciones, ideas y relaciones humanas- y la respuesta a esa degradación, también con tres posibilidades : la adaptación, la fantasía y el exilio.

El narrador renuncia a la omnisciencia porque la complejidad de la historia no puede ser explicada por una sola voz, de ahí el perspectivismo, la presencia de un narrador- niño que actúa como testigo, la técnica de ocultamiento y las *aventis*. En lo se refiere a los personajes, existen varios niveles sociales y se ofrece una galería muy diferente a la del universo de la desmitificación. No hay personaje principal. Desde el punto de vista de la tipología se mantiene el arribista en Java, pero aparecen víctimas sociológicas como Aurora y víctimas políticas como Marcos o Galán. Desde el punto de vista de la caracterización, aunque sigue siendo mixta., cobran relevancia como procedimientos la técnica anticipatoria, los apodos y los defectos físicos.

Dentro del mismo espacio físico cabe establecer una distinción entre espacio de la evocación y espacio evocado (como en *La oscura historia*) y conviene más a la novela la idea de escenario. La caracterización se realiza a base de breves referencias descriptivas, mediante imágenes. Función referencial, simbólica en el caso de ciertos locales y aumento del valor de los objetos. Desde el punto de vista del tratamiento de la temporalidad la novela no ofrece novedades significativas, excepto la acusada imprecisión temporal y la enorme dificultad para reconstruir la cronología.

Destacaremos también en los diálogos la presencia de un tono mucho más violento, el abandono de la función rectora y el empleo del monólogo dramático como técnica. Es

fundamental la importancia de las relaciones textuales porque refuerzan la coherencia del mundo narrativo y destacan en este sentido la repetición de ideas e imágenes, el retorno de personajes, y las relaciones con otros géneros como el cine, la pintura, el teatro, la música y la literatura. En lo que se refiere a los niveles de lenguaje Marsé sigue una técnica impresionista en la que destacan las comparaciones, las animalizaciones, las expresiones sinestésicas o inefables y los vocablos pertenecientes al campo semántico de lo fantasmal y de lo infernal.

V. LA CONSOLIDACIÓN DE LOS UNIVERSOS NARRATIVOS Y EL ACERCAMIENTO A LA "NUEVA NARRATIVA HISPÁNICA" : *LA MUCHACHA DE LAS BRAGAS DE ORO* (1978), *UN DÍA VOLVERÉ* (1982), *RONDA DE GUINARDÓ* (1985), *TENIENTE BRAVO* (1987), *EL AMANTE BILINGÜE* (1990) Y *EL EMBRUJO DE SHANGHAI* (1993).

A finales de la década de los setenta España busca democráticamente su propio camino en la consolidación de una serie de instituciones, no sin acusar las tensiones que son propias tras un período de casi cuatro décadas de dictadura. Por lo mismo, y aun por más razones que exceden el aspecto sociológico -hablamos por ejemplo de la influencia de ciertas corrientes de pensamiento como el posmodernismo-, la novela en nuestro país ha de atravesar su propia etapa transitoria, en la cual, orientada hacia las experiencias personales, condicionada por el mercado y guiada hacia múltiples tendencias, se demuestra que tras quedar probada -como se temía- la inexistencia de obras maestras poco aptas para la licencia del censor de turno y supuestamente escondidas por ello, mucho y contradictorio es lo que se puede decir sobre la novela de la segunda mitad de los setenta. Queden las palabras de Santos Alonso como testimonio de la perplejidad de la crítica en aquellos años:

Es difícil sintetizar caracteres generales unívocos, ya que al lado de la novela de corte policiaco existe la novela con bastante dosis de experimentalismo; junto a la novela intelectual convive la novela erótica; por un lado anda la novela existencialista y por otro la paródica esperpéntica, etc. Semejante razonamiento habría que hacer sobre los

aspectos formales : si en unas novelas prosigue tenaz el monólogo interior, en otras se percibe una sorprendente recuperación del diálogo; se aceptan con beneplácito la técnica de contrapunto o la del perspectivismo cervantino, el discurso torrencial o cerrado o la narración en tercera persona con el único objeto de contar cosas por puro placer, la linealidad más nítida o la estructuración en secuencias que rompen la temporalidad, etc. (1981:88).

La narrativa española tardará algunos años en ver cómo el panorama se aclara con la consolidación de una serie de tendencias muy concretas, dando fin a una novela en transición cuya trayectoria puede acotarse con la publicación de dos novelas que cabe entender como emblemáticas, tal es el caso de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y de *Belver Yin* (1982). La primera, porque su estructura se convierte en un excelente ejemplo de lo sucedido en aquellos años, pues de una primera parte rica en recursos típicos del experimentalismo como el contrapunto, la fragmentación de la historia o el monólogo interior, pasamos a una segunda parte con uso limitado de estas técnicas y a una tercera con voz directa y tradicional. La segunda, porque en su éxito se convierte en anticipo de la peculiaridad que la nueva novela posee a diferencia de las que la preceden, pues se asienta en un fructífero romance, apenas iniciado, entre escritores y lectores. Para ella y para otras utiliza Constantino Bértolo la denominación "nueva narrativa española" (1994:51), para referirse a un tipo de novela *que no defiende el concepto narrativo, que no considera objetivos sociales o políticos ni tampoco persigue una revolución del lenguaje* (ibidem) en una línea de identificación entre la idea de novelar y el objetivo de contar historias que entretengan al lector que sólo Marsé, según el crítico citado, había defendido hasta entonces. De los cambios producidos en estos años, de las tendencias fundamentales que se han consolidado en lo que desde ahora y a pesar de la escasa originalidad del concepto denominaremos "nueva narrativa" o "nueva novela", y de sus procedimientos más destacados, hablaremos en este apartado.

a) El cambio de rumbo de la novela española : continuidad o ruptura.

En líneas generales la crítica especializada admite no tanto una ~~ruptura~~ como un cambio de rumbo en la novela posterior a 1975 : partiendo del principio de que el clima de ruptura que se vive en España ha de reflejarse en la narrativa Sobejano entiende que analizando las estructuras novelescas es posible constatar un cambio de rumbo hacia dos tendencias, una "culturalista" y otra "escrptiva" (1979:1), un cambio que también admite

Santos Alonso en su estudio *La novela en transición* (1983), aunque hacia dos tendencias diferentes, "vuelta al realismo" y "gusto por contar historias", como recoge Soldevila en un artículo sobre la novela del período que nos ocupa (1985:38). Parecen aceptar la existencia de una ruptura varios autores : la admite Paul Ilie porque cree que la muerte de Franco en 1975 *compromete la política con la literatura* (1995:21), también Geist, que explica que la muerte de Franco *señala real y simbólicamente el inicio en España de una serie de transformaciones políticas, sociales y culturales* (1995:143), Ferreras al entender que la novela española de posguerra *y atendiendo a una cronología estricta acaba exactamente con la desaparición del jefe del estado en 1975* (1988:88) dando lugar a una transición que *consistió sobre todo en la conciencia generalizada de que el régimen verticalista (...) no podría sobrevivir a su máximo responsable* (ibidem), y Julio Rodríguez Puértolas, que piensa que con la desaparición de la dictadura renace la escisión tradicional entre escritura para lectores cultos -y prósperos- y una literatura popular bombardeada por los medios de comunicación y la crítica, lo que supone una *vuelta a la normalidad* (1995:267). A partir de este momento, y como afirma Sanz Villanueva, encontramos una novela, la de los ochenta, dotada de un perfil propio porque *con el nuevo orden político desapareció la última justificación para que las letras asumieran débitos que no les pertenecían* (1990:28).

No son pocos los que atenúan o niegan la existencia de una ruptura y creen en la continuidad de la situación de la novela antes y después del año 1975 : Ramón Buckley adelanta esta ruptura acotando un período desde el año 1968 hasta los primeros años de la década de los ochenta -lo denomina "novela de la ruptura"- que se caracterizaría por *una intensa renovación estilística del género* (1990:71-72) y en parecidos términos se manifiesta Villanueva, que niega una transformación radical pero sí admite *una transición debida a procesos artísticos gestados ya en los años sesenta* (1992:4), lo mismo que Conte, que entiende que la ruptura se produjo en los años sesenta, *cuando la novela se liberó de la obsesión política* (1990:136). Martínez Cachero, que en su más conocido estudio sobre la novela española de posguerra no reconocía la importancia de la guerra civil española como hecho literario, vuelve ahora a apreciar una transición sin mayores novedades imputables al cambio de régimen (1985:2), y la misma opinión defiende desde la revista *Ínsula* M^a Elena Bravo (1990:24). Tampoco Soldevila cree justificado hablar de ruptura, y observa

una transformación evolutiva de los gustos o preferencias de autores, editores, crítica y público hacia otras formas de narrativa que ya tenían cierta vigencia (1985:39).

Es evidente la imposibilidad de hablar de transformaciones culturales radicales producidas de un año para otro, pero parece también indiscutible que desde el año 1975 se han producido una serie de acontecimientos que han podido provocar cambios significativos en la forma de hacer novela, y que podrían ser divididos en tres tipos fundamentales : en primer lugar, los relacionados con la preeminencia de una corriente de pensamiento heredada de décadas anteriores, el posmodernismo, que designa en palabras de Lyotard *l'état de la culture après les transformations que ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin de XIXe siècle* (1979:7) y que cobra fuerza en los últimos años por la desconfianza en las explicaciones racionales y es un factor fundamental en la vuelta a las preocupaciones individuales. En segundo lugar, el enorme incremento de autores, obras, y la gran riqueza de perspectivas y líneas de elaboración que la novela ofrece, en parte debido a las especiales condiciones que el mercado del libro español posee, y en parte por la existencia de cuatro generaciones de novelistas en activo, de características bien diferentes entre sí.

En tercer lugar, conviene considerar aquellos factores de tipo político, social o económico derivados del paso de la dictadura a un proceso de democratización de las instituciones. Juan Pablo Fusi desde la *Revista de Occidente* enumera algunos bastante significativos como la desaparición de la censura, el reconocimiento por parte del Estado de una pluralidad cultural, o la constitución de la prensa en campo de denuncia y debate (1989:40), pero no son los únicos cambios producidos : Bértolo habla de la incorporación de nuevas demandas estéticas como el cine o la televisión (1989:52), demandas que también reconoce Soldevila al ver que mientras el presente de la novela *es un panorama de difuntos galvanizados y galvanizables* y que, por ello, *el futuro de las formas narrativas no tradicionales vehiculadas por el cine, la televisión, la videocassette, es, como su presente, esplendoroso* (1989:47). En definitiva, ha habido cambios importantes que han dado paso a un nuevo tipo de novela caracterizada por el interés en relatar experiencias privadas, el gusto por contar historias y que ha pasado a formar parte, lejos del papel elitista de los escritores de antaño, de una cultura que es hoy en día objeto de consumo. Al cambio producido apunta la conferencia que Emilio Alonso pronunció en el encuentro de Verines

de 1992, de la cual reproducimos un fragmento.

Desde el 81 para acá han cambiado muchas cosas. Lo sabemos bien los de mi generación. Una vez concluidas las campañas de juventud, desmanteladas la siderurgia y las ideologías industriales, desmoronados los muros de la patria mía, sustituimos la tarea colectiva por el encargo íntimo, los símbolos por los modales, los traumas por los síndromes, el panfleto por el catálogo, el dogma por el slogan, las barbas revolucionarias por la loción antiarrugas y las consignas por la incertidumbre. Así que la mirada se abisma ahora en el armario (y en el armario de la intimidad) rodeada de cables, teletextos, vídeos, parabólicas y pensamiento débil. La novela española es, quizá, un buen testimonio de esta mutación. Liviana, no muy extensa, bien acabada, con marca de la casa (editorial) y etiqueta de autor, con fecha de caducidad (como los yogures), prescinde de la realidad objetiva: ni droga, ni paro, ni terrorismo, ni trujimanes políticos, ni especulación, ni hoguera de las vanidades, ni Madrid, ni Rentería, ni Marbella, sino Oxford, Venecia, Marraquech, Berlín-Praga se va a llevar mucho y quizás Riga-, lugares en donde los amores son fugaces, el dolor y la sensación de placer son sensaciones efímeras e internacionales, la convalecencia es casi un destino, la infancia y los recuerdos son inolvidables sin saber porque, y los sueños quebradizos y las pequeñas aventuras consuelan de tanto pragmatismo y vago malestar (pp.24-25)

b) Cronología.

El otro aspecto de la polémica, dotado sin duda de un menor interés, es el establecimiento de una fecha concreta que dé inicio a la nueva etapa de la novela. Rafael Conte, por ejemplo, cree que 1973 es la fecha indicada porque es entonces cuando se produce la última acción efectiva de la censura, con la prohibición de tres novelas como *Recuento*, *Si te dicen que caí*, y *Oficio de tinieblas*, 5, de autores tan reconocidos como Luis Goytisolo, Marsé, y Cela (1989:1). Villanueva cree que 1975 no tiene otro valor que servir como fecha emblemática (1992:4) y otros autores, al menos teniendo en cuenta los títulos de diversos estudios publicados sobre el particular, prefieren retrasar al año 1976 la fecha de inicio, como es el caso de Amorós (1986), Martínez Cachero (1985) y Soldevila (1985). Por su parte, Mainer cree que es un problema de puntos de vista, y así para el historiador el año clave es 1973 con la muerte de Carrero, para el economista lo es 1972 por la crisis económica, para el sociólogo 1968, y para el observador del consumo literario español los años entre 1966 y 1969, en los que el tema de la guerra civil concluye con tres visiones del conflicto orientadas a las clases medias (1985:11-12). Y no falta

tampoco quien como Bértolo establece una distinción entre dos fechas: 1975 como año de la aparición de la "narrativa española actual", y 1985 como año en que se empieza a hablar de una "nueva narrativa" (1989:51), o Buckley, que como hemos visto establece un período entre 1968 y 1990, al que sucederá *el inicio de una nueva narrativa que será la que habrá de prevalecer en la nueva década de los noventa* (1990:71-72).

No le falta razón a Monleón cuando como editor del libro colectivo titulado *Del franquismo a la posmodernidad* (1995) explica en el prólogo que *el acto de elegir una fecha como momento en el que el desarrollo histórico sufre una ruptura trascendental es un acto arbitrario abierto a todo tipo de cuestionamientos* (pág.11), quizá las fechas, generaciones e -"ismos" no son más, como afirma Vázquez Montalbán, que líneas como las que encontramos en los mapas sin que existan en la realidad y sin otro valor que el de servir de punto de referencia, entiende además el novelista catalán que a la muerte de Franco *las cosas permanecen invariables en el ámbito literario* (1991:20) y que no es difícil, en su opinión, cuestionar la existencia de una tendencia hegemónica, que en todo caso vendría dada no por la opinión de la crítica especializada, sino por la actitud del lector, una opinión que como veremos después está bastante extendida, particularmente entre los autores :

Si a partir de los años 76-77-78, los lectores dividen sus gustos, sin dividirse ellos, y son capaces de comprar al mismo tiempo una novela de Benet, de Mendoza, de Vargas Llosa y una mía, eso demuestra que están cuestionando el que una tendencia estética sea hegemónica. Eso es lo que se produce con posterioridad al franquismo : el propio lector cualificado es el que impone la diversidad del gusto y consagra así lo que podríamos llamar eclecticismo vinculado a la idea de posmodernidad (1991:21).

c) Autores.

Varias son las generaciones de escritores que desempeñan su labor en la década de los ochenta y varios también los criterios que pueden seguirse a la hora de establecer grupos, desde los más comunes -recurrir al dudoso criterio generacional, como hace Santos Alonso al definir un significativo grupo de autores como "generación del 68" (1992:251)- a otros menos habituales : Conte, por ejemplo, sugiere establecer una clasificación por editoriales y distingue como fundamentales a Seix Barral, Alfaguara, Anagrama y Tusquets, que se reparten los autores más destacados en el panorama actual de nuestras

letras (1990:154), y Antonio Chicharro aísla un grupo de "novelistas-periodistas" entre los que destaca a Arturo Pérez Reverte, Juan Luis Cebrián, Fernando Schwartz, Fernando G. Delgado, Juan Cruz, Rosa Montero, Maruja Torres y Ángeles Caso, entre otros (1996:16-17). Teniendo en cuenta lo discutible de la propuesta pero para una mayor orientación distinguiremos cinco grupos diferentes de novelistas teniendo en cuenta su vinculación con las diferentes corrientes de la novela que han definido el panorama de la literatura española a partir del año 1940.

Tenemos en primer término un grupo de autores que protagonizaron la novela de la primera década de la posguerra, la que define Sobejano como "novela existencial", entre los que destacan Cela, Delibes, y Torrente Ballester. Se mantienen en activo todavía y se han convertido en verdaderas instituciones literarias, camino que también lleva un segundo grupo de escritores vinculados al realismo social o iniciados en él entre los que podemos citar a Juan Goytisolo, Juan Marsé, García Hortelano, y Carmen Martín Gaité. Se trata de un grupo de autores que con el paso de los años han ido participando en mayor o menor medida de los cambios producidos en la novela española y que mantienen ciertos vínculos en común, ya sea porque, como dice García Hortelano, *nunca arremetimos como se debe arremeter contra la generación anterior como han arremetido los novísimos contra la generación del 50* (1990:214), por el hecho de haber escrito *obras sin final feliz, sin moraleja y sin brindar soluciones*, como afirma Martín Gaité (1990:213) y sobre todo por su amistad, y por el hecho de haber padecido las consecuencias de una guerra. Su papel es importante en los últimos años y Sobejano se ha ocupado de ellos en el convencimiento de que la actualidad de un escritor no depende de las mareas del mercado (1996:44).

El tercer grupo está formado por novelistas que se dieron a conocer en la década de los sesenta y primeros setenta, vinculados a la renovación de la novela y posteriormente a los autores del experimentalismo y a los *novísimos*, pero que han ido abandonando antiguas propuestas en favor de la restauración de la narratividad, alcanzando en algún caso un éxito que como novelistas del experimentalismo no iba mucho más allá de la opinión de la crítica : Raúl Guerra, Esther Tusquets, José María Vaz de Soto, Alvaro Pombo, Vázquez Montalbán, Luis Goytisolo y Juan Benet pueden ser algunos de los nombres más destacados.

El cuarto grupo se constituye con los narradores nacidos con posterioridad a 1940

que inician su carrera literaria en los años 70, pero que ofrecen sus mejores obras en los 80. Entre los más conocidos y ordenados de acuerdo a su fecha de nacimiento podemos citar a José M^a Merino, José Antonio Gabriel y Galán, Juan Pedro Aparicio, Julián Píos, Luis Mateo Díez, Lourdes Ortiz, Eduardo Mendoza, Mariano A. Rato, José M^a Guelbenzu, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, J. J. Armas Marcelo, Soledad Puértolas, Luis Landero, Miguel Sánchez Ostiz, Rosa Montero, Javier Marías, Jesús Ferrero, Julio Llamazares, Javier García Sánchez, Juan José Millas, Antonio Muñoz Molina y Alejandro Gándara. Cuando hablamos de "narrativa española última" nos referimos fundamentalmente a ellos, a este grupo de autores nacidos con posterioridad al año 1950, y carentes de una trayectoria literaria consolidada anterior al año 1975, un grupo que se caracteriza por elaborar un tipo de novela nuevo, marcado no por el empleo de una técnica especialmente depurada, sino ante todo por un cambio de mentalidad, de posición ante la realidad y con una nueva concepción de la función de la literatura y el papel del novelista.

El último grupo que diferenciaremos es el de aquellos autores nacidos con posterioridad al año 1965, como Ray Loriga o José Antonio Mañas, autores de última hora que han iniciado recientemente su carrera y que no gozan del favor de una parte importante de la crítica. Goñi, desde la revista *Leer* (1990:32) dice de los últimos autores que *les pasa como a esos toreros vistosos que malogran la faena porque les falla, a la postre, la espada* (1990:32), Sanz Villanueva se refiere a los autores pertenecientes a lo que se ha denominado "generación X" como autores de novelas que *carecen del doble aliento verbal e imaginativo del verdadero artista* y advierte además que *tendrán que aprender que la lengua ha de remontar la imitación de la precariedad expresiva de la calle* (1996:4). Próximo a su criterio se encuentra Germán Gullón, que en la revista *Ínsula* habla de autores cuya virtud *no reside en la prosapia estética* y destaca en ellos su *pobreza formal, la sintaxis arbitraria, el lenguaje desgarrado y plagado de coloquialismos*, aunque distingue a Mañas y a Loriga como excepciones (1996:31). En cualquier caso la amplitud de la nómina de estos jóvenes autores - Sanz Villanueva menciona hasta ochenta y un "autores de última hora" (1992:273-279)- convierte cualquier juicio en apresurado.

d) Valoración crítica de la novela actual.

Los diagnósticos que sobre el estado de la novela actual ha realizado la crítica son abundantes y se recogen habitualmente en números monográficos de revistas literarias. De

entre ellas, un buen resumen puede ser la encuesta que nos ofrece la revista *Ínsula* en su número de julio de 1990 (pp.9-10). Aunque en general se define su estado como bueno y se valora el interés por la novela bien hecha, Javier Goñi opina que se publican demasiadas obras rematadas con prisa, Andrés Amorós que se utiliza la proximidad al periodismo para hacer chapuzas y Ángel Basanta que hay muchos escritores disfrazados de novelistas, Rafael Conte pone énfasis en el hecho de que el mercado esclaviza a los creadores, y en la misma línea Manuel Longares asegura que las editoriales conceden preferencia al nombre del escritor sobre la obra. Un año más tarde y en la misma revista, Juan Oleza critica que tengamos una novela "light" de espacios planos, tiempos reducidos, temática unívoca, y pone énfasis en otra importante cuestión: *el lector está desorientado por una crítica encomiástica de urgencia* (p.13).

Algunas de las voces más autorizadas de la crítica actual vuelven desde la misma revista y en enero de 1996 (pp.22-26) a ofrecernos su opinión sobre el estado de la novela española demostrando que la situación no ha cambiado excesivamente : estamos ante una novela que ha recuperado a los lectores (Santos Alonso), beneficiada por el aumento de voces y del mercado editorial (Luis Alonso Girjado), impulsada por la pluralidad estética, la libertad, y el mayor desarrollo del mercado exterior y del interior (Amorós) que trabaja con una tradición poco desarrollada últimamente como es la de lo novelesco (Bértolo), una novela poco altisonante y fiel a su propósito de situar las historias en un tiempo y en un ambiente precisos, cercanos y reconocibles (Gonzalo Santonja). En el debe anotaremos que ha entrado en el comercio del consumo (Santos Alonso), que abunda el mimetismo y el estrato de títulos mediocres (Alonso Girjado), que existe una cierta tendenciosidad en los imperios editoriales (Amorós), que es más una forma de entretenimiento que de conocimiento (Bértolo), que la imaginación y la memoria se limitan en diversos relatos intelectualizados de escaso interés argumental (Fernández del Riego), que en ella el realismo sigue arrastrando secuelas de la pesadumbre y el reduccionismo de los cincuenta mientras que el idealismo sufre un complejo de secta perseguida (José Manuel González), y por todo ello puede pedirse a los autores más desmelenamiento y audacia (Goñi), ya que a menudo se ajustan a una forma tradicional de narrar (Soldevila) que en algunos casos cae en el costumbrismo más añejo (Juristi).

Para justificar una negativa valoración de la novela última, la crítica ha

seleccionado tres posibles culpables: el autor, las editoriales, y el modelo de sociedad en que vivimos, mucho más atento a modas y simples divertimentos que a la calidad del producto literario. Justo Rodríguez Padrón, desde las páginas de *El Urogallo*, afirma que se escribe para agradar a editores y críticos; y el autor, dando por buenos ciertos clisés, no explora posibilidades y ofrece una novela en la cual el tono y la narración son de una monotonía incuestionable (1988:89) y Bértolo, en *Revista de Occidente*, considera que la libertad de tendencias esconde la primacía de una sola, "light", cuyo público es el mercado (1989:58). Las editoriales no quedan al margen de las críticas, y así Gofñi habla de falta de ambición de los escritores y excesiva facilidad para publicar (1990:33) y Martínez Cachero incide en la baja calidad de los premios literarios, que atienden sobre todo al nombre del autor (1985:3).

Otros críticos, como Sanz Villanueva o Conte, culpan al mercado de la situación actual, de forma que para el primero la novela es simple muestra de los modos propios de una época, la del triunfo social y la moral "light" (1990:30) y el segundo, editor de un buen libro sobre la cultura de nuestro tiempo (*Una cultura portátil*, 1990), entiende que es normal el desencanto que se produce a partir de 1975, pero la industria editorial española es un gigante con pies de barro porque se ve obligada a publicar muchos títulos en un país en el que se lee poco, de tal modo que *no extraña que la principal característica de la novela española sea la dispersión y el caos* (pág.138). No falta tampoco quien reparte responsabilidades, como Soldevila, que une a la influencia negativa del mercado la supervivencia de formas degradadas de novela por influencia de otras formas de comunicación (1985:7). Es evidente que existe, en todo caso, una falta de acuerdo entre el discurso del creador y el del crítico, como pone de manifiesto Villanueva (1985:7). Un discurso, el del crítico, hacia el que algunos se han dirigido con preocupación, Bértolo cree que actualmente es sólo *un mero apéndice de la industria editorial* (1987:222), y José Antonio Fortes, en *Novelas para la transición política* (1987) entiende que su papel es el de avalista ideológico de determinados intereses :

Hoy, con estas leyes del mercado dominando, el crítico de la literatura funciona como avalista de intereses económicos e ideológicos y el escritor de productor cualificado y consciente de ideología servil. Yo he llamado la situación histórica actual de producción de ideología light.

Hoy, literatura light. Hoy, ideología light (pág.17).

La novela española actual tiene también defensores, que destacan como aspecto especialmente positivo en ella la restauración de la narratividad. Santos Alonso cree que una vez pasada la decepción posterior a 1975, se ha recuperado la esencia épica, que es contar historias (1989:11); Ricardo Gullón contempla como dato positivo la corrección del retraso en abrazar corrientes exteriores que caracterizó de siempre a la novela española (1985:8) y Carlos Galán añade que la novela actual tiene una interesante carga cultural, no permanece indiferente ante los problemas, y posee una gran variedad de temas y técnicas (1989:14). La pasividad de la novela de hoy ante los problemas sociales es una acusación que rechazan autores como J. M^a Merino, que tiene por afortunada la liberación de la novela de compromisos que no le corresponden (1990:94). posición esta que es contestada por otros investigadores como Rodríguez Puértolas, que lamenta el rechazo del realismo y sobre todo del realismo de denuncia *contra el cual y por si acaso se lucha explícitamente y sin descanso en las revistas establecidas y en la prensa de gran difusión* (1995:268), o como Conte, que hace referencia al olvido de la guerra civil como *un olvido deliberado y casi podríamos decir desesperadamente deliberado* (1990:102). Por último, y en una posición mucho más optimista y combativa, Enrique Murillo valora el momento actual de la novela como óptimo, con obras maduras y magníficas, sin descuidar algunos ataques a *alguna que otra voz sesuda* (1992:304).

Sin duda alguna la visión más optimista sobre el estado de la novela española de nuestros días es la que poseen los autores, que ponen de relieve la importancia de la libertad de tendencias, del papel de la mujer como lectora y como escritora, de la sintonía con el lector que es producto del mayor acercamiento a su situación y vivencias, y la corrección de la distancia frente a la novela extranjera. Un buen resumen de estas opiniones podemos encontrarlo en el suplemento semanal del diario *El País* (1997:42-60) que recientemente ha dado a conocer la opinión de más de treinta autores, desde los ya clásicos hasta los más jóvenes, algunas de las cuales trasladaremos a estas páginas : Cela cree que se escriben buenas novelas pero que los escritores arriesgan poco, Gala piensa que los novelistas han aprendido a escribir historias que los acerquen al lector y no experimentalismos que los separen, y también Maruja Torres y Muñoz Molina ven al público más

cerca de los libros. Rosa Regás destaca la influencia del mercado, la publicidad, el marketing y los medios de comunicación, Gándara cree que al haber todo tipo de novelas es posible la proximidad a todo tipo de lectores, y lo mismo opinan Llamazares, Mendoza, Vázquez Montalbán, Vicente Molina-Foix y Ray Loriga. Pero hay más factores que deben ser tenidos en cuenta : Umbral piensa que si antes la imagen de España perjudicaba al escritor ahora le beneficia, Marsé destaca el papel de la mujer como escritora y como lectora -Manuel Rivas coincide en esto-, y Adelaida García Morales, Javier Tomeo, Gustavo Martín Garzo e Ignacio Martínez de Pisón se fijan en la importancia de las traducciones. Finalmente, no todas las opiniones coinciden en este diagnóstico optimista : Arturo Pérez Reverte habla de *secuestro de la novela a manos de una mafia de críticos que escriben para ellos mismos y al margen del público lector* (pág.58), Juan Manuel de Prada también tiene su queja -*los jóvenes hemos sido unas verdaderas víctimas porque se nos ha querido convertir en escritores de usar y tirar, y la crítica, que primero nos recibió alborozada, ahora se ha cebado en nosotros* (pág.60), mientras que Carmen Martín Gaité piensa que ahora no se escribe mejor, Caballero Bonald entiende que existen demasiados autores y lo mismo Rosa Montero.

A la falta de acuerdo entre los críticos, y a la separación antes mencionada del discurso del creador y el estudioso, cabe añadir otra aún mayor, como la que divide la opinión del crítico de la del mercado. Esta separación, que explica en parte la postura de las editoriales en cuestiones de edición, se manifestará si comparamos, por ejemplo, la encuesta que el diario *El País* publicó en octubre de 1991 con otra que *ABC* realizó en septiembre de 1994. En la primera, realizada entre distintos críticos literarios, se solicitaba una elección entre los autores y títulos mejores de la novela española actual, resultando vencedores Mendoza, Benet y Marsé. La segunda, realizada entre personajes del mundo del espectáculo, la política y el toreo, tuvo un resultado bien distinto, alcanzando las primeras posiciones Cela, García Márquez y Delibes, mientras Mendoza pasaba al número once, Marsé al diecinueve, y Benet desaparecía de la lista de los cincuenta mejores novelistas españoles.

Parece claro que el cambio que se ha producido en la novela española a lo largo de la década de los ochenta se debe a una conjunción de factores que afectan por entero a toda la comunidad literaria, desde el escritor hasta el último de los lectores : en lo que afecta a

los novelistas se ha reducido la distancia con el exterior de nuestras fronteras, y aunque actualmente se hallan bastante alejados de un Stephen King viajante con su equipo de especialistas en un jet privado por toda Norteamérica o de algunos de los más reconocidos novelistas franceses, exiliados en Suiza en pro de su tranquilidad anímica y sobre todo fiscal, lo cierto es que algunos de nuestros narradores más destacados pueden publicar regularmente y en ciertos casos se les pagan bien sus conferencias, son escritores que escriben dentro del sistema y no contra él, como sucedió en pasadas décadas, los editores confían en ellos y no necesitan recurrir a las traducciones extranjeras, el público se encuentra claramente de su parte, y esa situación de prosperidad tiene no poco que ver con su alejamiento de todo tipo de problemática social que pese a todo, no lo olvidemos, existe.

El cine también ha encontrado en ellos una fuente de inspiración y de guiones, desde *El Sur* (1973) de Victor Erice -basada en un guión de Adelaida García Morales- hasta *Malena es un nombre de tango* (1995), de Gerardo Herrero, basada en la novela de Almudena Grandes. Se trata de un aspecto importante con implicaciones publicitarias y económicas que no ha sido puesto de relieve por la crítica, y que separa radicalmente la situación actual de la vivida en décadas anteriores, pues hecha excepción de la película *El camino* (1950) de Ana Mariscal, la mayor parte de las obras maestras de la novela española de posguerra han aguardado bastantes años antes de verse realizadas en celuloide : *La colmena* esperó treinta y un años por su realización cinematográfica a cargo de Mario Camus en 1982, *Tiempo de silencio* veintisiete, hasta que se ocupó de ella Vicente Aranda en 1987, *Últimas tardes con Teresa* quince hasta que apareció la desafortunada versión de Gonzalo Herralde en 1980, y así una larga lista de títulos. Por el contrario, películas como *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus, *Las bicicletas son para el verano* (1989) de Jaime Chávarri, *Las edades de Lulú* (1990) de Bigas Luna, *El maestro de esgrima* (1992) de Pedro Olea, *Beltenebros* (1992) de Pilar Miró, *El invierno en Lisboa* (1991) de J. A. Zorrilla, *Historias del Kronen* (1994), de Moncho Armendáriz, y otras muchas han sido difundidas en las pantallas poco tiempo después de la aparición de la novela. El cine español, tras obtener dos "óscars" en la última década con *Volver a empezar* (1984) de José Luis Garci y *Belle Épóque* (1993) de Fernando Trueba, parece estar viviendo también un momento dulce, y en cierto modo se ha convertido en un compañero de viaje de la narrativa.

La oferta editorial no ha alcanzado los niveles de un país con un mercado potencial tan amplio como el norteamericano, todavía no se edita sucesivamente la novela de bolsillo, la cinta para escuchar en el coche -algunos CD con la voz del autor comienzan a circular-, la edición en tapas duras y finalmente la serie televisiva inspirada en la novela, pero aun así las ventas son bastante buenas. Primero porque el mercado exterior se ha abierto hacia Europa y los novelistas españoles son bien acogidos fuera de nuestras fronteras, las editoriales apuestan por ediciones pequeñas y un catálogo muy amplio de títulos porque pueden permitirse el lujo de adoptar ciertos riesgos, y segundo porque en la cultura de consumo el libro ocupa un lugar importante siempre que sea un libro ligero, bien escrito, que no exija demasiadas visitas al diccionario y pueda soportar el ritmo frenético que imponen las grandes ciudades y leerse en los largos trayectos de autobús, tren de cercanías o en el metro, mejorando las estadísticas de ventas aunque no se sabe si las de lectura. En cualquier caso vivimos un momento en el que los novelistas están cada vez más cerca de su público, escriben para todo tipo de gustos, y esto es positivo.

5. 1. TENDENCIAS DE LA "NUEVA NARRATIVA HISPÁNICA"

Cuando son cuatro generaciones de escritores los que actualmente están en activo y más de cuarenta mil títulos los publicados anualmente se hace verdaderamente difícil establecer tendencias novelescas. Son muchos los críticos que niegan tendencias generales -encontramos en las páginas de *Ínsula* opiniones en este sentido de Luis Goytisolo, Juan Benet, Mainer, Marías, Vicente Molina Foix y García Posada (1985:10) y fuera de ellas a otros críticos como Conte (1990:42)- y no son pocos los que crean una etiqueta o investigan una o dos tendencias que si bien no pretenden ser generalizadoras cuando menos puede ser aplicada a un grupo amplio de novelas : Bértolo considera que existe una única tendencia denominada "mundo superficial" que admite diversificaciones (1989:58), Sobejano analiza una "novela poemática" (1983:90) y otra "ensimismada" (1981:12), Villanueva una "novela lírica" (1989:7-9), Gil Casado una "novela deshumanizada" (1988:9), Buckley una "novela de la ruptura" (1990:69), M^a Elena Bravo una "novela de la distensión" (1986:1), etc. Darío Villanueva admite una tendencia a la libertad y otra a cumplir con la mediación del mercado (1985:10), Gándara habla de una orientación hacia el género

policíaco con adornos costumbristas y otra hacia el realismo mágico (1985:12) y no faltan autores que enumeran diferentes líneas sin analizar sus características ni justificar su propuesta : Galán -"de la guerra civil y el franquismo", "histórica", "negra" y "lírica o de testimonio personal" (1989:10)-, Gullón -"fantástica", "mítica", "histórica", "lírica", "neocostumbrista" y "de intriga" (1989:11)-, Oleza -"mítica-fantástica", "negra", "histórica", "novela reportaje", y "novela de aventuras" (1989:11)-, Santos Alonso -"novela de la memoria", "realismo fabulador", "novela de género", "histórica" y "erótica" (1989:12)- y Alvaro Pombo , que distingue cinco: "periodística policiaca y política", "experimental", "erótica", "realista", y "feminista" (1985:11), entre los más importantes.

Pocos son los investigadores que hasta la fecha se han ocupado no sólo de establecer, sino de definir y ejemplificar tendencias concretas : Sobejano, que en 1980 había distinguido tres tendencias importantes -"memoria dialogada", "autoconciencia de la escritura" y "fantasía" (1979:1)- pocos años más tarde encuentra cinco : "novela poemática", "metaficción", "novela histórica", "novela lúdica" y "novela memorial" (1985:26), menos de las que distinguen Ferreras -"novela de la guerra y la posguerra", "novela del discurso lúdico", "novela del discurso reflexivo", "histórica", "erótica", "novela de intriga" y un grupo denominado "nuevas tendencias del realismo" que afecta sobre todo a las que toman la forma autobiográfica (1995:41-55) y (1989:91-120)-, Santos Sanz -"novela de afición a contar", "policíaca", "culturalismo y ficción", "histórica", "testimonio y experimentación" y "otras tendencias : intimismo, incertidumbre personal y yo agónico" (1992:254-273)-, Basanta -"metanovela", "novela poemática", "histórica", "de intriga", "crónicas noveladas y testimonios" y "diversidad del realismo" (1990:74-87), y Asís -"novela fantástica", "de intriga y aventuras", "poemática", "metaficción", "autobiográfica o de memorias", "novela testimonio, crónica o reportaje" (1992:339-372).

Un buen resumen de todas ellas se encuentra en la clasificación que realiza Isabel de Castro reduciéndolas a cuatro fundamentales : "invalidación y distanciamiento de los códigos comúnmente aceptados", "indagación en lo personal", "reflexión sobre la escritura y metaficción" y "realismo renovado-costumbrismo policíaco" (1991: 21-63), cuatro tendencias que, a la vista de las clasificaciones citadas más arriba, se corresponden con las cuatro líneas mayoritarias en la narrativa española actual. Para llegar a ellas, y entendiendo tendencias como *ciertas orientaciones dominantes que informan los relatos* (1991:21),

combina criterios ideológicos -aisla así la primera de ellas-, temáticos, que la llevan a definir otras dos, y estéticos, que le permiten definir como tendencia la "metaficción". De sus características fundamentales, procedimientos que utilizan y novelas que pueden ejemplificarlas hablaremos a continuación no sin antes destacar que cada una de las tendencias mencionadas no se presenta en estado puro, sino combinada con las restantes, por ello puede afirmar Maryse Bertrand de una novela como *Autobiografía del General Franco*, de Vázquez Montalbán, que *combina historia, ficción, novela histórica, novela política, biografía novelada, autobiografía apócrifa* (1996:27). Añadiremos a las tendencias mencionadas la exitosa "novela histórica" y una última que bajo la denominación de "realismo sucio emergente" pretende referirse a algunas novelas recientes.

5.1.1. POSMODERNISMO Y NUEVA SENSIBILIDAD

La primera de las tendencias que vamos a distinguir guarda relación con determinadas etiquetas que la crítica ha utilizado para referirse a la novela de los últimos años desde el punto de vista ideológico : "poemática" (Sobejano), "light" (Fortes, Bértolo), "deshumanizada" (Gil Casado), o "posmoderna". En cualquier caso el marbete apunta a una desideologización, falta de compromiso ético o estético y desinterés por ciertos aspectos de la realidad o, mejor aún, de la actualidad, y a ello apuntan los diferentes estudios que sobre esta tendencia ideológica de la novela se han hecho, de los cuales destacaremos los más importantes.

Sobejano crea en el año 1986 el concepto de "novela poemática" como forma de oposición a "novela testimonio" para referirse a un tipo de novela que renuncia a atestiguar y busca la concentración estética, plantea problemas epistemológicos y formales, defamiliariza a través de lo exótico o emplea espacios simbólicos o mitificados, quiere mostrar la difícil representabilidad del mundo, procede por interacciones y repeticiones, su trama no tiene desenlace y simplemente se agota, busca el testimonio individual y en ella son frecuentes procedimientos como el monólogo interior, el autodiálogo, el diálogo dual, y que la calidad proceda no sólo del lenguaje sino de la trama textual completa. Tras poner ejemplos como *Saül ante Samuel*, *Leitmotiv*, *Oficio de tinieblas*, *Ágata ojo de gato*, *Visión del ahogado*, *Fragmentos de Apocalipsis*, *Gramática parda* y *El jardín vacío*, llama la

atención sobre un aspecto importante : *Lo característico de la novela de esta segunda mitad de siglo aún incompleta no es la polaridad entre el testimonio y el poema, sino el radicalismo con que se ha querido adoptar uno y excluir otro* (1986:113).

El concepto creado por Ortega y Gasset para explicar uno de los rasgos que han caracterizado a la cultura de su tiempo sirve a Gil Casado para referirse a un tipo de novela cuya importancia va más allá del momento actual de nuestra narrativa. Su tradición es amplia y triunfa en unas circunstancias muy determinadas, que básicamente son resumidas por este investigador del siguiente modo :

La "deshumanización" del arte narrativo coincide con épocas de desequilibrio, es decir que entra en auge cuando el orden social deviene en crisis, las instituciones se desintegran, el orden de cosas se altera (...) La solidaridad humana, característica de la literatura humanizada, no interesa gran cosa en la "deshumanización", lo cual no significa que la novela se ocupe de las relaciones humanas. En la "deshumanización" la problemática colectiva existente en el entorno se reemplaza por una temática intimista, privatizada, ya sea en forma de particularización egocéntrica o de virtuosismo formalista. En todo caso, las características de la ficción deshumanizada son el reverso de la literatura social (1988:9).

Las características fundamentales de este tipo de novela tal y como la entiende Gil Casado nos permiten comprobar que su concepto y el de Sobejano apuntan en una misma dirección : adopción de una temática de visión subjetiva o íntima, novelística con estética pero sin ética, predominio de la estética barroca, atención no tanto al asunto como a la forma de tratarlo, percepción de la realidad como conjunto de apariencias engañosas, presencia de un juego de asociaciones que resulta en una superabundancia expresiva, protagonismo de un personaje carente de atributos que queda reducido a una voz o es un ser excepcional, predominio de la palabra, la imagen o el pensamiento, presencia de lo fantástico y empleo por influencia de la literatura popular de nuevos géneros como la novela de detectives o la de ciencia ficción, son algunas de sus constantes más habituales. Como vemos, las coincidencias con Sobejano son bastante apreciables especialmente en dos aspectos : se trata de una novela que tiene importancia en España a partir de la década de los sesenta, y el factor unificador más importante es su renuncia al compromiso social.

El posmodernismo es el resultado de un proceso que se inició en los años setenta

con las primeras teorías de la deconstrucción y una respuesta a un problema : no es posible explicar la realidad. Por lo tanto, y como han estudiado sociólogos como Daniel Bell (1980), al no tener valor la axiología se pasa de la acción a la contemplación, no hay compromiso social ni antisocial, predomina el sentimiento y no la razón, faltan explicaciones colectivas, el individuo posee una pluralidad de valores y el exceso de información que poseemos nos desorienta y cada vez es más claro que quien tiene la información tiene el poder. La preeminencia del posmodernismo ha tenido consecuencias muy importantes para nuestras letras : por una parte, ha creado una tendencia novelesca en donde lo más importante es el cuestionamiento del código de valores tradicional. Por otra parte, la novela española se ha incorporado decididamente al plano internacional y en esto como en tantas otras cosas se constata que las semejanzas son más evidentes que las diferencias, que la originalidad no es un valor y que España ya no es diferente. A modo de ejemplo puede constatarse cómo en el libro de García Díez y Coy Ferrer sobre la novela americana última se destacan cualidades como la falta de lucha contra el sistema, la apatía y aburrimiento que define a muchas novelas, la creación de espacios autotélicos y sobre todo la idea de que el libro *es una trampa o laberinto verbal (...) que se ha liberado de cargas éticas innecesarias* (1986:10), cualidades todas ellas presentes en muchas de las últimas novelas españolas.

Ya sea como "poemática", "deshumanizada", "light" o "posmoderna", lo importante en ella es la consideración del mundo como construcción artificial de la razón, la falta de confianza en las explicaciones colectivas, la ausencia de compromisos éticos, el interés por la forma de tratar el asunto más que el asunto en sí, la presencia de personajes carentes de atributos, la despreocupación por la historia o la insistencia en temas como el regreso al pasado o el amor imposible. El factor central de este tipo de relato es, como vemos, el alejamiento de compromisos y la búsqueda de una literatura centrada en el placer de narrar, lo que ha servido a la crítica tanto para atacarla como para defenderla, pues sobre la oportunidad o inoportunidad de su alejamiento del compromiso social se ha escrito bastante. No entraremos en esta cuestión, pues supone establecer juicios sobre novelas inexistentes que para determinado sector de la crítica deberían haber sido escritas, y para otro sector no.

Estamos ante una novela dirigida a la mayoría que busca nuevos modos de

transmitir la historia aunque no sean historias semejantes a la realidad, que está preocupada por el modo en que se construye la trama a través de un sincretismo de elementos que proceden de varias informaciones, que hablan de una realidad que conocen a través de la televisión y el cine -ni Marsé ni Jesús Ferrero han estado jamás en China, lo que no les ha impedido desarrollar algunas de sus novelas en este país-, en la que la trama es el elemento dominante, que recicla y utiliza paradigmas definidos en otros géneros de modo que, como afirma Fernando Lafuente, *no extraña que los géneros narrativos se conviertan en simulación de otros géneros* (1989:10), y que crea su lenguaje por sincretismo a partir de distintas procedencias como la urbana, la coloquial, la jergal e incluso las técnicas publicitarias. Estas son algunas de las claves ideológicas más importantes.

Isabel de Castro estudia dentro de la "invalidación y distanciamiento de los códigos comúnmente aceptados" un conjunto amplio de novelas en las que *el mundo no es una entidad que exista por sí misma, sino una construcción artificial de la razón, arbitraria, no fiable*, en la que la realidad no será imitada, sino *sustituida por el acto de escribir, quetrocede en favor de la imaginación, de la creación de mundos ficcionales* (1991:24). encargados de desvelar lo que se oculta tras la apariencia. Se trata de una novela que busca la defamiliarización, que critica las normas establecidas por falsas, que abandona el compromiso político y que en función de cualquiera que sea el aspecto predominante entre estos citados puede clasificarse en subtendencias, de las que pueden destacarse como fundamentales las siguientes : a) novelas que muestran una oposición a la conducta social tradicional, que rechazan el compromiso familiar, ético y moral, b) otras que tienen como tema central la oposición entre ficción y realidad, y, finalmente, c) las que rechazando el compromiso político se basan en hechos supuestamente históricos o en personajes del mundo de nuestra última contienda civil.

-En contra de los códigos de valores tradicionales.

Un primer grupo de novelas está definido por su oposición o cuestionamiento de lo que se entiende como conducta tradicional en el ámbito personal, familiar o social. Cada vez más las novelas se llenan de personajes cuyas relaciones y comportamiento se sitúan al margen de la idea de familia, de la de estabilidad matrimonial y de las relaciones de pareja convencionales. Castro pone como ejemplo la abundancia de personajes con un comportamiento sexual poco tradicional en títulos como *Octubre, Octubre* (1981), de José

Luis Sampedro, *Extramuros* (1978) de Jesús Fernández Santos, *Los delitos insignificantes* (1986) de Álvaro Pombo, *El desorden de tu nombre* (1988) de Millás, o *Belver Yin* (1981) de Jesús Ferrero ; se ha llamado a esta clase de novela "novela de la amoralidad", en la cual los valores y normas *aparecen en la ficción como falsos y engañosos y pueden ser objeto de tratamientos sarcásticos, irónicos y paródicos* (1991:25). Es a través de personajes alejados no sólo de una conducta sexual tradicional, sino también despegados de una relación familiar estable o dedicados a una actividad al margen de la ley el modo en que se ponen en cuestión las normas tradicionales de conducta y los ejemplos como veremos son muchos :

En *Saúl ante Samuel* (1980), escrita por Juan Benet, el traidor protagonista, con su matrimonio en plena ruina, mata a su hermano y mantiene relaciones con su cuñada, en *La Rusa* (1986), de Juan Luis Cebrián, Juan Altamirano vive al margen de su matrimonio y de sus hijos con una mujer llamada Begoña, Olga vive al margen del matrimonio y bebe constantemente en *La dama del viento Sur* (1985), de Javier García Sánchez ; Olegario el Lentes traiciona a su mujer con su cuñada en *La fuente de la edad* (1986), de Luis Mateo Díez; Lucrecia abandona a su marido y se fuga con Biralbo en la novela de Muñoz Molina titulada *El invierno en Lisboa* (1987) ; en *La memoria cautiva* (1981), de José Antonio Gabriel y Galán, el anciano protagonista relata sus deleznable costumbres y confiesa su homosexualidad, Urraca se casa en la novela del mismo título con un homosexual pederasta, el juez Luis Klein falsifica documentos oficiales, distrae su tiempo en largas noches de alcohol y mantiene relaciones homosexuales furtivas en *Un día volveré*, Mariana también mantiene relaciones homosexuales con Elmyr en *La muchacha de las bragas de oro* y Norma Valentí busca relaciones sexuales esporádicas con individuos desconocidos en *El amante bilingüe. Punto de fuga* (1984) de Alejandro Gándara es una novela protagonizada por un ladrón, *El intermediario* (1983) -escrita por Pedro García Montalvo- por un chantajista que coacciona a una condesa, Gregorio es un gran mentiroso en los *Juegos de la edad tardía* (1989) de Luis Landero, Luis el Vitaminas se dedica a atracar farmacias en una novela de Millás, *Visión del ahogado* (1977)... y así podríamos seguir citando ejemplos. Quizá el mejor de ellos puede encontrarse en una novela reciente de J. J. Mañas, *Historias del Kronen* (1994) : un grupo de chicos desnortados que persiguen la felicidad a través de las drogas, el alcohol, emociones fuertes tan peligrosas como inútiles,

sin otro objetivo que un nuevo romance para Carlos y una película "snuff" para Roberto, que ha descubierto su orientación homosexual. Personajes moralmente deleznable para los cuales las palabras de Hércules en *Todos mienten* podrían servir como explicación última de su conducta : "Nunca sabes lo que va a pasar. Vives al día. A lo mejor te resulta un planteamiento frívolo pero el futuro no nos interesa" (pág.108).

- Enfrentamiento de ficción y realidad.

Hoy no existen verdades absolutas y uno de los cauces más frecuentes para mostrar la perplejidad del escritor posmoderno es la presencia como aspecto nuclear de la novela del juego ficción-realidad. Desde que Cervantes escribió *El Quijote* para demostrar que el mundo es engaño a los sentidos la presencia de dicho juego ha sido frecuente y como tantas otras cosas no es una muestra de originalidad de los últimos narradores, e incluso algunos de los que actualmente recurren a él, como Juan Marsé, no hacen otra cosa que mostrarse fieles a una constante que ya aparecía en novelas anteriores. La mayor parte de las novelas en las que el juego ficción realidad tiene lugar están basadas en el desconocimiento de los personajes sobre el mundo de los demás y no en la confusión de espacios u objetos, se trata de demostrar el estado de alienación y aislamiento del individuo en las grandes ciudades -son en su mayor parte novelas de ámbito urbano- en donde la inexistencia de vínculos afectivos duraderos puede incluso representar un peligro.

Los ejemplos son bastante abundantes y alcanzan a algunas de las novelas más exitosas de los últimos años : Juan D. descubre en *Amado monstruo* (1985) que su pacífico entrevistador es en realidad el asesino de su propia madre, Javier constata como todos le ocultan algo -su miedo, su impotencia o su soledad- en *Todos mienten* (1988), Quirós deja de ser amante ocasional de Ortega y se convierte en un chantajista que amenaza el status social y familiar de este último en *Los delitos insignificantes*, también el tío Gonzalo muere víctima de un chantaje inesperado en *El parecido*, Ataúlfo no es un simple anarquista, es en realidad en jefe del FRAP en *El dueño del secreto* (1992), Sebastián, el insigne personaje que ordena a Lorenzo Quesada la recuperación de una imagen, es su verdadero ladrón en *Los misterios de Madrid* (1994), Julio Orgaz no sabe que el psicoanalista que lo atiende y a quien confiesa sus problemas con Laura es el marido de esta mujer en *El desorden de tu nombre*, el protagonista de *El oro de los sueños* descubre al final que su padre vive en América, que ha sido abandonado por los frailes que lo acompañaban y que

incluso su amigo Juan es en realidad una mujer, Esteban intenta asesinar a Belmiro para solucionar un viejo pleito pero en realidad acaba matando al inocente Luciano en *Caballeros de fortuna*, el supuestamente glorioso pasado de Forest se revela una mentira en *La muchacha de las bragas de oro* y la historia de Nandu Forcat sobre la estancia de Kin Franch en China se descubre como ficción en *El embrujo de Shanghai*. Las cosas no son lo que parecen y el contraste entre ficción y realidad es uno de los modos de demostrarlo que seleccionan los novelistas de los últimos veinte años.

- Rechazo del compromiso político.

La falta de compromisos éticos y políticos es una de las características que unifican la novela posterior al año 1975, la guerra civil ha pasado a ser simplemente un marco de referencia o un espacio mítico de desarrollo de mundos novelescos que ante todo buscan la evasión, ya sea porque existe el convencimiento de que hay una serie de compromisos que la novela no tiene porqué asumir -en este sentido se han manifestado numerosos críticos y autores-, ya sea porque el papel de denuncia que cumplía en otro tiempo la novela ha sido asumido por publicaciones periódicas especializadas que aparecen haciendo pensar que han sido escritas en países distintos, ya sea por el desencanto vivido después de la muerte de Franco desde el punto de vista político o por la desconfianza hacia ciertas ideas. Lo cierto es que en los últimos años proliferan las novelas que pretenden recrear una época histórica o la vida de un personaje relacionado con nuestra contienda civil, algo perfectamente explicable en los primeros años de la democracia, en los que la necesidad de saber "lo que sucedió" movía al lector decididamente hacia este tipo de relatos.

Hacia el desencanto por la situación política apuntan algunos títulos como *El disputado voto del Sr. Cayo* : meses antes de las tan esperadas elecciones generales de 1977 Víctor Velasco y sus compañeros de partido recorren el país en busca de votos, hasta que en un pueblo burgalés se encuentran con un anciano, el Sr. Cayo, que les hace ver lo inútil que pueden llegar a ser sus propuestas a la hora de resolver los problemas cotidianos de la ciudadanía, especialmente cuando se haya tan alejada del medio urbano. Este es el argumento de una novela que oportunamente publicó Miguel Delibes en 1978 para recordar el discurso vacío que a menudo esgrime la clase política y lo muy distanciado que se encuentra de los problemas del votante, ahito cada vez más de promesas. Cansada del compromiso, en la novela actual y salvo ciertos casos de denuncia aislados, lo que prima

es la evasión hacia espacios exóticos en donde historias inverosímiles puedan distraer a un lector que busca cada vez más huir de la realidad cotidiana y se une a los autores en el empeño, no es otro el vínculo de unión cada vez mayor que explica los éxitos de ventas de los mejores autores de la novela española. El novelista no toma partido ideológico cuando sus obras hacen referencia a la guerra civil, cincuenta años después de su finalización se ha convertido en un territorio mítico, en un marco cronológico de actuación para los personajes o una simple marca en el pasado de aquellos que pretenden indagar en su intimidad.

5.1.2. EL INTIMISMO. FORMAS AUTOBIOGRÁFICAS Y MEMORIALES

La indagación en la intimidad se ha ido convirtiendo en la más exitosa tendencia del panorama actual de nuestras letras y en el cauce más adecuado para manifestar las preocupaciones de aquellos que vuelven sus ojos al pasado, a la memoria oral de lo oído en la infancia, a la memoria de la escritura en donde la experiencia vital se mezcla con la experiencia lectora y sobre todo al intento de rescatar la memoria de su propia parálisis, aspecto éste que en opinión de Buckley es fundamental en la novela de hoy : el interés por construir una nueva historia a partir de la persona misma. (1996:150). Los motivos que explican la creciente difusión de este tipo de relato son varios y de nuevo hay que subrayar lo mucho de interés común que existe entre los distintos sectores de la comunidad literaria, -producción, comercialización y recepción- en el auge de esta tendencia : posee el autor diversos motivos racionales y afectivos, ya sea por el afán de justificarse, determinar la verdad, corregirla o desmitificarla; ya por recuperar el tiempo perdido, vencer a la muerte, o encontrar sentido a la existencia. Puede el lector compartir una parte del pasado del autor y saciar su curiosidad por algunos aspectos de la intimidad de algunos personajes polémicos de la vida pública española, y puede el editor aumentar las ventas con las memorias de algunos personajes conocidos, que para colmo engendran "contramemorias" de otros autores.

Aunque es posible que exista una relación entre el cambio de mentalidad del escritor hacia la despreocupación por la problemática colectiva, y que el mercado editorial haya influido en el establecimiento de esta tendencia como una de las de mayor protagonismo, no es menos cierto que la inquietud por manifestar la intimidad existe desde

los orígenes de la literatura, particularmente a partir de un siglo, el XIX, en el que una serie de razones culturales como el auge de la novela burguesa, el aporte del cristianismo y el individualismo humanista, o el hecho de que el relato, como cree Jean Molino, pasa del tribunal de Dios al de la opinión pública (1991:129), provocaron su establecimiento como forma literaria en franca progresión sobre todo en Europa Occidental, excelente campo de abono debido al individualismo de los autores, y más en el siglo XX por el innegable signo existencial de la literatura de este período. A partir de aquí la crítica ha incidido en los móviles del "autógrafo", del que escribe sobre sí mismo : el ordenamiento o construcción del "yo" según Villanueva (1991:210), el interés por ganar lo que se ha perdido según Gusdorff (1991:14), la necesidad de cumplir una deuda de vida según Moreiras (1991:135), el afán de recuperar el tiempo perdido según Olney (1991:35) o el interés en recordar algo con objeto de comprenderlo, según May (1982:65), pueden ser algunos de los más importantes.

El ámbito de la literatura intimista es tan amplio que abarca distintos modos de presentación del relato, unidos, en opinión de José Romera, *por ser una literatura referencial del yo existencial, asumida con mayor o menor nitidez, por el autor de la escritura* (1981:13) y susceptible de ser clasificada en subtipos o modalidades, siendo en su opinión fundamentales -y siguiendo como criterios de clasificación la forma del lenguaje, el tema tratado, y las posiciones respectivas de autor y narrador- las memorias, los epistolarios, los diarios, los relatos autobiográficos de ficción y las autobiografías. Estas últimas vienen caracterizadas por la existencia del pacto autobiográfico formulado en su día por Philippe Lejeune -*Pour qu'il y ait autobiographie (...) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage* (1975:15)-, y no por la simple proximidad entre la historia vivida por el protagonista y la experiencia del autor, como ocurre en los relatos autobiográficos de ficción. Un año más tarde y coincidiendo en la dificultad de establecer fronteras entre los dos últimos modelos, Georges May establece siete modalidades próximas a lo autobiográfico definidas en cuanto a la presencia o implicación del autor en la novela que escribe : novela histórica, personal o biográfica, novela autobiográfica en tercera persona, novela autobiográfica en primera persona, autobiografía novelada -presentada como autobiografía y no como novela a pesar de tener altas dosis de fabulación- autobiografía con seudónimo y, finalmente, "autobiografía", diferenciable del modelo

precedente en la autenticidad de los nombres. Esta clasificación le lleva a concluir que es imposible distinguir con claridad la autobiografía de los subgéneros vecinos (1982:232).

Establecer subgéneros dentro de la literatura intimista no es tarea fácil y excede el propósito de nuestro trabajo, no lo hace constatar la fuerza con que la novela española de los últimos años ha cambiado su rumbo hacia lo que Luis Suñén denomina *desahogo autobiográfico* (1985:6), Buckley define como *búsqueda de la novela como forma de autoconocimiento* (1990:69) o Mainer como *reprivatización de la literatura* (1992:24). Lo importante es que la novela ha pasado a comunicarnos ante todo experiencias privadas y este es el rasgo que define, y cada vez más, a la novela de nuestro tiempo en cualquiera de las modalidades arriba citadas. Coincide en este pronóstico la totalidad de la crítica y en algunos análisis se han destacado las modalidades fundamentales renunciando a entrar en la polémica de su denominación y elaborando conceptos operativos que les permitan referirse a la literatura intimista : entre otros, Asís parte del concepto genérico de "literatura autobiográfica" y estudia como ejemplos algunas obras de Goytisolo, Barral, Castellet y Alberti (1991:358-369), De Castro sitúa bajo el concepto de "relato autobiográfico" un buen número de títulos susceptibles de ser clasificados según su intencionalidad (1991:32-44) y Basanta habla de un numeroso grupo de biografías y modalidades próximas, de un segundo grupo de biografías noveladas como *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y su continuación *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), y de un tercer grupo de novelas autobiográficas caracterizadas por el aprovechamiento de materiales procedentes de la vida del autor como *Ardor guerrero* (1992), *Todas las almas*, y *Malena es un nombre de tango* (1996:7-8). Sin entrar en la cuestión de las denominaciones, aceptaremos el concepto de "autografía" o *experiencia normal del autógrafo, del que escribe sobre sí mismo* (1991:111) creado por Jean Molino, distinguiendo tres apartados fundamentales : las memorias, las biografías, y los relatos autobiográficos, no sin significar que este tercer grupo es el más amplio y el que mejor se ajusta al título de este apartado.

a) Autobiografías.

La autobiografía, dice Loureiro, *es la experiencia textual de alguien que no aguanta ya las ganas de decir quien es, de sacar a la luz la muchedumbre de seres que oculta en su almacén de realidades* (1991:125). Sin embargo la dificultad de delimitar otras

características definitorias del género hace que no sean pocos los autores que rechazan la posibilidad de admitirlo como tal : por este motivo Jean Starobinski cree que no es posible hablar de la autobiografía como género literario (1974:65) y en parecidos términos se manifiesta Guillermo de Torre explicando que además *su cultivo parecería estar reservado a los no literatos* (1970:597). Elizabeth Bruss explica que estando sujetas al cambio las reglas sobre las que reposa el relato autobiográfico éste *ne presente aucune caractéristique (...) en dehors des institutions sociales qui la creent et la soutiennent* (1974:18), Paul de Man asegura que la autobiografía es una figura de entendimiento y que todo libro con una página titular inteligible es, hasta cierto punto, autobiográfico (1991:114), y Alberto Moreiras entiende que la posibilidad autobiográfica fracasa *porque no hay posibilidad de constitución autónoma de la firma, porque la firma depende siempre de lo firmado* (1991:34). Frente a estas opiniones se encuentran las de los que como Lejeune (1975), Romera (1981), May (1982), Karl Weintraub (1991), Rolf Eberenz (1991) y Jean Molino (1991) admiten aunque con ciertas reservas en algunos casos la posibilidad de la autobiografía.

Estamos, en palabras de Lejeune, ante un *récit retrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* (1975:14), ante un relato retrospectivo en el que coexisten dos momentos narrativos, presente y pasado, siendo el primero el que condiciona al segundo, y ante un relato en el que el autor *considerando su vida como una especie de interacción con el mundo coexistente, acomete la tarea de darle forma a una parte significativa de la misma*, según Weintraub (1991:25), a partir de una crisis *que provoca una conciencia de fragilidad* según Molino (1991:110), siempre respetando el pacto autobiográfico enunciado por Lejeune. La veracidad o no de la experiencia relatada ha sido también un aspecto polémico y los juicios de la crítica oscilan entre los que no la consideran verídica precisamente por ser autobiografía, como hace May (1982:102), hasta los que renuncian a entrar en esta cuestión priorizando la voluntad del autor de manifestarse más allá de la muerte, como hace Gusdorf (1991:15) pasando por los que reconocen que de todos modos *la mentira desnuda es más difícil de aceptar que la verdad embozada* como afirma De Torre (1970:614).

Obras como *La arboleda perdida* (1987) de Rafael Alberti, *Coto vedado* (1985) y

En los reinos de taifa (1986) de Juan Goytisolo, y la trilogía escrita por Carlos Barral y formada por *Años de penitencia* (1974), *Los años sin excusa* (1977) y *Cuando las horas veloces* (1988) están entre las que pueden ser incluidas dentro de la categoría de autobiografías, en la medida en que responden a la mayor parte de sus condiciones generales. Admitidas dentro de ellas la presencia de un presente que gobierna y condiciona el pasado, el deseo del autor de afrontar la revisión de una parte significativa de su vida con ayuda de la memoria y de elementos auxiliares como cartas, diarios o fotografías, la identidad de narrador protagonista y autor y la presencia de una serie de rupturas o momentos significativos -como elementos estructurales-, el deseo de ser veraz a pesar de la intervención inevitable de la vanidad y de manifestarse más allá de la muerte, de buscarse a sí mismo o de ganar lo perdido y sobre todo el afán de ponerse en orden -como aspectos fundamentales del contenido-, y la presencia de un relato en prosa autodiegético en primera persona aunque con ocasional aparición de la segunda y tercera, la decisiva importancia de un espacio determinado y la utilización de un espacio temporal suficiente definido por las elipsis, resúmenes, saltos temporales y desorden cronológico, junto a determinados usos morfológicos y sintácticos, es evidente que no son muchos los libros que bajo el formato de novela merecen ser clasificados como autobiografía, y muchos menos en todo caso que los susceptibles de ser incluidos en la categoría de relato autobiográfico, de la que nos ocuparemos más tarde.

b) Memorias.

Dentro de la literatura autográfica resulta complejo establecer diferenciaciones entre sus posibles modalidades como ya hemos visto, y este problema afecta de lleno a la distinción entre las memorias y las autobiografías o relatos autobiográficos, aunque en general puede decirse que las memorias se caracterizan por una mayor atención a los contextos del "yo". Guillermo de Torre emplea el término "memorialismo" para referirse tanto a memorias como a autobiografías y a epistolarios, si bien admite que en las memorias el interés reside en lo contado, en las aventuras, y *no en la forma cómo lo cuentan, aun siendo esta sobremanera novelesca* (1970:598), Weintraub entiende que en las memorias el escritor *se sitúa en el mundo de los acontecimientos externos y busca dejar constancia de los recuerdos mas significativos* (1991:19), May piensa que la autobiografía forma parte del terreno de las memorias, en el que se narra lo que ha visto o vivido, pero

no lo que se ha sido (1982:144), y Romera aprecia en ellas como rasgo fundamental que la panorámica es más amplia, pues en las memorias han de tener cabida los hombres que conviven con el que confiesa, esto es, *dar cuenta del uno en los demás, del yo y lo que lo sucede*" (1981:40). En cualquier caso las novelas presentadas como memorias escritas por encargo o por aquellos que protagonizaron la vida política y cultural del franquismo han proliferado especialmente en los primeros años de la democracia, apoyados en su difusión editorial y en las expectativas creadas entre un público que necesitaba en aquellos años conocer la verdad de lo sucedido en el pasado inmediato.

En los primeros años de la transición política y muy particularmente a lo largo de la década de los años ochenta proliferaron las obras que bajo el título de "memorias" publicaron ex-altos cargos de la administración franquista: *Descargo de conciencia* de Pedro Laín Entralgo y *Casi unas memorias*, de Dionisio Ridruejo, aparecieron en el año 1976 como anticipo de trabajos animados por parecidas intenciones -contar su verdad- y suculentas ofertas editoriales. Así, a lo largo de los años siguientes aparecen obras como *Memorias, entre el silencio y la propaganda* (1977) de Serrano Súñer, *Memoria breve de una vida pública* (1980) de Fraga Iribarne, *Testimonio, recuerdos y reflexiones* (1985) de Fernández Cuesta, *Sin cambiar de bandera* (1989) de Utrera Molina y *Memorias 1956-1968* (1990) de López Rodó, entre otros muchos ejemplos, también aunque en su vertiente ficticia las que escribe Luys Forest en *La muchacha de las bragas de oro* de Marsé. A estos títulos podemos incorporar también ejemplos de los personajes que adquirieron protagonismo durante la guerra civil, posteriormente en la clandestinidad y casi siempre bajo presupuestos ideológicos opuestos a los defendidos por el aparato del Estado: *Confieso que he luchado* (1990) de Marcelino Camacho, *Memoria de la transición* (1983) de Santiago Carrillo, *Memorias de Pasionaria* (1984) de Dolores Ibarruri, y *Cabos sueltos* (1981) de Enrique Tierno Galván pueden ser algunos ejemplos.

Cuando en *El Quijote* Ginés de Pasamonte responde a sus guardianes que el libro sobre su vida no está acabado, puesto que su vida aún no lo está (I,22) nos da la clave de una de las paradojas que caracterizan a la literatura memorial de la actualidad, puesto que no es necesario que haya transcurrido un espacio temporal amplio para que algunos libros autobiográficos de autores relativamente jóvenes hayan aparecido en el mercado, tal es el caso de *Diario del Nautilus* (1986) de Muñoz Molina, y de trabajos de autores como Azúa

-Historia de un idiota- o de Vázquez Montalbán *-Crónica sentimental de la transición* (1985)-, en los cuales la historia personal se entremezcla con la vivencia colectiva y da lugar a un tipo de novela a medio camino entre lo histórico y lo personal que pone en duda la tantas veces anunciada muerte de la historia, novela fértil sobre todo entre aquellos novelistas que han protagonizado anteriores etapas de la historia reciente de la novela española como Juan Marsé y Rosa Montero, entre otros. La inexistencia de un pacto autobiográfico y la presencia de numerosos acontecimientos ficticios permite no obstante la inclusión de todos estos títulos en lo que denominaremos como relato autobiográfico.

c) Relato autobiográfico.

Incluye esta denominación a todos aquellos trabajos en los que existe una interconexión entre la experiencia del autor y la del sujeto que escribe sin que exista el pacto autobiográfico que garantice la identidad de ambos elementos. En la novela de los últimos años se ha intensificado lo "autográfico" ya sea a través de la verdadera experiencia personal del autor, a través de un personaje que es trasunto de las vivencias de su creador o simplemente dejando que el personaje indague en su propia intimidad de acuerdo con una serie de temas que aisladamente o combinados han tenido destacada presencia en la narrativa española más reciente : Santos Alonso resalta algunos como la ubicación del yo en situación límite en Juan José Millás, la presencia del doble o el motivo de la vida es sueño en Merino, la exploración de las incertidumbres personales en Soledad Puértolas, o partiendo de una valoración general del intimismo como constante en lo que el mismo autor denomina de forma discutible "generación del 68" (1992:251).

De Castro va más allá de la simple enumeración de temas e intenta clasificar en subtipos las novelas que tienen como objeto la indagación en la intimidad, matizando que dentro de la inquietud general por explicar los motivos internos de las conductas que marca a la novela moderna, la actual se caracteriza por orientar esta intención hacia lo personal, de tres maneras distintas o con tres objetivos diferentes : la indagación del pasado para dar sentido al presente, el intento de crear un mundo autónomo y personal partiendo del pasado, y la exploración del complejo mundo de relaciones interpersonales (1991:32-44). Esta clasificación puede tener gran utilidad a la hora de ordenar algunos aspectos de la novela española reciente, como veremos, sin olvidar que la literatura de nuestros días, marcada según Conte por la dispersión y el caos (1990:152), ofrece una dificultad

difícilmente salvable: un alto porcentaje de los numerosos títulos publicados son susceptibles de ser incluidos no sólo en un grupo temático, sino en varios, sea cual fuere el criterio seguido para su clasificación. Brevemente haremos referencia a algunos de los títulos más significativos en relación con dichas orientaciones.

a) Indagación del pasado para dar sentido al presente.

En la década de los ochenta proliferan las novelas en las que el autor trata de "contarse" más que de contar, como testimonio de un cierto alejamiento o desinterés por lo social, pero también como un intento del autor de enfrentarse a sus propios problemas. Pero el componente biográfico no es tan importante en otros relatos y autores e incluso la problemática pasa a los personajes, que son los que nos comunican sus inquietudes a través de una revisión del pasado. *El jardín vacío* (1986) de Millás pertenece a este tipo de novelas, y en ella vemos como las imágenes de la infancia de Román van adquiriendo sentido a medida que avanza el relato, y lo mismo sucede en novelas como *Historia de un idiota contada por él mismo*, en *Todas las almas*, en *La media distancia* (1984), de Alejandro Gándara, e incluso en otras tan importantes como *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité, libro a medio camino entre la reflexión sobre el pasado y el deseo de mostrarnos el arte de novelar, que supone a la vez un muestrario de preocupaciones íntimas como la formación ideológica o literaria.

b) Exploración del pasado para crear un mundo autónomo.

Si la meditación sobre el pasado puede conducir al personaje a una reflexión sobre temas más generales como la falta de autenticidad en la sociedad actual (*Todos mienten*) o la posición del artista en el mundo de hoy -es el caso de la novela de Vázquez Montalbán titulada *El pianista* (1985)- no es esta la posición mayoritaria en la novela actual, que como ya hemos dicho huye de la crítica social. En definitiva, y pese a la variedad de temas tratados en este tipo de obras, sí existe un factor común que las une y este no es otro que la intención de aclarar ciertas preocupaciones de tipo psicológico que atañen al personaje, a menudo relacionado con su autor por un mayor o menor grado de coincidencia en sus componentes biográficos. Los conflictos tienen desenlace pero no una solución, ya que este tipo de relatos aspira a ser sólo un planteamiento de problemas, pero no a resolverlos. Este grupo de novelas sobre la indagación en la personalidad responde a la pretensión de crear un mundo autónomo, personal, partiendo de la exploración del propio pasado.

Psicologismo, referencias al propio espíritu, y el deseo de evitar alusiones políticas, ideológicas o sociológicas, son algunas de sus claves. Considera De Castro que esta tendencia es heredera de la novela de Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité y Juan Benet, que se caracteriza por la compresión del argumento y el aumento de los monólogos, y pone como ejemplo las novelas de Esther Tusquets (1991:41).

c) Exploración del mundo de las relaciones interpersonales.

El estudio de las relaciones interpersonales es una faceta que desde sus orígenes ha tenido un cierto protagonismo en la novela, pero si en otras épocas era un pretexto para mostrar un enfrentamiento de ideologías, clases sociales, o simplemente de costumbres, hoy se analizan preferentemente las relaciones interpersonales en sí mismas, de acuerdo con tres temas básicos : la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos, la complejidad de las relaciones amorosas o sexuales, y la insatisfacción de éstas. Cada uno de los temas es en cierto modo consecuencia del anterior, con lo cual se convierten en eslabones de una misma cadena temática. Este numeroso grupo de novelas está centrado en el planteamiento de ciertos problemas del protagonista consigo mismo y con los demás. El primer caso puede llevarlo a crear una figura dotada de una personalidad diferente, como sucede con Olías en *Juegos de la edad tardía* y el segundo -problemas con los demás-, puede ejemplificarse en la obsesión de Juan D. por las relaciones traumáticas con su madre en *Amado monstruo*, o en las complejas relaciones de matrimonios como el que forman María y Martín en *El metro de platino iridiado* (1990) de Álvaro Pombo, o Laura y Carlos en una novela de Millás : *El desorden de tu nombre* . En ambos casos, un problema de falta de entendimiento entre las parejas provoca un distanciamiento que incluso puede acabar en tragedia. No menos trágico es el desenlace que plantea Javier García Sánchez en *La dama del viento Sur* (1985), la estremecedora historia de una obsesión : la de Hans por una compañera de trabajo que acaba con el suicidio del protagonista, incapaz de encontrar con ella la comunicación idónea, tal y como Hans la entiende.

La imposibilidad de relacionarse de forma adecuada y lo efímero de estas uniones es un tema capital en estas novelas, ya vengan dadas por ser una relación homosexual difícilmente aceptada por su entorno -en novelas de Pombo como *El parecido* (1983) y *El metro de platino iridiado*; y de Vázquez Montalbán como *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987)-, un incesto (*Belver Yin*), por problemas de conciencia y remordimientos

(*Todas las almas*) o simplemente la diferencia de edad o las convenciones sociales, como les sucede a Andrés y Teresa en *Novela de Andrés Choz* o a Amalia, atrapada entre el deseo por un muchacho joven como Luciano y la tranquilidad de un hombre maduro como Belmiro, en *Caballeros de fortuna* (1994), la excelente novela de Luis Landero. En la mayor parte de las ocasiones el sexo ocupa un papel central, como no podía ser de otra manera, en el proceso de indagación de las relaciones interpersonales, ya que los principales autores de la novela última no desoyen el consejo que por boca de su personaje Matías ofrece en *Tiempo de silencio* el maestro Luis Martín Santos: "No escribas novela alguna en la que el elemento sexual esté ausente". El sexo ha abandonado su papel como motivo ornamental en la novela citada y apoyado en la desaparición de la censura, es hoy un tema que admite un amplio abanico de formas de aparición en la novela, ya sea como simple motivo (*Octubre, octubre*), como tema central (*El parecido*), como muestra de la indeterminación del personaje (*Belver Yin*), como base de las relaciones entre los protagonistas (*Los alegres muchachos de Atzavara*), y como relación efímera destinada al fracaso por estar planteada en contra de las convenciones sociales, debido a una diferencia considerable de edad (*Novela de Andrés Choz*), al parentesco de los protagonistas (*Belver Yin*) o a los conflictos internos del personaje, muy preocupado por el qué dirán (*Todas las almas*). Incluso el sexo puede presentarse como simple medio de evasión del personaje, atormentado por sus circunstancias, como sucede en *El amante bilingüe* de Marsé.

La presencia de diferentes perspectivas que alternan ofreciendo la visión de lo inmediato- *Los alegres muchachos de Atzavara, La noche en casa*-, la alternancia del consciente y un sub-consciente formado por sueños y recuerdos -*El amante bilingüe, Visión del ahogado*- la existencia de un personaje interlocutor que ayude en el proceso de indagación -*El cuarto de atrás, El desorden de tu nombre*-, son algunos procedimientos habituales en estas novelas, y a ellos pueden sumarse otros que son patrimonio de la literatura autográfica en general, tal es el caso de la presencia de un relato en primera persona -*Coto vedado, Años de penitencia*-, la necesaria separación temporal entre el acontecimiento y su anotación -*El jardín vacío, El caldero de oro*-, recursos como el de la narración intercalada -*Un día volveré*-, el monólogo interior -*Luz de la memoria* (1976) de Lourdes Ortiz, y *El amor es un juego solitario* (1979) de Esther Tusquets pueden servir como ejemplos-, son todas ellas estrategias que no siendo exclusivas de esta tendencia es

en ella en donde se desarrollan con más frecuencia.

5.1.3. LA REFLEXIÓN SOBRE LA ESCRITURA

La reflexión sobre la escritura no es una tendencia nueva, ya *El Quijote* ofrece una serie de planteamientos sobre esta cuestión y no pocos procedimientos de los que habitualmente caracterizan a esta tendencia, que Isabel de Castro aísla -tomando en cuenta en esta ocasión criterios estéticos- como una novela que es *consecuencia del proceso de reflexión de los novelistas acerca de los principios básicos, formales y estructurales de la ficción* (1991:45). En la definición coinciden los principales estudiosos de la novela española última y también en su auge en la década de los ochenta, si bien hay que afirmar, en contra de la opinión de Basanta (1990:76), que no ha surgido con la transición, sino que constituye un modelo novelesco que posee en la década de los setenta cualificados antecedentes, y según Gil Casado -que la define como "creacionismo"- ejemplos muy anteriores, desde *Niebla* de Unamuno a la novela titulada *O* (1975) de Sánchez Ostiz pasando por *El novelista* de Gómez de la Serna, *Muertes de perro* de Francisco Ayala y la *Antagonía* de Luis Goytisolo, un conjunto de novelas que quizá puedan representar la metaficción mucho mejor que ningún otro caso. Puestos a buscar una obra que pueda ejemplificar la presencia en España de esta tendencia novelesca y junto a la *Antagonía* podemos destacar también *Fragmentos de Apocalipsis* (1976) de Torrente Ballester como obra en la que se armonizan tres planos : el diario del trabajo del narrador, la narración fantástica, y la crítica autorreflexiva de la propia escritura, como acertadamente recoge Basanta (1990:75). Es la de metaficción una novela que en todo caso y según Gil Casado resulta radicalmente opuesta al realismo, *pues en la novela en donde se experimenta el proceso creador el espacio temporal se niega y el espacio físico se reduce al mental* (1990:107) y por lo tanto una de las tendencias que mejor ejemplifican la que él define como literatura deshumanizada.

Linda Hutcheon define metaficción como *fiction about fiction -that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and / or linguistic identity* (1980:1) y distingue en esta tendencia dos modelos fundamentales relacionados bien con la conciencia del proceso narrativo -tipo diegético- o bien con el poder y los límites del

lenguaje -tipo lingüístico-. En todo caso y como es característico de la narrativa española de los últimos años son más los ejemplos de novela que utiliza alguno de los procedimientos característicos de esta forma de escribir que los de relato que se ajusta fielmente a cualquiera de los modelos propuestos, aunque la proliferación de títulos susceptibles de ser incluidos en ella hace posible la existencia de diferentes clasificaciones, y así Hutcheon distingue a partir de sus modelos fundamentales cuatro grupos : un modelo que denomina "narcisismo diegético abierto" que se caracteriza por su reafirmación en el poder de crear mundos imaginarios, uno "diegético encubierto" que afecta a tendencias como la novela policiaca, fantástica y erótica, un "narcisismo lingüístico abierto" o presentación del texto como mera entidad lingüística" y finalmente otro "encubierto" que, cercano al anterior, insisten en la abundancia de juegos lingüísticos.

Más útil y ajustada a la realidad de la novela española es la clasificación que en el año 1988 realiza Gonzalo Sobejano para su "novela ensimismada" en tres tipos : "neonovela" o novela que insiste, como *Saúl ante Samuel*, *El jardín vacío* y *La media distancia*, en el carácter innovador de la escritura, "antinovela" o novela deconstructiva que intenta desentrañar el género -*Larva* (1983) de Julián Ríos o *Gramática parda* (1982) de Juan García Hortelano- y "metanovela" o novela autorreflexiva que indaga entre ficción y realidad, como lo hacen *Mazurca para dos muertos* (1984) de Cela y *Letra muerta* (1983) de Millás, entre otros ejemplos. Pocos textos son tan ilustrativos de las pretensiones de la novela de metaficción como las palabras finales del narrador-escritor de *Estela de fuego que se aleja* (1984), escrita por Luis Goytisolo, que recuerda Asís en su análisis respecto de esta tendencia novelesca:

¿Podrías tú hacer ya otra cosa en tu condición de libro inacabado?... Tú eres ya tu libro, ese libro que ha de explicarlo todo a todos, y en primer término al propio autor, todo lo que el autor necesita saber de sí mismo y del mundo en que vive (1991:357).

Estamos por lo tanto ante lo que Sobejano denomina "novela poemática", ante *aquella que aspira a ser por entero y por excelencia texto creativo autónomo* (1985:12), y este es el rasgo que mejor la define, aunque, a pesar de la dificultad de establecer constantes para cualquier tipo de novela, es posible indicar algunos de los procedimientos

que habitualmente caracterizan a la ya mencionada tendencia, que responden según uno de los últimos estudios sobre ella, el de Ana M^a Dotras, a seis rasgos fundamentales: antirrealismo, autoconsciencia, autorreferencialidad reflexiva, teorización literaria, carácter lúdico, e importancia del papel del lector (1994:9), y en relación con ellos se encuentran una serie de procedimientos que han sido destacados en diversos estudios críticos : la existencia de un narrador consciente que tiene un profundo interés por los aspectos técnicos, la presencia de personajes contradictorios con gran actividad mental cuyos problemas de identidad se convierten en el gran tema de la novela o bien de un personaje escritor o profesor como protagonista de la ficción y responsable del proceso de desentrañamiento del género, empleo de dos o más historias interrelacionadas que facilitan la exposición del juego ficción-realidad, barroquismo expresivo, desorden cronológico, presencia de recursos de intertextualidad y utilización procedimientos como la parodia, la ironía y el humor pueden ser los más habituales.

En cualquiera de los modelos y como afirma De Castro, es una novela que normalmente introduciendo una historia de ficción dentro de la historia que se cuenta o a través del empleo de un personaje-escritor *plantea la invención novelesca como forma de penetrar en la realidad oculta tras la apariencia* (1991:54), se trata de mostrar la confusión entre lo imaginado y lo real tan característica del pensamiento posmoderno, y su condición es metafictiva en esta medida. El resultado final tiene como consecuencia una necesidad mayor de atención del lector que tiene ante sí un producto más atractivo desde el punto de vista del consumo, y se ve implicado en el juego que se le propone en la novela con una mayor sensación de participación pero siempre bajo control del autor, como explica Gil Casado :

En cuanto a la lectura, el autor suplanta también al lector, indicando cómo debe interpretar el texto que lee. De esa forma, el autor establece el control de la creación en sus diversas fases : producción (exhibiendo el quehacer narrativo), promoción (desautorizando los juicios adversos), y consumo (apuntando el recto sentido para que se bienentienda). La táctica corresponde, punto por punto, a una mentalidad de acaparamiento, muy de nuestra época (1990:109)

Una de las razones del éxito de la novela de metaficción es la relación existente

entre esta forma de novelar y una de las características fundamentales de la posmodernidad, que hemos apuntado anteriormente : el gusto por el juego. De este modo el lector participa en un juego -en una novela de Cela como *El asesinato del perdedor* (1995), por ejemplo, el narrador crea, justifica y abandona sucesivamente títulos para la novela- que el autor propone en desigualdad de condiciones, pues desconoce las normas -que poco a poco se crean, destruyen y modifican- y se supedita a ellas, pero participa del acto de creación de la novela, se sitúa en una posición mucho más próxima al autor y finaliza su lectura orgulloso de su capacidad para desentrañar los enigmas que la novela propone o convencido de la amplitud de su bagaje léxico si sus visitas al diccionario no son excesivas.

Aquellos autores que tuvieron un cierto protagonismo en la novela del experimentalismo de los setenta se convierten en las grandes figuras de esta tendencia, pues aunque es cierto que *se advierte en los narradores veteranos una vuelta hacia las formas tradicionales de narrar*, como afirma De Castro (1991:48) no lo es menos que no todos los novelistas están en condiciones de utilizar correctamente ciertos procedimientos que la novela de metaficción exige, si bien lo más común es que, sin ubicarse decididamente en esta tendencia, autores veteranos como Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Torrente Ballester, Luis Goytisolo y Juan Marsé se sirvan de algunos de los recursos que son característicos de la metaficción en sus últimas obras. Así, Juan Goytisolo los utiliza en *La saga de los Marx* (1993) y sobre todo en *El sitio de los sitios* (1995) crea un rompecabezas sobre lo visto y vivido en Sarajevo. Julián Ríos, que ya se había revelado como un activo representante de esta tendencia en *Larva*, utiliza con abundancia y frecuencia los mencionados recursos en *La vida sexual de las palabras* (1991) y en *Amores que matan* (1995) y el recurso de la ficción dentro de la ficción, tan característico de la tendencia que estudiamos, aparece en *El embrujo de Shanghai* de Marsé.

Los ejemplos son abundantes desde los inicios de la década de los setenta y sobre todo a partir del año 1975, en que aparece una novela de José M^º Merino, *Novela de Andrés Choz* con un doble plano presentado en capítulos alternos -el plano que pertenece al enfermo protagonista, y el que se refiere a la *Novela del hermano Ons-*, y también *El viaje en tren* de Augusto Martínez Torres en donde dos jóvenes se pasan la noche inventando la aventura de "el " y de "ella", jóvenes enamorados con familias enemistadas. No son casos aislados : ficción dentro de la ficción existe también en *La cólera de Aquiles* (1979) de Luis

Goytisolo, -que incluye otra novela titulada *El edicto de Milán* y a su vez ésta otro relato, *La batalla de puente Milvio*-, en *La muchacha de las bragas de oro*, que contiene las memorias del escritor falangista Forest, en *El embrujo de Shanghai*, que contiene la historia de Nandu Forcat, y en *Fragmentos de Apocalipsis* (1976) de Torrente Ballester. La presencia de un escritor o profesor protagonista aparece en *O* y en *Un infierno en el jardín* (1995) ambas de Sánchez Ostiz, en *La novela de Pepe Ansúrez* (1995), de Torrente Ballester, y en *Los límites del paraíso* (1988) de Jesús Carazo, escritor es Jorge Basco, protagonista de *El mercurio* de Guelbenzu (1968), Raúl Ferrer Gaminde a lo largo de la *Antagonía* de Luis Goytisolo, Luis en *El canto de las sirenas de Gaspar Hauser* (1973) de Javier del Amo, Forest en *La muchacha de las bragas de oro*, y Andrés en *Novela de Andrés Choz*, etc. El problema de la identidad, finalmente, preocupa a Torrente Ballester en novelas como *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), a Millás en *El desorden de tu nombre* o en *Volver a casa* (1990), a Marsé en *El amante bilingüe*, y a Martín Gaité en *El cuarto de atrás*. Los ejemplos más recientes, que recoge Emilia Velasco en un reciente número de la revista *Ínsula* (1996:45-46) y otros muchos que pueden añadirse desde la década de los setenta, demuestran el vigor y la importancia en España de la tendencia metafictiva, vigor que según el pronóstico de esta investigadora comienza a mostrar su recesión al caer en la dificultad de determinados juegos que desorientan al lector, como sucedió en su día con la corriente experimentalista.

5.1.4. EL REALISMO RENOVADO

Utiliza Isabel de Castro la denominación de "realismo renovado" para referirse a un grupo de novelistas cuyas obras poseen tono, ambientación y personajes realistas aunque renuevan respecto del realismo de décadas anteriores su intención de denuncia, e innovan en cuanto a sus formas de expresión. La incluye como tendencia alejada del realismo llamémosle tradicional u orientado hacia la sociedad a la búsqueda de la indagación humana y adaptándose a menudo a esquemas que hasta hace muy poco se consideraban subliteratura, léase novelas de aventuras o de intriga. Si admitimos en la novela de los últimos años un debate entre "literatura ensimismada" y "literatura de la distensión", como lo hace Yvan Lissorgues citando un artículo anterior de Elena Bravo

(1991:30), es claro que la tendencia que nos ocupa pertenece al segundo modelo. El interés por la exploración de la realidad humana es la propuesta del realismo renovado, propuesta que afecta por entero a las novelas de Millás, Guelbenzu, Sampedro, Puértolas, Martínez de Pisón, Umbral y Muñoz Molina, y a un buen número de novelas que habitualmente se desarrollan en grandes ciudades, tiempo presente o pasado inmediato y espacio concreto, aunque buscan a menudo -y cada vez más- el exotismo en escenarios extranjeros como Milán (*La sonrisa etrusca*, de José Luis Sampedro), Shanghai (*El embrujo de Shanghai*), Burdeos (*El bandido doblemente armado*) o Lisboa (*El invierno en Lisboa*), entre otros muchos destinos.

Es probablemente la importancia concedida al espacio el factor dominante en esta tendencia y el que nos permite establecer un vínculo con lo que denomina Santos Alonso tendencia "objetivo-realista", en la cual *la creación de un mundo propio caracteriza a los autores, que siguen sus propias convicciones* (1981:91) como puede verse, según el crítico, en las obras de Millás, Martín Gaité, Marsé, Grosso y Torbado pero también, añadiremos, en las de Luis Mateo Díez y en las de Muñoz Molina. Aunque es evidente que entre las novelas de estos autores existen no pocas divergencias, entendemos que existe en ellas un importante factor común que no es otro que el predominio del escenario urbano y la intención de construir mundos particulares.

Privado es el mundo que propone Antonio Muñoz Molina, cuyas novelas se orientan fundamentalmente hacia la evocación de una realidad vivida a través de una selección de acontecimientos que, sumados, le permiten cumplir con el encargo íntimo de salvar e inventar la memoria, sea la memoria del soldado destinado en el País Vasco que el autor fue (*Ardor guerrero*), sea la del activista político clandestino que no puede evitar el encuentro con el pasado en forma de mujer (*Beltenebros*), sea la evocación de un traductor simultáneo hace del pasado de Mágina (*El Jinete polaco*), o la indagación en el pretérito que un estudiante lleva a cabo para restaurar la memoria de un supuesto escritor de la generación del 27 (*Beatus Ille*). El recuerdo tiene en su mayor parte su propio territorio y este no es otro que la ciudad de Mágina, una recreación de Úbeda (Jaén) en donde el reciente miembro de la Real Academia ha visto pasar los años de su infancia y muestra cómo han dejado su huella indeleble. Para reconstruirla utiliza el escritor granadino una historia central que vertebrará a otras menores, a menudo no menos

importantes para el interés del lector. Consigue así acercarse a la objetividad mediante la suma de subjetividades.

En novelas como *Las Estaciones provinciales* (1982) y después en *La fuente de la edad* (1986), la recuperación del territorio espacial y temporal es objeto de la preocupación de Luis Mateo Díez, otro escritor que necesita distanciarse temporalmente de lo que cuenta para someter los hechos a una visión crítica, demostrando que si bien en el realismo renovado ya no es la crítica el objetivo prioritario del novelista, ésta existe en sus relatos, ricos en interpretaciones, con sus personajes hiperbólicos y esperpénticos, grandes comedores y bebedores, arrancados de la vida subterránea de los que no destacan por nada y permanecen siempre anclados en una sociedad inmóvil de mediados del presente siglo que Mateo Díez recupera para sus novelas. Mediante la búsqueda sus personajes indagan en el pasado pero son víctimas de la orientación que marcan las propias circunstancias. Pero la verdad también se inventa, por eso Mateo presenta un mundo propio y enraizado en un lugar determinado : León. No necesita salir de él para crear su propio universo novelesco, quizá influido por los novelistas italianos que como Prattolini, Sciacia o Pavese, hicieron de su ciudad su universo privado.

Lo es la suya para Juan Marsé, a lo largo de toda su trayectoria y particularmente en aquellas obras más vinculadas a la recuperación de su infancia en su barrio bombardeado, como vemos en *Un día volveré*, *Ronda del Guinardó* y parcialmente en *El embrujo de Shanghai*, que desde este punto de vista se muestra más alejada de las otras de su particular universo narrativo coincidiendo con la "nueva narrativa" en su afán de huida hacia lo exótico y lo distante. Descreyendo de símbolos, estandartes y banderas, viaja Marsé hacia la recuperación de la memoria personal y colectiva, inventando otra realidad alternativa, atraído por los perdedores, construyendo otra realidad a través de la interacción de diferentes historias y estableciendo una amplia red de relaciones intertextuales. Como en la obra de Muñoz Molina y de Mateo Díez, la evocación tiene su propio territorio en un barrio de Barcelona al que indefectiblemente remite -aunque haciendo referencia a épocas distintas- una tras otra en sus diez novelas. Y como en la obra de estos autores, la búsqueda de la verdad autoexigida, la multiplicidad de planos narrativos, la atención al relato oral y la preocupación intrahistórica se revelan como elementos de peso.

En relación con el realismo renovado es posible constatar el auge de dos tendencias

que poseen una trayectoria literaria larga en otros países e incluso importantes antecedentes en España, en donde resurgen en la década de los ochenta, con ingredientes característicos de la posmodernidad. Nos referimos a un costumbrismo policíaco depositario de los escasos vestigios de crítica social en el panorama literario actual, y a una novela histórica renovada respecto de los cauces del modelo decimonónico, que permite a novelista y público, indagando tiempos pretéritos, ensayar sus encuentros con la realidad, pues la elección de un determinado personaje, época histórica o espacio no es casual ni obedece exclusivamente a razones de marketing.

5.1.5. EL AUGE DE LA NOVELA HISTÓRICA

Desde Walter Scott hasta la actualidad la novela histórica ha ido proponiendo interrogantes sobre el hombre y las circunstancias del pasado y a la vez sobre las actuales y no extraña su vigor en épocas en donde los héroes son difícilmente localizables fuera del mundo del celuloide. A pesar del alejamiento cronológico y geográfico la novela histórica sigue siendo, en palabras de Albadalejo, *texto ficcional en el que la realidad configurada y simulada se pretende que sea lo más próxima posible a la realidad efectiva* (1992:95) y quizá en ello radica una de las claves de su éxito, en la medida en que permite dentro de la ficción acceder a una verdad inventada más real que la verdad verdadera, así, siendo ficción, *a veces acontecimientos y los personajes se toman prestados a la historia pero sobre este fondo verdadero el autor teje una trama según su fantasía*, como afirma Bertrand de Muñoz (1987:24). Esto es, incide mejor si cabe que cualquier otra tendencia de la novela actual en la problemática posmoderna, en la desconfianza en las explicaciones racionales, y participa de uno de los problemas más característicos de la cultura actual, que Coy Ferrer y García Díez destacan en su estudio sobre la novela posmoderna norteamericana : el libro no es el objeto que contiene la verdad.

Asimismo, el libro como objeto se convierte en una de las obsesiones literarias del narrador autor; en primer lugar, porque ante las nuevas formas de cultura no-literarias, el libro es algo así como el recuerdo de una forma de cultura periclitada; y en segundo lugar, porque el libro no es ya considerado como ese receptáculo infalible de verdades o coherencias sino más bien como una trampa o laberinto verbal. De ahí

esa nota característicamente liviana y jovial del texto postmodernista, que se ha liberado de cargas éticas innecesarias (1987:9-10).

Admitido que el libro ya no es receptáculo de verdad y por lo tanto no histórico, parece lógico que la novela histórica haya perdido en parte su carácter de maestra de la vida, se haya convertido en expresión de la duda y su verdad se haya aliado con la ficción dando lugar a lo que Hutcheon denomina "metaficción historiográfica", *those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages* (1988:5), novelas que en opinión de Amalia Pulgarín se alejan del molde decimonónico del género al no pretender ser una reconstrucción histórica ni revisarla, sino completarla y corregirla (1995:16). A este modelo se orientan los distintos procedimientos que como veremos caracterizan a las novelas históricas más exitosas del panorama literario actual, y a su mentalidad responden.

En líneas generales la crítica parece aceptar la división entre una novela de corte decimonónico que pretende ser una reconstrucción o una revisión de la historia, y una novela que aspira a convertirse en *planilla sobre la que el escritor ensaya sus encuentros con la realidad*, como dice Germán Gullón (1996:63). Aplicada a la novela biográfica, y siguiendo las tesis de Seymour Menton (1993), Matías Barchino distingue un "modelo de reconstrucción histórica" frente a otro de "construcción mítica" que se puede vincular a la renovación formal y conceptual de la nueva novela hispanoamericana (1996:150), mientras que Bobes Naves entiende que es posible distinguir una "novela de intrahistoria", que alude a hechos históricos que no son objeto del relato pero repercuten sobre los actantes como sucede en *La Plaza del Diamante* de Rodoreda, de otra "novela histórica propiamente dicha", "*basada en la intrahistoria del protagonista en un marco histórico*, como *Urraca*, de Lourdes Ortiz (1996:47). A este campo pertenecen la mayor parte de las novelas que en la actualidad se ocupan de la guerra civil española bien en dirección hacia el mito, bien en dirección hacia lo autobiográfico mezclando historia, realidad y ficción en la novela y en cualquier caso, como afirma M^a Herráez al respecto de destacados trabajos de autores como Fernández Santos, Benet, Ortiz, Mendoza o Marsé, empleando *la carga de lo histórico como nucleación de los hechos novelescos* (1996:76). Finalmente, Sanz Villanueva separa una novela que analiza críticamente el pasado de otra que busca la recreación imaginativa (1992:262). Pero en todo caso y en la medida en que el público puede asociar los hechos

relatados y sus protagonistas con lo sucedido en fechas más recientes -valga como ejemplo *La verdad sobre el caso Savolta*- se trata de una novela enormemente actual, pese a las apariencias, y aquí reside otro de sus atractivos como también lo es que se trate de una novela -al margen de esta tendencia- que habitualmente se produce indagando *en la realidad de tiempos pretéritos, planteando la ficción sobre una realidad histórica y tomando personajes universales que existieron*, como afirma de Castro (1991:57).

Pilar Palomo, al investigar el éxito actual de la novela histórica, parte de la *Philosophia antiqua poetica* de Pinciano y de su clasificación de las fábulas en tres modelos -"fábulas de ficción pura", "libros que sobre una mentira fundan una verdad", y "obras que sobre una verdad fabrican mil ficciones", para incluir en este último grupo a un grupo de novelas, las históricas, que entiende como *aquellas narraciones que se levantan sobre un soporte de verdad de lo acontecido* (1990:75) y divide esta tendencia en dos modelos diferentes : las novelas de los autores que perteneciendo a décadas anteriores mantienen una visión ético-ejemplificadora de la historia, y las de los que apuestan por la fabulación y abandonan toda ejemplarización, sin que por ello carezcan de una interesante carga ideológica. En efecto, novelas como *Mansura* (1984), de Félix de Azúa y *En busca del unicornio* (1987) de Juan Eslava Galán, tienen en común el fracaso de sus héroes, lo que lleva a la investigadora citada a preguntarse si ambos autores no escriben acerca del desencanto de una generación y si en dichos fracasos se esconderá el convencimiento de la inutilidad del héroe (1990:89). La novela histórica, en lo que tiene de novela del fracaso y de la decepción, es una novela posmoderna, y este rasgo se acentúa especialmente en lo que afecta a una tendencia que ve disminuir su éxito a medida que nos alejamos del año 1975 : la novela de la guerra civil.

Influidos por el éxito anterior, por el mundo del cine, y en algunos casos por series de televisión de obras como *Memorias de Adriano*, de Yourcenar, *Yo, Claudio* de Robert Graves o *Bomarzo* de Mújica Láinez se ha desarrollado bastante la novela histórica orientada hacia espacios exóticos y lejanos y hacia personajes que han protagonizado la historia antigua, a este ámbito hemos de circunscribir obras como *Yo, Aníbal* (1988) de Eslava Galán, *La sombra del tiempo* (1981) de Carlos Pujol, *No digas que fue un sueño* (1986) y *El sueño de Alejandria* (1988) de Terenci Moix o *Mozart. El amor y la culpa* (1988) de Leopoldo Azancot, si bien hay que reconocer que la mayor parte de los autores

hispanos se han visto atraídos por la historia española en sus diferentes épocas, sea la Edad Media -*Mansura* de Azúa y *Urraca* (1982) de Ortiz-, Renacimiento y Barroco -*El arzobispo pirata* (1981) de Tomás Salvador y *El griego* de Fernández Santos-, siglo XIX -*El himno de Riego* (1984) de José Esteban, *Yo, el rey* (1985) de Vallejo-Nájera, *El bobo ilustrado* (1986) de José Antonio Gabriel y Galán- y primeros años del siglo veinte - *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1983) y *Lorca, hidalgo y poeta en los infiernos* (1980), ambas de Carlos Rojas, éstas dos últimas en relación con un tipo de novela relacionada con la guerra civil española que obtuvo un enorme éxito de ventas en los primeros años de la transición.

Como decimos, dentro de la novela histórica española ocupa un lugar importante la que tiene como tema o como telón de fondo nuestra contienda bélica, tendencia de la que se ha preocupado en diversos estudios Maryse Bertrand de Muñoz, como hemos visto en el capítulo segundo de nuestro trabajo. Toma la investigadora una serie de criterios -temas, técnicas empleadas, ideología de los personajes, año de publicación, etc.- para clasificar más de 1200 títulos que pueden resumirse en veintisiete temas diferentes, entre los que destacamos la "ficción histórica" y la "historia de la guerra y la posguerra", y en otros tantos tipos de novela según la técnica empleada. En cualquier caso deja constancia de que la guerra civil no desaparece como tema fácilmente en los primeros años de la transición y en ello tienen no poco que ver el interés revisionista de un buen número de escritores y el éxito de público de este tipo de relatos, que por lo demás adoptan dos direcciones : las memorias sobre lo sucedido en un período histórico, y las novelas que lo mitifican.

El primer tipo de novela de la guerra civil se escribe generalmente en tercera persona y el narrador omnisciente no debería manifestar ninguna imparcialidad, sin embargo, como dice Bertrand, *la representación del pasado está forzosamente impregnada de ideas y sentimientos* (1995:26). A este modelo corresponden títulos como *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), el libro de Jorge Semprún sobre sus relaciones y posición en el PCE a lo largo de los años con ese seudónimo, las memorias que escribe Luys Forest en *La muchacha de las bragas de oro*, o la novela ganadora del Planeta en 1982 *La guerra del general Escobar*, de José Luis Olaizola, un escrito de defensa de uno de los generales que comandaban las tropas republicanas en los últimos días de la guerra, juzgado y fusilado por traición en el castillo de Monjuitch.

Al segundo tipo pertenecen las novelas de autores más jóvenes, que convierten esta triste etapa de la historia española en un territorio mítico y se refieren, en palabras de Santos Sanz, a *un conflicto no atravesado por la ideología, sino de una referencia que en lugar de pertenecer al campo de las vivencias o de los enjuiciamientos se sitúa en el de los mitos* (1992:262-263), como recoge Bertrand, que vincula estos relatos al mito de Caín (1995:33). A este segundo modelo pertenecen algunas novelas de Benet como una nueva entrega de los sucesos acaecidos en la mítica Región, *Herrumbrosas lanzas* (1983), un relato de Julio Llamazares sobre las duras condiciones de vida de los maquis como *Luna de lobos* (1985), una historia de amor frustrada en tiempos de la contienda como la que cuenta Fernández Santos en su novela *Los jinetes del alba* (1984), la investigación sobre la desaparición de un escritor en los años de la guerra como *Beatus Ille* (1986) e incluso partes muy significativas de novelas de Marsé como *Un día volveré* y *El embrujo de Shanghai*, en donde las consecuencias de la guerra se convierten en un poderoso condicionante de la evolución y comportamiento de los personajes. La crítica ha recibido con agrado la transformación de la guerra civil en territorio mítico salvo excepciones como la de Blanco Aguinaga, que habla de "tergiversación de la historia" en algunas novelas recientes y destaca la obra de autores como Marsé, Vázquez Montalbán y Montserrat Roig, que han hecho *un intento serio de recuperación de la memoria histórica revolucionaria española* (1995:259) en favor de la historia que Benet quería arrumbar en *Herrumbrosas lanzas* con ayuda de autores como Juan Goytisolo y Mendoza, que han *propiciado la actual floración del subjetivismo individualista que caracteriza a la que, seguramente, es la tendencia hegemónica de la narrativa española actual* (1995:263).

En relación con las últimas tendencias del panorama actual de la novela española resultan especialmente interesantes aquellas novelas históricas que se convierten en emblema de la perplejidad del hombre posmoderno y cuyos procedimientos, lejos del narrador omnisciente y del revisionismo de la novela decimonónica, ofrecen una nueva visión de la historia que enseñe al lector, como afirma Hutcheon, *a ver todos los referentes como ficticios, como imaginados* (1988:153). Nos referimos a lo que esta investigadora acuña como "metaficción historiográfica", estudiada por Pulgarín en novelas de Eduardo Mendoza -*La ciudad de los prodigios* (1986)-, Abel Posse -*Los perros del paraíso*-, García Márquez -*El general en su laberinto*- y Lourdes Ortiz -*Urraca*-, que puedan representarlas.

Entre los procedimientos utilizados en estas novelas destaca la consideración de la historia como ejemplo del presente y el cuestionamiento de conceptos establecidos mediante la descentralización -esto es, situando en primer plano lo que habitualmente es marginal-, la heteroglosia, la fragmentación de la acción interrumpiéndola con digresiones o intercalando otra historia, la parodia y otras formas de intertextualidad, la ironía, el humor, la subversión de la historia mediante el anacronismo y el disfraz, o desestabilizando la figura histórica haciéndole perder el poder. La nueva novela histórica, afirma Pulgarín, *quiere resaltar su construcción como ficción al tiempo que esta ficción queda equiparada a la historia, así reescribir el pasado es búsqueda, invención, profecía, fabulación sobre los hechos históricos a los que nos remite* (1995:212).

También Matías Barchino hace referencia a una "nueva novela histórica" vinculada a la nueva novela hispanoamericana, caracterizada por la distorsión consciente de la historia con exageraciones y anacronismos, la ficcionalización del personaje histórico, la abundancia de comentarios metaliterarios, la cita intertextual, el dialogismo, la parodia y la heteroglosia (1996:150) procedimientos que parcialmente observa Pérez Bowie en una novela rupturista como *La saga de los Marx* de Goytisolo, novela caracterizada por su construcción polifónica, el socavamiento de las convenciones de la ficción realista, el planteamiento metaficcional -lo mismo se aprecia en la citada novela de Abel Posse- y la mezcla de personajes históricos con actuales. La distancia, en todo caso, frente al modelo decimonónico se convierte cada vez en mayor porque la visión de la historia responde a planteamientos muy diferentes, mientras que novelas como la de Goytisolo, que anteriormente hemos citado como ejemplo de metaficción, y de autores como Marsé y Vázquez Montalbán manifiestan la evidente hibridez de los textos ficcionales.

5.1.6. EL GÉNERO POLICÍACO

Dentro del realismo renovado existe un grupo cada vez más exitoso de novelas que tienen la investigación de un hecho criminal o delictivo como aspecto central de su trama, indagación que puede estar a cargo de un profesional o no, pero que siempre tiene lugar en un ambiente urbano y a menudo desempeñado un papel crítico que la novela de los últimos años ha perdido en favor de publicaciones especializadas. Es la novela indistintamente

denominada "negra", "policiaca" o "de intriga", sin que ello signifique que estas denominaciones sean equivalentes. Así, José F. Colmeiro prefiere hablar de "novela policiaca" o de novela *cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado* (1994:55) y separa en su estudio una "novela policiaca clásica" anterior al año 1920 que posee un personaje investigador situado al margen de la historia -Sherlock Holmes, por ejemplo- de una "novela negra" desarrollada en las dos décadas siguientes buscando la denuncia social y con un investigador implicado en la trama -obras de Chandler o Hammet- y de una "novela policiaca psicológica y costumbrista" -la de Simenon y Maigret- a la búsqueda de la introspección y la descripción ambiental.

Salvador Vázquez de Parga tiene en cuenta a los autores y divide una novela social o "novela-enigma" ocasionalmente abordada con intención experimental o paródica por autores como Mendoza y Vázquez Montalbán, de otra novela "popular" cultivada por especialistas como Juan Madrid o Julián Ibáñez, sujeta a determinados clichés prefijados (1993:13). No realiza subdivisiones Gil Casado que, admitiendo la distinción de Julián Symons entre una novela de detectives y otra de crímenes basada *en la concepción del criminal como un marginado romántico* (1982:24), contempla el "detectivismo" como tendencia

en donde el personaje principal se dedica a resolver un enigma criminal, ya sea en forma de crimen perpetrado o de intento fracasado con el propósito de aprehender al culpable, de establecer la inocencia del acusado o de proteger al agredido (1990:259).

En cualquiera de los casos nos encontramos siempre un proceso de investigación de un hecho criminal o delictivo que un profesional -sea policía, detective o periodista- lleva a cabo, normalmente con éxito, en un espacio urbano y con cierta relación con los ambientes marginales, de manera que el resultado final es producto de la unión de una serie de datos o pistas que lector e investigador van conociendo con el avance de la obra y que en último término permitirán al investigador detener al culpable o culpables. Esta estructura es la que define a todas aquellas novelas susceptibles de ser ubicadas en la tendencia que nos ocupa, si bien la novela policiaca española de los últimos veinte años se caracteriza por

la presencia de ciertas formas de crítica social y por la inserción de elementos ajenos al género, por ello De Castro define esta tendencia como "costumbrismo policiaco" (1991:56). Analizaremos esta tendencia no desde el punto de vista de las características canónicas del género, sino desde las que ofrece la novela española de los últimos años a partir de lo que denomina Vázquez Montalbán "desguace de la novela policiaca" justificándolo en lo que afecta a su obra de la siguiente manera :

En cuanto a mí se refiere, parto de una etapa en la que me he dedicado a escribir novela experimental y a proclamar que a través de esa novela mi escepticismo con respecto a la posibilidad de que continúe existiendo ese género que llamamos novela. En el momento en que necesito introducir un discurso realista en el tipo de novela crónica de lo que está ocurriendo no puedo acogerme a los modelos del realismo completamente quemados, quemados y ultimados, que puedo constatar en aquel momento (...) Pero cuando quiero hacer una novela crónica del ciclo de Carvalho (...) en cambio veo que, utilizando determinados instrumentos de la novela negra norteamericana, dispongo de elementos técnicos que me permiten afrontar la convención de un relato realista. ¿Por qué? Porque la novela negra norteamericana es una poética en sí misma hecha a medida de la descripción de una sociedad que ya se parece mucho a lo que es la española en los años en los que realizo esta operación (1991:22-23).

El costumbrismo policiaco de Vázquez Montalbán y Mendoza atrae al público no sólo en lo que tiene de crónica de la actualidad - novelas como *La ciudad de los prodigios* y *La verdad sobre el caso Savolta* tienen, entre otras virtudes, la de recordarnos los sucesos del tiempo presente-, sino en lo que posee de juego. Igual que en la novela de metaficción el público se convierte en partícipe de un juego, en la novela policiaca se ve implicado en el proceso de investigación y en el desarrollo de las pistas que conducen a la detención del culpable, atractivo que puede caminar unido a la acción constante, a la ausencia de un estilo recargado, al frecuente tratamiento humorístico, y a la empatía que surge entre el protagonista de la novela y el receptor, asentada en el encanto que para el hombre anodino representa el personaje antisocial escéptico ante las leyes, de ingenio admirable, vida sexual poblada, carente de horarios que cumplir, sin ningún tipo de autoridad o jefatura y humano en tres aspectos, según Gil Casado : tiende a encontrarse en situaciones ridículas, posee gustos sibaríticos, y su vida sexual se representa en la ficción (1990:260). Sin duda el detective es el personaje central de esta tendencia y el que mejor representa uno de los

principios esenciales de la novela posmoderna : las apariencias engañan.

Colmeiro analiza la novela policiaca española y en particular su evolución y procedimientos, destacando como elementos claves el crimen y la investigación, que los narradores ocultan al lector algo que saben, y el empleo de elementos retardatorios como la alteración del orden lineal, los cambios de tiempo y de espacio, las digresiones, la inserción de falsas pistas y falsos sospechosos, y el uso de una estructura retardatoria basada en la complicación estilística o sintáctica (1994:74-79). Entre los autores que se aproximan a esta tendencia destaca la obra de novelistas que juegan con las convenciones del género parodiando y violando sus fórmulas -Vázquez Montalbán y Mendoza- o bien utilizan procedimientos característicos del género, como hace Marsé en obras como *Un día volveré* y como *Ronda de Guinardó*. La revisión del pasado con ironía, el carácter dialógico y polifónico de su obra, la parodia, las referencias intertextuales, la incorporación de los más diversos medios de comunicación de masas, el escepticismo, son características que en su mayor parte unen a los tres autores citados y los ponen en relación, cuando su trayectoria narrativa está muy avanzada, en contacto con la posmodernidad y con un tiempo en el que, como afirma Colmeiro, *las cosas no resultan ahora tan claras : el enemigo se enmascara de respetabilidad, de democracia y por tanto es difícil saber quién está del lado de la verdad y la justicia* (1994:216). El elemento que indaga y que adquiere el protagonismo en la tendencia que nos ocupa es el detective, amateur o profesional : el investigador.

Joan Ramón Resina estudia la posición del detective en lo que denomina la cultura del desencanto y valora su papel en la asignación de responsabilidades *en un clima social caracterizado por la ambigüedad ideológica*, que no es otro que el de la transición (1995:110). Tomando como ejemplo el de Carvalho, el detective creado por Vázquez Montalbán, analiza sus "ticks" -su afición a la gastronomía- y la vinculación de éstos con los que caracterizan a detectives tan conocidos como Callaghan- sus "Players nº 6"-, Marlowe -whisky-, Holmes -violín-, Nero Wolfe -gastronomía- y los considera como una forma de adopción de los ritos la burguesía, un modo de ganarle en su propio terreno, y un síntoma de búsqueda de la autenticidad, que sería la buena cocina en oposición a las tan de moda comidas rápidas. El antiintelectualismo sería otro de los rasgos que definen a Carvalho, expreso en la costumbre de encender la chimenea con libros como forma de

oposición a la colonización cultural. Al margen de este antiintelectualismo, otros personajes de las más recientes novelas de intriga comparten ticks o hábitos tan sorprendentes como los de sus ya clásicos antecesores y compañeros de oficio : Jan Julivert calceta en las largas noches de vigilancia en casa de los Klein en *Un día volveré*, y el loco detective de Mendoza en *El misterio de la cripta embrujada* (1979) no es separable de su Pepsi.

Pero lo que caracteriza a la novela española última no es tanto el cultivo de este tipo de relatos como el empleo de su esquema para insertar elementos no policíacos. Esta estructura tan característica puede resumirse, como indica Juan Madrid, de la manera siguiente : *En primer lugar, hay un hecho criminal (asesinato o delito), una investigación subsiguiente, y el desvelamiento del hecho criminal* (1987:14) y será la base de un buen número de novelas actuales, aunque tengamos que establecer una distinción entre la novela de intriga "convencional", y las que simplemente emplean su estructura para manifestar otro tipo de preocupaciones temáticas y estilísticas de tal modo que, como dice De Castro, *lo policíaco pasa a utilizarse con fines testimoniales sin perder su carácter y esto no se realiza sin tensiones* (1991:69). Su estructura ha llamado la atención de un buen número de novelistas importantes -citemos, entre otros, a Torrente Ballester, a Millás, a Muñoz Molina, a Juan Marsé, y muy especialmente a Eduardo Mendoza y a Manuel Vázquez Montalbán-, que han visto en ella una manera de dar forma a una serie de contenidos más elevados de lo que es propio de una novela de intriga tradicional, la que en su día popularizaron autores como Graham Green, Hardley Chase o Dashiell Hammet.

Amorós considera que es la herencia cualitativamente aumentada de la "literatura de quiosco", que alcanzó una gran difusión apoyada sobre todo en la atención que el cine y la televisión prestaron desde siempre a este tipo de relatos, y que estas novelas son una buena respuesta a la necesidad de entretenerse de muchas personas sumidas en el tedio de empleos insatisfactorios, ya que se trata de una novela *escrita con la finalidad fundamental de divertir aunque hoy llegue a expresar la ambigüedad y el misterio de nuestra existencia* (1985:129). En este sentido el planteamiento es característico de la mentalidad posmoderna, incide en la infabilidad de la realidad, como hace ver Amorós :

En el fondo, más que descubrir a un culpable interesa reducir lo

inexplicable a explicable, lo imposible a posible, lo sobrenatural a natural. Presenta así la eterna lucha entre un elemento de turbulencia y un elemento de orden (1985:126).

El costumbrismo policíaco participa de algunas de las características fundamentales de la novela en transición además de incidir en la dificultad de encontrar verdades universales, y el rasgo que mejor define a esta tendencia es la incorporación de elementos extraños a los que se han convertido en canónicos del género y en la notable presencia de elementos cinematográficos, como apunta Lissorgues (1991:32). La explicación reside en que los novelistas de la última generación no han tomado como modelo la novela de Conan Doyle o de Agata Christie, sino la norteamericana de Dashiell Hammet y otros autores que no centran su preocupación en quien asesina a quien, sino en las circunstancias que rodean los hechos y muy principalmente los aspectos sociales. Entre las más importantes novedades, De Castro destaca la función referencial del lenguaje y la reproducción del plurilingüismo social, la introducción de temas como la degradación moral o la desesperación, y la inserción de motivos exóticos, eróticos o sexuales (1991:60). Es posible además distinguir otras diferencias entre el relato policíaco convencional y este segundo tipo de novelas, ya sea el cambio de protagonista, la ausencia de un final feliz que puede producir un cierto desencanto en el lector o la existencia de una serie de temas de cierta profundidad impropios de una novela negra.

Salvo en contadas excepciones como *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, o *Beltenebros* (1989), de Antonio Muñoz Molina, la investigación no corre a cargo de un profesional -detective o policía-, sino que suele estar protagonizada por un estudiante o periodista que se guía más por su intuición que por una metodología y experiencia adquiridas. Esto puede percibirse en novelas como *El jinete polaco* (1991) o *Beatus ille*. Es muy frecuente además la existencia de un asesinato cuyos motivos están relacionados con problemas de cierta actualidad : la corrupción en *Las Estaciones provinciales*, el contrabando de obras de arte en la obra *El invierno en Lisboa* (1987) de Muñoz Molina, el espionaje industrial en *Papel mojado* (1985) de Millás, el tráfico de estupefacientes en *La jeringuilla* (1986) de Pedro Casals, o el secuestro y desaparición por motivos políticos en una novela de Vázquez Montalbán : *Galindez* (1990). Y es que, como posmoderna, es novela del fracaso y de la decepción, por eso para este grupo de autores,

y a diferencia de los clásicos del género, la existencia de enormes dificultades para finalizar la investigación no implica el éxito del protagonista y el final feliz, sino que el lector conoce la imposibilidad de luchar contra el caciquismo -*El aire de un crimen* (1980) de Juan Benet-, los industriales poderosos -*Los mares del Sur* (1979) de Vázquez Montalbán-, o las grandes instituciones internacionales (*Galíndez*). Además se da entrada a temas de mucha mayor profundidad que los propios del género, y así, en *El embrujo de Shanghai*, Juan Marsé ofrece una reflexión sobre la necesidad de mantener los sueños vivos a pesar de todo; Antonio Muñoz Molina plantea la necesidad del recuerdo como forma de salvar todo del olvido, la más siniestra broma de la vida, en *El dueño del secreto* y este mismo autor cuestiona, en *Beltenebros*, si la fe en los ideales justifica el mantenimiento de una lucha política y una vida clandestina de larga duración. En definitiva, existe la necesidad de incorporar temas más profundos y un aumento de la preocupación por la técnica y el estilo que convierte a este tipo de relatos en una afortunada mezcla de elementos policíacos con otros, que provocan el cada vez más creciente interés del lector en este tipo de novela.

Asume la función de denuncia que en otro tiempo correspondió a la llamada "novela social" -es, para Isabel de Castro, *la única corriente que lleva a cabo la función de ser la crónica del tiempo presente* (1991:58) -y que, a partir de 1975, pasó a una serie de periódicos y revistas dotados de gran capacidad investigadora. A este respecto cabe poner de relieve la falta de acuerdo entre la crítica a la hora de decidir si realmente la novela policiaca asume un componente crítico : frente a la mencionada opinión de De Castro o a la de Fernando Savater, que aprecia en la novela negra *un posible valor de denuncia política y crítica social [y en] la novela detectivesca clásica [...] una importante cuestión moral con su correspondiente repercusión jurídica* (1986:33), Gil Casado entiende que esta crítica es admisible sólo como subproducto de la ficción porque se trata de cuestiones sociales generadas por el capitalismo, el mundo creado se presenta sin horizontes y además al poner el énfasis en la inmoralidad más radical la novela se convierte en artículo de entretenimiento y el lector se insensibiliza (1990:263). Pero la crítica existe diversificada e insistente : al centralismo en *La ciudad de los prodigios*, a los servicios públicos y más concretamente a la Renfe en *El misterio de la cripta embrujada*, y a la burguesía capitalista en *La verdad sobre el caso Savolta*, por seleccionar tres ejemplos de la obra de Mendoza, aunque no sería difícil encontrar muchos más en otros novelistas contemporáneos.

Las novelas que pueden incluirse en esta tendencia son numerosas y comparten la hibridez que caracteriza a las restantes, así *La verdad sobre el caso Savolta* participa de características propias de la novela histórica y del costumbrismo policíaco, y *El embrujo de Shanghai* de la novela de la memoria, de la metaficción e incluso de la novela de intriga si admitimos como investigación el supuesto periplo de Kim Franch en China, aunque más cerca de la tendencia que nos ocupa se encuentran novelas como *Picadura mortal* (1979) de Lourdes Ortiz, *Los mares del Sur* de Vázquez Montalbán, *La reina roja* (1981) de Gonzalo Suárez o *Papel mojado* (1983) de Millás. Existe novela policíaca en España a pesar de las dudas de Montalbán (1989:49) y la bibliografía así lo indica, destacando por una parte especialistas en el género como Julián Ibáñez -*La triple dama* (1980), *Mi nombre es Novoa* (1986) -, Andreu Martín -*Prótesis* (1980), *Barcelona connection* (1988)-, Jorge Martínez Reverte -*Demasiado para Gálvez* (1979), *Gálvez en Euskadi* (1983)- y Juan Madrid, autor de *Nada que hacer* (1984), y del reciente éxito cinematográfico *Días contados* (1992).

Por otra parte y junto a los más jóvenes, encontramos autores procedentes de generaciones anteriores como Torrente Ballester -*La muerte del decano* (1991) -, Alfonso Grosso -*La buena muerte* (1976)-, Juan Benet -*El aire de un crimen*-, Eduardo Mendoza -*El misterio de la cripta embrujada*, *La verdad sobre el caso Savolta*-, Vázquez Montalbán -*Asesinato en el comité Central* (1980), *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988) - y Juan Marsé -*Un día volveré*, *El embrujo de Shanghai*-, que se incorporan a esta tendencia destacando por su habilidad en el aprovechamiento de los elementos procedentes de la novela policíaca clásica. Insistiremos de nuevo en la productiva relación del cine español de la transición y la novela española de la misma época, y en el mutuo empuje entre ambos géneros- pues una prueba de su éxito y amén de los éxitos de ventas es la adaptación cinematográfica de títulos como *Los mares del Sur*, *Asesinato en el Comité Central*, *Prótesis* -bajo el título de *Fanny Pelopaja* y cambiando el sexo del personaje principal, dirigida por Aranda-, *Días contados*, *La verdad sobre el caso Savolta*, *El invierno en Lisboa*, etc.

5.1.7. EL REALISMO SUCIO EMERGENTE

Intencionadamente hemos dejado para el final el trabajo de un grupo de novelistas nacidos alrededor del año 1965 que han pasado al primer plano de la actualidad merced sobre todo a la exitosa versión cinematográfica de una de las novelas señeras de lo que ha dado en llamarse "generación x" : nos referimos a la película de Moncho Armendáriz, *Historias del Kronen*, basada en la obra del mismo título escrita por José Ángel Mañas. Los juicios sobre la obra de estos jóvenes escritores han de ser necesariamente provisionales pues se trata en muchos casos, si no en todos, de una vida literaria que acaba de comenzar, con todo lo que ello implica. No obstante, del trabajo de algunos de ellos -caso de Ray Loriga, y de Mañas, por ejemplo- se han ocupado investigadores como José Antonio Fortes y Germán Gullón, cuya opinión sobre el fenómeno es bastante dispar. Cuenta el primero que se trata de un grupo que responde a la impostura culturalista dominante y a la tendencia a producir en exceso, y destaca a Loriga y a Mañas como *penúltima promoción de infantes anaerobios* que gracias a *infumables pero rentabilísimos trabajos* cumplen con su *servilismo oligofrénico al nuevo bloque hegemónico de intereses de clase* (1996:27). Mucho más benévolo con ellos es Gullón, que admitiendo que la novela de autores como los citados no es bella, ya que afirmarlo *sería como llamar piernas a las patas de un caballo* (1996:31) sí les reconoce *una fluidez en el modo de relatar y la veracidad de sus contenidos* (ibidem). A diferencia de las palabras de Fortes, las de Gullón son una llamada a la esperanza :

auguran un buen futuro, bien sea con formas nuevas y una impecable escritura (Gopegui, Bonilla) o sea con un verbo enquistado de prosaísmos (Wolfe) o creando la forma desmesurada (Loriga) o simplemente por poseer un innato talento narrativo (Mañas) (...) reafirman el futuro de la narrativa española, de que pervive ese impulso vital de cifrar y comunicar nuestras vivencias (pág.33).

Es este último autor quien con más detalle se ocupa de una última generación de escritores entre los que cabe señalar nombres como los de Álvaro Fernández Armero -*Todo es mentira*-, Ray Loriga -*Lo peor de todo* (1992), *Héroes* (1993), *Días extraños* (1994), *Caidos del cielo* (1995)-, José Ángel Mañas -*Historias del Kronen* (1994), *Mensaka*

(1995)-, Roger Wolfe -*El índice de Dios* (1993)-, y Benjamín Prado -*Rare* (1995). Mención aparte merece Juan Manuel de Prada, que tras la publicación de su primera novela, titulada *Las máscaras del héroe* (1993), ha resultado recientemente ganador del premio Planeta con su novela *La tempestad* (1997). Gullón destaca en ellos la importancia del componente oral, la abundancia de diálogos y monólogos con los que se pretende escapar de las restricciones que impone la lengua escrita, el irracionalismo y a la vez el renovado compromiso con la realidad social, la parareferencialidad, los personajes vacíos de valores y la importancia de lo gestual, advirtiendo que *no se debe confundir esta veta de la nueva narrativa española con la novela comercial de los que acuden a tertulias* (1996:32).

5. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

La falta de perspectiva suficiente y el constante surgimiento de novedades que en su conjunto puedan conducir la novela hacia otros caminos han provocado que la crítica se ocupe mucho más de diagnósticos que de análisis profundos, aunque sí se pueden destacar por su importancia una serie de estudios que atienden a los aspectos técnicos y estilísticos del relato, tal es el caso de los publicados por Navajas, Gil Casado y Montejo. De cualquier manera no es posible ir más allá de la delimitación de una serie de tendencias temáticas, que hemos visto antes, y de seleccionar un grupo de procedimientos que pueden ser indicativos del tipo de novela que desde el punto de vista técnico se ha llevado a cabo. Continuación, consolidación y normalización son los conceptos clave que en opinión de Montejo (1991:65) explican la posición de una novela rica en procedimientos narrativos, ya tengan que ver con la restauración de la narratividad -es el caso de la presencia de elementos folletinescos y el predominio de la omnisciencia narrativa-, ya con el pensamiento posmoderno -visión estereoscópica, ficcionalización del personaje histórico, defamiliarización espacial, referencias culturalistas e intertextuales, etc.- ya con una tendencia específica : la técnica de ocultamiento en la novela policiaca, la presencia de dos planos narrativos en la de metaficción y las distintas formas del monólogo interior en la que indaga en la intimidad pueden servir como ejemplo. En todo caso la novela de los últimos veinte años se encuentra en una encrucijada, pues asumiendo procedimientos tradicionales y apostando por la vuelta a la esencia épica de contar , conjuga esta tradicionalidad con otras estrategias

vinculables al pensamiento posmoderno.

Seymour Menton las estudia en lo que denomina "nueva novela histórica de la América latina" aunque, si aceptamos la definición de novela histórica que en 1951 facilitó Anderson Imbert *-llamamos novelas históricas a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista-* pueden hacerse extensibles a más obras además de las que pertenecen a la novela histórica : son estas la subordinación de la reproducción mimética de un periodo histórico a la presentación de determinadas ideas filosóficas -tales como la imposibilidad de conocer la verdad histórica, el carácter cíclico de la propia historia y su carácter paradójicamente imprevisible-, la distorsión de la historia mediante omisiones, hipérboles y anacronismos, la ficcionalización del personaje histórico, la metaficción, la intertextualidad, y la aparición de conceptos bajtinianos como lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (1993:42-44). Añade a ellas Amalia Pulgarín la descentralización - sea a partir de la excentricidad y la marginalidad de personajes y espacios, o mediante la fragmentación y la digresión del discurso-, y la presencia de una crisis de la referencialidad que enseña a ver todos los referentes como falsos mediante el empleo de procedimientos como la ficcionalización del personaje histórico, el uso de la parodia o la concesión de la preferencia a las conjeturas (1995:24 y ss.). Todos ellos, que a lo que se ve afectan a la totalidad de aspectos técnicos de la novela, conviven con otros mucho más tradicionales. Sin ánimo de entrar en un análisis profundo destacaremos en próximas páginas algunos de los más importantes, agrupándolos por su relación con el narrador y el punto de vista, con los personajes, con las coordenadas espacio-temporales y finalmente, con el discurso.

5.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

Podemos destacar en cuanto al análisis de la perspectiva narrativa cómo en la novela de los últimos veinte años se produce una mezcla de procedimientos que podemos llamar tradicionales - la presencia de un narrador omnisciente que utiliza la anticipación, relata la historia del personaje desde sus orígenes, introduce sueños, profecías y fábulas premonitorias, titula cada capítulo o incorpora elementos del folletín-, con otros que tienen mucho que ver con la concepción posmoderna del arte que caracteriza a algunos de

nuestros narradores : nos referimos a la habitual presencia de un narrador escasamente informado y dubitativo, al uso de la visión estereoscópica o al hecho de dar entrada a lo fantástico o lo inverosímil. Se trata de una novela que no muestra especial interés en complicar su estructura y la novedad no se encuentra en la presentación, salvo excepciones contadas como el curioso modo en que sangra el párrafo Llamazares en *La lluvia amarilla* (1988), el uso de versalitas en *Historia de un idiota* y la falta de signos de puntuación en la obra de Delibes *Los santos inocentes* (1981), las novedades tipográficas tan del gusto del experimentalismo han desaparecido, y ahora predomina una estructura de apariencia tradicional, con capítulos diferenciados, acción única, linealidad temporal, relato cerrado y desenlace expreso como algunos de los rasgos que Santos Alonso define como fundamentales en los últimos años (1986:380). Domina la narración argumental, se vuelven a contar historias tomando en cuenta la realidad pero no observándola directamente, contando episodios y anécdotas ligadas necesariamente en el argumento, sin ánimo de criticar una realidad que se antoja confusa e inabarcable, por ello el narrador se sitúa al margen, *no se inmiscuye en la acción ni se muestra solidario con la moral, el discurso de los personajes o la solución al conflicto* en opinión de Montejo (1991:68), y se caracteriza por el empleo de una serie de procedimientos que si bien no constituyen novedad alguna sí merecen ser mencionados por el notable peso específico que han ido adquiriendo en la novela de las últimas dos décadas.

El primer rasgo destacable en la novela de los últimos años frente a la narrativa del experimentalismo es que el equilibrio en el uso de las diferentes personas narrativas se ha roto en perjuicio de la segunda y es habitual la alternancia : Alonso determina en un corpus prefijado el predominio de las narraciones en tercera persona (36%) y primera (34%) sobre los relatos en segunda (13%), los que alternan la primera y la segunda (5%) o la segunda y la tercera (1%) (1986:380). El uso de la primera persona, como indica Isabel de Castro partiendo de las tesis de Jean Rousset (1973:18 y ss.) y Dolezel (1973:4 y ss.), oscila entre un "yo-retórico" que observa e interpreta y un "yo-íntimo" que observa, interpreta y actúa pero desde la subjetividad de la conciencia, siempre lejos del "yo-observador" que adopta una posición objetiva característica de la tercera persona (1991:33). Abundan las novelas en primera persona como *El oro de los sueños*, *Papel mojado*, *La media distancia*, y en *El testimonio de Yarfoz* de Sánchez Ferlosio (1986), y novelas en tercera persona -*Belver*

Yin, Visión del ahogado - pero no es infrecuente la alternancia - es el caso de la novela de Guelbenzu *El río de la luna* (1981), y de *La verdad sobre el caso Savolta* o de *El amante bilingüe*- ni la presencia de un personaje narrador no comprometido desde el punto de vista social y político que utiliza la memoria como procedimiento evocativo y pretende inventar apostando por la palabra, o por lo exótico, a menudo renunciando a una omnisciencia que en una época en que no existen las verdades absolutas no es posible. A pesar de esto es habitual la presencia del narrador omnisciente y son varios los procedimientos que lo prueban, tales como la anticipación de acontecimientos y la introducción de sueños, fábulas y profecías premonitorias -en *La ciudad de los prodigios*, por ejemplo, vemos cómo el vaticinio de Micaela Castro sobre las tres mujeres que marcarán la vida del protagonista Onofre se cumplirá al final-, la frecuencia con que asistimos al relato del personaje desde sus orígenes -*Belver Yin*, *El amante bilingüe*- o el hecho de que cada capítulo lleve un título en obras como *El huevo del juicio* (1993) de Cela, *El misterio de la cripta embrujada* de Mendoza, *Los misterios de Madrid* (1994) de Muñoz Molina, y *La fuente de la edad*. Es un narrador que traspasa todas las fronteras del tiempo, el espacio y la información de los personajes y vuelve tras la crisis sufrida en años anteriores, a recuperar su protagonismo, aunque en la novela de los últimos años y como veremos más adelante más frecuente todavía es la existencia de un narrador que participando en los acontecimientos, sabe lo mismo que un personaje y sus conocimientos se amplían a medida que avanza la novela.

Un segundo aspecto que demuestra la vuelta a la esencia épica de contar historias y la vuelta a la narratividad es la presencia de elementos folletinescos : lo son la ascendencia enigmática e ilícita del personaje, la aparición de una geografía exótica -*El embrujo de Shanghai*, *Opium* (1986) de Ferrero-, el inicio "in medias res" -*El dueño del secreto*, *Un día volveré*-, la acumulación de acontecimientos -*La fuente de la edad*-, la presencia de personajes inauditos -*La ciudad de los prodigios*-, las anagnórisis finales -*Beatus ille*-, los firmes contrastes entre el bien y el mal -*La verdad sobre el caso Savolta*- y la acción que termina con la instauración de la justicia -*El misterio de la cripta embrujada*-. Estos elementos pueden localizarse en novelas como *Belver Yin* y en general en las obras de Eduardo Mendoza, y conviven con otros vinculables al pensamiento posmoderno en lo que afecta a la perspectiva narrativa : la presencia de un narrador

deficientemente informado, la visión estereoscópica y la búsqueda de la defamiliarización, dando entrada a lo fantástico o inverosímil, son tres de los más destacados.

a) Narrador con información deficiente.

Que el narrador, poseyendo una información deficiente, vaya aumentándola a medida que avanza la novela, es una estrategia habitual en algunas tendencias. Un ejemplo lo tenemos en Fábregas, el protagonista de la novela de Mendoza titulada *La isla incaudita* (1989) : tras abandonar su empresa y residir durante unos días en Venecia conoce a una misteriosa mujer, María Clara, de cuya vida va sabiendo datos gradualmente gracias a la observación de su conducta y a los consejos del doctor Pimpom, así reúne abundante información sobre los padres de María Clara y el palacio en donde viven, aunque la información que no será suficiente hasta las últimas páginas de la novela en las que conoce exactitud los problemas de la protagonista femenina y además en que situación ha quedado su abandonada empresa de Barcelona. Esta estrategia narrativa es como decimos bastante común y podemos encontrar ejemplos en novelas de Puértolas como *El bandido doblemente armado* (1980)- el narrador convive con el resto de personajes pero no es capaz de desentrañar sus misterios- y en muchas otras novelas como *Galindez* o *Los mares del sur*, y, en general, en todas aquellas que puedan vincularse al costumbrismo policíaco.

b) Visión estereoscópica.

No existen hoy verdades absolutas, por eso y como consecuencia de la renuncia a la omnisciencia es habitual que el narrador recurra a la visión estereoscópica y deje paso a la aparición de múltiples perspectivas : en *Beatus Ille* distintos personajes analizan la muerte de Mariana : desde la perspectiva de su nostálgico esposo Manuel, desde la desesperación de Jacinto Solana, desde el odio en doña Elvira, etc. y a su vez distintas son las versiones que poseemos de la figura de Solana ; en *Los alegres muchachos de Atzavara* encontramos también distintas visiones de la homosexualidad -Paco Muñoz, Montse Graupera o Luis Millás- a pesar de que todos ellos, en su discrepancia, se refieren a los mismos comportamientos ocurridos en un verano en Atzavara, en *El parecido* todos hablan de Jaime y ofrecen distintas interpretaciones de su trayectoria vital , en *La muchacha de las bragas de oro* diversas son las opiniones sobre el pasado de Forest, y en *Un día volveré* no acertamos a saber con exactitud qué ha sucedido exactamente pues varias son las versiones de lo acontecido según sea Suau, Reverte o el narrador quienes ofrezcan su tesis.

También en *Galíndez* podemos apreciar este multiperspectivismo pues la información que poseemos de este personaje procede de sus biógrafos, de la opinión de los exiliados españoles, de los archivos del Ministerio de Exteriores y de personajes de ficción.

c) Defamiliarización.

En su análisis de la influencia de las teorías del Formalismo ruso en la novela posmoderna Gonzalo Navajas destaca el concepto de defamiliarización, que según Sklovski responde a una necesidad fundamental del arte, como lo es romper con la automatización de la percepción. La originalidad no es un valor hoy en día y es mucho lo que se hablado sobre el supuesto agotamiento cultural y lo mucho de repetición que hay en el arte actual, de este modo y a falta de una mejor solución defamiliarizar el arte, esto es, tratar la realidad de un modo artístico que vuelva a hacerla singular *sacando los objetos, hechos y personas de una determinada situación fuera de su locus semántico acostumbrado* (1987:184), puede ser una solución, y a ella se encaminan muchos autores a través de dos vías : mediante la aparición de lo fantástico o inverosímil , y mediante el alejamiento espacial y temporal.

La aparición de lo fantástico o inverosímil es uno de los modos más efectivos de poner en tela de juicio la realidad, o la tradicional concepción de lo real, a ello apuntan las novelas caracterizadas por la fractura de los códigos vigentes y las que apostando por la narratividad no dudan en introducir todo tipo de personajes y acciones que fuera de lo común se instituyen en un vehículo de atracción para el lector y parodian las normas tradicionales que caracterizan a determinado género : parodia Torrente la novela rosa en *La boda de Chon Recalde*, la novela histórica en *Crónica del rey pasmado*, la novela policiaca -el perseguido organiza su propia persecución- en *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Parodia Azúa las costumbres militares en *Última lección*, Cela la novela de vaqueros y el mítico pueblo de Tombstone en *Cristo versus Arizona* y Marías las "high table" de Oxford en *Todas las almas*. No son menos, como veremos, los ejemplos de situaciones o personajes cuyo comportamiento está fuera de lo común entendiendo por "común" lo tradicionalmente establecido por la costumbre.

5. 2. 2. LOS PERSONAJES

Dos notas dominantes en la configuración de los personajes son la existencia de

figuras poco consistentes y su desorientación. El primer aspecto ha sido estudiado por Gonzalo Navajas, que partiendo de la distinción que estableció Barthes entre "personaje" y "figura" destaca el actual predominio de "figuras" en la novela última, figuras entendidas como *personaje que no lo es nunca del todo: pueden ser una cosa u otra cosa a un tiempo* (1987:223). Por otra parte es habitual en la novela de los últimos veinte años la presencia de personajes desorientados -u orientados por las circunstancias que exige cada momento, como sucede con los de Mateo Díez- que buscan la verdad indagando en hechos pasados o en su propia historia personal, huyen perdidos en un espacio hostil o simplemente cuentan un caso particular que se aleja de la creación de grandes personajes novelescos. Se trata de personajes poco consistentes a menudo sin atributos ni voz en los que no es difícil rastrear muchos componentes biográficos de su autor.

Habitualmente son novelas que relatan casos particulares, en modo alguno extensibles a la colectividad : son casos particulares el de Jaime Vidal en *El parecido*, el de Hans Kruger en *La dama del viento Sur*, el del cantante de ópera que protagoniza *El hombre sentimental* o el de Julio Orgaz en *El desorden de tu nombre*. Por otro lado es habitual la presencia de personajes que dejan ver algunas de las vivencias personales de su autor como puede verse en todas las novelas de Muñoz Molina, y también en *Todas las almas*, en *Juegos de la edad tardía*, y en *El amante bilingüe*, entre otros ejemplos. Así se explican las numerosas alusiones a la realización del servicio militar -a falta de algo mejor que contar- en obras como *Teniente Bravo*, *Historia de un idiota contada por sí mismo* o más recientemente en *Ardor guerrero*.

En muchos casos, convencido de la insuficiencia del conocimiento racional y desorientado por ello, el personaje indaga en el pasado para buscar la verdad, desde la primera persona. Buscan la verdad autoexigida los personajes de Adelaida García Morales en *El silencio de las sirenas* (1985), y de *La verdad sobre el caso Savolta*, Galíndez, *El jinete polaco*, *La fuente de la edad* y *El embrujo de Shanghai*, entre otros muchos ejemplos, y a menudo encuentran en el pasado la explicación a sus problemas, como podemos ver en algunas de las mencionadas obras y en otras como *Fabián* (1977) de Vaz de Soto, *Retahilas*, *Luz de la memoria*, *La noche en casa* y *La muchacha de las bragas de oro*, y esta huida en el tiempo es una manera de salir de su agobio, agobio que puede interpretarse como *metáfora de la situación del hombre contemporáneo, atrapado y aplastado por*

necesidades y responsabilidades agobiantes, solo, tremendamente solo, según Gil Casado (1988:56). Es al servicio de esta indagación y de esta búsqueda de la entidad como sitúan los novelistas los procedimientos más importantes, de entre los que destacamos como más llamativos la descentralización de la figura del personaje gracias a distintos procedimientos, y la ficcionalización del personaje histórico.

a) Formas de descentralización : marginalidad, excentricidad y disfraz.

Pulgarín parte del concepto de descentralización, ya estudiado por Hutcheon (1988), tratándolo como proceso que *provoca un movimiento por el cual los márgenes son llevados hacia el centro, ocupando su privilegiado lugar* (1995:24). Este proceso provoca la aparición de personajes caracterizados bien por su comportamiento excéntrico, bien por sus condiciones de marginalidad social debido a determinadas enfermedades o condiciones socioeconómicas, o bien por la búsqueda de una nueva identidad a través del disfraz. En lo que se refiere a la primera es consecuencia de la pérdida de los valores tradicionales y su desmitificación, de la imposibilidad de creer en verdaderos héroes que provoca el paso a un primer plano de personajes marginales : lo son gran parte de las figuras históricas utilizadas en esta tendencia como lo son la protagonista de *Urraca*, el general Escobar (*La guerra del general Escobar*) o también el conde de Villamediana en una novela de Néstor Luján como *Decidnos, ¿Quién mató al conde?* (1987). También la mayor parte de los personajes que pertenecen a la novela del costumbrismo policiaco por razones habitualmente socioeconómicas y muchos otros : marginado por razones de salud mental se encuentra el detective anónimo de *El misterio de la cripta embrujada*, por razones económicas Onofre Bouvila (*La ciudad de los prodigios*), Marés (*El amante bilingüe*), por razones políticas Julivert (*Un día volveré*), y Galíndez (*Galíndez*), por razones ideológicas Pajarito de Soto (*La verdad sobre el caso Savolta*), por razones morales Álvaro (*El parecido*), etc. Son personajes que han pasado a ocupar el centro de la acción en la novela última y ya no por razones estrictamente socioeconómicas, como ocurría en la novela del realismo social, sino obedeciendo a un descreimiento en ciertos códigos de valores.

La excentricidad está presente en muchos aspectos, desde los nombres de los personajes de *El misterio de la cripta embrujada* hasta las costumbres de Kenneth Tennessee Vernon -guardar ojos de vidrio en botes de cristal- en *Cristo versus Arizona* (1988) de Cela, pasando por el comportamiento de Braulio -regente de una pensión de día

y travesti de noche- o de su hija Delfina, amparada de todos sus enemigos por un malvado gato en *La ciudad de los prodigios*, por el de la madre de Luciano Obispo -asegura a todo el mundo que su hijo fue concebido gracias a un santo- en *Caballeros de fortuna*, o por la conversión del castillo de la Mota en prostíbulo en una novela como *En el día de hoy*, los ejemplos son numerosos. Por otra parte y tras la afortunada introducción de las *aventis* en *Si te dicen Marsé* utiliza en su última novela a un personaje, Forcat, que calienta leche con las manos, y antes, en *Un día volveré*, pone al más duro de sus pandilleros, Julivert, a calcetar durante sus noches de guardia en casa de los Klein.

Amalia Pulgarín destaca en la metaficción historiográfica una serie de procedimientos distorsionadores que permitan a este tipo de novela cumplir uno de sus objetivos fundamentales -enseñar a sus lectores a ver todos los referentes como ficticios, como imaginados (1988:13)- y destaca entre los más importantes la desestabilización de las figura histórica haciéndole perder el poder, la fragmentación a capricho de los recuerdos, la subversión de la historia mediante el anacronismo, y el disfraz. En lo que afecta a este último procedimiento cabe destacar su importancia en el juego ficción realidad, tema fundamental de la novela posmoderna, y el valor que posee en la configuración de la identidad del personaje, reformada o adquirida a través de él. En *El amante bilingüe* el protagonista Juan Marés recurre a los ropajes de un mago, Fu-Ching, para convertir en verosímil a los ojos de los demás su transformación en Juan Faneca, el hombre que necesita ser para iniciar la reconquista de su esposa. Por lo mismo necesita el disfraz Braulio en *La ciudad de los prodigios*, para recorrer en barrio Chino de Barcelona disfrazado de mujer y satisfacer sus instintos sin ser visto. El disfraz, ya ocultando la verdadera identidad del personaje, ya para liberar una personalidad reprimida, ya para cumplir algún otro objetivo puntual, tiene ejemplos abundantes además de los dos mencionados y es una forma de afirmar el contraste ficción-realidad : Encarna se hace pasar por Carol en *La Rosa de Alejandria* (1984) de Vázquez Montalbán y en la misma novela el capitán del barco se pasea por cubierta disfrazado de mujer, en *El laberinto de las aceitunas* varios personajes tienen doble identidad, etc. Del contraste entre una vida aparentemente sosegada y otra oculta participan Ataúlfo -ciudadano corriente y a la vez miembro del FRAP en *El dueño del secreto*, Begoña es una joven inocente y espía de la KGB en *La Rusa*, y el juez Klein lleva una vida completamente distinta de día y de noche en *Un día volveré*.

b) Ficcionalización del personaje histórico.

La desconfianza en el conocimiento racional abre la puerta a lo inverosímil, a lo inaudito, y este es uno de los rasgos que caracterizan a la mentalidad posmoderna. Hemos hablado antes de la presencia de personajes cuya configuración o comportamiento están lejos de lo normal y en relación con ello se encuentra la ficcionalización del personaje histórico. Vázquez Montalbán hace participar a Juan Marsé como un conocido de Carvalho en su novela *Los mares del sur*, Marsé convierte a numerosos personajes del mundo cultural barcelonés en actores de su cuento *Noches de Bocaccio*, el narrador de *La isla incudita* asegura que al palacio de los padres de María Clara acudieron en otro tiempo Hemingway, Carl Jung, Kandinski y Rubisntein, el de *La ciudad de los prodigios* convierte en personajes secundarios de la novela a Alfonso XIII y a Primo de Rivera y el de *El laberinto de las aceitunas* utiliza a Franco con el mismo fin. Se trata de un procedimiento que excede el corpus de novelas susceptibles de ser incluidas en la tendencia que hemos analizado en otro lugar como novela histórica y va más allá de la mención del nombre del personaje como sucedía, por ejemplo, en *La colmena* de Cela. También Torbado convierte a los más importantes protagonistas de la guerra civil en personajes de su novela *En el día de hoy*, y Torrente Ballester sitúa a Felipe II como personaje que cuenta chistes en el camino de Santiago a La Coruña en sus *Fragmentos de Apocalipsis*.

5.2.3. ESPACIO - TIEMPO

La novela de los últimos años es rica en procedimientos narrativos que oscilan entre el seguimiento de estrategias que pueden entenderse como tradicionales y la aparición de otras nuevas vinculadas al posmodernismo. Por eso y aunque desde el punto de vista del tratamiento del espacio y de la temporalidad es frecuente la recuperación del entorno y la linealidad temporal, no lo es menos la utilización de recursos que si bien no constituyen novedad sí son importantes en cuanto a la frecuencia con que se usan y por su vinculación con el posmodernismo : la técnica de contrapunto, la descentralización, la defamiliarización espacial o la subversión de la linealidad conviven con otros que vienen exigidos por las peculiaridades de una determinada tendencia, como la alteración del orden temporal y la mitificación del espacio en la novela de la memoria, y la técnica de retardación en la novela

de intriga.

a) Contrapunto.

La técnica de contrapunto, o presentación simultánea de tiempos, lugares, acciones o personajes es un recurso utilizado en novelas como *La novia judía* (1977) de Azancot y en otras como *Octubre, Octubre, El amante bilingüe, La media distancia* y *El jardín vacío*. En *La ciudad de los prodigios* el amanecer del día de la inauguración de la Exposición Universal despierta sentimientos encontrados entre varios personajes : mientras vuelve Onofre de una noche de amor, recuerda Alfonso XIII un pasado atentado, Primo de Rivera busca señales en el cielo y piensa que se avecinan calamidades y el barón de Viver manifiesta su rechazo ante la posición que ocupará en la comitiva (cap.VII). Otros ejemplos, que recoge en su estudio Montejo, se encuentran en novelas como *El caldero de oro* de Merino, *Novela de Andrés Choz, La verdad sobre el caso Savolta* y *El desorden de tu nombre*, si bien esta investigadora admite como corriente actual de la novela su tendencia a la linealidad (1991:115) aunque los ejemplos de este procedimiento son altamente significativos.

b) Concepción del espacio : defamiliarización, mitificación, descentralización.

Destacaremos en cuanto a la concepción del espacio la frecuente presencia de mundos pequeños y limitados, la inclinación preferente al espacio urbano y la reconstrucción que se lleva a cabo de los espacios del pasado, expuestos no desde el punto de vista de la objetividad, sino del sentimiento en los casos en que hablamos de espacio vivido, sentido o recordado. Navajas pone como ejemplo la novela *El pianista* desarrollada en Barcelona en la década de los cuarenta y cincuenta pero siempre *enaltecida por la memoria del narrador que la transforma en un medio entrañable (...) que contrasta con el vacío de la urbe actual, despersonalizada y mediocre* (1996:52), una visión en todo caso distinta a la Barcelona de principios de siglo que propone Mendoza y opuesta, digamos, al Guinardó de Marsé. Sea cual fuere la visión de este espacio y por lo que atañe a la técnica utilizada para reflejarla tres son los procedimientos más destacables : la mitificación del espacio, la tendencia a la defamiliarización espacial y la descentralización, esto es, el paso de lo marginal al centro.

Más adelante hablaremos de la defamiliarización temporal como una de las características que explican el auge de la novela histórica y de la afición de algunos autores

a desplazar a determinadas etapas de la historia y amparados en sus posibles paralelismos con la situación actual tramas como las que dan forma a *La ciudad de los prodigios* y *La verdad sobre el caso Savolta*, de Mendoza. Más acusada es la tendencia al alejamiento espacial, lo que cabe poner en relación con uno de los temas más comunes en las novelas de los últimos años : la huida. Huyen los personajes a lugares tan distantes como el lejano oriente en *Opium*, *Belver Yin* y *El embrujo de Shanghai*, hacia Europa del Este en *Beltenebros*, hacia Portugal en *El invierno en Lisboa*, hacia Hispanoamérica en *La orilla oscura*, hacia Óxford en *Todas las almas*, hacia Estados Unidos en *Galíndez*, y hacia Venecia en *La isla inaudita*, entre otros muchos ejemplos, buscando la verdad o la liberación de sus traumas personales, dentro de la apuesta por lo individual en detrimento de lo social y lo colectivo.

Santos Alonso destaca en la novela última la recuperación del entorno. Aunque esto parece entrar en contradicción con la tendencia a la defamiliarización espacial lo cierto es que la lista de autores que acotan sus obras en un determinado espacio en el cual todo es posible y nada se entiende fuera de él es amplio, y estos novelistas refuerzan en cada obra sucesiva la configuración de la base de operaciones de sus personajes -que se convierten a su vez en víctimas de su espacio vital-, dentro siempre de una novela preferentemente urbana : Vázquez Montalbán sitúa a su detective Carvalho en el casco viejo de Barcelona -lugar de trabajo de Marés (*El amante bilingüe*) y de residencia de Onofre Bouvila (*La ciudad de los prodigios*)-. Marsé elige el Guinardó en Barcelona, también la ciudad condal Mendoza. Otros novelistas más jóvenes también optan por un espacio fijo para desarrollar sus novelas : Muñoz Molina lo hace en Mágina, una pequeña ciudad fácilmente identificable con Úbeda (Granada), y Mateo Díez desarrolla todas sus novelas en León.

La mitificación del espacio es un procedimiento que ha de ponerse en relación con el auge de la novela de la memoria, pues el acto de evocación consciente se une indisolublemente a un espacio y a un tiempo, y también a unas melodías y a unas películas muy determinadas. Barral no puede separar su existencia de Calafell -*Los años sin excusa*, *Cuando las horas veloces*-, ni Alberti del Puerto de Santa María -*La arboleda perdida*-, ni Martín Gaité de Salamanca -*Retahilas*, *El cuarto de atrás*-, ni Marsé de Barcelona -*Un día volveré*, *Ronda del Guinardó*-. Lo distintivo de la novela última es que no sólo autores jóvenes se incorporan al manejo de este procedimiento, sino que en la actualidad no se trata

de crear un espacio, sino de cumplir con una necesidad de la experiencia evocativa.

Paralela a la descentralización de los personajes y a la recuperación del marginado como protagonista de la novela corre la descentralización espacial, no por una fidelidad consciente al pensamiento posmoderno sino porque es cada vez mayor el grupo de novelistas que desarrollan su trabajo fuera de Madrid y Barcelona, así son muchos los ejemplos de novelas cuya acción total o parcialmente transcurren en pueblos y ciudades periféricas como Albacete (*La rosa de Alejandria*), León (*Las Estaciones provinciales*), Salamanca (*La media distancia*), Santander (*El parecido*), San Sebastián (*El invierno en Lisboa*), Santiago (*Fragmentos de apocalipsis*), Castellón (*Los relojes de madera* (1989) de Chema Sanmillán), o pueblos de Burgos (*El disputado voto del señor Cayo*), Granada (*Beatus Ille*), Gerona (*Última lección*), Lérida (*La lluvia amarilla*) o de León (*El aire de un crimen*). Por otra parte, cuando las novelas se desarrollan en grandes ciudades es evidente la preferencia por los barrios marginales -caso de las novelas de Andreu Martín, Vázquez Montalbán, Mendoza o Marsé- o por los pequeños pueblos de los alrededores.

c) Temporalidad.

Navajas analiza la concepción del tiempo en la novela posmoderna y destaca las novelas que como *Mazurca para dos muertos*, *El pianista* y *La ciudad de los prodigios* se caracterizan por la reconstrucción temporal, al contrario de aquellas que como *Beltenebros* utilizan un pasado transfigurado con personajes que se ven atraídos por ciudades personales, no objetivas, como lo son el Madrid de *Beltenebros* y también, podemos añadir, la Barcelona de Marsé. Todo parte, en opinión de este crítico, de la falta de alternativas al presente :

La posmodernidad se sitúa sin reservas en el *hinc et nunc*, pero no para transformarlo de modo radical sino para ubicarse en él y usufructarlo productivamente porque considera que no existen alternativas satisfactorias para ese presente. La dimensión radical y transformadora ha sido eliminada. El futuro no es promisorio y el pasado se juzga como un enigma indescifrable o como un conjunto de principios y valores que no es preciso recobrar ya que no conectan en modo alguno significativo con los hechos presentes (1996:26-27).

No es posible, tomando en cuenta la gran cantidad de obras publicadas en este periodo, establecer constantes como lo pudiera ser, por ejemplo, la reducción temporal en

la novela del realismo social de los cincuenta. Sí lo es sin embargo destacar ciertos procedimientos en relación con el tratamiento de la temporalidad que no son característicos de la novela última aunque sí por su relación con algunas de sus tendencias dominantes : es el caso de la alternancia entre pasado y presente en la novela de indagación en la intimidad, y de la técnica de retardación que es habitual en la novela de intriga. Todos estos procedimientos han de entenderse en el marco de la linealidad temporal predominante, siendo estas las formas fundamentales de subversión de esta linealidad.

- La alternancia de planos temporales.

El pasado en la novela actual se presenta como algo completamente concluso y su análisis al realizarse desde el presente aparece condicionado por la actualidad del que escribe. Por otra parte si el sujeto indagador en su pasado pretende poner en orden su vida no debe contarla tal y como la vivió, como afirma May (1982:82) y en esta falta de orden cronológico puede encontrar su justificación la relación dialógica que se establece entre el pasado y el presente, y su distribución alterna. Un buen ejemplo podemos encontrarlo en la novela *El jardín vacío*, de Millás : el protagonista, Román, a través del diálogo con su madre, indaga en el pasado, en su infancia y en su educación, de tal modo que presente y pasado establecen una relación dialógica que pone de manifiesto de que modo la soledad se reafirma como causa primera de la angustia del personaje, basada en unas relaciones familiares muy deterioradas desde el pasado, que se une así al presente en el mismo dolor. Algo parecido sucede en *El cuarto de atrás* de Martín Gaité, y, en general, en las novelas que pertenecen a la segunda tendencia que hemos distinguido : la indagación en la intimidad.

- La técnica de retardación.

Se trata de una técnica habitualmente utilizada en todas aquellas novelas que tienen relación con la novela de intriga y se manifiesta a través de la aparición de falsas pistas, de falsos sospechosos, y en un buen número de novelas a través de digresiones, lo que es frecuente sobre todo en la narrativa de Mendoza. Un ejemplo lo tenemos en *La isla incudita*, en donde las numerosas leyendas e historias de santos que aparecen en el discurso de María Clara retardan la acción y refuerzan su condición de personaje que tiene no poco que ocultar, como se sabrá más adelante : en el capítulo II el propietario del palacio, Charlie, cena con el protagonista de la novela, Fábregas, e inicia una historia sobre el

origen de la mansión que se interrumpe y no llega a contarse por completo. Más adelante, Fábregas medita una vez más en "sesiones erráticas [que] le dejaban luego una sensación amarga, como si hubiese estado haciéndose a sí mismo una estafa o una traición" (pág. 145), meditación que se interrumpe al recordar un mensaje entregado por María Clara la noche anterior, y con esto finalizada el capítulo II y llega el tercero, presentado a modo de desenlace. Lo mismo sucede en *La ciudad de los prodigios*, en donde numerosas digresiones e historias intercaladas interrumpen la acción y retardan su avance.

5.2.4. EL DISCURSO

La restauración de la narratividad es el aspecto fundamental que define la evolución de la narrativa actual desde el experimentalismo de los setenta, sin embargo no todos los procedimientos que caracterizan a la novela de la posmodernidad son producto de una ruptura con la literatura del experimentalismo, pues herencia de esta corriente novelesca es el deseo de exhibir conocimiento a través de una compleja red de referencias culturalistas y el establecimiento de diversas relaciones textuales como la intertextualidad y la hipertextualidad. Se incorporan a la novela actual diversas filiaciones culturalistas que en opinión de Gil Casado *conceden autoridad académica y dimensión intelectual a la ficción* (1988:30) distintas formas de intertextualidad como las citas de otro autor explícitas u ocultas, la autocita, y formas diferentes de hipertextualidad como la parodia y el epílogo. Destacaremos además la superficialidad cada vez más acusada de los diálogos, *fruto de la dificultad de aproximación entre los seres, de la ausencia de veracidad y honestidad en la comunicación* según Montejo (1991:74), el valor de ciertos conceptos bajtinianos como el dialogismo, la heteroglosia y la superabundancia verbal que define el lenguaje de los últimos autores. No conviene tampoco pasar por alto la importancia de las distintas formas de expresión del mundo interior del personaje.

- Prolijidad expresiva.

Aunque no es posible hablar de un lenguaje característico de la novela de los últimos años sí lo es destacar una serie de procedimientos cuyo empleo se ha acentuado. *El lenguaje de la novela de hoy está elaborado desde la repetición, la permutación y la distorsión*, como afirma Montejo (1991:65) y estas tres notas encuentran su mejor cauce

expresivo en la acusada tendencia a la prolijidad expresiva -enumeraciones, acumulaciones de adjetivos, juegos de palabras-, en el empleo de formas de distorsión como la metáfora y el desajuste de las comparaciones, y, finalmente, en la mezcla de registros y de niveles de lenguaje, aspecto éste que hemos anticipado al hablar de la importancia de las relaciones de intertextualidad en la novela actual.

Navajas es el primero en destacar en la novela moderna *una inclinación hacia el predicado adjetival, hacia la profundización de una situación inicial más que a su expansión y desarrollo* como uno de los rasgos que la oponen a la decimonónica, si bien admite que este rasgo se ha acentuado en los últimos años (1987:208) y también Gil Casado pone de manifiesto en la novela actual una tendencia a la prolijidad, que explica de la siguiente manera : *la palabra lo es todo, poema, música, sugerencia, evocación, exhibición, juego... pero con frecuencia no es nada*, es característica de lo que denomina novela deshumanizada *la expresión a impulsos del decir* (1990:43). En efecto, la amplitud del párrafo, la repetición, la acumulación de adjetivos en las descripciones son constantes en la novela de los últimos años y destacan por su frecuencia en las obras de Álvaro Pombo, Javier Marías y Julio Llamazares. Veremos tres ejemplos :

Plantado, incierto en este atrio, pensó Gonzalo Ferrer en su mujer, Rosa, en su casa. Su despacho plegado sobre sí, pasivo, atento, aislante, como una rutina melancólica. Ser un autor famoso era eso al final : un despacho cuidado, protegido por miles de libros leídos, citados, inservibles (...) Jaime había dicho en una ocasión, retrepándose en el sofá de cuero -hiriente, imposible, indispensable, eterno, hiriente, Jaime- (*El parecido*, pág.20).

El amor de Martín lo cambió todo : ahora se sentía, al contrario, insuficiente, no lo bastante desmedida y *atenta* para estar *atenta* a todo lo que Martín era y hacía y decía y callaba. Ahora temía *hallarse* a veces *desatenta* y *perder* o desperdiciar algún aspecto de Martín. Ocurría además que *amarle* era no sólo no querer *perderle* en nada, sino *querer hallarle* en todo como se *hallaba* en todo ella misma, gracias a Martín, iluminada como nunca, en consonancia con la vida entera. *Querer* que Martín la *quisiera* era *querer* también ser siempre digna de ese amor (*El metro de platino iridiado*, pág. 50. Itálicas mías).

"Eres un imbécil -me dijo Clare Bayes-. Por suerte tú no eres mi marido. Eres un imbécil con mente detectivesca y con esa clase de imbécil no se puede estar casado. Por eso tú nunca te casarás. Un imbécil detectivesco es un imbécil listo, un imbécil lógico, los peores porque la lógica de los

hombres en vez de compensar su imbecilidad, la duplica y la triplica y la hace ofensiva (...) Eres tan imbécil que aún confías en la posibilidad de no serlo. Aún te esfuerzas. Él no.

- Todos los hombres somos imbéciles

- Todo el mundo es imbécil. Yo también (*Todas las almas*, pág.40)

La acumulación de adjetivos en el primer ejemplo, la repetición de los mismos términos en el segundo y el juego de palabras -ya a medio camino entre la prolijidad y la tendencia a la distorsión- en el diálogo entre el protagonista y Clara Bayes de el tercero de éstos textos son algunas de las distorsiones que aparecen en obras muy exitosas de los últimos años, podemos citar además ejemplos en *La dama del viento sur* -"No sé si cuando digo hicimos pienso en lo que hicimos o en que pienso el hecho en si de pensar o intentar pensar en aquello que hicimos" (pág.255), *La fuente de la edad* -"Nadie podrá decir nunca que nosotros, estemos como estemos, no estamos a lo que hay que estar, ¿eh, Turcia?" (pág.83) y *La isla inaudita* : "Hablé mas de la cuenta, dije lo que no tenía que haber dicho y no dije lo que cabría esperar que dijera" (pág.19)- entre otros ejemplos.

- Comparaciones.

Anteriormente hemos analizado una serie de procedimientos relacionados con un proceso de descentralización que es característico de la posmodernidad y que se desarrolla a través de ciertas estrategias que afectan a los personajes de la novela, a la perspectiva narrativa, a las coordenadas espacio-temporales y también al lenguaje, a través de procedimientos como la comparación desajustada y la metáfora. Si aceptamos como convención que las comparaciones han de ser claras, naturales y sugestivas, como reza la gramática tradicional, ejemplos sobran de lo contrario en la novela actual y no es difícil encontrarlos en obras como *Amado monstruo* -"mi madre, cuando sonríe en silencio (...) es como el toro que muge antes de embestir" (pág.28) en *El metro de platino iridiado* -"soltó una larga carcajada que tenía una pizca de teatral, como una chispa de comino echada en un guiso sumamente sano" (pág.29): "Recorría la conversación como una hormiga que se ha salido de la fila y que transporta un grano de cebada mayor que ella"- (pág.114), en *Punto de fuga* -"el mundo era un fuerte tomado por los indios y uno se hacía el muerto para pasar desapercibido" (pág.66)-, y en *El jardín vacío* -"pero la noche era limitada y transparente como una pecera" (pág.48)-. En *El jinete polaco* se hace referencia

a las vocales de la palabra Mágina como "vocales rotundas como una luz de mediodía, sus duras consonantes tan cortadas en ángulos como las piedras en las esquinas de los palacios" (pág.10) y también en las últimas novelas de Marsé encontramos comparaciones sorprendentes o al menos poco ajustadas : en *Un día volveré*, y según Balbina, Julivert tenía "mejillas embotadas o insensibles, anestesiadas como después de una visita al dentista" (pág.106) y en *El amante bilingüe* la fortaleza Walden 7 era una fortaleza "roja como un crustáceo bañado por la luz de la luna" (pág.35).

- Metáforas.

La metáfora se ha convertido en un procedimiento muy destacado en la novela actual y su presencia es fácilmente localizable sobre todo en aquellos autores que tienen relación más o menos directa con el mundo de la lírica, como Julio Llamazares o Vázquez Montalbán. Simplemente a modo de ejemplo podemos recoger en *Luna de lobos* algunas-"la noche es solo una mancha negra y fría sobre el perfil de los hayedos (pág.12) los ladridos amenazan con reventar el vientre hinchado de la noche" (pág.13)- y también en *La rosa de Alejandría* : "piedras diríase que blandas desgajadas del alma inconsistente del suelo de la selva" (pág.10-11), "por el procedimiento de alargar la raya de su boca, una hendidura en una cara de mármol mantecoso" (pág.16) ; "arrugó las hojas y sobre aquellas palomas muertas de papel fue construyendo la arquitectura de la fogata" (pág.32). Pero también pueden encontrarse en obras de otros autores : en *La dama del viento sur* la situación del personaje protagonista era normal "hasta la repentina aparición de ese hongo atómico que fue Olga" (pág.112), en *Un día volveré* Balbina "parecía dejarse resbalar de espaldas por el tobogán del sueño" (pág.88) y en *El amante bilingüe* Norma es "una dulce fatalidad" (pág.192) y la suya "una voz de leche caliente" (pág.61).

- Plurilingüismo y polifonía.

Como afirmo Bajtin, lo novelesco es *diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje* (1989:231) y en ella *deben estar representadas todas las voces ideológico-sociales de la época* (pág.225). La hibridez de tendencias y de procedimientos narrativos que caracteriza a una novela en transición como la de los últimos veinte años tiene su manifestación en el plurilingüismo y en la polifonía. Distintas voces y registros se incorporan al texto y se relacionan en él, no sólo en cuanto a la presencia de diferentes niveles de lenguaje sino a la incorporación de voces de otras lenguas o del argot científico

o cibernético en algunos casos. Por una parte el escritor aplica todos sus conocimientos culturales a la novela, por otra la hace participe de su bilingüismo si es ese el caso, o puede ironizar sobre determinada problemática -así lo hace Marsé en *El amante bilingüe*- pero suele prestar atención a las peculiaridades específicas no sólo de los personajes, sino también del mundo en que viven, porque la novela incorpora contribuciones discursivas, como dice Bajtin, en las que se proyectan componentes sociales, políticos e ideológicos :

En cada momento preciso de su existencia histórica, la lengua es pluridiscursiva; es coexistencia encarnada de contradicciones ideológico-sociales entre presente y pasado, entre las varias épocas del pasado, entre los varios grupos ideológico sociales del presente (1989:99).

Así, no es infrecuente la aparición de expresiones en diversas lenguas en novelas como *Saúl ante Samuel*, *Opium*, *Belver Yin* -por citar unas cuantas- o incluso de voces del argot científico -*Larva*- o cibernético -así sucede en la novela de Mariano Antolín Rato titulada *Entre espacios intermedios : Wham!* (1978)- que han de ponerse en conexión con el afán de demostrar conocimientos que caracteriza las obras de buena parte de nuestros novelistas, siendo en todo caso procedimientos que adquieren un mayor énfasis en aquellas novelas susceptibles de ser incluidas en la tendencia metafictiva.

- Monólogo interior, soliloquio y flujo de conciencia.

Nos referiremos, por último, a la importancia que en una novela que cada vez más busca el relato de las experiencias privadas han adquirido las distintas formas de manifestar el mundo interior del personaje. En este sentido, Lucia Montejo destaca el monólogo interior como elemento determinante en la estructura del relato en obras como *La lluvia amarilla*, *El cuarto de atrás*, y *Punto de fuga*, y su dominio sobre el flujo de conciencia en la medida en que el personaje contemporáneo destaca por *su implacable lucidez para afrontar un autoanálisis incesante, para poner al desnudo todas sus contradicciones interiores* (1991:85). En todo caso se trata de un procedimiento claramente relacionado con el auge de la novela de la memoria, memoria que a diferencia de lo sucedido en anteriores periodos de la historia reciente de nuestra literatura, es voluntaria en la mayor parte de las ocasiones, como indica la citada investigadora :

La memoria acumula y conserva, generalmente deformados, los datos del pasado. Pero debemos distinguir entre la memoria involuntaria y la voluntaria. La involuntaria es la que fluye sin interrupción, de forma espontánea, en un recordar a intervalos que aparece en forma de "flash" o retrospectión. La memoria voluntaria aflora desde la razón y la voluntad, y suscita las imágenes del pasado que son de significación práctica en el presente y que persiguen el autoconocimiento. La memoria involuntaria, muy frecuente en décadas anteriores, ha sido hoy casi desplazada por la voluntaria. El hombre ha tomado consciencia de su destino ineludible y de sus estrechos márgenes pero no ha podido desprenderse de su amarga lucidez (1991:87-88).

El monólogo es un procedimiento habitual para dar rienda suelta a ese desahogo de la conciencia individual que es la novela de la memoria y admite una variada tipología desde el punto de vista formal, temático o intencional. Montejo hace referencia a varias formas de monólogo como el diario íntimo -lo encontramos en *Diario de un hombre humillado* (1987) de Félix de Azúa, y en obras como *Letra muerta*, *Todas las almas*, y *El desorden de tu nombre*-, la presencia de diarios, cartas, artículos periodísticos o informes como procedimientos habituales en la novela epistolar -existen en obras como *El embrujo de Shanghai*, *El jinete polaco*-, y la presencia de un monólogo interior directo en el que *aunque el punto de vista se reduce a la visión del personaje, es una manifestación, más o menos velada, de la omnisciencia del narrador* junto a dos modalidades como el estilo indirecto puro e indirecto libre (1991:88-89). De cualquier manera y según la misma autora cumple en la novela actual dos funciones distintas : bien como autoanálisis consciente muy en relación con el uso intencionado de la memoria -*La memoria cautiva*-, o bien adoptando la forma de soliloquio falsamente dirigido a una segunda persona y orientado en realidad hacia el autor mismo, como sucede en una novela de Guelbenzu como la titulada *La mirada* (1987) entre otros ejemplos (1991:70-73).

Al primero de los modelos responden la mayor parte de los monólogos que llenan las páginas de la novela en transición : pueden ser producto de un mundo en el que dominaban los instintos más brutales y tan absurdos como los de Wendell España en *Cristo versus Arizona*, líricos y dominados por la soledad como los del último sobreviviente de un pueblo fantasmal del pirineo aragonés en *La lluvia amarilla*, elaborados desde el conocimiento de que hacer daño a los demás es una forma de conocerlos y de que la vida no es tanto un camino como una pista de atletismo como el de El Charro en *Punto de fuga*,

orientados hacia el deseo de hacer un balance sobre la complejidad de las relaciones sentimentales como los de Gonzalo Ferrer en *El parecido*, confesiones desde el escepticismo y la nostalgia como los del capitán Mena en *Última lección*, producto de un afán de autoanálisis y revisión del pasado personal, de la infancia reprimida, la actividad literaria, política y el refugio de la escritura como el de la protagonista de *El cuarto de atrás*, o movido por el deseo de librarse de una vez por todas de ciertos traumas en la novela de Goytisolo -*Coto vedado, En los reinos de Taifa*- el procedimiento se ha convertido en uno de los más frecuentes y alterna con la presencia del soliloquio.

Sin duda uno de los procedimientos en los que más ha arraigado la mentalidad posmoderna es el soliloquio, o monólogo en el que el personaje se desdobra y se dirige a una segunda persona. El "yo", dice Navajas, no puede estar seguro de su existencia (1987:23) y una de las mejores maneras de manifestarlo es a través de desdoblamiento. La presencia de un discurso enunciado a dos voces, una racional y otra irracional o irónica, es uno de los rasgos que definen a la novela actual desde el punto de vista de la perspectiva narrativa, así como la concepción de la multiplicidad del yo como un juego : juego es el planteamiento seguido por Torrente Ballester en *Yo no soy yo, evidentemente*, al conceder en cada capítulo la voz narradora a un personaje distinto, y desdoblamiento el proceso seguido por Marsé en *El amante bilingüe*, novela en la cual el protagonista Juan Marés decide mediante el disfraz transformarse en un compañero de juegos de la infancia, Juan Faneca, para recuperar el amor de su esposa. Podemos localizar esta procedimiento en algunas páginas de *El cuarto de atrás* y en *Fabián y Sabas* de Vaz de Soto.

5.2.5. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD

Aprovechar el acervo cultural de su tiempo y exhibir conocimientos son los dos objetivos que explican la presencia de diversas alusiones culturalistas en la novela última. Gullón habla de "pararreferencialidad" y afirma que a menudo los autores hacen parecer que están conectados a una parábola (1996:32). Lo cierto es que las novelas se llenan de marcas publicitarias -"Lagarto", "Lux", "Licor del polo" y "Colgate" en *El hombre sentimental* (pág.92), "Moussel de Legrain" en *Los mares del Sur* (pág.171) y *Kamfort* en *El amante bilingüe* (pág.112)-, horóscopos -*La dama del viento sur*-, noticias del periódico

-Ronda del Guinardó, La costumbre de morir-, fotografías y cartas -La ciudad de los prodigios, Caballeros de fortuna, El jinete polaco, En los reinos de Taifa- y muy numerosas referencias bíblicas -Arcángeles (1986) de Lourdes Ortiz, Saúl ante Samuel, El jinete polaco-, musicales -El amor y la culpa, El parecido, El invierno en Lisboa-, pictóricas -La isla inaudita, El metro de platino iridiado, y las cuatro partes de la Antagonía- y cinematográficas -Un día volveré, Saúl ante Samuel, Los mares del Sur.

Convendría indicar que en una buena parte de las ocasiones la mención de un cuadro, un actor o una canción no tiene una función decisiva en la novela y simplemente se trata de ambientar una escena. Pero en otras ocasiones la presencia de estos elementos puede resultar clave y contribuir en gran medida a la estructura, a la configuración de las coordenadas espacio temporales, o a la caracterización del personaje. Así "El jinete polaco" es un cuadro de Rembrandt que da título a una novela de Muñoz Molina, y más importantes todavía lo son los distintos cuadros de Velázquez que cita Goytisolo en su *Antagonía* para estructurar el relato. El jazz es profesión para algunos personajes de *El invierno en Lisboa* y determinados gestos de actores sirven para caracterizar al personaje novelesco en algunos casos : el narrador de *El jinete polaco* compara un escape de gas producido en casa de sus padres "con esa niebla letal que mataba a los egipcios en *Los diez mandamientos*" (pág.177) no quiere comportarse "con esa felicidad idiota a lo Doris Day de los recién casados permanentes" (pág.425) y sí ser "una figura solitaria y novelesca concebida en la infancia, hecha irresponsablemente de personajes de películas, de aventureros de novelas y de tebeos" (pág.255). Uno de los personajes de *Los mares del sur* sopla "hacia arriba removiendo el flequillo a lo Olivia Newton John" (pág.7) y en *El embrujo de Shanghai* el capitán Blay es "un decrepito y domesticado Buffalo Bill, ya sin caballera lustrosa de plata, sin Winchester ni puntería" (pág.48).

- Intertextualidad.

Dentro del estudio de la transtextualidad, de la trascendencia textual del texto, Genette distingue como una de las formas la intertextualidad, o *presencia efectiva de un texto en otro* (1982:10), admitiendo como formas en que se manifiesta habitualmente la cita, el plagio y la alusión. La narrativa actual es muy rica en recursos de intertextualidad, que habitualmente se presentan bajo estas tres formas : citas de otros autores con mención de la fuente de procedencia, citas camufladas entre las palabras del narrador y de los

personajes, y autocitas de los propios autores. De todos modos, como herencia que es del experimentalismo narrativo de los setenta, la presencia de citas y autocitas es más frecuente en aquellos autores que como Vázquez Montalbán, Félix de Azúa o Juan Marsé tuvieron un cierto protagonismo en esta etapa de la literatura española, aunque en los novelistas más jóvenes es habitual el recurrir al acervo cultural de su tiempo a la hora de construir sus novelas, incluyendo en ellas citas de otros autores mencionando la fuente de procedencia, insertándolas camufladas en el propio texto, o recurriendo a la autocita. Montejo enumera distintas modalidades indicando que con ello el autor persigue un nuevo sentido, una transmisión e interpretación plural que es propia de comunidades desarrolladas culturalmente, y un recurso productivo :

La transmisión y análisis de los textos ajenos adquiere un peso mayor en las comunidades más desarrolladas culturalmente, porque son receptores capaces de interpretación, análisis, refutación, valoración y desarrollo posterior. El descubrimiento por parte del lector de estos procedimientos de intertextualidad en un relato, la revelación de estos recursos semiocultos de la palabra ajena dentro del texto de un autor, provocarán la reacción del receptor. Si no se trata de una imitación o repetición externa -poco frecuente- este recurso es productivo porque implica un desarrollo creativo de la palabra ajena al insertarse en otro texto y cambiar el contexto en el que ahora se mueve (1991:93)

Las citas directas, las menciones a un determinado título o autor, son muy frecuentes y pueden localizarse en numerosas novelas como *El río de la luna*, *Beatus Ille*, *Retahilas*, *El pianista*, etc. Puede suceder que el novelista vaya más allá de la simple cita e incluya en su obra sonetos -*El jinete polaco*-, un réquiem -*El parecido*-, noticias de un periódico -*La costumbre de morir*-, horóscopos -*La dama del viento sur*-, que parodie otros libros -Azúa hace referencia a la conocida antología de Castellet como "una conocida antología poética titulada *Los doce de la fama*, apadrinada por un prestigioso crítico catalán" (pág.72) o que llene las páginas de la novela con citas procedentes de un mismo libro de frases célebres, como hace Landero en *Caballeros de Fortuna* (pág.31).

Mayores dificultades ofrecen las citas camufladas en el propio texto entre las palabras del narrador o de un personaje porque exigen al público una cierta preparación y determinadas lecturas y audiciones. Ortega parafrasea un verso de Espronceda en *Los delitos insignificantes* -"Viento en popa a toda vela, como vamos, se nos vuelan las

palabras casi" (pág.143), el narrador de *El metro de platino iridiado* el inicio de una égloga de Garcilaso -"en todo dulce lamentar de dos pastores garcilasistas y no garcilasistas" (pág.100)-, el de *El jinete polaco* a Valle-Inclán -"va a caer al suelo como una estatua de la isla de Pascua : Max, no te pongas estupendo" (pág.440)- y al mismo Valle el narrador de *Las Estaciones provinciales* -"si este triste papel, feo, católico y sentimental no tuviera la divisa del bonete" (pág.29), un personaje de *El pianista* un verso de Gil de Biedma -"ése sí que vive de las ruinas de su inteligencia" (pág.14), un personaje de *Los misterios de Madrid* a Sócrates -"que, como yo digo, nada humano me es ajeno" (pág.51), etc.

Además de citas literarias, Marsé incluye en sus últimas novelas fragmentos de diálogos de películas, letras de zarzuelas, boleros -*El amante bilingüe*- Vázquez Montalbán canciones y también Alejandro Gándara, aunque canciones más modernas y con una intención diferente a la de los dos novelistas citados, que buscan mejorar la escenografía de sus relatos : en *Punto de fuga* puede localizarse una del grupo madrileño Barón Rojo :

Il Príncipe, te acuerdas, vale, Marga, fijate, Príncipe : *casi me mato, babe casi me mato un día de tantos me sentí muy mal y decidí que me iba a suicidar iba como loco bajo las ruedas me quise tirar y el metro no acababa de llegar iba como loco iba como loco casi me mato babe casi me mato, qué te parece, una crítica soterrada del transporte público, pobre tipo, no te enteras* (pág.35. Itálicas mías)

Montejo menciona la autocita como uno de los principales recursos de intertextualidad y destaca en muchos autores *la necesidad de asomarse como autores al ente de ficción, de asegurarse a sí mismos la conservación de su nombre o de sus personajes mediante lo que se denominan formas internas* (1991:105).

Son escasas las intervenciones del autor, hecha excepción de aquellas novelas en las que podemos encontrar un autor editor de mensajes como en *El testimonio de Yarfoz*, no lo es el retorno de personajes : Millás recurre en sus novelas a personajes de obras anteriores, y así vemos como en *El desorden de tu nombre* Julio Orgaz se desdobra como personaje-escritor, en *Los delitos insignificantes* Álvaro Pombo aparece en la lista de invitados a la fiesta que prepara Cristina, Vázquez Montalbán recurre a este procedimiento en la serie de Carvalho y Mendoza en *El laberinto de las aceitunas* recurre al comisario Flores, un personaje que ya había aparecido en *El misterio de la cripta embrujada*, estos

ejemplos que enumera Lucía Montejó (1991:67-68) y que pueden vincularse a un afán de verosimilitud o a la búsqueda de efectos de realidad, añadimos otros en las novelas de Marsé : Balbina, personaje de *Un día volveré*, ya había aparecido en *Si te dicen que caí*; en *Ronda de Guinardó* y *Un día volveré* interviene el inspector Porcar, Fu-Ching es personaje de *El amante bilingüe* y del cuento *Historia de detectives*, Susana Franch lo es de *Si te dicen que caí*, de *El fantasma del cine Roxy*, y de *El embrujo de Shanghai*, novela en donde también podemos encontrar a Blay, personaje de *Un día volveré*.

- Hipertextualidad : epílogo y doble historia.

Genette la estudia como *là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* (1982:13). De entre las numerosas formas de transformación por reducción o ampliación y de imitación destacamos por lo que compete a la novela última dos fundamentales : el epílogo, y la historia intercalada. En cuanto al primero, se trata de una forma de prolongación en la cual no se sigue una obra para llevarla a su término, sino para conducirla más allá de lo que se considera su término, según Genette (1982:284). Tiene sentido en narrativas dotadas de intriga, dota a la obra de un cierto sentido de verosimilitud y, según Carlos Reis, se orienta en dos sentidos en el plano operatorio : funcional en cuanto a los eventos de la intriga y a los personajes que la interpretan, y semántico en cuanto a espacio privilegiado de insinuaciones ideológicas y morales (1992:76). Es un procedimiento común en autores próximos al costumbrismo policíaco y puede localizarse en novelas en las que es necesario aclarar algunos aspectos de la trama como *La jeringuilla*, *A navajazos*, *Juegos de la edad tardía* y *Última lección*, entre otras, pero también en aquellas que hacen uso de este espacio para deslizar algunas claves ideológicas : exaltar el heroísmo y la injusticia cometida con el protagonista (*La guerra del general Escobar*), o apostar por la paz y por la reconciliación (*Un día volveré*).

- Historia intercalada.

La presencia de una o varias historias incorporadas al texto de la novela mediante la intervención del narrador o a través de uno de los personajes es un procedimiento habitual en la novela de los últimos años y uno de los menos originales. Genette analizó en 1972 las características del que denominaba entonces "nivel metadieético" (1972:238-239) y más adelante definió seis funciones que puede cumplir este nivel respecto del relato

primero : explicativa, predictiva, temática, persuasiva, distractora y de obstrucción (1983:61-63). Si la presencia del multiperspectivismo es uno de los procedimientos que mejor inciden en el cuestionamiento de la realidad, la introducción de una o más historias en función habitualmente explicativa es otro de los modos de hacerlo. Cuando Pulgarín estudia la fragmentación y la disgresión como formas de descentralización en la nueva novela histórica, destaca su importancia como forma de cuestionar cualquier tipo de información establecida y admite que en ella *cualquier motivo es pretexto para intercalar una historia y engazarla en el relato principal* (1995:34-35).

La inserción de diferentes historias en el relato primero es un procedimiento tradicional e incluso llevado a su extremo puede convertir al relato primero en un simple pretexto, como sucede en *Las mil y una noches* o en *El Conde Lucanor*. Cervantes hizo uso de él en *El Quijote* y actualmente es habitual en admiradores de la obra cervantina tan destacados como Muñoz Molina, Marsé y Torrente Ballester, y particularmente en los novelistas que cultivan la metaficción. Los ejemplos de novelas que contemplan este procedimiento son muchos : el relato de Clare Bayes en *Todas las almas* sobre las relaciones de Terry Armstrong con su madre es una respuesta a la oferta de fuga que acaba de recibir, la historia de la familia Rossell, su enorme caserón y la desgracia de su hija en *La ciudad de los prodigios* es una premonición de lo que le sucederá a Onofre con la suya, en *El jinete polaco* Muñoz Molina va incorporando personajes que con el relato de su pasado ayuden a poner luz en el misterioso hallazgo de un cadáver momificado, en *Un día volveré* las diferentes versiones sobre el pasado de Julivert y el de Klein sumen al público en sombras de duda, en *El amante bilingüe* Marés resume su infancia en tres cuadernos independientes para hacer que su esposa pueda llegar a conocerlo, y en *El embrujo de Shanghai* la historia de Forcat supone la última oportunidad para los demás oyentes de recuperar la ilusión perdida.

5.2.6. PARODIA E IRONÍA.

Una de las maneras de aproximarse tanto a las grandes figuras de la historia como a los novelistas que merecen la categoría de clásicos es distanciarse de ellos, verlos en perspectiva y perderles el respeto, evitando así la mimesis y creando un estilo propio. La

parodia encuentra pleno sentido en esta propuesta y en ella puede justificarse su uso, empleo que afecta a menudo a las normas básicas de los géneros literarios, como puede verse en algunas obras de Mendoza, Torrente y Cela. Es también un modo de alejarse de la historia oficial, de ponerla en cuestión, y también de buscar la comicidad en una época necesitada de distracción y de evasiones, pero no constituye ninguna novedad, ya Bajtin destacó como característica sobresaliente de la novela la desmitificación de los lenguajes institucionalizados de otros géneros y el valor de la palabra paródico-transformista como forma de *crear un correctivo cómico y crítico de todos los géneros directos existentes, de todos los lenguajes, estilos y voces* (1989:427).

La parodia es para Genette una de las formas más importantes de hipertextualidad y admite diferentes modalidades según sea su intención satírica o no. En el primer caso se encuentra la parodia satírica, basada en la modificación del tema sin modificar el estilo, el travestimiento -cuyo funcionamiento es el inverso- y el pastiche satírico, que busca la imitación estilística crítica. En el segundo caso se encuentra el pastiche o imitación de estilo ya sin función satírica, el autopastiche o acentuación del propio idiolecto, y la antinovela o parodia de género. Este último formato es el habitual, pero dentro de lo paródico también pueden destacarse procedimientos como la ficcionalización del personaje, y los anacronismos, que oponen a la fidelidad histórica la anarquía temporal.

5. 3. NUEVOS CUENTOS DE MARSÉ : *POLÍTICA FICCIÓN. EL PACTO*" (1977), *PARABELLUM* (1977) Y *UN DÍA VOLVERÉ* (1980).

Marsé publica varios cuentos antes de iniciar la apuesta por la narratividad y el regreso a la esencia épica de la novela que caracterizan a esta nueva etapa. Casi veinte años después de *Plataforma posterior* aparece un cuento atípico, *Política ficción. El Pacto*, un relato que es producto de la actividad periodística del escritor catalán en la que se aleja ciertamente de la evocación nostálgica. Junto a él aparece en el mismo año de 1977 *Parabellum*, publicado en el primer número de la revista *Bazaar*, y *Un día volveré*, aparecido en *Cuadernos del Norte*, tres años después. Mientras que el primero puede relacionarse con una veta crítica del presente que Marsé lleva rara vez a sus novelas, los otros dos son simples anticipos de posteriores trabajos.

En el primero de los cuentos, *Política ficción. El Pacto*, desarrolla Marsé una problemática que trata exclusivamente en sus cuentos y que veremos de nuevo en *La liga roja en el muslo moreno* y *El caso del escritor desleído*, ambos publicados veinte años más tarde. Se trata del individuo que repentinamente descubre que es visto por los demás con una identidad que no reconoce y rechaza, como el rey que camina desnudo en el ya clásico cuento *Till Undespiegel*. En efecto, el político del PSUC Antón Batallé, se prepara esa noche para acudir a una cena de negocios con Laureyanu de la Mora, militante de Alianza Popular, para pactar el entierro de ciertos episodios del pasado que pueden entorpecer sus respectivas trayectorias políticas. Descubrirá Batallé que al día siguiente de cara a la prensa él es el militante de AP y perplejo reconoce finalmente que al fin y al cabo no hay que lamentar nada pues ambos "habían hecho con el pasado lo que buenamente habían podido, puesto que poco o nada habían sabido hacer con el porvenir". Parafrasea Marsé a James, y anuncia la cita que prologará su próxima novela

Parabellum supone una aproximación todavía más decidida hacia *La muchacha*, pues salvo ciertas diferencias que se inician con el nombre del protagonista -Luys Ros y no Luys Forest como en la novela- su argumento y temas son los mismos que veremos en ésta novela ganadora del Planeta. Y es que como en el anterior relato la primera reacción de Marsé al analizar el panorama político que se presenta tras la muerte de Franco y la desaparición de la dictadura es la de ironizar sobre la nueva ubicación que buscan los antiguos defensores del régimen, tal es el caso del intelectual falangista Luys Ros.

Un día volveré se encuentra en una posición similar a la que ocupa *Parabellum*, es el prólogo de una nueva novela y además, a diferencia del anterior, se presenta con el subtítulo de "Capítulo primero". Se divide en cinco partes o secuencias que se ocupan, respectivamente, del primer encuentro de Néstor con su tío, de la información que este tiene sobre tan mítica figura, de lo que conocen dos ancianos sobre el personaje y su detención y más concretamente sobre las circunstancias que la provocaron, finalizando con la preocupación de uno de ellos por los anónimos que recibe, que parecen ser cosa del propio Jan Julivert. Es un simple planteamiento inicial de la trama que se va a desarrollar en la novela y su aportación desde el punto de vista de la técnica y el estilo no se caracteriza, como sucede en los dos cuentos anteriormente citados, por la novedad.

5. 4. *LA MUCHACHA DE LAS BRAGAS DE ORO* (1978).

En la segunda mitad de los años setenta la novela que buceaba en distintos aspectos del pasado inmediato tuvo un enorme éxito de ventas, y sin duda esta fue una de las razones que llevaron al jurado del premio Planeta a entregarlo a *La memoria maldita*, de Juan Faneca, en la noche del 16 de octubre de 1978. La novela se convirtió en la más polémica de las escritas por Marsé -el atasco circulatorio que le impidió acudir puntualmente a la entrega del galardón se convirtió en ciertamente premonitorio-, y ya al día siguiente de la concesión del premio la prensa puso de relieve algunos aspectos poco habituales en una ceremonia de estas características aunque con el paso de los años deje ya de llamar la atención : Manuel Campo Vidal escribe en *Triunfo* sobre una supuesta promesa de Lara a Alfonso Grosso tras haber perdido este el premio con Torbado en otra ocasión anterior, y también habla sobre la escasa elegancia de la vestimenta de Marsé y sobre la posterior actitud del novelista sevillano, Pérez Mateos destaca en *ABC* que Grosso *no cesó de insistir en una verborrea llena de tacos, sin responder con el más mínimo decoro exigido a un representante de nuestra cultura* y F. Samaniego en *El País* afirma que *llegó a insultar a una periodista ausente cuando se le planteó si Lara había sugerido el tema de su novela*.

Desde la perspectiva de los casi veinte años transcurridos desde aquella noche de Santa Teresa puede afirmarse que la concesión del Planeta, lejos de los cuatro millones de pesetas recibidos y de los beneficios procedentes de la venta de los ejemplares editados, ha mejorado poco la consideración de su autor, pues para los numerosos lectores que por primera vez ponían sus ojos en la obra del novelista del Carmelo la experiencia no podía ser en exceso alentadora, ya que *La muchacha de las bragas de oro* desmerece bastante del resto de su trayectoria narrativa. La crítica además resaltó poco más que sus diversos aspectos negativos : Sanz Villanueva se refiere a un título *gratuito y de claro oportunismo comercial* (1980:612), Martínez Cachero se pregunta si Marsé no habrá cargado las tintas en el intelectual fascista *dejándose llevar por la incomprensión y la injusticia* (1980:439), Villanueva entiende que se trata de *una novela apresurada y fallida, como un encargo, en donde la ambición mercantil diríamos que ha abortado toda ambición literaria* (1980:719), y en parecidos términos se manifiestan en distintas reseñas Félix de Azúa, Luis Suñén, Antonio Blanch, y en un trabajo más amplio Kirsch, que recoge algunas de estas opiniones,

espera en referencia al título y a lo que él interpreta como abuso de lo erótico *que este fenómeno sensacionalista sea nada más que una de las consecuencias de la reciente liberalización de la censura y que se limite a ser una fase pasajera en la novelística española* (1980:221). Sólo Amell sale en defensa de la novela, malentendida en su opinión por la crítica y el público lector que se enfrentan a ella en dos puntos, *uno, el formado por la incomprensión o la exageración de los aspectos ya citados, y otro que se centra en ciertas características de su autor* (1985:93), aunque dedica en su estudio muy pocas páginas a esta obra. No olvidemos tampoco que el éxito de ventas que acompañó a un trabajo que desorientaba al lector con tan escandaloso título -creando, sin duda, falsas expectativas- provocó la inclusión del autor catalán en el grupo de autores que la crítica infravalora por sus éxitos de ventas.

Pero dentro de la trayectoria del escritor barcelonés la obra es importante, pues de igual modo que *Esta cara* marca la transición hacia la novela de la desmitificación y *La oscura historia* lo hace hacia la novela de la memoria, también *La muchacha* ocupa una posición clave en la trayectoria narrativa de Marsé, pues si es indiscutible su importancia como antología de procedimientos narrativos empleados en obras anteriores, no menos destacado es su valor como anticipo de una nueva forma de novelar apoyada en tres pilares fundamentales : a) La presencia del escepticismo como principio dominante en la concepción de la realidad, rasgo característico de la "nueva narrativa", como sabemos, b) la cada vez más acusada permeabilidad que le permite mantener vínculos amistosos con las tendencias y procedimientos dominantes en la "nueva narrativa" y, finalmente, c) la orientación estilística hacia una novela alejada de experimentalismos y centrada en el placer de narrar.

La muchacha de las bragas de oro es novela del escepticismo, causa primera del conflicto interior que empuja a Forest a la revisión de su pasado, a la evocación de la memoria, pero también y desde un punto de vista externo al personaje es una novela contra la reconversión ideológica -por vía paródica, como veremos- de todos aquellos que se han ido despojando de su camisa azul para caminar con los tiempos. Es desde un punto de vista ideológico una novela en donde es fundamental el juego ficción-realidad -expresado merced a la multiplicidad de textos, versiones y niveles informativos- y en donde se cuestionan los códigos de valores tradicionales mediante la aparición de relaciones poco

convencionales. Es, finalmente y desde un punto de vista técnico, una novela de metaficción, hay un personaje-escritor y una voz correctora que a diferencia de lo que sucedía en *La oscura historia*, se manifiestan por escrito en una no vista autobiografía que quiere ser una versión doblemente corregida del pasado. Es, en definitiva, una novela de indagación en la memoria personal y aun colectiva si atendemos a la proliferación que en aquellos años se produjo de obras semejantes a la que Forest pretende elaborar. Con todo ello inicia Marsé una nueva etapa.

5.4.1. HISTORIA Y TEMAS

La muchacha supone en la trayectoria de Marsé una tercera incursión en la novela de la memoria, no exenta tampoco aunque en menor medida que las dos anteriores de compromiso social. Si en *La oscura historia* encontrábamos un personaje, Paco J. Bodegas, que dedicaba unas horas a la revisión de los tristes hechos que desembocaron en la muerte de su prima Montse, y en *Si te dicen* el celador Antonio Faneca traía al presente una serie de acontecimientos desarrollados en la más dura posguerra de su infancia en los años cuarenta, ahora encontramos un tercer personaje, Luys Forest, que busca su último refugio en la memoria como sucedía en los casos anteriores : "La memoria lo es todo para mí. Tanto recuerdas tanto vales", decía Bodegas (pág.41), "Ya soy mayor, ya soy memoria" decía Ñito (pág.57), "Hay cosas que uno debe apresurarse a contar antes de que nadie le pregunte", comienza diciendo el narrador de *La muchacha*. Pero en esta ocasión la novela presenta varias novedades respecto a lo visto hasta ahora : en primer lugar, que Luys Forest acomete la revisión del pasado como proceso consciente elaborando "la versión definitiva de su autobiografía" (pág.7), versión que se nos anuncia falsa desde un principio en las propias palabras del personaje : "No hablo de cómo soy ni de cómo fui, sino de cómo hubiese querido ser" (pág.13). En segundo lugar, que Marsé presenta su novela como respuesta a una práctica que se hizo habitual en los primeros años que siguieron a la desaparición de la dictadura, como es la aparición de libros de memorias en donde muchos pretendieron salvarse del naufragio del franquismo elaborando justificaciones de su propio pasado. Tal es el caso de *Descargo de conciencia*, publicado en el año 1976 por Pedro Laín Entralgo, el libro que Marsé reconoce en su entrevista con Beneto (1978:33) como el primer

elemento de inspiración de la novela ganadora del Planeta. Analizaremos estas dos novedades no sin antes resumir la historia que este nuevo libro nos presenta.

Luys Forest es un viejo escritor falangista que decide retirarse a la costa catalana, a Calafell, para escribir una autobiografía en donde pueda aliviar una conciencia que pesa en lo que afecta a ciertos sucesos que "afean" lo que él quisiera convertir en un más glorioso pasado. Vive con él en esos meses de verano su sobrina Mariana, una chica "progre" que pasa las horas en compañía de Elmyr -una amiga sumida en profundas depresiones- y que al fin accede a pasar a máquina los textos que pacientemente escribe Forest. Pero el papel de Mariana es fundamental en la medida en que actúa como voz correctora de lo que Forest escribe, basándose ella en informaciones que a través de su madre conoce y que afectan sobre todo a dos puntos : la cojera de Forest, y su relación amorosa con la madre de Mariana. La sobrina de Forest resulta ser en realidad su hija, como en un golpe de efecto se nos anuncia en las últimas páginas de la novela.

El tema central es la revisión del pasado del personaje, asaz representativo de una tendencia ideológica en declive, pero lo distintivo de *La muchacha* es que en esta novela no sólo encontramos dicha revisión del tiempo transcurrido como tema único, y es que a la altura del año 1978 se siente Marsé en la necesidad de reflexionar sobre el propio acto de escritura y sobre la utilidad de la misma para "escribirse", para reflejarse en la novela, y además la misma reflexión conlleva una serie de críticas sobre ciertos aspectos culturales y sociales, como es habitual en la trayectoria del barcelonés. De este modo diferenciaremos tres temas como fundamentales : a) el viaje interior hacia el pasado, b) la reflexión sobre la escritura como forma de manifestar la existencia del propio "yo", y c) la crítica de la reconversión ideológica que representan las figuras como la del viejo escritor.

a) El viaje interior hacia el pasado.

La dificultad de establecer una versión fidedigna de lo sucedido utilizando la memoria como único instrumento y el descubrimiento repentino de la complejidad de lo real son notas comunes a la mayor parte de la producción novelística de Marsé, y *La muchacha* no es precisamente una excepción, antes bien un modelo de ambas propuestas en conjunto. Opina Kirsch que el aspecto central de la novela es *el abismo entre realidad y deseo, lo que es y lo que le hubiera gustado ser* (1980:231), y, en efecto, lo distintivo de la historia es precisamente el desacuerdo de su personaje con el pasado, y en esto se aprecia

una variación respecto de los móviles seguidos por narradores anteriores en la trayectoria del autor catalán. A este respecto hace referencia Marraco, indicando que mientras Sarnita o Bodegas no están de acuerdo con el modo de contar el pasado o bien tienen intención de que no caiga en el olvido, Forest está en desacuerdo él y procura reconstruirlo con ciertas variantes, de modo que según esta investigadora *se denomina memoria lo que debería denominarse imaginación* (1984:220). Pero partir de este presupuesto supone cuestionar la versión de Bodegas -motivos pueden sobrar para hacerlo, como veremos- y esto no parece tan interesante como el análisis del fracaso de su intento, debido en nuestra opinión a tres razones fundamentales : los fallos de la memoria, la existencia de contradicciones importantes, y la presencia de un personaje que actúa a modo de filtro de la versión que el falangista quiere poner ante nuestros ojos. A consecuencia de los tres Forest está encarcelado, y en esto se distingue del resto de narradores que buscan la reconstrucción de lo sucedido en la novela de Marsé : el relato de los hechos, lejos de liberarlo, de descargar su conciencia, lo encierra cada vez más, de ahí su intento de suicidio.

La memoria, y especialmente cuando median treinta años entre el momento de contar y lo contado, tiene fallos, habla Forest de "lagunas en el recuerdo" (pág.151) y reconoce que "la memoria es frágil, a mi edad" (ibidem). Por eso en este tercer gran esfuerzo evocativo en la narrativa de Marsé el narrador no se sirve ya sólo de sus recuerdos, como en *Si te dicen*, ni se limita a emplear unas fotografías, como en *La oscura historia*. Ahora la memoria es auxiliada por una triple fuente : oral, cuando consulta a su cuñada alguna de sus dudas y se sirve de una serie de cintas grabadas tiempo atrás. Visual, pues varias fotografías le ayudan a recordar. Tercero y más importante, se basa el falangista en un diario escrito entre 1939 y 1957. No es suficiente porque Forest al relatar su historia miente deliberadamente y así la exactitud en algunas cuestiones es un problema de su exclusiva competencia y control, desde este punto de vista el relato se convierte en lo que denomina Nora Catelli espacio autobiográfico, esto es *el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo (...), proclama, para poder narrar su historia, que él fue aquello que hoy escribe* (1991:11). Estamos por lo tanto ante una clase importante de los autobiógrafos, y es la de los "autopseustos". He aquí la diferencia entre las novelas anteriores escritas por Marsé y la que nos ocupa : el personaje, lejos de liberarse al comunicarnos la versión de los hechos, lejos de cumplir un compromiso con la historia en mayúsculas o con la suya propia,

se siente encarcelado y entra en conflicto con una memoria "cuya vieja rueda dentada no siempre se avenía a encajar con las ruedas falsas" (pág.63) y en el último instante ensaya su suicidio, fracasado en consonancia con lo que ha sido su vida.

Miente Forest o al menos no dice toda la verdad, esta es la segunda razón del fracaso de su proceso evocativo. Desde el principio nos habla de una doble memoria, una espontánea que le permite seguir "avanzado por la segunda memoria, la de la espoleta retardada" (pág.71) y otra memoria reconstructora y maquilladora de la auténtica realidad. La impostura viene dada por el contraste entre las dos, así sabremos que algunas cosas sucedieron de un modo similar aunque mucho menos heroico al que en principio Forest estaba dispuesto a contarnos : el balazo que hay junto al yugo y las flechas dibujado en la pared de la casa de Forest es producto de un disparo del propio falangista contra un inocente, como Mariana confiesa en una carta (pág.17), el afeitado del bigote se produjo quince años después de lo que Forest afirma, aunque como él dice, "¿a quién podía importarle después de tanto tiempo que adelantara en quince años la defunción de un bigotito cursi? (pág.21), el supuesto atentado a José M^a Tey fue en realidad un atropello de una furgoneta de reparto, hay varias versiones de las relaciones de Forest con Laly, como veremos al analizar la perspectiva narrativa y, finalmente, no es cierto que el falangista haya llegado a deshacerse del Astra del nueve largo. La historia, como indica su principal personaje, "se trata pues (...) de un apaño retrospectivo de la verdad, una reforma simbólica o poética a la que tengo perfecto derecho incluso en mi autobiografía" (pág.116). Sin embargo y como hemos dicho, este derecho indiscutible por otra parte acabará volviéndose contra él después de descubrir que Mariana es su hija y no su sobrina.

Por tercera vez Marsé niega al personaje la posibilidad de facilitarnos una única versión de los hechos. Primero eran Sor Paulina y los kabileños del Guinardó los que cuestionaban el relato de Ñito/Sarnita, después era Nuria Claramunt la que ponía en duda algunos aspectos de la versión de Bodegas, ahora es Mariana la que desde el primer momento no tiene inconveniente en afirmar con rotundidad ante su tío que sus memorias son poco más que mentiras hilvanadas en la derrota, como podemos ver en muchos diálogos como este :

- Te habrás dado cuenta -dijo- que esta pequeña falacia sostiene

retrospectivamente la otra, la que me permite enmascarar una vivencia real que hoy quisiera olvidar : la causa de mi cojera. Fue, efectivamente, una heroica herida de guerra. Pero yo preferiría que fuese por atropello : tengo derecho a rectificar mi vida.

- ¡Pues claro! -palmeó Mariana- ¿Cómo no se me había ocurrido antes? Primero quisiste camuflar la cosa con una tonta caída en las letrinas, y luego con la furgoneta asesina (...) Eso quiere decir que nadie te persiguió nunca, que nadie te apuntó jamás con una escopeta de caza, que nadie entre los tuyos te odiaba por ... supuestas disidencias que hoy te beneficiarían.

- No vayas tan lejos. No deseo justificarme. Sólo escribir bien (pág.123)

Pero Forest no ha escrito sus memorias para que las lea su sobrina, sino ante todo para sí mismo. No de otro modo se explica la intrascendencia de la mayor parte de los episodios relatados, y de ahí la escasa diferencia que existe en realidad entre la versión que Forest defiende y lo que sucedió en realidad. Esto nos lleva a la consideración de *La muchacha* como una parodia de la literatura autobiográfica que se escribe en los primeros años de la desaparición del franquismo en la medida en que Forest sólo posee con personajes como Láin Entralgo y Ridruejo dos cosas en común al margen de lo accidental -la pertenencia al bando republicano del padre de Forest y el de Láin Entralgo no va más allá de una coincidencia- y es la inclusión de todos en los cuadros de mando del franquismo en cuanto a su vida pública y el deseo de autojustificarse en cuanto a su vertiente privada, manifiesta en sus respectivas memorias.

b) La reflexión sobre la escritura.

El lenguaje, ni siquiera cuando es un lenguaje elaborado, es suficiente para comunicar lo que verdaderamente se ha sido, en esto Marsé sin duda inconscientemente se sitúa en el lado de los teóricos deconstruccionistas de la autobiografía como Paul de Man. Pero *La muchacha* es mucho más que esto, es una revisión del propio acto de escritura no en cuanto a la utilidad para la elaboración de autografías, sino muy principalmente en sí mismo, y a ello apuntan muchas de las opiniones vertidas en la novela. Marraco se ha ocupado de esta cuestión y destaca el valor de los comentarios de Mariana, casi siempre situados entre paréntesis, la referencia a ciertos aspectos de la técnica y el estilo, el deseo de enfatizar la interdependencia de elementos narrativos y los comentarios relacionados con la función en sí de la escritura, aspectos que la llevan a concluir que la novela *resulta un manual teórico de procesos y técnicas narrativas que se efectúan en otras novelas del*

mismo autor (1984:208). Aunque esta opinión parece un poco exagerada en la medida en que a la altura del año 1978 el bagaje técnico de la novela de Marsé es bastante amplio, no es menos cierto que la novela es el anuncio de una nueva etapa marcada por la narratividad, como veremos. Distinguiremos en cuanto a las cuestiones literarias planteadas en esta novela dos grandes grupos: el primero afecta a lo que es la autobiografía que Forest escribe tomada aisladamente, el segundo es más general y alude a toda una postura estética nueva. Marsé dice lo que como escritor quiere ser.

Las memorias de Forest están sujetas a una doble corrección, primero la que se impone el propio autor -"sería una buena pifia desde el estricto punto de vista narrativo no concentrar la atención del lector en lo que ha sido y es el móvil secreto: justificarme" (pág.161)- y en segundo lugar las que le impone su sobrina en los paréntesis, mucho más abundantes -"Ojo, que esto podría considerarse una astuta finta del narrador; ya hemos escurrido el bulto demasiadas veces, tío" (pág.97); "En fin, tío. Habría que limpiar la "baba" del texto, pero aun así creo sinceramente que el capítulo no tiene arreglo y merece la papelera" (pág.104); "las descripciones de escenas inmóviles resultan engañosas, estéticamente hablando" (pág.124); "creo que esta última frase deberías suprimirla, tío" (pág.170)-, correcciones que afectan no sólo a la versión facilitada, sino muy particularmente al estilo utilizado, a la "quincalla de su prosa", en palabras de Mariana (pág.167). Forest, que se escuda en cuestiones de tono y ritmo (pp. 61 y 136) acaba por dudar de la propia finalidad de su trabajo:

¿Por qué, después de haberlo planeado y meditado tanto, soy tan descuidado y perezoso respecto al objetivo que me propuse con estos injertos ficticios? ¿Por qué, en cambio, me afano hasta la náusea y la tortura en conseguir dotar de alguna realidad estas invenciones? ¿No será que empieza a interesarme menos la justificación pública del ayer infamante que la mera posibilidad de reinvertir la historia, lograr que el río del pasado -turbio o cristalino, a quien puede ya importarle- remonte el curso hasta su fuente y me devuelva todo aquello a lo que renuncié un día o me fue arrebatado? (pp. 161-162).

La apuesta por la narratividad independiente de la finalidad de la literatura y de la propia autobiografía que escribe es muy clara y en este aspecto Marsé se muestra cada vez más alejado del compromiso social que antaño defendía. Esto nos conduce al segundo

aspecto que hemos mencionado, a lo mucho que *La muchacha* tiene de defensa de una postura literaria determinada del novelista, del escritor, no tanto de Luys Forest falangista arrepentido y preparado para la conversión a la democracia. El ejemplo que vamos a citar a continuación no puede ser más claro a este respecto :

No hay buena literatura sin resonancias. En cuanto a la dichosa destrucción del lenguaje, su función crítica y otras basuras teorizantes y panfletarias de vanguardistas y doctrinarios, permíteme, sobrina, que me sonría por debajo de la próstata. Detesto las virguerías ortográficas, estilísticas y sintácticas. Qué quieres, yo todavía me tomo la cavernícola molestia de reemplazar una coma por un punto y coma. ¡Qué manía esa, de querer destruir el lenguaje! Bastante destruido está ya el pobre. Y además por ese camino los logros del escritor siempre serán modestos y en ningún caso comparables a lo que consigue un presentador de televisión o un ejecutivo tecnócrata informando a su consejo espontáneamente y sin el menos esfuerzo. Ellos siempre irán más lejos ... (pág.171).

Escribe Marsé contra el experimentalismo y manifiesta un nuevo modo de enfocar la literatura. En este sentido el personaje del falangista tiene mucho del novelista del Carmelo, no sólo por su común aversión a hablar de sí mismos -"hablar de mi mismo es lo que más me aburre en este mundo"- (pág.13), sino incluso en lo que afecta a algunas cuestiones del oficio de escritor, que Mariana nos resume :

Ya había imaginado ella alguna vez aquel abrupto ritual del solitario, las subterráneas servidumbres del oficio (esa urgente anotación improvisada en el borde recortado de un periódico, olvidada luego en un bolsillo, reencontrada, descifrada, trasladada al bloc de notas en espera de destino para ser un día desechada y finalmente arrojada a la papelera) la súbita manera de levantarse del escritorio para ir, con un atosigamiento incongruente, a vaciar el cenicero en el tiesto de geranios del balcón, ponerse a limpiar con un pañuelo las gafas de sol que ahora no necesitaba, pasear por el cuarto golpeando el aire con la pipa apagada (...) o rescatar el vaso de whisky olvidado en un estante para olvidarlo en otro, o bien, como ahora, hurgar entre las colillas del tiesto y escoger cuidadosamente la más larga cuando, según observó Mariana, llevaba prendido en la oreja un cigarrillo sin encender (pp.138-139).

"No hablo de cómo soy ni de como fui, sino de cómo hubiese querido ser" (pág.13), "yo nunca he querido ser testimonial, ni siquiera en estas memorias" (pág.170) o "recuerdo con más precisión al hombre que hubiese querido ser que el que he sido" (ibidem) son

algunas de las ideas que anuncian un nuevo Marsé alejado del compromiso y la denuncia, dentro de un proceso que irá en aumento en próximas novelas.

c) La crítica de la reconversión ideológica.

A la altura del año 1975 todos aquellos miembros de las clases dirigentes del franquismo y sobre todo los representantes de la cultura oficial comienzan a sentir la incomodidad del pasado y el deseo de liberarse de él de algún modo, ya sea mediante la elaboración de unas memorias justificativas de tal o cual postura política o simplemente limitándose a manifestar su actual desconexión del pasado. Marsé critica ante todo la elusión de dichos personajes, su renuncia a ser identificados con lo que antaño han sido y parte para acometer esta labor de algunos trabajos escritos en los primeros años de la democracia creando un personaje que es a la vez compendio de otros como más adelante veremos, no sólo Laín Entralgo sino también Dionisio Ridruejo, que tiene en común su abandono del Partido en el año 1942, algo que Forest, como Laín, no se atrevió a hacer hasta más adelante. Pero la crítica de Marsé no afecta sólo a una opción política, sino que pretende ser el análisis del enfrentamiento del personaje ante la realidad, y la realidad es que su pasado no puede desaparecer. Así lo indica el propio autor en una entrevista con Ayala-Dip:

Me parece que la clave de este asunto radica en lo siguiente : lo que para Luys Forest empieza teniendo una significación política se le convierte de repente en otra cosa, adquiere para él otro significado. esta es una idea que corresponde ya a un tema más universal -dicho sea sin pretensiones- pero en el sentido de que esto le puede ocurrir a cualquier individuo en la vida, tanto si ha realizado una vida política activa como si ha trabajado de mecánico (...) No tenía ninguna intención en principio de denigrar a este personaje político aunque no me es nada simpático (1978:47)

Desde este punto de vista Forest tiene mucho en común con otros héroes de Marsé que se enfrentan con la realidad y fracasan, y sin embargo la crítica sobre el falangista existe aunque el autor no haya insistido en exceso sobre este aspecto. Quizá sea exagerado afirmar, como Bellver, que *el libro es una corrosiva sátira política en la que la personalidad de Forest proporciona la metáfora para el régimen franquista*, (1980:201), más bien diríamos que Forest es una metonimia del franquista reconvertido e incluso es probable que sólo participe de ese afán por maquillar el pasado que se observa en las

personas que llegan a cierta edad. Sin embargo, el hecho de que su confesión se realice a los ojos de Mariana, indiscutible símbolo de una generación nueva -Marsé recupera por lo tanto el enfrentamiento generacional como tema, aunque ahora secundario-, es una cuestión que no conviene pasar por alto, que el viejo escritor no esté conforme con su pasado no es más importante que la sucesión de mentiras y el tono de justificación que emplea, y esto es precisamente lo que Marsé critica, algo fácilmente comprensible para cualquier lector de *Descargo de conciencia*. Desde luego Laín manifiesta un cierto sentimiento de culpa por haber participado indirectamente en algunos hechos que vistos desde la distancia son claramente reprochables, le remuerde su complicidad y a pesar de todo su escrito tiene más de disculpa que de confesión, como puede verse en numerosos episodios :

¿Y yo? ¿Qué escribí yo en *Arriba España*? Formalmente, artículos anónimos, artículos firmados, folletos, ¿qué dijeron? No tengo a la vista esas prosas mías; ni siquiera sé, tan poco conservador soy en todo, si se hallarán entre mis papeles viejos (pág.192)

Laín enumera los episodios más importantes de su vida cultural, desde sus primeros estudios a su nombramiento como rector de la Universidad de Madrid y consigue transmitir la impresión de que a todo ello ha sido arrastrado, casi obligado por la amistad -*no acepto, no puedo aceptar. La gestión política exige saber mandar y saber organizar, dotes de las cuales yo carezco*, dice a Ruiz Giménez cuando este le propone un nombramiento (pág.383)-, amistad que se convierte en su único consuelo en su situación de *paria oficial* (pág.423) en la que se queda después de su dimisión y de su alejamiento del partido en el año 1956. Sin embargo, la visión de que muchas de las cosas que han sucedido en los cuarenta años de la dictadura han sido buenas o cuando menos inevitables -*es verdad : el barcelonés medio, fatigado de guerra y privaciones, sintió un enorme alivio cuando Yagüe y sus hombres bajaban por Pedralbes hacia la Plaza de Cataluña* (pág.252)- es clara y en esto entra en conflicto no sólo con las ideas de Marsé -justamente en ese día 26 de enero se forma el grupo de maquis que encontramos en *Si te dicen*- sino con una generación que toma el relevo y que representa Mariana. Ridruejo, Torrente Ballester, Agustín de Foxá, Luis Rosales, Antonio Tovar, Jiménez Díaz, Luis Felipe Vivanco y otros compañeros de Laín en el Burgos de 1938, que él mismo cita (pág.200) asistirán a este relevo y en muchos

casos -algunos con mayor fortuna que otros- se ven obligados a eludir su pasado y a sustraerse de antiguas posturas, eso es lo que Marsé critica.

5.4.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Una vez finalizado el ensayo experimentalista que Marsé lleva a cabo con *Si te dicen* se impone en la trayectoria narrativa del escritor barcelonés una fase de reflexión sobre el hecho literario que desembocará en una decidida apuesta por la narratividad y por la vuelta a la esencia épica de contar historias. Si *Esta cara* supone la transición hacia una novela desmitificadora y crítica con la burguesía catalana y *La oscura historia* otra hacia el empleo de la memoria como procedimiento evocativo fundamental, ahora, en 1978, se abre una nueva etapa en la que dos líneas temáticas -la crítica a la burguesía y la novela de la memoria- se manifiestan como vertebradoras de una etapa que en lo técnico y lo estilístico se define por una mayor sencillez. Después de publicar *Un día volveré* y *Ronda* y cuando este proceso se ha consumado, Marsé lo explica así a Ramón Freixas :

Yo busco que en contra del énfasis que se da al lenguaje, a la experimentación, que el lector desde la primera hasta la última línea no se aperciba que está leyendo. Busco una escritura invisible, transparente, donde se sucedan las imágenes, las ideas y sugerencias encadenadas, evitando que el lector caiga en la telaraña del lenguaje. Exagero un poco, pero podría decirse que una prosa muy brillante te exige una excesiva atención en detrimento de la historia (1984:52)

Tiene razón Amell cuando afirma que la novela *se forma alrededor de una idea, hecho que de por sí se aleja del sistema narrativo del autor, cuyas obras, como se ha indicado repetidamente, se forman alrededor de imágenes* (1984:94), aunque no es menos cierto que algunas como el símbolo falangista sobre el que alguien orina (pág.192) la vieja pistola oxidada (pág.201) o la existencia de algún personaje encerrado en la Modelo son referencias ya conocidas en la novelística de Marsé, como lo es también esa concesión a lo folletinesco que supone enterarnos casi al final de la novela de que Mariana no es sobrina, sino hija del protagonista, o la presencia de ciertas malsonancias que en esta ocasión pertenecen casi en exclusiva al discurso de la muchacha. El abandono del

experimentalismo es el rasgo que mejor define a esta novela y a la nueva etapa que se inicia, e incluso se hace expresa en las palabras del protagonista principal que en este caso habla por boca de su autor cuando afirma lo siguiente : "en cuanto a la dichosa destrucción del lenguaje, su función crítica y otras basuras teorizantes y panfletarias de vanguardistas y doctrinarios, permíteme, sobrina, que me sonría por debajo de la próstata" (pp.170-171).

Novedad es el alejamiento de Barcelona hacia Calafell, el regreso al narrador omnisciente en tercera persona, al lenguaje sencillo y a la preocupación por construir un diálogo fluido. Hemos analizado ya la interconexión existente entre *La muchacha* y las tendencias más representativas de la "nueva narrativa", que se repite en cuanto a los procedimientos. Justificaremos esta afirmación analizando el empleo de un narrador equisciente, la presencia de dos niveles narrativos, la condición marginal del personaje protagonista Forest -marginado por razones sociopolíticas-, la descentralización espacial -es la primera vez que Marsé se aleja de Barcelona-, la alternancia de planos temporales, la tendencia a la prolijidad, la sobreadjetivación y la metáfora, la presencia de referencias culturalistas y el cultivo de las relaciones textuales, tal es el caso de la parodia que constituye el relato de Forest respecto de otras muchas obras aparecidas en los quioscos en aquellos años y sobre todo de la que sirve a Marsé de fuente de inspiración : *Descargo de conciencia* (1976) de Pedro Laín Entralgo. Si muchos de estos procedimientos no son novedosos en el quehacer narrativo de Marsé, en su conjunto sí denotan una aproximación a los procedimientos habituales de la que hemos denominado "nueva narrativa hispánica".

5.4.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

Desde el punto de vista del narrador y la perspectiva narrativa esta obra se convierte en una especie de catálogo de procedimientos empleados en anteriores trabajos, si bien su evidente condición de novela apresurada no permite al autor profundizar en ninguno de ellos, ya que en la mayor parte de los casos se presentan de un modo aislado. La existencia de varias versiones de un mismo suceso, el uso de la modalidad epistolar, el estilo indirecto libre, la aparición del autor implícito, de la función rectora del narrador en alguna parte de las memorias del falangista -"en otra parte ya he apuntado la naturaleza reprimida de mis antiguos afectos hacia ella y no es mi intención insistir aquí y ahora" (pág.159)-, de la ironía

aunque en contadas ocasiones -"me das pena, pobre unidad de destino", dice Mariana a su tío (pág.120)- y del paréntesis, son los más representativos en una obra en la que destacan dos procedimientos novedosos : a) el empleo de un sistema narrativo basado en la utilización de una doble historia con distintas fuentes, orales, visuales y escritas, y b) la aparición por primera vez en la trayectoria de Marsé de un narrador equiscente. Ambos, procedimientos habituales en la "nueva narrativa", como ya hemos dicho.

- Perspectiva múltiple.

La mejor manera de mostrar la complejidad de lo real y a la vez la impostura del protagonista es poner de relieve la contradicción entre varias versiones de una misma historia. Sucede esto con la cojera de Forest -"fue, efectivamente, una heroica herida de guerra. Pero yo prefería que fuese por atropello" (pág.123)-, con la muerte de José María Tey, que no se debió a un atentado como se decía en las memorias del falangista, sino a un simple atropello -"Bueno, en realidad al pobre Chema lo pilló un humilde seiscientos" (pág.122)-y sobre todo con lo que tiene que ver con el episodio más conflictivo en la novela, el que hace referencia a una oscura noche de amor mantenida por Forest y Mariana Monteys. Primero, Forest explica a Mariana-hija que una noche llegó a Calafell con una prostituta que para mayor comodidad llamará Lali Vera, y que se encontró con Germán Barrachina y Mariana, que todavía no estaban casados. Mariana y Germán discutieron, Mariana estaba borracha y se acostó, y Forest insinúa que se equivocó de cama y fue a parar a la de Mariana (pág.152), después en sus memorias reconstruye el incidente de nuevo -"no me equivoqué de habitación pero el resultado fue el mismo" (pág.163)- explicando que llegó a acostarse con Mariana pero que al descubrir que no era Lali Vera se levantó inmediatamente (pág.164) y sólo al final de la novela descubriremos la verdad :

La tonta aquella no estaba en la cama que debía estar, añadió, tú creías que yo era ella y susurrabas en mi oído esas cosas que se dicen a las putas, estabas tan borracho, y yo no supe reaccionar, te necesitaba, te dejé hacer ... (pág.198)

Pero la verdad no aparece en boca de Forest, sino en la de Mariana, que se ha acercado a Calafell a ver a su hija. En esta ocasión el procedimiento no se emplea para manifestar la complejidad de lo real o la dificultad de obtener una versión fidedigna de la

historia, como en *Si te dicen*, sino que sirve únicamente como forma de caracterización de la impostura del personaje. No en vano él es el autor de todas ellas.

- Modalidad epistolar.

Se trata de uno de los procedimientos que Marsé ha ido utilizando desde la publicación de su primera novela aunque en la mayor parte de los casos la función que cumplen en todas ellas tiene muy poca relevancia. No es el caso de *La muchacha*, obra en la que la epístola adquiere una gran importancia en la medida en que propone el tema fundamental, caracteriza al personaje y contribuye a definir mejor la temporalidad de la obra. La primera carta es bastante amplia, Mariana la dirige a una compañera que está estudiando en Londres, Flora, y en ella el tema central es la relación que la chica mantiene con su tío. Escrita con fecha de 18 de junio de 1976 -marca el inicio de la historia- ofrece una segunda versión sobre el incidente del disparo del falangista sobre el emblema dibujado en la pared y propone el tema central de la novela : *¿A qué viene ese trasvase de la memoria, ese furor de anticipación y protagonismo?* (pág.19). La segunda carta está dirigida por Elmyr a Mariana desde Ibiza en agosto de 1976, encontramos en ella la mejor definición del carácter del extraño compañero de Mariana -*estoy otra vez pensando en las musarañas, que es en lo único que vale la pena pensar* (pág.189)- y también el primer análisis global sobre la personalidad de Forest : *sólo necesita graduar las gafas y no fiarse de las apariencias* (íbidem). Ambas cartas testifican una de las constantes que caracterizan a la narrativa del novelista catalán : el mantenimiento de ciertos procedimientos o bien diversificando sus funciones, o simplemente incrementando su importancia, como podemos ver también en el uso de paréntesis.

- Paréntesis.

Su relevancia no puede pasar desapercibida en la medida en que su empleo puede constatarse en casi cien ocasiones sobre una novela de doscientas páginas. A diferencia de anteriores obras, en esta ocasión se observa una clara diversificación de su uso, que admite cuatro formas diferentes : aclarar algunas afirmaciones, ampliar mediante una enumeración la carga semántica de un término, introducir una segunda versión o una precisión importante sobre lo contado y, finalmente, servir como vehículo al comentario de Mariana sobre la versión que Forest ofrece en sus memorias. Desde luego el primero, el aclaratorio, no es un uso trascendente y ya lo hemos visto en *Encerrados* : el motivo de la visita de

Mariana "(creía haber entendido que una entrevista, o un reportaje gráfico)" (pág.11), la falta de detalle en un pequeño dato "(la araña, lo llamaban los niños del pueblo)" (pág.19), el lavadero que aparece en un cuadro de Tey -"(que desapareció al construirse la galería)" (pág.113) son objeto de tales precisiones. En otros casos se trata de ampliar el contenido de un determinado elemento, esto sucede cuando Forest menciona en Mariana algunos atributos de su "ornamenta" y pasa a enumerarlos -"(la cinta negra en el cuello, la cadenita de oro en el tobillo)" (pág.9)-, confiesa la ausencia de un dato trivial en sus memorias y lo amplía -"(la fecha, el lugar y la ocasión en que se afeitó el bigote para siempre)" (pág.21) o simplemente aumenta los datos sobre algo ornamental como la lámpara -"(en la que veía al trasluz una medio deshojada margarita y una avispa amarilla de vuelo detenido)" (pág.28).

Mayor interés poseen los otros dos casos. El primero es la aparición en el paréntesis de una segunda versión de lo sucedido que posee mayores visos de realidad, como cuando Mariana indica en su carta que Forest afirmaba encontrarse en Roma dando unas conferencias pero que no dice la verdad "(en realidad, según mi madre, rindiendo su periódica visita a cierta dama muy lírica que conoció aquí (...))" (pág.16), o cuando Forest resume en sus memorias el episodio de su cojera -"(que vergonzosamente acababa de sustituir por una humilde caída en las letrinas del destacamento)" (pág.45). Un cuarto uso se encuentra ya en novelas anteriores, concretamente en *Últimas tardes* y en *La oscura historia*, aunque ahora está desprovisto en la mayor parte de las ocasiones del valor irónico que antaño poseían. Se trata del comentario que Mariana realiza a la obra de Forest, y que en la mayor parte de las ocasiones está situado entre paréntesis : "(lenguaje de telenovela, tío, ojo)" (pág.129) o "(creo que esta última frase debería suprimirla, tío, es francamente desvergonzada)" (pág.130) son algunas de las muchas indicaciones que Mariana realiza cuidadosamente en algunos de los márgenes de la autobiografía que pretende escribir su tío Luys Forest.

a) La doble historia.

La presencia de dos o más niveles narrativos interrelacionados que permitan introducir dudas sobre la supuesta historia verdadera -en este caso las memorias de Forest- se convierte en uno de los procedimientos habituales en la "nueva narrativa hispánica" y también en la narrativa de Marsé en los últimos años. A lo largo de la novela que nos ocupa también aparecen algunos capítulos de las memorias del viejo escritor falangista,

concretamente fragmentos del capítulo XXIII, desarrollado en el verano de 1947 (pp.95-104), del XXIV, centrado en la figura de José M^a Tey y con varias referencias temporales (pp.114-118), del XXXVII, que se inicia el 17 de octubre de 1948 y habla de sus relaciones con Soledad Monteys (pp.126-130) y, finalmente, del XXXVIII, referente al episodio de Laly Vera desarrollado en abril de 1953 (pp.153-166). Aunque no se trata propiamente de una historia intercalada, lo cierto es que cumple la misma función, como apunta Kirsch (1980:238), pero ofrece una serie de novedades en lo que afecta al empleo de este procedimiento : primero, que están basadas en un diario que Forest reconoce haber llevado del año 1939 al año 1957 (pág.37) y que le sirve de fuente, aunque el escritor niega su acceso a Mariana y al resto de lectores. Segundo, que la versión de Forest goza de una serie de correcciones que Mariana realiza y posteriormente Forest relee, con lo cual se convierte en un segundo lector de su propia historia. De este modo, tenemos problemas a la hora de conocer la verdad de los hechos por la existencia de una serie de fuentes -fotografías , unas cintas grabadas por Forest tiempo atrás, un cuadro de José M^a Tey y una carta que escribe al principio de la novela Mariana a su amiga Flora con la versión popular del incidente del yugo y las flechas-. De esta manera y por razones bien distintas a las que movían a Cervantes a encomendar a Cide Hamete la autoría de un libro posteriormente traducido por un morisco aljamiado y leído finalmente por el autor de Alcalá, la estructura de *La muchacha* se convierte en una estructura enmarcada, modelo que como veremos no será la última vez que Marsé emplea, así lo hará en *El amante bilingüe* y en *El embrujo de Shanghai*, si bien con un mayor grado de independencia.

Este segundo nivel narrativo es presentado como autobiografía y no como "memorias" lo que implica la existencia de un pacto autobiográfico, ya que como ha analizado Lejeune *pour qu'il y ait autobiographie (...) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage* (1975:15). Se cumple esta condición en la novela que nos ocupa, novela que por otra parte incumple otra no menos importante : si como quiere Karl Weintraub las memorias se caracterizan porque *el escritor busca dejar constancia de los momentos más significativos* a diferencia de las autobiografías, en donde el objetivo es *dejar constancia de toda una vida* (1991:19) es evidente que las páginas que sobre la obra que escribe Forest se incluyen en *La muchacha* responden a la primera forma. No entraremos en esta cuestión porque como indica Rolf Eberenz los escritores parecen tener

muchos problemas a la hora de deslindar los subgéneros de lo que en su día definió Jean Molino como "autografía" o literatura sobre el "yo", y *ponen en la portada* "memorias", "autobiografía" o "recuerdos" (1991:41). Más interesantes parecen los motivos que llevan a Forest a escribir su relato, motivos que por otra parte sí corresponden a los que habitualmente siguen los autores que se proponen escribir una autobiografía, si atendemos a la opinión de May :

La necesidad de justificarse, de restablecer la verdad, de corregir, de rectificar, de desmentir los alegatos calumniosos de que ha sido objeto y víctima, es a la vez irresistible e irreprochable. Pero es pocas veces pura. Por el contrario, se la encuentra con frecuencia mezclada con intenciones menos elevadas : por ejemplo, la de glorificarse o la de vengarse. (1982:48).

En efecto, Forest se mueve por una incontestable vanidad y por el afán de maquillar su pasado. Resulta esto más significativo que el cumplimiento de algunas pautas formales necesarias para considerar su trabajo como autobiografía, pues si bien cumple algunas de las normas que en opinión de Romera son obligatorias a la hora de considerar sus escritos como tal autobiografía, tales como que el "yo" del escritor esté plasmado como signo referencial de lo que escribe, que el discurso sea narrativo, que el sujeto se plantee como tema la narración sincera, o se emplee la primera persona (1981:15) no es menos cierto que Forest pretende dejar constancia sólo de algunos momentos significativos de su vida y además no existe un espacio temporal suficiente, aunque la falta de un cierto orden cronológico no es motivo bastante, cree Marraco (1984:216), para negar la existencia de autobiografía, ya que parece lógico que si el sujeto intenta reordenar su vida lo haga en orden distinto al antiguo, como analizaremos más adelante. Lo que acerca el relato de Forest al género autobiográfico es su intención de buscarse a sí mismo a través de su historia aunque es inevitable, como cree Molino *una transformación de la experiencia por el acto mismo que consiste en evocarla* (1991:108). Esa búsqueda lo sitúa en una cárcel, lo convierte en prisionero de sí mismo, como veremos después, de ahí su fracaso que llega incluso al momento del suicidio.

b) El narrador equisicente.

Es habitual en la "nueva narrativa" la presencia de un narrador deficientemente

informado o dubitativo, aunque también es habitual la omnisciencia. El narrador de *La muchacha* hace uso de la omnisciencia editorial decimonónica en las dos primeras líneas de la novela -"Hay cosas que uno debe apresurarse a contar antes de que nadie le pregunte" (pág.7)- y algunas páginas más adelante, aunque únicamente con intención presentativa -"Si todo esto constituye una historia, probablemente empezó a mediados de junio de 1976, una noche que Mariana Monteys escribió a una amiga que estudiaba en Londres" (pág.15)-. Pero a partir de aquí cabe destacar que la información de la que dispone es muy abundante, aunque no lo suficientemente completa como para afirmar con rotundidad su omnisciencia, como hace Amell (1985:96), ni siquiera para hablar de *supuesto narrador omnisciente*, como lo define Kirsch (1980:235) dado que es evidente que el narrador se entera a la vez que el lector de algunos de los sucesos más importantes de la trama -por ejemplo, ha de aparecer al final Mariana Barrachina para que todos descubran que su hija lo es también de Forest- y cuando se produce una anticipación temporal sólo se realiza dentro del discurso de Forest, esto es, dentro de sus memorias. Sherzer es quien ha investigado esta cuestión concluyendo que *es la única manera de mantener el elemento de sorpresa continua producida por la irónica inversión de realidad y ficción en el mundo de Forest* (1982:99). Este procedimiento, que el investigador estadounidense atribuye a la influencia de Henry James, es una de las escasas novedades desde el punto de vista de la perspectiva.

5.4.2.3. LOS PERSONAJES

Desde el punto de vista de la configuración de los personajes poco es lo que tiene que ver *La muchacha* con el resto de la producción de Marsé, teniendo en cuenta sobre todo la reducción de la galería habitual, que ahora es de nueve personajes. Forest y su sobrina representan mundos ideológicos opuestos, el primero en lo que tiene que ver con el Conrado Galán de *Si te dicen*, la segunda con el grupo de mujeres jóvenes que desde Tina Climent hasta Norma Valentí, pasando por Lavinia Quero, Teresa Serrat y las hermanas Claramunt, han aparecido en sus novelas. Casi todos los personajes de la novela que nos ocupa pertenecen al espacio y tiempo de la narración, hecha excepción de los que como José M^a Tey forman parte del pasado de los personajes. Tampoco es relevante el nivel social de los personajes en una obra en la que podemos destacar los siguientes

aspectos : a) la simplificación de la tipología hasta ahora observada, b) la aparición aunque a menudo testimonial de casi todos los procedimientos caracterizadores empleados por Marsé y c) la reducción del número de funciones.

a) Tipología

En las novelas de Marsé que se ocupan del "inframundo del barrio" es habitual la figura del falangista, aunque en ninguna adquiere el protagonismo que tiene en *La muchacha*. Todos tienen en común la existencia de un defecto físico, sea la invalidez de Conrado Galán y la pérdida de un ojo del Tuerto en *Si te dicen*, la cojera de Forest... taras que afectan en general a todos aquellos personajes que pertenecieron de algún modo al aparato represor del franquismo, como Polo en *Un día volveré* y el inspector de *Ronda de Guinardó*, ambos víctimas de molestas dolencias estomacales. Marsé concibe a estos personajes indisolublemente unidos a sus taras y víctimas de ellas, y marginados además por sus vecinos, aunque en el caso de Forest nos encontramos con un personaje mucho más complejo que acusa una doble personalidad -es decir, el contraste entre lo que fue en otros tiempos y lo que es ahora- y además es una figura compuesta de rasgos procedentes de personajes conocidos por Marsé. No es novedad el tipo de la joven burguesa, representado en esta ocasión por la figura de Mariana.

- El Falangista : Luys Forest.

Forest es un personaje marginal que busca en la revisión de su pasado recuperar un prestigio que nunca tuvo, quiere justificarse al escribir su autobiografía, su tono artificial y retórico está al servicio de esta reconstrucción de una figura consecuente con su supuestamente glorioso pasado, pero miente -Marsé parece anticiparlo cuando lo hace cantar, como a Sarnita, "por el mar corren las nieves, por el monte las sardinas" (pág.21). Es Leopoldo Azancot el que en su reseña sobre la obra apunta el tema del doble como una de las claves de la novela ganadora del Planeta, y se apoya para justificarlo en las mismas palabras de Forest : "a fin de cuentas, cada uno de nosotros camina, llevando el mismo paso que el que somos, el que quisiera ser". Pero lo importante en nuestra opinión es que Forest juega a ser lo que no es, quiere ser un héroe y construye sus memorias con este fin, y es de todos los personajes de Marsé el que está más cerca de conseguirlo porque sólo su sobrina le impide conseguir su éxito.

La segunda de las particularidades del personaje viene dada por su composición a

base de rasgos parciales de otros. Es Carlos Barral el que pone de manifiesto esta peculiaridad y menciona a Dionisio Ridruejo, Eugenio Montes, Sánchez Mazas y sobre todo a Lain Entralgo *que le presta su voluntad de descargo de conciencia* (1978:139) como figuras inspiradoras que hacen que el personaje esté *hecho de aspectos fragmentarios de distintos personajes de la cultura oficial del franquismo* (ibidem). El mismo Marsé reconoce algunas de estas influencias en la ya mencionada entrevista con Ayala-Dip:

De alguna manera Ridruejo estaba bastante presente, bastante explícito en *La muchacha de las bragas de oro*. En realidad la imagen de Ridruejo debía estar en la mente de Luys Forest. Él hubiese querido hacer lo que Ridruejo hizo en 1942. Evidentemente era el personaje a imitar (pág.47)

La formación del personaje a base de rasgos de otros nos lleva al tema de la culpabilidad del falangista y del falangismo, este es uno de los rasgos que unifican a todos los mencionados anteriormente poseedores de la culpa "*del personaje que ha ayudado a formular las condiciones que son la base de los problemas de la sociedad española durante los últimos cuarenta años*", como afirma Sherzer (1982:220), pero a la vez Forest es un ejemplo en la narrativa de Marsé, como quiere Martínez Ruiz *de que sus héroes o antihéroes son rechazados por la sociedad. O engullidos o integrados por ella, sólo a costa de hipocresías y claudicaciones* (1978:38). Es una prueba más de la interrelación que existe entre los protagonistas de la mayor parte de las novelas del escritor barcelonés.

- La joven burguesa : Mariana Barrachina.

Se trata de un personaje que ha despertado las críticas de algunos investigadores, Kirsch critica su falta de relieve psicológico dentro de una galería de personajes muy arquetípicos (1980:222) y Barral la considera *una figura abstracta* (1978:137). Su valor está sin duda en la relación dialógica que establece con su tío, como ha visto Sherzer, relación que se plantea *entre las dos mentalidades representadas por Luys -falangismo, tradición, represión- y Mariana misma -democracia, individualismo y libertad-* (1982:184) y también puede ser interesante el análisis de la relación que Mariana establece con las demás mujeres que hasta ahora han protagonizado las novelas de Marsé. Mariana es la joven tentación de Forest y como tipo se diferencia de Tina, Lavinia, Teresa y Nuria, pues no sólo carece de sus ya clásicos atributos físicos, su cabello rubio y sus ojos azules - tiene el pelo castaño

y los ojos grises, como las antiheroínas de Marsé, como Jeringa (pág.9)- y su valor no está en sus características físicas, no representa la belleza aunque no carece de sensualidad, sino que es símbolo de una tentación y también de una generación nueva, como ya hemos dicho en otro lugar.

b) Caracterización.

La novela es un catálogo de las formas de caracterización de los personajes hasta ahora empleadas por Marsé : descripciones, símbolos corporales, lenguaje, lecturas, forma de hablar e incluso autocaracterización. Sólo es novedad la presentación retardada de Mariana y el hecho de que son los personajes quien con sus opiniones se describen unos a otros. Nos referiremos brevemente a todas estas formas. En las primeras páginas de la novela el narrador se acerca lentamente al personaje, primero presta atención a "una muchacha de piel blanca" (pág.8) que se va adentrando en el mar, después de una hora vuelve a fijarse en la misma mujer joven "de largos ojos grises en medio de una perversa constelación de pecas" (pág.9), después oye su voz, pero sólo hasta que ve sus "párpados estatuarios" y "los remansos de oscuridad de la boca gruesa" (ibidem) reconoce en ella a su sobrina Mariana Barrachina. Esto supone una novedad, ya que hasta ahora cuando el narrador describía al personaje por vez primera ya era conocida su identidad.

Un mismo personaje era descrito varias veces a lo largo de la novela, como hemos visto en el caso de Montse en *La oscura* historia, aunque en la novela que nos ocupa la descripción procede de diversas fuentes. Por ejemplo, la primera descripción de Forest es bastante objetiva y corre a cargo de Mariana -"metro ochenta, rostro afilado, ojos azules, pelo estirado y canoso y una leve cojera en la pierna izquierda" (pág.37)-, descripción que dos páginas más delante contrasta con la imagen que el propio Forest nos proporciona de sí mismo en el pasado -"era un muchacho flaco, de palabra ardiente y mirada inflamada" (pág.39): "veo un joven introvertido y algo fúnebre con un volumen de Garcilaso eternamente pegado al sobaco" (pág.43)- y mucho más todavía con la prosopografía que Mariana más adelante nos facilita de él :

Alto en su soledad y en su desprestigio, de movimientos suaves, enjuto.
Fino pelo canoso fuertemente estirado hacia la nuca, pañuelo negro
alrededor del cuello, camisa guerrillera, cuidadosamente descolorida (...)
Va y viene por esta casa con una rígida prevención muscular y facial, el

cuerpo ligeramente echado hacia atrás, como si algo fuera a estallarle en la cara. La voz rancia, concienzuda. Maduro, atractivo todavía (pág.69).

De este modo y con mayor claridad que en el resto de novelas escritas por Marsé hasta entonces la caracterización del personaje se realiza progresivamente y de diversos modos : a través de breves referencias descriptivas como en el caso del doctor Pla - "asmático y tosco, mantenía la boca siempre abierta como si fuese a gritar y había en sus claros ojos infantiles una alarma que a Forest le resultaba inquieta y familiar" (pág.78) o el de Elmyr -"una muchacha angulosa y adusta, amarillenta y espigada, un malentendido irrelevante" (pág.81)-. Mediante una descripción rica en adjetivos, como sucede con la figura de Soledad Monteys -"boca incolora con una herida bien lavada (...) vello dorado en sus mejillas gatunas, borrosas (...), relente de sudor sobre el labio hinchado (...), etc. (pág.64)- o prestando atención a gestos caracterizadores como el de sonreír por debajo de la nariz como hace Forest (pág.31) en quien también se subraya el "azul desvaído de sus ojos" (pág.32). La repetición de una misma expresión en el doctor Pla -"cagundeu"- y el uso de un determinado tipo de léxico por parte de Mariana no constituyen tampoco ninguna novedad en cuanto a las formas de caracterización de los personajes.

c) Funciones.

La vinculación de *La muchacha* respecto de *La oscura historia* desde el punto de vista de las funciones de los personajes es evidente, también en la novela ganadora del Planeta nos encontramos con un personaje que acomete la revisión del pasado ante un testigo no exclusivamente oyente como Nuria Claramunt, sino ante todo lectora de una auténtica novela intercalada como lo es la historia de Forest. Cuatro son las funciones principales de cumplen los personajes en la novela, y son llevadas a cabo por cuatro figuras distintas : la función de narrador que corresponde a Forest, la de antagonista ideológico que desempeña Mariana y la función de completar a un personaje que posee Elmyr, junto a una cuarta función, la de evocar el pasado, que es propia de las novelas de Marsé que se ocupan de lo que hemos distinguido como "inframundo del barrio".

- Función narrativa : Luys Forest

Narra Forest su propia historia y en esto se diferencia de Paco Bodegas, que ponía su atención sobre hechos ajenos aunque próximos, también se diferencia el falangista en su total falta de comunión ideológica con Marsé, por razones que ya hemos visto. Esta

función narrativa se manifiesta con especial claridad en aquellas ocasiones en las que Forest exhibe su dominio sobre la historia contada, como sucede en los cuatro capítulos que nos muestran una parte de la autobiografía que escribe. En el capítulo XXXVII, por ejemplo, explica como el esparadrapo de la frente de Tey descubrirá la cita secreta con Sole en la casa de Calafell, y añade entre paréntesis que se revelará "según se le hará saber más adelante al indefenso lector" (pág.137). Indefenso desde luego ante una historia manipulada, si bien "aunque el mórbido conjunto estaba fraudulentamente manipulado, las partes que lo componían eran reales" (pág.133), y esto basta a Forest. No a Mariana.

- Función de antagonista : Mariana Barrachina.

Cuando al principio de la novela Forest llama la atención sobre el comportamiento extraño de su perro Mao, Mariana le responde lo siguiente : "déjale. Está cambiando de vestido y eso le pone triste, pobrecillo. Está como tú" (pág.27). Ese cambio de pelaje, de chaqueta política, se convierte en el punto central del desencuentro entre Forest y su sobrina, que de este modo se convierte en un paso más respecto a la rebeldía de Montse Claramunt. Si la actitud de ésta se convertía en una forma de denuncia sobre una clase conservadora, en esta ocasión Mariana llega más lejos y denominaciones irónicas como "pobre unidad de destino" (pág.120) aplicadas a un hombre abandonado por una esposa "harta de sus neuras azules" (pág.16) son bastante frecuentes en la novela. No subirá de tono el enfrentamiento pues Mariana considera a su tío un residuo del pasado lejano y además de la atracción física que siente por él en el fondo le resulta simpático.

- Función de complemento : Elmyr.

Elmyr aparece en la novela como "un joven con boina que fumaba echado entre dos maltrechas maletas" (pág.81) y hasta la página ochenta y uno no sabremos que se trata de "una muchacha angulosa y adusta, amarillenta y espigada, un malentendido irrelevante", y en efecto la sexualidad de Elmyr no es relevante porque se trata de un simple complemento de la pareja protagonista. Completa la figura de Mariana, su bisexualidad y su "pasotismo" encubierto bajo la apariencia de progresismo. Por eso realiza el reportaje a su tío después de haber cobrado mucho antes el dinero y haberlo gastado, como indica al principio de la novela (pág.12) y por esa misma apatía Forest expulsa a Elmyr de su casa. Esta función de complemento, pero en esta ocasión de Forest, la cumple José M^a Tey, que según Marraco se niega a la evidencia y utiliza la expresión artística para conseguir la

realidad de modo que Forest *se sirve de la escritura del mismo que lo hace Chema con la pintura* (1984:214). Es un personaje del pasado que adquiere sentido en relación con Mariana Monteys, Germán Barrachina, y otros protagonistas de las memorias de Forest.

- Función de evocador del pasado : Mariana Monteys.

En el análisis de *Encerrados*, la primera novela de Marsé, hemos hecho referencia a la función de evocar el pasado que entonces desempeñaba Esteban Guillén. Son personajes que aparecen en la novela para refrescar la memoria de algunos personajes, y su repentina irrupción acelera ciertos procesos o bien aumenta el dolor y la frustración de los protagonistas. Mariana Monteys aparece en las últimas páginas de la novela para afirmar que, efectivamente, Forest no se equivocó de habitación aquella noche que Germán y Mariana habían discutido y que Mariana Barrachina no es su sobrina, sino hija de Forest. Precipita el desenlace con esta sorprendente información, desenlace tan fallido como el intento evocador del viejo escritor.

5.4.2.3. EL ESPACIO

Anteriormente hemos subrayado la condición de paréntesis que *La muchacha* posee respecto al resto de novelas escritas por Marsé, al menos en cuanto a la configuración de su sistema narrativo. El espacio de la novela es consecuente con dicha afirmación, pues el alejamiento a Calafell del protagonista de la novela tiene mucho más de refugio, de búsqueda de la meditación, que de simple viaje o estancia casual, y su vuelta no pasa desapercibida al resto de la pequeña población ya que "su retorno (...) removía una memoria amarga, fermentada retrospectivamente por el rumor y la maledicencia" (pág.7), como él mismo destaca, provoca curiosidad en el tranquilo pueblo. Es por esto que la novela en lo afecta a la elección del espacio tiene mucho más de retorno que de refugio, al contrario de lo que la crítica ha interpretado, y se establece por ello un vínculo con novelas posteriores como *Un día*, en donde la idea de retorno es clave a la hora de interpretar el sentido de la obra. Como Julivert, vuelve Forest al antiguo espacio de sus desmanes. Sin embargo, desde el punto de vista de la construcción, establecimiento de tipos y definición de funciones, el espacio de la novela no muestra ninguna novedad respecto a lo ya observado en trabajos anteriores, permanece la técnica de la visualización y el sentido

simbólico de muchas de las descripciones.

a) Tipos.

Marsé, en consonancia con lo que es práctica habitual en la "nueva narrativa", apuesta por la descentralización espacial y la defamiliarización cuando se aleja del Guinardó por vez primera en su trayectoria narrativa. Concretamente a más de cien kilómetros de Barcelona, en donde se encuentra el pequeño pueblo de Calafell, bien conocido por quien como el novelista pasó algunas temporadas allí en los años de su infancia y trabajó en su juventud como camarero antes de marcharse a París en el año 1960. El alejamiento de lo que hasta ahora era el espacio habitual de sus novelas no tiene otro objeto que reforzar el necesario aislamiento del personaje para la construcción de su autobiografía, si bien Carlos Barral interpreta que el autor de *El Carmelo*

se apropia de mi paisaje privado y literario, el de la playa de Calafell, de la casa en que allí vivo con decorados escritos en las *Memorias*, del pequeño jardín con pinos, engrandecido en el texto y con más población arbórea, de mis paseos con perro a la orilla del mar (pág.137).

En efecto, varias son las coincidencias entre la casa de Luys Forest y la que compró el padre de Barral en el año 1928, en la cual Barral pasaba gran parte de su tiempo libre. En la primera parte de sus memorias, titulada *Años de penitencia* (1974), encontramos algunos datos sobre dicha casa que coinciden con la descripción que Marsé ofrece del hogar del escritor falangista, como puede verse con claridad cotejando lo que ambos autores cuentan de ambas :

En realidad seguía siendo una vieja botiga, sin tabiques en la planta baja (...) Es una casa muy pequeña con gruesas paredes de piedra y adobe, encaladas, y vigas y postigos de pino, pintadas con el azul ingenuo e implacable, típico del país (...) En el Calafell de mi infancia la verdadera casa era la playa abierta y acaso un poco el jardín (*Años de penitencia*, pp.58-59)

Era una antigua casa de pescadores, apenas reformada y menos en la fachada, de dos plantas pero ya sin tabiques en la inferior, con un comedor que en realidad era la prolongación de la entrada y una galería encristalada al fondo; una casa acondicionada para el veraneo, no muy espaciosa pero profunda, con vigas y postigos pintados de un azul tierno, gruesas paredes de piedra y adobe, encaladas, y azulejos, recovecos y un descuidado jardín trasero (*La muchacha*, pp.14-15)

Indica Barral en *Cuando las horas veloces* que en una de sus convalecencias había decidido desplazarse a Calafell, en donde *empleaba mis escasas fuerzas en penosos paseos por la playa de poniente, todavía desierta y no urbanizada* (1988:240) pero también que en aquellos años veía a Marsé a menudo, en el campo :

comunicábamos en un dialecto comarcano, el del litoral del Penedés, que los dos aprendimos en la infancia y que hemos ido poco a poco organizando con un sistema retórico de frases hechas y metáforas tradicionales cuya combinatoria ofrece infinitas posibilidades y nos permite casi dialogar a solas en medio de una conversación (pág.213)

No extraña por lo tanto que Marsé, que entonces tiene presentes los recuerdos sobre la casa de Barral, se haya inspirado en este espacio para construir el lugar de retiro del viejo falangista. Mucho más dudoso parece que el personaje de Forest pueda identificarse con Barral, como él mismo afirma en la reseña mencionada sobre *La muchacha*. En cualquier caso Marsé no insiste en las descripciones de la casa ni de los espacios exteriores, y cuando lo hace remarca sobre todo la ruina causada por el paso del tiempo, como hemos visto ya en numerosas ocasiones, no debe olvidarse que la casa de Forest es ante todo espacio para la evocación y el recuerdo.

b) Caracterización.

Recorre Marsé a la descripción para caracterizar el espacio. En la mayor parte de sus novelas la descripción del espacio se define por su falta de detalle y a la vez porque produce una cierta sensación de abandono y decadencia, particularmente cuando lo que se describe es el espacio de la burguesía, clase social a la que Forest pertenece. Esta decadencia se pone de manifiesto en la selección de adjetivos y muestra varios ejemplos en la novela que nos ocupa, tanto cuando se refiere a espacios exteriores como el Sanatorio que hay en las proximidades de su casa -"cuya destartalada terraza invadían la arena y los rastrojos" (pág.49), o a la futura urbanización:

Mao se paró a ladrar al leño cuando él ya se internaba, más allá de las dunas, por las fantasmales calles futuras de la futura urbanización ; asfalto y rastrojos convivían en el vasto páramo, y solitarios bordillos interminables, destinados a aceras que aún no existían, se perdían a lo

lejos, parcelando la hierba que crecía libre; farolas nuevas y oxidadas esperaban la luz a lo largo de desoladas avenidas de gravilla entre viñas muertas, por calles espectrales que no llevaban a ninguna parte (pág.74)

Se adivina una denuncia, en el abandono, de los efectos del turismo sobre el paisaje de la costa catalana, un tema que se plantea en esta descripción al subrayar el carácter hipotético fantasmal, del cambio que puede sufrir ese paisaje supuestamente mejorado pero inexistente aún. Una degradación que afecta también a los espacios interiores aunque en este caso por razones bien distintas, pues el paso del tiempo se ha encargado de llevar a cabo el efecto destructor que el progreso ha causado en otros espacios. Un buen ejemplo de esto es el jardín, en donde "yacía entre la alta hierba un bote con el casco desfondado, roída la borda y remos a la ventura y rotos" (pág.22) y sobre todo en el desván de Forest, un depósito de recuerdos del pasado :

En un rincón, bajo el polvo y las telarañas, había un amontonamiento de hamacas rotas, oxidadas bicicletas de niño, viejas ropas deportivas, pértigas y remos torcidos, una paleta de pintor con las heces amarillentas de algún atardecer y tubos resecos (pág.179).

c) Funciones.

En efecto, simbolizar la degradación y la decadencia de ciertos espacios en consonancia con la propia historia del personaje protagonista es una de las funciones más destacadas del espacio en la novela, de dos maneras diferentes : remarcar la degradación que es consecuencia de los efectos del desarrollo turístico de la localidad, por una parte, y la que es lógica producto del inevitable paso del tiempo. Junto a esta función podemos mencionar la referencial que cumple Calafell y también el papel que algunos espacios u objetos desarrollan en cuanto a la relación intertextual que se establece entre las distintas obras de Marsé, en este caso representado por el almendro en flor que hemos encontrado en *Encerrados* y *Si te dicen* , y al que aludiremos más adelante.

- Función simbólica.

En la primera página de la novela se nos indica que Forest "dejó atrás el Sanatorio Marítimo, ruinoso y abandonado, y se internó en los pálidos mosaicos de una urbanización fantasma, una vasta obra paralizada" (pág.7). No otra cosa son las memorias del viejo

escritor, un pálido mosaico de lo que realmente ha sido su pasado y a la vez una obra que se construye nueva para mejorar lo ya existente, una reforma sustancial de los hechos acaecidos tiempo atrás. Esta función simbólica del espacio es quizá la más importante en la novela y no aporta novedad alguna respecto a lo que hemos visto en anteriores obras, el punto de vista del que describe la casa de Forest en las primeras páginas es esencialmente el mismo que el utilizado por el narrador de *Últimas tardes* para describir la casa de Cardenal y el de *La oscura historia* para hacer lo propio con la torre de los Claramunt, esto es, subrayar la decadencia debida al paso del tiempo, como hemos visto en los distintos ejemplos mencionados anteriormente.

- Función referencial.

La segunda de las funciones es la de situar la acción de los hechos. Existe un espacio de la evocación, la casa de Forest en el pueblo de Calafell con mención a pueblos limítrofes como San Salvador y Segur, y un espacio evocado en el que se desarrollan los hechos contados en las memorias del escritor falangista, que es la ciudad de Barcelona fundamentalmente. Sin embargo y a diferencia de lo que hemos visto en *La oscura historia*, en la novela que nos ocupa no se le presta la menor atención al segundo de ellos, pues importa ante todo la acción y si acaso la cronología de lo sucedido, a la que hace referencia muchas veces el narrador. En lo que al tiempo se refiere, Marsé alterna dos planos temporales y su personaje principal busca la reconstrucción de un periodo muy concreto en el que quiere asentar su historia para modificarla. La reconstrucción espacial y la temporal corren paralelas en esta novela.

5.4.2.4. EL TIEMPO

Después de dos novelas, *La oscura historia* y *Si te dicen*, en donde era difícil la reconstrucción de la temporalidad, vuelve Marsé a su vieja manía de precisar las referencias temporales, este es el aspecto más destacado en una novela que se caracteriza por una reducción temporal retrospectiva que no es evocativa ni rememorativa, sino más bien creadora o fantástica, como ya han puesto de manifiesto Kirsch (1980:240) y Marraco (1984:249). Encontramos en la novela una doble temporalidad que requiere un doble análisis, pues Forest en los dos meses que dura la novela, realiza abundantes y

desordenadas incursiones en el pasado de acuerdo con los mismos procedimientos que hemos observado en anteriores novelas de Marsé : a) la doble temporalidad, b) la existencia de numerosas analepsis, c) la presencia de resúmenes y d) la acusada alternancia del ritmo narrativo. Otros procedimientos hasta ahora habituales como el uso del epílogo o la presencia de referencias implícitas no tienen cabida en la novela.

- La doble temporalidad.

Se inicia el relato principal a mediados de junio del año 1976 cuando Mariana escribe una carta con fecha de 18 de junio a una amiga que está en Londres (pág.15) pero entonces ya sabemos que Forest lleva cuatro meses preparando la versión definitiva de su autobiografía (pág.7). A partir de aquí encontramos abundantes referencias temporales a la hora en que se desarrollan los hechos que se caracterizan por su vaguedad, pues sólo sabemos que Elmyr es expulsado de casa de Forest el día 12 de julio (pág.86), que a primeros de agosto el viejo escritor pasea con su perro por la playa (pág.143) y que la carta que envía Elmyr a Mariana ha sido escrita en el mes de agosto. Es decir, apenas dos meses de duración de un relato que se remonta a través de analepsis al año 1934.

El relato segundo se corresponde con la autobiografía del falangista y tiene una duración mucho más amplia. Tras resumir ciertos acontecimientos que tuvieron lugar durante el período 1934-1939, Forest explica que en 1936 está en Burgos y tres años después volvió a Barcelona (pág.39), que en 1942 su padre salió gracias a él de la Modelo (pág.33) y que murió en octubre del mismo año (pág.25). Un año más tarde intentó salir de Falange y se lo comunicó a su esposa un día de marzo de 1943 (pág.65), que fue atropellado en el año 1948 (pág.68) el mismo año que Soledad le confesó su adulterio, un diecisiete de octubre (pág.129) y un año más tarde, a finales de 1949, viajó por Hispanoamérica (pág.154). El 7 de abril de 1953 conoció a Lali Vera y poco después, un día que habían discutido Mariana y Germán, su esposo, se produjo el incidente en el que se equivocó de cama y se acostó con Mariana (pág.154). En el año 1953 Forest quiso desligarse de la Sociedad a la que pertenecía (pág.147), en 1959 murió de cáncer Germán Barrachina, supuesto padre de Mariana (pág.198) y en 1969 -en 1971 según la carta inicial de Mariana- Soledad abandonó a Forest, muriendo ésta en el año 1976, cuatro meses antes de iniciarse la novela. Quedan en el relato ciertas lagunas : saber porqué disparó el falangista contra la pared de su casa en el año 1939, quien fue el autor del atropello de Forest, el nombre del amante de su

esposa Soledad y si realmente se equivocó Forest de habitación en el incidente de abril de 1953. En las últimas páginas se aclarará todo, como veremos.

- Analepsis.

El relato de Forest es producto de la unión de múltiples y desordenadas analepsis temporales que el escritor lleva a cabo durante los dos meses que dura el relato primero, todas ellas son analepsis internas pero no todas tienen la misma importancia de cara a la comprensión de la historia, porque en algunos casos la información que proporciona Forest es insuficiente o cuando menos confusa, especialmente en lo que acabamos de definir como "lagunas". La primera de ellas hace referencia a un episodio ocurrido en el año 1939 : Luys Forest afirma que el disparo que hay en el muro de su casa, sobre un símbolo falangista fue producto de un arrebato de ira, en cambio en la carta de Mariana se nos da otra versión de los hechos : Forest disparó contra un electricista hiriéndolo en una mano (pág.18), sólo al final sabremos por el hermano del falangista que la versión que conoce Mariana es más correcta, que el lampista estuvo muchos años en la cárcel y que se vio obligado a abandonar su oficio (pp.192-193). pues el electricista al salir de la Modelo trabajó como conductor de una furgoneta de reparto y así es como encuentra su explicación final el atropello de Forest. La segunda laguna y la tercera son definitivamente resueltas por Mariana Monteys al informar al falangista que todo el mundo sabía que entre José M^a Tey y Soledad hubo una relación en el invierno del 48 (pág.197) y que en una noche 1953 Forest y Mariana Monteys se acostaron, por lo que Mariana es hija suya. Estas tres analepsis constituyen el núcleo principal que quiere ocultar el autor de la autobiografía.

- Resúmenes.

Todas las formas que Genette distingue en relación con la duración temporal están presentes en la novela, tanto las pausas descriptivas como la escena, que predomina como analizaremos al hablar de los diálogos, las elipsis -transcurre una hora entre la primera mención a Mariana en la novela y la siguiente (pág.8)- y los resúmenes. Encontramos en la novela tres fundamentales : el primero comienza en el capítulo sexto con la huida del hogar en 1934, la pensión en Barcelona, los estudios inacabados de Derecho, la guerra, el regreso a Barcelona y los primeros roces con José M^a Tey (pp.45-46), el segundo se centra en el recuerdo de los cinco días que pasó con la carta de dimisión que quería entregar a Falange en el bolsillo sin poder comunicárselo por consejo médico a su esposa enferma (pág.63), el

tercero está en el capítulo XXIV de sus memorias y es importante por lo que tiene de emblemático de una forma de vida :

Me hago cargo de la curiosidad que hoy puede despertar un tipo como él. El mundo que le rodea se desintegra, pero no se da cuenta. En el transcurso de los últimos diez años, 1959-69, todas las noticias que me llegan lo confirman : ha propinado una soberana paliza a un joven cura en la escalinata de San José de la Montaña, después de oírle un sermón demasiado "rojo"; ha empuñado su vieja pistola de escuadrista en un ambulatorio del Seguro de Enfermedad, ante un médico que se negaba a recetarle penicilina para el hijo de una vieja prostituta amiga suya; ha zarandeado al director de un periódico que le había de vuelta un artículo, le ha cogido por las solapas y le ha abofeteado en la Delegación de Prensa de las Ramblas, por lo que ha perdido definitivamente su empleo de censor. Etcétera. (pág.117).

Forest es a Java lo que José M^a Tey es a los maquis, si el primero ha optado por la adaptación a los nuevos tiempos, el segundo se niega a reconocer la evidencia y seguirá combatiendo hasta que la propia sociedad se lo permita. Justamente Marsé a partir de *Si te dicen* se esfuerza en demostrar que la resistencia contra el sistema social es inútil, por eso Tey es uno de los derrotados, como lo han sido los maquis de *Si te dicen* y lo serán los de *Un día volveré*, por eso Tey es condenado a recalar en las tabernas cobrando las antiguas cuotas del Auxilio Social, suscripciones que no son vigentes pero que algunos taberneros le dan por compasión o por miedo (pág.117). Tey es entonces la degradación del inseparable compañero de Conrado Galán, dedicado en otro tiempo a los mismos menesteres.

- La alternancia del ritmo narrativo.

Se trata de un procedimiento bastante lógico en un relato retrospectivo de éstas características y muy característico del género autográfico, pues la concepción que Forest tiene de su propia vida, de la importancia de determinados episodios, no es la misma que la que el lector espera a menudo, comenzando por el primer lector de su autobiografía que es Mariana. Por eso, Forest dedica en su relato amplio espacio a una serie de episodios mientras que pasa sobre otros como por ascuas y esto crea una alternancia acusada del ritmo narrativo de la novela. Así, escudado en el aburrimiento que le produce hablar de él mismo, despacha con un seco "calumnias, sobrina" (pág.29) el episodio del disparo sobre un electricista y en cambio dedica amplio espacio a otros mucho menos trascendentales

como su llegada a Barcelona y su alojamiento (pág.40). Mención aparte merece todo lo que hace referencia a sus relaciones sexuales con Mariana Monteys, pues aunque el caso merece su atención y se refiere a él en repetidas ocasiones su explicación resulta oscura, poco convincente, y no se resolverá como sabemos hasta las últimas páginas, y no precisamente por lo que Forest nos diga, sino por lo que él escucha de Mariana.

5.4.2.5. EL DISCURSO

Toda la crítica está de acuerdo en la buscada sencillez estilística de esta novela, sobre todo cuando la ponemos en relación con la novela precedente, *Si te dicen*, Marraco destaca la claridad de exposición (1984:202) y antes Kirsch habla de prosa refinada, de *estilo diáfano sin llegar a prosaico* (1980:220). Es un síntoma de la apuesta por la narratividad que se origina en esta novela y que la separa radicalmente de los ya pasados afanes experimentalistas, pero a la vez existe en algunos estudios una cierta decepción por la falta de continuidad en cierto virtuosismo técnico y estilístico que la historia de Daniel Javaloyes avanzaba, pues muy poco desde el punto de vista del estilo es lo que aporta *La muchacha* a la trayectoria narrativa anterior de Marsé, en este sentido se manifiestan Villanueva, que habla de *novela apresurada y fallida* (1979:99) y Suñén, que indica que el libro del novelista catalán *abunda en lo que, a la larga, es el origen de todos sus defectos : la falta de elaboración* (1979:5). Va más allá Félix de Azúa al lamentar que Marsé escoja la forma contraria a la que expone, *narración realista que se da de patadas con la narración misma* (1978:60), porque entiende el crítico que defender el arte como verdadera realidad no ha de hacerse sin una acomodación de tipo literario.

Desde el punto de vista de su estilo la novela tiene mucho de catálogo breve de procedimientos empleados en obras anteriores tanto en lo que afecta a las descripciones como a los diálogos, y referencias textuales -no así, como veremos, en lo que se refiere a los niveles de lenguaje- y es bien poco lo que puede subrayarse como novedad. Cuatro tipos diferentes de descripción utiliza el novelista catalán en esta novela, en la que apuesta por el esquema de interacción didáctica en los diálogos. Aunque no encontramos novedades en cuanto a las formas de intertextualidad empleadas sí cabe destacar la radical separación entre los niveles de lenguaje de los personajes y la importancia que la propia

configuración del lenguaje posee en una novela que es gran parte reflexión sobre las posibilidades comunicativas de las palabras.

a) Descripción.

Hasta la aparición de *La muchacha* Marsé había alternado en lo que afecta a la descripción del espacio un modelo objetivo basado en la enumeración de objetos junto a otro impresionista que respondía con claridad a los sentimientos del sujeto que describía, mientras que la descripción de los personajes era objeto de una mayor preocupación del narrador y ofrecía varios modelos, desde un tipo de descripción basado en una serie de símbolos de femineidad aplicado a sus personajes femeninos hasta un modelo metonímico que pretendía ser emblema de todo un grupo social -los estudiantes de *Últimas tardes*, por ejemplo-, junto a la descripción degradante aplicada a aquellos actantes que eran objeto de su crítica y a un modelo objetivo en cualquier caso menos común que hacía referencia sobre todo a los personajes secundarios. La presencia de la memoria como procedimiento evocativo y la menor distancia del narrador respecto de lo contado provoca la aparición de una serie de novedades sobre todo en lo que afecta a los actores, destacando la casi total desaparición de las descripciones degradantes, la escasa atención a los símbolos de sexualidad que hasta ahora habían sido habituales y sobre todo el hecho de que la mayor parte de las descripciones son realizadas por los personajes -basándose en alguna ocasión aislada en imágenes del pasado- y ofreciendo incluso varias perspectivas en función del momento en que describen.

La descripción del espacio admite una interpretación simbólica si entendemos, por ejemplo, que la casa de Forest se ajusta a la figura actual del protagonista -"tan puesta y sin embargo diríase que abandonada" (pág.14)-, y por lo tanto es prolongación del personaje, pero sobre todo destaca su carácter impresionista, su valor como muestra de los sentimientos del personaje, como sucede con el nuevo paisaje que ofrece la urbanización que se construye en Calafell, basada en la acumulación de adjetivos de carga semántica negativa como "fantasmales", "solitarios", "oxidados", "desolados", etc. (pág.74). Se trata en todo caso de un modelo enumerativo en donde la acumulación de objetos es el procedimiento seguido para hacer referencia a espacios como el desván o el Sanatorio, como hemos visto ya en el análisis del espacio.

Desaparece de la novela la descripción metonímica -no encontramos un retrato que

corresponda a "el falangista", por ejemplo- y sólo en una ocasión en que se refiere a su amigo Tey, que "lleva trajes de muertos (...), mal afeitado y con reventados zapatos" (pág.74) la intención es degradatoria. En lo que se refiere a los personajes femeninos no encontramos las habituales referencias al cabello, color de los ojos y a las rodillas que han aparecido en anteriores novelas, aunque no por ello la protagonista Mariana pierde sensualidad, con su "vaporosa blusa color limón, trenzas, la boina y una pupa enigmática en el labio inferior" (pág.167). En general Marsé presta poca atención a la descripción de los personajes, especialmente escasa para algunos secundarios, que se acercan tímidamente a la caricatura -Pla era un "anciano de inestable mandíbula, ojos diminutos y una notable cara cuadrada" (pág.74) y Elmyr "una muchacha angulosa y adusta, amarillenta y espigada" (pág.81)- y en la mayor parte de las ocasiones son los personajes quienes llevan a cabo las descripciones, basándose ocasionalmente en reminiscencias -así sucede con la descripción de Soledad Monteys (pág.64). La atención a ciertos gestos como el de sonreír por debajo de la nariz que caracteriza a Forest (pág.131) o la repetida mención del "azul desvaído de sus ojos" (pág.32) no constituye ninguna novedad.

b) Diálogos.

Es habitual en *La muchacha* el empleo por parte del narrador del estilo directo regido y la aparición de verbos que hacen referencia al propio acto de elocución : "añadió con voz levemente deprimida" (pág.27), "dijo a Elmyr con un agobio" (pág.51) y "dijo ella con mucho entusiasmo" (pág.55) son algunos de los numerosos ejemplos. Sin embargo en aquellos diálogos que tienen como tema la reconstrucción del pasado, por otra parte los más abundantes y significativos, el narrador desaparece o se limita al empleo de verbos del tipo "dijo", "añadió", "respondió", sin más matizaciones.

Desde el punto de vista de la significación del diálogo alterna en la novela el modelo de interacción dialéctica -seguimos la tipología de Durrer- habitual en la intrascendencia de algunas de las conversaciones de Forest con su sobrina, con un modelo de interacción polémica útil al contraste de puntos de vista contrarios como lo son los de ambos personajes. Aunque los interlocutores no están en posición de igualdad -la información de Forest sobre su propia vida es, lógicamente, mayor- ambos defienden su verdad y su versión, y no se acercan a una posición común al final del diálogo, sino que éste sirve como modo de propiciar el análisis de una serie de episodios oscuros de la vida

pasada del falangista, sugeridos por su sobrina y tratados sobre la base del desacuerdo, que provoca un apreciable aumento de la información que recibimos a partir de ellos.

c) Lenguaje.

En un artículo sobre literatura autográfica Jean Starobinski se pregunta si realmente es posible hablar de un estilo de la autobiografía o al menos una serie de marcas que lo definan, y explica que aunque el estilo recargado va en contra de la sencillez que se le supone a un trabajo sincero y espontáneo conviene destacar que al ser la autobiografía una autointerpretación *el estilo es en este caso la pista de una relación entre el escritor y su propio pasado* (1970:67). El relato de Forest, por su artificiosidad, contrasta con claridad con el lenguaje de Mariana, que posee ciertas notas que definen a la perfección su peculiar registro -"me comes el coco" (pág.120) y "no es que esté superando la depre habitual" (pág.10) son algunas de sus expresiones- lejos de la considerable abundancia de imágenes y metáforas que aparecen en el discurso de Forest y en el del narrador, tales como "acudía a este bosque de recuerdos enlatados" (pág.48), "el mar era una extensa lámina de hojalata" (pág.201), y "ojos de hielo" (pág.65), entre otros muchos ejemplos. Sí es novedad, como apunta Marraco, la presencia no sólo de múltiples calificaciones para la memoria entre las que cita "memoria expoliada", "memoria trashumante", "memoria naufragada", "memoria genética", etc (1984:218), sino muy principalmente del empleo de un vocabulario relacionado con el campo semántico de las armas para referirse a ella, como "el gatillo de la memoria", "avanza por la segunda memoria, la de la espoleta retardada" o "una urgencia engatillada en el subconsciente" (ibidem), alguna de ellas como veremos anticipo de un uso que se encontrará en la novela siguiente *Un día volveré*.

La muchacha, insistimos, es en gran parte una antología de procedimientos ya conocidos en la trayectoria narrativa y el discurso no está exento de esta propiedad, por eso las referencias al olor -"olor malsano de sus cabellos teñidos" (pág.155)-, la aparición de la ironía -"me das pena, pobre unidad de destino" (pág.120), los adjetivos presentados en grupos de tres elementos -"tras el luto ocultaba un espíritu bullicioso, extravagante y sarcástico" (pág.42) y la presencia de símiles que hemos vinculado ya a una técnica impresionista que Marsé ha seguido en anteriores trabajos -"las pequeñas olas se sucedían (...) quietas como falanges en línea de combate" (pág.201), "incolora como una herida bien lavada" (pág.64)- y que como se ve están próximas a lo que hemos distinguido ya como

expresión inefable, son procedimientos bien conocidos que el novelista catalán utilizará habitualmente en esta etapa que con *La muchacha* se inicia aunque en esta novela su presencia es simplemente testimonial.

5.4.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD

Comparte Marsé con la "nueva narrativa" no sólo la acusada tendencia a la prolijidad y a la sobreadjetivación, también el cultivo de las relaciones textuales, de las referencias culturalistas y de una forma de intertextualidad tan destacada en la novela de los últimos veinte años como es la parodia. No otra cosa es el relato de Forest respecto de *Descargo de conciencia*. A diferencia de anteriores novelas las principales referencias se circunscriben al ámbito de la intertextualidad interna o restringida, ya sea el material que utiliza el protagonista para la composición de su autobiografía o el retorno de ideas o personajes que en la narrativa de Marsé es habitual. Con un valor secundario y escasamente funcional encontramos la descripción del cuadro de Tey (pág.180), una nota bibliográfica de la obra de Forest redactada por su sobrina (pág.140), diversos nombres de medicamentos que testifican un intento del viejo escritor de ser fidedigno -aunque sólo en lo secundario- como "Digitoxina", "Eufilina", "Novurit", "Bellergal" y "Cedilamid" (pág.78) como referencias aisladas.

La mejor prueba del proceso consciente que es la reflexión de Forest lo constituye el empleo de diversos materiales de refuerzo de sus vagos recuerdos, tal es el caso de un diario escrito entre 1939 y 1957 al que Mariana no tiene acceso (pág.37) y una serie de cintas grabadas que también consulta y de las cuales tenemos escasa información. Seis fotografías prologan dos de los capítulos de las memorias : Soledad en las dunas en el verano del 47, una foto de familia del año 50, otra en Calafell con su padre, Soledad y Forest en el año 40 en su etapa de noviazgo y Tey leyendo poemas a las hermanas Monteys son las cinco que prologan el capítulo XXIII, mientras que otra de Soledad y Chona se encuentra antes del XXIV. Lo importante es que todas las fuentes tienen en común su pobre valor testimonial en cuanto a que no aportan la información necesaria para aclarar ciertos episodios de la trayectoria del falangista y refuerzan la idea de que sólo la memoria es un instrumento válido si no fuese porque sus fallos impiden la consecución del objetivo

inalcanzable : la verdad.

Una breve referencia a una canción popular y los paralelismos de José M^a Tey con una figura ya conocida en la trayectoria de Marsé como es la del falangista recaudador son dos vínculos de unión de la novela que nos ocupa con *Si te dicen*. El primer caso puede pasar desapercibido pero establece un puente ideológico entre el narrador de la novela ganadora del Ciudad de Méjico y *La muchacha*, pues "por el mar corren las liebres, por el monte las sardinas" es parte de la canción que Sarnita tarea en los ratos en que se interrumpe la historia contada a la monja Paulina. El tema de la tan antigua como popular canción, la inversión de lo lógico a través de la invención es una de las tentaciones a las que ni Sarnita ni Forest pueden sustraerse porque buscan aunque a partir de distintos móviles, como hemos visto, recrear el pasado. En cuanto a José M^a Tey, sus características sobre todo su trabajo como recaudador de las cuotas del Auxilio Social permiten establecer un vínculo con el personaje de Justiniano -"el alcalde", "el tuerto"- de *Si te dicen*, ocupado en los mismos menesteres y figura complementaria del alférez Conrado. Vínculo que a diferencia de otras ocasiones en que Marsé recurre al retorno de los personajes, no es excesivamente claro.

Pero además de la presencia de referencias culturalistas y de formas de intertextualidad como la autocita, la novela destaca por la importancia que en ella posee la parodia, que es la relación que existe entre la novela de Marsé y el trabajo de Lain Entralgo. Una relación que no ha ocupado hasta la fecha a la crítica, quizá porque lo distintivo de la biografía de Forest, muy al contrario de lo que sucede con los personajes mencionados en el párrafo anterior, es lo poco que tiene que contar y por lo tanto lo poco de lo que tiene que arrepentirse, de este modo las memorias del escritor retirado en Calafell se convierten en una parodia de los amplios y densos escritos que ciertos personajes de la vida pública española comenzaron a publicar en estos años. *Descargo de conciencia* tendrá continuidad en otro libro de memorias del mismo autor titulado *Hacia la recta final* (1990) y en ambos se aprecia un cierto sentimiento de culpa y un mucho de proclamar su inocencia en lo que afecta a su posición política en los años de la dictadura, algo que sí se convierte en factor común a los hechos relatados en las historias de Lain Entralgo, Forest, y en los demás autores citados. Si decimos que la historia de Forest, tomada en un sentido más amplio, es una parodia de los muy numerosos trabajos que durante aquellos años se

escribieron para justificar el pasado, lo hacemos en la medida en que lo que el falangista quiere reescribir es una historia paupérrima en donde la presencia de una cojera dudosamente heroica y el origen de la joven Mariana con casi los únicos aspectos destacables en una biografía que por anodina contrasta violentamente con aquellas de personajes que participaron en la labor política o intelectual de los últimos cuarenta años, Lain entre ellos.

5. 5. *UN DÍA VOLVERÉ* (1982)

Juan Marsé vuelve con esta novela a los espacios de su infancia, a las calles del Guinardó, a los lugares en los que sin duda se encuentra mucho más cómodo, a tenor de la frecuencia con que acude a ellos, particularmente a partir de la publicación de *Si te dicen*, claro antecedente en este y otros aspectos de la novela que nos ocupa. Con claridad se establece un vínculo que va más allá de la atmósfera de la novela y llega hasta el sentido último de la obra -reivindicar el derecho a la memoria y a reavivar las conciencias dormidas y sumidas en el olvido más profundo del pasado- pasando por el empleo de una galería muy similar de personajes, y siguiendo un sistema de composición por imágenes que es habitual en la trayectoria del autor de *El Carmelo*. Sin embargo, *Un día volveré* se presenta como una obra renovada respecto de la anterior, pues aunque el tono no varía, desaparece la complejidad estructural, el afán de experimentar, y aumenta la evocación de sensaciones líricas, dentro de la nueva orientación hacia la narratividad que caracteriza a la nueva etapa iniciada con la publicación de la novela ganadora del premio Planeta y de acuerdo con un argumento que, en lo esencial, pone de manifiesto la dificultad de escoger entre una verdad verdadera u oficial que defienden algunos personajes en contra de la verdad inventada por la que el novelista del Carmelo apuesta decididamente.

Un día volveré podría ser un excelente ejemplo de lo que anteriormente hemos denominado "nueva narrativa", en lo que tiene de posmoderna y en su probada permeabilidad, lo que nos permite establecer vínculos claros entre esta novela de Marsé y las tendencias más representativas de los últimos años. Y es que *Un día volveré* es una obra plenamente posmoderna en lo que incide en el cuestionamiento de la realidad mediante la presentación de múltiples versiones alternativas para explicarla, en cuanto a que en ella se

desarrolla el juego ficción-realidad, en cuanto a que se opone a los códigos de valores tradicionales y lo expresa en el deterioro de la idea de familia -que afecta por igual a los Julivert y a los Klein- y a la atención a las relaciones sexuales no convencionales, como las que busca Klein cada noche. Rechaza Marsé la violencia como solución a los conflictos y renuncia a profundizar en determinados aspectos susceptibles de ser criticados : no sólo carece la obra de un solo juicio contra el juez auditor, sino que Julivert vuelve buscando la paz, traicionando las expectativas de su cuñada y sobrino.

Establecer una relación entre la novela que nos ocupa y el resto de tendencias representativas de la "nueva narrativa" es factible, aunque en muy distinto grado. Una identificación entre Daniel y Marsé -evidentemente no es aceptada por éste último, a tenor de lo poco que la facilita- que puede hacerse basada en su profesión, circunstancias familiares y vivencias personales, nos conduciría a la posibilidad de hablar de un relato autobiográfico, mientras que los elementos propios de la novela y el cine negros, presentes en la novela, la acercan al costumbrismo policiaco y a la novela de intriga si tenemos en cuenta la aseveración que de esta tendencia facilita Ferreras -*se trata de un relato en el que hay que resolver un problema* (1995:50)-, si bien por razones que veremos más adelante la novela más bien es una parodia de la novela negra. Pero sobre todo *Un día volveré* es una novela eminentemente histórica, sugiere una reinterpretación de la historia cada vez más alejada del maniqueísmo, de la tradicional división entre buenos y malos. Se trata de una novela clasificable dentro del subtipo de novela histórica que define Bertrand de Muñoz como "historia de la guerra y la posguerra", y que se refiere a obras en las cuales la guerra civil es un telón de fondo que repercute sobre los personajes, en este conflicto sustentan Néstor y Balbina sus deseos de venganza, en ella basan Sicart y el comisario Polo su miedo. Con esta última tendencia guardan relación, como ya lo hacían en *Si te dicen que caí*, los temas fundamentales de la novela, porque *Un día volveré* es ante todo una novela en donde se pretende una relectura de la historia reciente bajo el prisma de la pacificación y de la inutilidad del enfrentamiento armado, como ya hemos visto en *Si te dicen*.

5. 5. 1. HISTORIA Y TEMAS.

Un día volveré y el resto de novelas que se ocupan del universo de la infancia del

autor -cuatro hasta ahora- pueden entenderse como partes de una obra más amplia que Marsé no ha terminado aún de escribir, son obras cuya pretensión fundamental es poner en nuestro conocimiento una forma de vida característica de un sector importante de la población española en la posguerra, y que está alejada de la -llamémosle así- "historia oficial". La comunidad temática entre las novelas mencionadas es evidente y la que nos ocupa no constituye una excepción, más bien se aprecia el reforzamiento de algunos de los aspectos temáticos observados en *Si te dicen*, un claro antecedente desde este punto de vista : el retorno de un personaje a sus espacios familiares, la búsqueda y el ajuste de cuentas, el papel concedido a la memoria o el peso de la guerra civil sobre una determinada parte de la sociedad son algunas de las constantes temáticas que vuelven a repetirse en esta novela, así como una idea que en forma de desafío Marsé plantea al lector y a varios de sus personajes : es imposible conocer la "verdad" de la historia y por lo mismo explicar ciertas conductas y actitudes. De acuerdo con todo esto, distinguiremos para la novela que nos ocupa dos temas fundamentales : a) la indagación en el pasado a través del juego ficción-realidad, y b) la huida -reacción por excelencia contra la desposesión histórico-personal en la novela de Marsé- hacia el exilio interior o hacia la restauración de la paz. Ambos temas encuentran su desarrollo en un argumento que podría resumirse así :

Jan Julivert Mon, acompañado de su hermano Luis, de Lambán, y de Raúl Reverté, atraca en 1947 la fábrica de coches "Eucort", en Barcelona. Tan inexplicable es la rápida intervención policial como la huida de Julivert hacia su propia casa, lugar por el que sin duda la policía comenzaría la búsqueda. Disuelto el grupo en aquella noche del mes de octubre y denunciado Julivert por un vecino, el señor Folch, Jan, el protagonista de la novela, cumplirá condena en la cárcel Modelo durante casi trece años. *Un día* comienza cuando en la primavera de 1959 Julivert sale de la cárcel mientras su cuñada, sobrino y ex-compañeros esperan que su regreso les permita vengarse de pasadas humillaciones, pero sus expectativas se verán frustradas por el anhelo de paz e incluso la indiferencia del personaje hacia los mismos que lo encarcelaron. Paradójicamente, además, busca un empleo como vigilante de la casa de Luis Klein, un auditor de guerra responsable entre otras cosas del fusilamiento del padre de Falcón, un compañero del protagonista. A partir de aquí serán varios los que buscarán una interpretación satisfactoria para el inesperado comportamiento del guerrillero antifranquista, e indagarán en las relaciones de Julivert con

el auditor de guerra y su esposa hasta que finalmente el ex-pistolero anarquista muere en un atentado perpetrado por algunos de sus ex-compañeros en el invierno de 1959, tan sólo unos pocos meses después de abandonar la prisión. En el último capítulo pasea el narrador por un solar en donde supuestamente estaba enterrada la pistola de Julivert y medita sobre el pasado reivindicando el papel de la memoria como arma en contra del olvido y la necesidad de la pacificación. Con el poder de la memoria guarda relación el primero de los temas fundamentales de la novela.

a) La indagación en el pasado a través del juego ficción-realidad.

La conexión más clara entre *Un día volveré* y la novela posmoderna se encuentra en su deseo de cuestionar la realidad, de indagar en el pasado a la búsqueda de la verdad imposible. Por otra parte la empresa no es nueva en Marsé, uno de los vínculos que más diáfananamente se establecen entre la novela que nos ocupa y su antecesora temática *Si te dicen* es que la primera, como afirma Currie K. Thompson, *never pretends to put its readers in direct contact with reality. Rather, it can be described as an collection of temuos and contradictory texts* (1985:85). Ésta es la base de la estructura de *Si te dicen* y también de *Un día*, aunque la composición de la segunda, mucho más clara, hace pensar al lector que está próximo a la resolución de los enigmas que se plantean, algo que, en nuestra opinión, está lejos de la realidad.

Cualquier aproximación a esta "verdad verdadera" implica un análisis detenido y un juicio a sabiendas apresurado y subjetivo sobre los breves relatos de Suau con las apostillas del ex-comisario Polo, las opiniones de Raúl Reverté, y las de Julio Lambán sin descuidar la versión de Balbina, que resultan a todas luces insuficientes porque no permiten aclarar ninguna de las distintas tramas que se plantean : la que afecta a las relaciones de Julivert con su entorno o las que atañen a la vida del juez Klein o de su esposa Virginia Fisas. Thompson ha analizado la cuestión y propone entender la novela como una composición de "texts" o versiones individuales que pueden proceder de otro u otros "texts". En efecto, no sabemos qué ha sucedido con el dinero del robo, si Néstor es hijo o sobrino de Balbina, qué sucedió exactamente entre el doctor Cabot y Balbina ni qué hay bajo el rosal del jardín de Suau -si es que hay algo- y, sobre todo, si Julivert mantuvo un affaire amoroso con Luis Klein -postura defendida en la novela por Suau- o con su esposa Virginia Fisas -tesis de Raúl Reverté-, porque como indica este investigador *regarding the*

protagonist's motives one may accept either Reverté's text (a love affaire with Virginia Klein) or Suau's text (a love affaire with Luis Klein) (1985 : ibidem), e incluso en igualdad de condiciones. Ficción y realidad aparecen en la novela con idéntico valor.

Desde varios núcleos informativos se lleva a cabo un proceso de indagación en el pasado que tiene por objeto la explicación última de la enigmática conducta de Julivert a partir de su regreso al barrio de siempre, después de una estancia de trece años y cuatro meses en la cárcel : primero, el viejo Suau, que en largos diálogos con Polo intenta aclarar cuál ha sido exactamente la vida del pistolero anarquista en el pasado y especialmente cómo se han desarrollado los hechos que afectan a su relación con Luis Klein y Virginia Fisas, y porqué se encerró en el balcón de su propia casa la noche de su detención en el mes de octubre de 1947. Segundo, los ex-compañeros de Jan con Manuel Falcón, Ángel Boyer y sobre todo Raúl Reverté al frente, preocupados por las razones que han llevado a Julivert a aceptar un trabajo en casa del auditor de guerra Luis Klein, víctima ahora de los planes de Falcón y a la vez protegido por razones económicas por Reverté.

La primera fuente de información procede de los diálogos de Suau y Polo, ahora amistosos vecinos del barrio con historias que contar bien distintas e incluso desde puntos de vista divergentes. Lo sucedido en cuanto a la figura de Jan Julivert y su hermano Luis es una de ellas y merece opiniones encontradas por parte de ambos ancianos. Vemos claramente un ejemplo en las primeras páginas de la novela, cuando Suau explica a Polo que Julivert no cruzó la frontera con su hermano Luis como estaba convenido sino que le entregó el dinero y se refugió en casa de su madre, cuando probablemente sabía que ese precisamente era el primer lugar en el que la policía iría a buscarlo, como así sucedió :

- Su hermano Luis -prosiguió Suau, tanteando la punta del caliqueño pinzado en la oreja- había llegado clandestinamente de Toulouse para llevárselo con él. Pero Jan lo mandó al infierno ...

- Me sé de memoria el historial delictivo de los hermanos Julivert. Qué me vas a contar, gamarús -previno Polo. (...) Luis era un presumido y un mequetrefe que sólo quería mangonear desde el exilio (...) Sí, es verdad que quería terminar con las fechorías de su hermano y que a eso vino, a convencerle de la necesidad de un cambio de táctica ... (...) Pero este desalmado nunca aceptó consignas o nunca quiso enterarse de ellas. Siempre anduvo a la greña contra el régimen y presumía de ello en plan libertario, a su aire (...) Había empezado a tirar los ideales a la cuneta y se dedicaba simple y llanamente al robo y a la extorsión, a parar coches

en la carretera de la Rabassada y a limpiarles la cartera a sus dueños (pp.17-18).

La virtualidad de Julivert como un héroe de la resistencia -versión defendida por Suau y esperada por su sobrino Néstor- o como un simple ratero independiente y despolitizado -versión de Polo- es uno de los aspectos que quedarán sin aclarar en la novela, con otras interrogantes como son la relación del protagonista con Klein y su esposa, la supuesta violación de Balbina por parte del doctor Cabot, la posible paternidad de Julivert, junto a otras cuestiones menores como el destino de la pistola de Julivert o de las cien mil pesetas producto del robo a la fábrica Eucort. Esto último es lo que intenta indagar Raúl Reverte en sus diálogos con Balbina y consigue saber :

- Cuando fue a casa para ocultarse yo estaba aún en comisaría, así que no le vi... Había un hombre pintando el piso, un vecino nuestro. Jan le apreciaba, le tenía confianza. Le dio la cartera para que fuera a esconderla en su casa y le ordenó que volviera enseguida y siguiera pintando (...) Un día me hizo pasar a su taller, me lo contó todo y me dio la cartera. La abrimos allí mismo y había el dinero, aunque no tanto como dices, y una pistola (...)

- ¿Y el dinero?

Balbina liberó un exceso de sollozos y de risa. Se sentó en la cama y alcanzó el bolso, que abrió en su regazo.

- Qué pregunta. Nos lo gastamos en pipas. (pág. 129).

Un segundo grupo de interrogantes se abre en la novela en cuanto a la posible relación entre Julivert, Klein y su esposa Virginia Fisas. El interés del pistolero en este trabajo de guarda en casa de los Klein, el hecho de que Polo aparezca asesinado en los lavabos de un cine cuando era él precisamente el primer candidato a ocuparlo, y que Klein -cuya memoria en razón de su trabajo debería de estar a toda prueba, aunque no es así- recuerde en Julivert "una forma de reírse, de callarse, o de estar simplemente cerca de él; no recordaba unos ojos, sino una forma de mirar" (pág.193) permiten conceder una cierta credibilidad a las informaciones que en este sentido proceden de Reverte y de Suau, el primero porque asegura a Balbina que había una mujer en la vida de Jan y que incluso recuerda "que una tarde entró en una joyería de la calle Salmerón a recoger un encargo (...) parecía un pasador del pelo o algo así" (pág.126), el mismo pasador de pelo, posiblemente, que Virginia luce cuando su esposo Klein no lo emplea como pasador de corbata. Balbina

conoce por boca de Mandalay que es posible que hubiese una relación entre Jan y Virginia, aunque su fuente de información es, como no podía ser de otro modo, de segunda mano :

He sabido por un tal Bayo, que por aquellos días colaboraba con Jan en la captura de quintacolumnistas, que tu cuñado tenía indicios de que Virginia Fisas filtraba información y utilizaba el piso cerrado para sus contactos... Jan montó guardia en el piso y según Bayo, una noche de bombardeo debió pillarla porque desde la calle él la vio entrar estando Jan allí. Pero nadie supo qué pasó entre ellos, y a ella no se la volvió a ver desde aquella noche (...) En todo caso parece claro que le salvó la vida a esta mujer, a cambio no sabemos de qué... (pág.175).

En el capítulo tercero de la cuarta parte y última de la novela es Suau, en su tan asumido papel de depositario de la memoria colectiva, quien explica -aunque "no conocía más que una parte y además temía agraviar a Jan" (pág.313)-, que éste y Luis Klein se conocieron en el año 36 cuando el primero se hirió al subir a un árbol para rescatar una pelota de tenis, resume cómo Sisco Julivert se hizo con un piso de la Rambla de Cataluña que pertenecía al señor Fisas, cómo allí Jan cuidó de Luis Klein -que había ido a refugiarse al piso de su suegro ya detenido-, y cómo ambos "se rieron tropezando a oscuras con el mobiliario, trajinando botellas de coñac de la despensa, probándose pijamas y batines del dueño de la casa, completamente trompas" (pág.316). Julivert protegió a Klein y a Virginia y así el juez pudo continuar su vida sin abandonar su posición y su familia, por eso Balbina al oír el relato extrae una conclusión muy valiosa para desentrañar el sentido de la novela, tal y como explica el narrador :

Balbina pensaba en el juez como en un hombre acorralado que huía de sí mismo, incapaz por lo tanto de ofrecer afecto más allá de una relación furtiva. Lo mismo que Jan, probablemente : los dos estaban maleados por la misma adversidad, la misma intolerancia, la misma derrota. Jan lo sabía, pero cerró los ojos a la evidencia (pp.317-318).

La diferencia entre una supuesta "verdad verdadera", histórica y oficial, y una "verdad inventada" que reside en las conversaciones de Suau sobre todo es muy escasa cuando la única verdad que importa es la "verdad dolorosa" que llena los años de la posguerra española y las vidas de sus habitantes, como hemos visto ya en *Si te dicen al analizar las "aventis" de los kabileños, ahora desprovistas de su carácter fantástico en las*

historias que cuenta Suau. La recuperación del pasado no tiene como objeto último la elaboración de una versión correcta y supuestamente real, sino que se trata de avivar las conciencias de muchos y la indiferencia de otros en los primeros años de la transición, esto parece exponerse con claridad en el primer juicio del narrador sobre el relato de Suau :

A pesar de la sarcástica e implacable precisión en los detalles, cuya finalidad no era por supuesto amenizar la historia, sino removerla en la espesa conciencia del viejo policía, seguía siendo en el fondo el mismo relato que contara por vez primera en la barbería años atrás, hoy archisabido y ya desgastado por la liturgia bisbiseante del vecindario, pero en el que aún fulgía serenamente, como en los viejos crucifijos de plata desfigurados por el roce y apenas sin relieve, el garabato abstracto de la violencia (pp.26-27)

Hay un juego declarado entre ficción y realidad que pone dificultades al que intente tomar partido. La versión de Suau -que es supuestamente ficticia- contrasta con la de Polo -supuestamente oficial y real- del mismo modo que la historia oficial se opone al rumor de los vecinos y esto se hace explícito en la novela cuando se indica que el policía retirado construía todas sus historias "con los hilos más nuevos y aparentemente irrompibles de la versión oficial, autorizada e indiscutible" (pág.78) mientras que Suau trabajaba con material de derribo, "con el rumor y la maledicencia, con las ruinas de la memoria, la suya y la de los demás" (*ibidem*). A pesar de todo reconoce el narrador, que en este caso sin duda habla por boca de Marsé, que "en la mellada boca de cualquiera de los dos, sin embargo, el asunto era un buen galimatías y siempre sonaba a quincalla, aunque de distinta calidad" (*ibidem*). y quizá por ello la versión del viejo Suau es más detallada y verosímil. Pero Suau, como le reprocha su sobrina Paquita, confunde las caras de sus carteles de cine y probablemente las de sus historias, Klein reconoce que "el hocico de la memoria le jugaba malas pasadas" (pág.193) y lamenta que "sólo hubiese quedado útil para el servicio ese desván del cerebro donde uno mete el resentimiento" (pág.267), Falcón se queja de que "parece que todo el mundo hubiese perdido la memoria" (pág.286) y Néstor, en opinión del narrador, se quedará como "centinela de una cota de la memoria que nadie le iba a disputar" (pág.322) y ésta memoria armada es lo que se reivindica en las páginas finales de la novela cuando el narrador pasea en el año de 1975 con su hijo de seis por un solar abandonado del barrio, como veremos después.

En definitiva, Marsé presenta en sus novelas una memoria fragmentada en múltiples conciencias que en función de sus vivencias y de su adaptación al mundo degradado que les ha tocado vivir, contribuyen de un modo u otro a la reconstrucción de la historia de su pueblo y de la suya propia. Memoria dolorosa la de Suau, memoria conciliadora la de Polo, memoria defectuosa la de Klein, memoria resentida la de Falcón, memoria reconstructora y parcial del narrador.. todas ellas facilitan una versión en torno a un silencio enormemente significativo, el de Julivert, que parece no recordar nada de lo ocurrido tiempo atrás, ocupando el centro de todas las versiones sobre un fragmento de historia del barrio, que es la suya y la de todos.

b) La huida hacia el exilio interior o hacia la restauración de la paz.

Podría decirse que el deseo de huir de sus circunstancias es una nota dominante en los personajes de la "nueva narrativa" y un tema que constantemente se plantea en las novelas que la conforman, si bien Marsé ha hecho de él un principio fundamental de casi todas sus obras. Hemos hecho referencia al hablar de los temas de *Si te dicen* a la existencia de tres posibles reacciones contra el mundo degradado que se propone en esta novela : la fantasía de los kabileños, la adaptación de Java al nuevo orden social y político y el exilio interior de los maquis, todas ellas girando en torno al gran tema de la novela de Marsé que es en opinión de José Ortega la desposesión histórico-personal (1974:731) cuando menos en aquellas que se refieren al universo narrativo que nos ocupa en esta ocasión. Renuncia el novelista catalán a la fantasía de los chicos del barrio, ahora ocupados en el advenimiento de Julivert en forma de ángel vengador reencarnado en agente reivindicador de injusticias pasadas y a cambio introduce una nueva reacción : el olvido como estrategia del vivir y el deseo de pacificación como un modo de enfrentarse a lo cotidiano. Se trata de la nueva postura ante la realidad y sobre todo ante la historia que permite que lo importante es que *nadie queda libre de culpa* como indica Antonio Cerrada (1984:66) y en la que *se degrada el mundo en el cual impera alguna forma de violencia* como cree Francisco López (1982:69). Todas las soluciones posibles -el exilio interior y la pacificación, fundamentalmente, aunque exista un deseo de adaptarse a los nuevos tiempos en un personaje como Mandalay- forman parte del deseo de huir de los personajes.

- El exilio.

En el lado contrario de Mandalay se encuentra el grupo de maquis que se ha negado

a aceptar el nuevo orden social y político, en parecidas circunstancias a lo observado en *Si te dicen*. Se indica en la novela la disolución del grupo central en el año 1945 y su mayor dependencia de la Central de Toulouse y el mantenimiento de cuatro de los personajes que tomaron parte en las acciones terroristas de aquel : Juan Sendra, Quico Sabater, Meneses Taylor y Palau, a los que se añaden otros nuevos : los tres hermanos Julivert -Mingo, Luis y Jan-, Raúl Reverte, Lambán, Freixas, Félix Mayans, Manuel Falcón, y Ángel Boyer. Los dos últimos visitarán a Julivert para hacerle ver la necesidad de que abandone su puesto de trabajo junto al juez, pues piensan atentar contra él, y es en ese diálogo en donde se pone de manifiesto el cambio de visión de realidad de Julivert y sus ex-compañeros :

Falcón sonrió displicente.

- No. Ya no es como cuando tú o Freixas mandabais. Las dificultades ahora no consisten en cómo hacerlo, sino en obtener de la Central el visto bueno para hacerlo.

- No me digas, cuanta disciplina.(...)

- Primero había pensado en secuestrarle y sacar pela larga. Un golpe de efecto, algo para llamar la atención (...) En cualquier caso el asunto sería rentable y logramos lo principal : una llamada a la opinión pública, a la conciencia de la gente. Que sepan que estamos resistiendo...

- De eso nada -dijo Jan-. En la prensa saldría en el rincón de los sucesos como un acto perpetrado por una banda de delincuentes y facinerosos sin ninguna significación política. Siempre lo hacen y tú ya deberías saberlo.

- Pero la gente sabe leer entre líneas.

- De esos quedan pocos, Falcón, déjate de historias. Di que quieres acabar con el juez porque mandó fusilar a tu padre y a tus hermanos, y te creeré. Pero no hagas politiquería como mi hermano porque acabará por perderte el respeto como hice con él (pág.285).

El encubrimiento de asesinatos bajo motivos políticos es una forma de degradación de las ideas que ya hemos visto en *Si te dicen*, sucede que en esta ocasión la distancia cronológica de casi veinte años entre ambas novelas erosiona la conciencia de grupo del conjunto de maquis y provoca el abandono físico de algunos -caso de Mandalay y de Lambán, ahora propietario de un gimnasio- y el abandono ideológico de otros como Julivert, lo que contribuye a la alienación del grupo, de los que permanecen en él a la espera de un cambio político que tardará en producirse, ilusionados con la dimisión del director de *La Vanguardia* o con las repercusiones de la huelga de tranvías o de los disturbios estudiantiles que en estos años empiezan.

- La restauración de la paz social.

Jan Julivert no llega a su barrio buscando venganza, su único acto en este sentido es la búsqueda de los antiguos muebles de su madre en casa de sus vecinos los Folch, muebles que por otra parte serán arrojados a la hoguera en día de San Juan como símbolo de la desaparición de antiguos rencores, esta es la postura del protagonista de la novela y no sólo de él, también es compartida por algunos de sus ex-compañeros y no sólo por Mandalay, que ha tenido poderosas razones monetarias para abandonarlos, incluimos otros como Lambán que han perdido ilusión por sus antiguos objetivos -"Yo ya no creo en nada, no quiero saber nada. Es perder el tiempo, esto ya no lo cambia ni Dios... ¿Tú que opinas, Jan?"- (pág.208) incluso cuando sus posibilidades económicas no han mejorado, esto es, no se han visto implicados en la España del Desarrollo, como su hermano Julio Lambán hace ver a Julivert :

Un gilipollas y un tocho, esto es mi hermano, un jodido idealista. Toda la vida conspirando no sé qué hostias en compañía de cuatro mangantes desgraciados, esperando el cambio, darle la vuelta a la tortilla, ¿y que tiene ahora? Una mujer enferma y amargada, un piso de mierda y deudas... A mí no me pasará esto. (pp.225-226).

En la década de los sesenta el desencanto llena la oposición antifranquista y Marsé lo sabe muy bien, por eso en las primeras páginas de la novela se esmera en ubicar la historia no en su cronología, sino más bien en una etapa histórico económica muy concreta con unas características bien definidas y unas consecuencias palpables : el vecindario sustituye el asombro y la leyenda por el olvido, el asfalto empieza a cubrirlo todo, los coches sustituyen a los tranvías, los hombres cuentan en las tabernas historias de familia o del trabajo y, sobre todo, "empezaba a flaquear en todos aquel mínimo de odio y de repulsa necesarios para seguir viviendo" (pág.15). Pero en la última página de la novela el narrador manifiesta que ese sentimiento de rebeldía no debe agotarse aunque esto no suponga volver a empuñar la pistola de nuevo, y este mensaje pacifista y conciliador que ya había anticipado Marsé en *Si te dicen* vuelve a aparecer de nuevo :

Hombres de hierro, le oímos decir alguna vez al viejo Suau, forjados en tantas batallas, hoy llorando por los rincones de las tabernas. No podíamos entenderlo entonces, pero él había sobrepasado esa edad en

que un hombre deja de sentir el deseo de ajustar cuentas con nadie, salvo tal vez consigo mismo. Durante bastantes años, hasta el umbral de la madurez, a nosotros nos gustó creer que el pistolero se equivocó en su decisión de retirarse, y que le mataron por eso; hoy ya no creemos en nada, nos están cocinando en la olla podrida del olvido, porque el olvido es una estrategia del vivir -si bien algunos, por si acaso, aún mantenemos el dedo en el gatillo de la memoria...- Pero si así fue, si ciertamente lo que él se propuso es que esa fantasmal pistola y los convulsos afanes que la empuñaron en su juventud acabaran aquí juntos, pudriéndose bajo la tierra, en lo que a mí respecta podían seguir pudriéndose (pág.331)

Un día volveré, con *Si te dicen que caí*, *Ronda de Guinardó*, *El fantasma del cine Roxy* y *El embrujo de Shanghai*, conforman una decidida apuesta por el enterramiento de antiguos rencores y por difundir la desconfianza en las luchas armadas, este es el factor común que las une. Sin embargo, el autor barcelonés insiste en la misma temática y en las mismas coordenadas espaciales y temporales, en la misma galería de personajes, para rescatar ciertos acontecimientos del olvido, no con afán de venganza -errónea es cualquier interpretación desde este punto de vista, en nuestra opinión- sino con el deseo de convertir el recuerdo de unos confusos hechos en una verdadera estrategia vital sobrellevada sin quitar nunca el dedo del gatillo de la memoria, para que el conocimiento de la historia se convierta en el mejor modo de evitar la repetición de los mismos errores que han hecho de la de Marsé una generación marcada. No es posible, por otra parte, tener una postura clara y radical ante una historia tan poco clara y tan poco susceptible de ser radicalmente interpretada como la que habitualmente nos presenta el novelista barcelonés.

5.5.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

La novela de Juan Marsé a partir del año 1978 se muestra como un caso de ensamblaje de procedimientos habituales en su trayectoria -relacionados sobre todo con la configuración de su peculiar universo narrativo y basados en el diseño de los personajes y en el establecimiento de las coordenadas espacio-temporales- con otros característicos de la "nueva narrativa". En relación con este segundo grupo cabe destacar la multiplicidad de perspectivas y la interrelación de distintos niveles narrativos y planos temporales, la mitificación del espacio, y la marginalidad de los personajes. Y sobre todo, destacaremos que Marsé ha cambiado su estilo hacia la disminución de la dureza del tono y hacia la

potenciación de las alusiones culturalistas y las referencias textuales. Cada vez más el cine y la novela negra influyen en sus trabajos y, si con esto último cabe relacionar ciertas formas de caracterización de los personajes y sus problemas de inserción laboral, el peso de los ambientes marginales -Marsé insiste, como David Alexandre y Goodies, en ambientes conocidos- o el valor degradatorio del tiempo -tema favorito de Chandler-, con el cine podemos vincular el propio argumento de la novela : como en *Charada* (1963), película dirigida por Stanley Doner y protagonizada por Cary Grant, Audrey Hepburn y Walter Mathau, una cantidad de dinero robada por el protagonista para ayudar a la Resistencia francesa sirve como desencadenante para la acción, mientras por este motivo la familia del héroe sufre las consecuencias del asedio de los compañeros del protagonista.

A pesar del aparentemente complejo reparto del material narrativo en cuatro partes subdivididas en capítulos, con varias secciones numeradas dotadas a su vez de un número no superior a cuatro secuencias, la novela se aleja de la complejidad estructural respecto de su primera incursión en el ambiente trágico de su infancia, *Si te dicen que caí*. Se trata de una novela en donde la simplificación del esquema narrativo es evidente a pesar del mantenimiento de algunos procedimientos que caracterizaban a *Si te dicen* desde este punto de vista, se mantiene la galería habitual de personajes destacando el aumento de procedimientos de caracterización, parecidas aunque más abundantes referencias espaciales y temporales, descripciones muy numerosas, y un lenguaje en donde se acentúa con claridad el impresionismo descriptivo observado en algunas obras anteriores.

5.5.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.

Como sucedía en *Si te dicen*, Marsé vuelve a confiar a un niño, a un amigo de Néstor Julivert, el papel de narrador principal de la historia, algo que tiene consecuencias nada despreciables en la medida en que su inocencia lo convierte en el vehículo adecuado para mostrar objetividad, pero también para dar entrada al juego entre ficción y realidad, no en vano el niño siempre fabula, pero se encuentra más cerca de la verdad. Por lo demás y desde el punto de vista de la técnica, muchos de los rasgos del narrador de la novela que nos ocupa son los propios de las obras que abordan el mundo de la infancia del autor, de la crónica urbana, entre los cuales destaca la reducción de la distancia entre narrador y

personajes con la consiguiente desaparición de la ironía, que es el elemento fundamental de caracterización de su segundo universo narrativo. Sus funciones fundamentales son las de conducir el diálogo, comunicar los pensamientos de los personajes, e intentar reconstruir una historia a partir de distintas versiones, teniendo como obstáculo las lógicas deficiencias de la memoria. Normalmente se limita a alternar el estilo directo con el indirecto y muestra cierta obsesión por los datos cronológicos e interés en presentar los aspectos más negativos y degradantes de la realidad, siguiendo el hábito de novelas anteriores. En cualquier caso *Un día* no ofrece novedad alguna desde el punto de vista del narrador y la perspectiva narrativa, pues ni el uso de un yo-testigo es original en la trayectoria narrativa del barcelonés ni tampoco el empleo del multiperspectivismo o de la modalidad epistolar, que en esta ocasión se presenta con un valor puramente testimonial.

- Multiperspectivismo.

Una de las razones por las que el lector tiene dificultades en obtener una versión fidedigna de los hechos es el empeño del autor no sólo en disipar cualquier duda sobre la identificación del principal protagonista con Marsé -en este caso, Néstor Julivert tiene trece años en 1959, la mitad que el autor barcelonés entonces- sino en proporcionar la menor cantidad posible de datos que permitan localizar la voz narrativa en un personaje determinado que sin duda es un testigo de los hechos y miembro de la pandilla de amigos de Néstor. Sin embargo la relación entre la historia relatada en la novela y ciertas vivencias personales del autor centradas especialmente en la figura de su padre Pep Marsé son evidentes y reconocidas por el novelista, como resume muy bien Montserrat Roig en una reseña sobre esta obra :

Juan Marsé se acordó de cuando su padre regresó de la cárcel y no tenía trabajo y se puso a trabajar en un chalet, de nueve de la noche a nueve de la mañana, porque allí habían robado y los dueños tenían miedo. Y recuerda también las fiambreras llenas de carne en salsa, regalo de los del chalet, y cómo su padre *fotia conya* con las criadas. Y después recordó a *la viuda*, una mujer taciturna y algo seca que se paseaba por el barrio vestida de negro. La mujer se había casado con un tipo extraño que también iba con gabardina y un día la gente supo que aquel hombre era un atracador que mataron en Cerdanyola, según parece (1982:7).

Para expresar la dificultad que supone obtener una versión fidedigna de los hechos,

el novelista recurre a un doble procedimiento que había empleado ya en *Si te dicen*: por una parte ofrece una historia central con ciertas lagunas informativas que el lector trata de completar desafiando la técnica de ocultamiento que se impone. Por otra, esta se rectifica parcialmente con otras versiones que desarrollan ciertos apartados de la historia nuclear y que corren a cargo de personajes secundarios, versiones que, a nuestro entender, propician multitud de perspectivas que enriquecen la novela, y que pueden clasificarse en tres tipos: a) historias parciales procedentes de vecinos como Suau y Polo que por su edad las deforman, víctimas de una memoria defectuosa; b) informaciones de ex-compañeros de Julivert como Raúl Reverte que conocen casi únicamente su actividad profesional y se han formado una idea del héroe basada en aquella; y, por último, c) especulaciones de niños a la espera del mito que cuentan historias cuyo grado de fantasía es aceptable en el mundo en que viven, o "aventis". Si en *Si te dicen* es la última la preferida por Marsé, en la novela que nos ocupa recurre casi exclusivamente a las dos primeras, aspecto este que hemos analizado ya al hablar de los temas.

- Primera persona.

La forma de presentación del narrador no es nueva: inicio en primera persona, que cede el paso a la tercera y a los diálogos. Este narrador en primera persona es el de mayor protagonismo y responde al modelo que Friedman denomina "I as a witness", un testigo de los hechos, y Doležel "auctorial first person", un narrador habitual en la novela de los ochenta que *is only an observer of the external world, but at the same time he gives his rethorical and expresses his judgements* a diferencia del "observer's first person", que no expresa juicios ni comentarios (1967:551). No obstante y respecto de su anterior novela, la dificultad reside no tanto en la abundancia de versiones sobre los hechos como en la falta de identificación de la voz del narrador, un amigo de Néstor Julivert que pretende hacer pasar su versión por una común a todos sus compañeros, o al menos eso parece indicar su obsesivo uso del plural: "La primera vez que oímos hablar de él, yo era un chaval que no tenía media hostia" (pág.13); "Ciertamente, ahora nos parecía ya lejos el momento..." (pág.14). Una pretensión que se antoja excesiva si tenemos en cuenta la gran cantidad de veces en que opina subjetivamente sobre los personajes y los hechos, así indica que Julivert "no era el tipo extraordinario que habíamos imaginado", que "tampoco era especialmente guapo ni altivo a la manera en que eso puede gustar a las mujeres" (pág.41) y destaca en el

viejo Polo que "era gordo, de movimientos desasosegados y trémula voz gutural, malsana" (pág.17), como veremos al hablar de la caracterización de los personajes. Y es que su posición parece reunir una serie de privilegios que extrañan en la medida en que su conocimiento de los hechos proviene ante todo de cosas que ha oído, como él mismo reconoce en alguna ocasión :

También esto se lo habíamos oído contar, y no sólo a él; el viejo Polo esgrimía otra versión. En la mellada boca de cualquiera de los dos, sin embargo, el asunto era un buen galimatías y siempre sonaba a quincalla, aunque de distinta calidad (pág.78).

Es un narrador cercano al "yo-retórico" que observa e interpreta, aunque no actúa, lejos de la posición objetiva característica de la tercera persona y dentro de lo que según De Castro es habitual en la "nueva narrativa" (1991:33). Como hemos dicho, su información procede de distintas fuentes que no tiene inconveniente en facilitar, fuentes incompletas en lo que respecta a los hechos pasados, que el mismo mismo narrador juzga insuficientes al menos "hasta que se nos juntó Néstor (...) aportando a las aventis lo que su madre y Suau le habían contado" (pág.14)., historias que se completan con las que facilitan testigos como Suau o Polo, no por ello más convincentes que el narrador. En cambio, la versión del narrador es muy fidedigna en lo que atañe al presente del relato ya que su omnisciencia le permite conocer incluso los pensamientos de los personajes, así sabemos que Jan encontraba a su cuñada "blanda, sentimental y vulnerable. Ella, que había sido dura y fría como el mármol" (pág.52), entre otros muchos ejemplos.

- Modalidad epistolar.

El empleo de cartas en la novela se ha convertido con el tiempo en una constante de la trayectoria narrativa del autor catalán, si bien en esta ocasión se presenta con un formato y una funcionalidad diferente que nada tiene que ver con las cartas que enviaba Tina a su padre en Brasil en *Encerrados*, la que Teresa escribe a Pijoaparte en los momentos finales de *Últimas tardes* o la que manda Mariana a su amiga Flora en *La muchacha*, entre otros ejemplos. Se trata en esta ocasión de un anónimo que recibe el comisario Polo con un lenguaje que emula el tono de los pandilleros de los mejores clásicos del cine negro :

Maldito ex policía ha llegado tu hora. No me das lástima por viejo yo no olvido ni perdono. No eres nada sin tus matones y pronto pagarás todo el mal que has hecho. En esta barriada hay personas que todavía tienen en la piel la marca de tus torturas. Morirás como un perro rabioso. Es el último aviso tus días están contados cerdo. SHANE (pág.29)

No sirve el breve escrito como forma de caracterización del lenguaje de los personajes, es evidente que la redacción, hecha excepción de las faltas de puntuación que puedan constatarse, no es propia de un grupo de chicos de trece años que además carecen de vida escolar. Sin embargo la amenaza adquiere sentido, pues introduce una nueva línea en la historia y propicia la reflexión sobre el turbio pasado del ahora degradado ex-comisario Polo, y sobre todo cuando se produce la muerte de éste en un cine del barrio, ahorcado con la cadena que utilizaba para sujetar a los perros que paseaba. Sabremos bien avanzada la novela que se trataba de un juego de Néstor y sus compañeros, que convencían a Paquita, la sobrina de Suau, para que ella misma escribiese las notas, lo cual hizo inútil la indagación del policía para encontrar al autor entre el grupo de chicos. Marsé se ve influido en este y otros aspectos por el mundo del cine y más concretamente el del cine negro, una influencia que se manifiesta sobre todo en el tratamiento de los personajes.

5.5.2.2. LOS PERSONAJES

La relación que existe entre la galería de personajes empleada en *Si te dicen* y la que encontramos en *Un día* es tan evidente que incluso podría sostenerse su continuidad, si bien se ha operado una reducción sobre los más de setenta empleados en la primera y ha desaparecido en la segunda la doble denominación, dentro de la mayor sencillez técnica que se aprecia en la trayectoria narrativa de Marsé a partir del año 1978. Es posible ahora establecer tres niveles sociales que coinciden con otros tantos tipos de espacio : el nivel del proletariado urbano que representan Néstor y sus amigos -Bibiloni, Oreneta, etc.-, vecinos -Folch, Sicart, Suau, Polo, etc.-, el del lumpen clandestino de los maquis -Sendra, Sabater, Mayans, Boyer, Falcón- y de la prostitución -Balbina y los personajes que rodean a Raúl Reverté-, y, finalmente, el mundo de la burguesía acomodada de Luis Klein, su esposa Virginia Fisas y el doctor Augusto Rey. Casi todos ellos pertenecen al espacio y el tiempo de la historia hecha excepción de algunos aludidos como Taylor, Margarita o Palau, cuya

función es reforzar la relación intertextual que se establece claramente entre las novelas que se ocupan de la crónica urbana en la degradada posguerra.

Pero *Un día volveré* presenta ciertas novedades, entre las que destacamos la simplificación de las relaciones entre los personajes, la concentración de la trama sobre una única figura, Jan Julivert, que vincula a todos los grupos, la importancia de lo que Carmen Peña Ardid denomina "referentes filmicos", o *artificios o modelos expresivos similares a los del cine* (1992:97), y el valor funcional de ciertos personajes que como Suau actúan a modo de depósitos de la memoria colectiva. Es una novela que participa de la atención a los personajes marginales que es característica de la "nueva narrativa" en la que encontramos un personaje, Julivert, dotado de muchos de los rasgos que podrían caracterizar a un protagonista de novela negra -su imagen de hard-boiled, su escepticismo, los ticks clásicos del detective como lo es su afición a la calceta- que, paradójicamente, es de los pocos personajes que no tienen en la novela afán de saber y paródicamente se convierte en un investigado con todos los rasgos típicos de un investigador. Por otra parte y como sucede en la "nueva narrativa" destaca en la novela que nos ocupa lo que denomina *Navajas emergencia central de la imagen* (1996:123), o influencia de la cultura visual y de las formas de la estética popular, como puede verse por ejemplo en las formas de caracterización de los personajes.

a) Tipos.

Marsé manifiesta en *Un día* un interés en individualizar a sus personajes que no había mostrado desde la aparición de *Últimas tardes*, sin embargo en lo que respecta a la tipología y al establecimiento de núcleos de actantes diferenciados esta obra poco aporta a *Si te dicen*, especialmente en cuanto a la consideración de víctimas que admiten todos ellos, víctimas sociopolíticas en su mayor parte. Distinguiremos para la novela que nos ocupa tres figuras ya conocidas : el héroe de la historia, Jan Julivert, rescatado del grupo de personajes secundarios que constituían los maquis en la novela ganadora del Premio Ciudad de Méjico en 1973; Balbina Roig, víctima sociológica que ya aparecía en la novela que acabamos de citar en relación con su compañera Aurora Nin, y "Mandalay", un personaje secundario en *Un día* que responde a la figura del arribista. Junto a ellos ofrece especial interés Luis Klein, representante de los vencedores de la guerra que habita en una victoria política que a nivel individual no lo es, como sucedía con un Luis anterior, Forest.

- El trepa : Raúl Reverte, Mandalay.

El personaje que decide hacer tábula rasa de todas sus antiguas creencias y voluntades para adaptarse a los nuevos tiempos es uno de los tipos que más han interesado a Marsé en su trayectoria y rara es la novela en la que no lo encontramos. Se mantiene en *Un día* la figura del trepa dentro del ámbito de aquellos que centran en el olvido su postura ante la realidad, aquí representada por Raúl Reverté "Mandalay". El antiguo pistolero es ahora propietario de un local, el Calipso, y mantiene algunos negocios turbios a costa de la influencia de Luis Klein, a la sazón miembro del Consejo de Administración de un grupo de empresas de la Zona Franca de Barcelona, pero una vez que se ha situado en él prescinde del juez y se desentiende de sus problemas, como confiesa sin ningún remordimiento a Julivert :

El *Mandalay* enarcó las cejas y sonrió confuso.

- ¿Te parece mal? Estos fachas no merecen compasión. ¿O ya no te acuerdas? Y no vayas a creer que los suyos se han portado con él mejor que yo. Mira sus amigos del Consorcio cómo se lo quitan de encima, el propio delegado del Estado y no digamos su familia.. ¿Quién aguanta a ese borracho neurasténico?

- Tiene gracia verte como el hombre de paja de un pez gordo -Jan sonrió, añadiendo- : esto quiere decir que te estás convirtiendo en un industrial eficiente y respetable.

El *Mandalay* no mostró el menor recelo ni vacilación :

- Eso es lo que soy, Jan (pág.304)

El pasado del juez no es motivo suficiente que justifique su ejecución desde la perspectiva de Julivert, que en esto discrepa de sus compañeros y por ello perderá la vida, por eso cuando Julio Lambán le dice que no le importa lo que le suceda a Klein e incluso que le estará bien empleado, a Jan "le pareció que recitaba una lección aprendida; que el odio que expresaba no era más que una burda estratagema encaminada a despertar en él un eco del mismo odio" (pág.205). Su caso, el de Jan, es otro, distinto al de sus antiguos compañeros activistas, sumidos en un profundo exilio social, claras víctimas sociopolíticas.

- Víctima política : Julivert.

Jan Julivert Mon es uno de los muchos ex-combatientes republicanos que pueblan las crónicas urbanas de Marsé, poco a poco el narrador y los personajes van reconstruyendo su historia desde los años de la guerra : su marcha al Frente de Aragón como parte de la

Columna Durruti (pág.77), la muerte de su hermano Mingo en la batalla del Ebro en 1938 (pág.110), sus relaciones con Klein en el mismo año (pág.315), sus inicios en el mundo del boxeo (pág.75), el atraco de la fábrica "Eucort" con su posterior detención (pág.13) y los años que pasó en la Modelo son hitos fundamentales en su historia, diferente a la del resto de maquis que ha utilizado en anteriores obras Marsé, en algunos aspectos : por la relación del personaje protagonista con Pep Marsé, padre del autor; la conexión existente entre Julivert y el "thought guy" de la novela negra, y muy principalmente por la actitud ante la derrota que el héroe propone.

Javier Coma enumera en su *Diccionario de la novela negra norteamericana* algunos de los rasgos característicos de esta novela -espacio norteamericano, posterioridad al año 1920, especialización de sus representantes y tratamiento del crimen desde la perspectiva histórico literaria, entre otros- y la define como *contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno del crimen por narradores habitualmente especializados* (1986:82). *Un día* no es una novela negra, aunque muchos de sus rasgos pueden relacionarse con ella especialmente en cuanto a la descripción ambiental, la caracterización de los personajes y el establecimiento de tipos, pues el pandillero que no es capaz de insertarse en sociedad, el "thought guy" a medio camino entre la ética y la falta de escrúpulos, su escepticismo, son notas comunes a muchos protagonistas de la novela negra y más concretamente al subgénero definido por Coma como "crook story" (pág.203), protagonizado por profesionales del crimen como Julivert.

Pero el aspecto más interesante de Julivert es su actitud ante la derrota, nueva y en claro contraste con la de sus compañeros ex-combatientes y próxima a la del juez Klein. Responde el maquis a la actitud pacificadora que Marsé propone en esta novela, muy en contra de su entorno, su actitud tan falta de deseos de venganza no es comprendida por su entorno familiar ni por un sector de sus vecinos y menos todavía por sus ex-compañeros los maquis, pero lo que ha sucedido es que Julivert ha dejado de creer en aquellos por lo que luchaba y sólo pretende restaurar su vida junto a su familia, como puede deducirse de su conversación con Falcón :

- ¿Sabes que día es hoy?
- Jan escrutó su mirada triste.
- Ocho de septiembre.

- Y dentro de tres días, el once. ¿Ya no te dice nada esta fecha?
 - Había empezado a sonreír con los ojos, casi imperceptiblemente. Tal vez por eso, Falcón no quiso volverse atrás :
 - De tu patria -dijo-. De eso te estoy hablando.
 - Pierdes el tiempo. Mi patria ya no va más allá de estas cuatro paredes.
 - Si te oyera tu padre ...
 - Dejemos en paz a los muertos (...) Una patria es una carroña sentimental, y yo nunca más me empacharé de eso. Así que cambia el disco, Falcón.
- Boyer resopló:
- Lambán tenía razón -dijo levantándose-. Está loco. Vámonos, Manuel.(pág.289).

Decide el maquis desmarcarse de himnos y banderas, como anticipa la cita inicial de Flaubert de la cuarta parte -*Todas las banderas han sido tan bañadas de sangre y de mierda que ya es hora de acabar con ellas*- y en esto se ve reflejada la actitud de un autor que cada vez más está alejado del compromiso social.

- Víctima sociológica : Balbina.

Un personaje con este nombre aparece como compañera de Aurora Nin al servicio de la baronesa en *Si te dicen*. Sabemos que trabajó en una clínica con la madre Teresa, que su carrera como prostituta se inició en el cine Roxy -al menos eso dice el doctor Cabot (pág.106)- y que intentó sobrevivir los años que su cuñado pasó en la cárcel con el dinero que le entregó antes de marchar, intentando educar malamente a su hijo. Pero Balbina no interesa tanto por lo que es como por lo que representa, es un personaje completamente encerrado y abúlico que no hace el menos esfuerzo por cambiar su vida y que en la obra acompaña al héroe en su suerte. No es el tipo de mujer que el detective, gángster o policía utilizan como forma de evasión en la novela negra, más bien comparte su mundo en determinado momento y ahora renuncia a la idea de familia, alternando su trabajo con una efímera relación con el Nene por una cuestión casi de rutina, como confiesa a su cuñado en uno de los escasos momentos en los que la conversación entre ellos tiene cierto grado de familiaridad :

- ¿Le quieres?
- No.
- ¿Entonces?
- Entonces eso. Lo que estás pensando. Eso y nada más.
- Es muy joven.

- ¿Y qué? Aunque no lo creas, no lo busqué por eso ... -Meditó unos segundos y añadió-: Pero le tengo aprecio. Hago muy mal, ya lo sé.
- Yo no he dicho tal cosa. Pero creo que deberías pensar en tu hijo.
- Lo sé, lo sé -repitió ella nerviosamente, frotándose los antebrazos como si tuviera frío. Se sentó en el sillón, encogida, los pies bajo las nalgas, arropándose-. ¿Cómo no voy a pensar en él?. Pero es que últimamente no sé qué mierda me pasa... Bueno, que me siento sola, que quieres que le haga (pp.277-278)

Balbina representa en la novela a la víctima de la maledicencia del barrio y de sus circunstancias que, notablemente suavizadas, son básicamente las mismas que las de Aurora en *Si te dicen*, aunque su suerte es bien distinta, quizá porque a finales de los años cincuenta algunos odios se han atenuado ya. Desde este punto de vista Balbina se convierte en el antecedente directo de un personaje, Anita, que en muy parecidas circunstancias intentará sobrevivir en el marco social que ofrece *El embrujo de Shanghai*.

- Víctima sociológica : Luis Klein.

Su pasado como auditor de guerra responsable además de la ejecución del padre y hermanos de Falcón hace sospechar que su papel en la trama será relevante, sin embargo su valor como personaje reside sobre todo en su condición de víctima dentro del círculo social de los vencedores. Como Conrado Galán, ha de resignarse a la minusvalía física que le ha ocasionado un desgraciado accidente de automóvil, y vive atormentado a un tiempo por el pasado en la medida en que es consciente de los crímenes e injusticias cometidas; por el presente al ver que su alcoholismo es crónico y no responde a la medicación que le han prescrito; y por el futuro porque sabe que su esposa y su amante el doctor Rey planean encerrarlo en un sanatorio extranjero. Él mismo se caracteriza y explica su problema :

No crea usted que todo se me ha borrado de la mente; de la mano de mi madre veo pasar a veces ante mí, de puntillas, como si no quisiera despertarme, alguno de aquellos fantasmas que he sido : un estudiante de derecho empollón y retraído, un marido desatento y cínico, un padre que nunca ejerció como tal, pero divertidísimo, un juez competente e inmovible, dicen que sanguinario ... Fantasmas. Lo que más se me ha borrado son los sentimientos y todo lo relacionado con ellos. No tengo vida moral, ¿comprende, Mellors?

Ni rastro de esa basura. Y afortunadamente tampoco hago vida pública. Según pasan los años, me convenzo cada vez más de que uno debe cultivar su vida privada pero con algo de morbosidad, de un modo incluso depravado, me atrevería a decir, y mandar al cuerno todo lo demás... (pág.266)

Klein vive de un modo "incluso depravado"-como el voyeur Conrado-, lejos de la vida pública como él y dispuesto, como Julivert, a olvidar su pasado. Pero el pasado se vengará de ellos aunque accidentalmente en el caso de Jan, en forma de atentado que pergeñan Falcón y los suyos, que no perdonan ni el pasado de Klein ni el presente de Jan, convertidos en esto en unidad de destino.

b) Caracterización.

En relación con las novelas analizadas hasta ahora, *Un día* se presenta como un auténtico catálogo de formas de caracterización de los personajes, pues la novela reúne todas las que hasta ahora hemos analizado : descripciones objetivas, subjetivas, mitificadoras, desmitificadoras, simbólicas... que se unen a formas de caracterización mediante imágenes, gestos, lecturas, hábitos, símbolos corporales, detalles distintivos, apodos e incluso a través de la asociación del personaje con otros del comic, la novela o el cine. El modelo de caracterización es mixto y aplicado de tal modo que el lector conoce los datos a través de la información del narrador -objetiva o subjetiva- que procede de lo que ve, de lo que le cuentan y también de su opinión personal sobre ciertos sucesos aunque es consciente de la dificultad de hablar de verdades en un mundo confuso, algo que comparten los personajes, por eso Néstor se sorprende cuando recuerda a su madre trabajando en el cine Roxy, porque "en realidad nunca la había visto así: se lo habían contado de mala manera" (pág.136).

Una de las novedades que presenta la novela desde el punto de vista de la caracterización de los personajes es la influencia que el cine y la novela negra ejercen sobre ellos. Uno de los aspectos que mejor la manifiestan son las descripciones de los personajes, especialmente las que se ocupan de Julivert -digno emulador del protagonista de los mejores clásicos de la novela y el cine negros- y su cuñada Balbina, cuya descripción se ajusta a la de la mujer que acompaña a éstos. No olvidemos que la formación literaria de Marsé debe mucho a las novelas que se publicaban en colecciones de bolsillo, cuyas referencias al héroe no distan en exceso de las que el narrador ofrece sobre el protagonista, y tampoco que el narrador, como sucedía en la novela precedente, analiza el mundo desde la perspectiva del niño que es. Para no extendernos en exceso, distinguiremos cuatro tipos diferentes de descripción : - un modelo objetivo centrado básicamente en el aspecto físico del personaje, - un modelo subjetivo con intención mitificadora, desmitificadora, degradan-

te o centrada en supuestos símbolos de sensualidad, - un tercer tipo basado en breves referencias alusivas a gestos, hábitos y símbolos corporales y - un cuarto modelo en el que se establece una relación entre los personajes de la novela y actores de otros géneros.

- Caracterización mediante la descripción física.

Es un rasgo habitual en la novela de Marsé, como también lo es que el resto de personajes dependan de la particular concepción que el narrador tiene de ellos, narrador que en modo alguno pretende ser objetivo, y llama a Polo "tipo taciturno, gruñón sin energía, de frente deprimida y lacio bigote gris" (pág.147), mientras que para él Klein es un hombre "bien parecido, de ojos azules sorprendentemente claros y pelo lacio, descolorido y veteado por el sol" (pág.165). La descripción objetiva aparece unida a aquellos personajes considerados positivamente por el narrador, como sucede en los casos de Suau con su "cara agarbanzada, cejas hirsutas y ojos taimados" (pág.11), el doctor Cabot con su "elegante y sedoso pelo blanco con raya en medio" (pág.22), la madre Teresa, "una anciana de rostro huesudo y terco, nariz aguileña y piel sedosa más blanca que sus hábitos" (pág.107) y Falcón, de "cara ancha y morena y cabellos rizados" (pág.281), basadas todas ellas en aquellos rasgos del físico de los personajes que llaman la atención del narrador sin pretensión de mostrar ningún tipo de rasgo caracteriológico en ellas.

- Caracterización variable.

Más abundantes y significativas son aquellas descripciones realizadas de forma subjetiva, pues incluso un mismo personaje como Julivert es descrito de diferentes maneras por el mismo narrador, que en ciertas ocasiones tiende a mitificar su figura y en otras ocasiones sigue un procedimiento opuesto, como podemos ver contrastando los siguientes ejemplos :

Por cierto, no era el tipo extraordinario que habíamos imaginado, no era tan fornido ni tan pistonudo como Néstor lo había descrito en las viejas aventis o como la medrosa memoria del barrio lo había deformado, no tenía las espaldas tan anchas ni la mandíbula tan cuadrada, aunque sí la boca dura y despectiva, y tampoco era especialmente guapo ni altivo a la manera que eso puede gustar a las mujeres, no vimos en él nada excitante (...) Tenía en general el aspecto de un hombre común y corriente, estirado más que esbelto, un welter un poco más alto de lo normal, seguramente no muy fajador, pero ágil y con reflejos, un técnico

(pág.41)

Había en su caminar, yendo y viniendo de estos cotidianos menesteres, una lentitud expectante que sugería una decidida actividad mental, apasionada y obsesiva. La sugestión del peligro iba siempre con él, dondequiera que fuese y en todo momento, especialmente esa tarde que le vimos pararse por vez primera ante el escaparate de la mercería del hombre que lo denunció (pág.145)

- Caracterización mediante la atención a tópicos descriptivos.

Si en el caso de Julivert el narrador tiende a desmitificar o a mitificar su figura en función del momento en que lo percibe, en otros personajes destaca otros valores. Es el caso de Balbina, en donde el narrador busca sensualidad seleccionando como símbolos de femineidad el cabello y las rodillas, como Marsé ha venido haciendo hasta ahora en todas sus novelas y no sólo en lo que se refiere a Balbina (pp.88,113,142), que aparece descrita en cuatro ocasiones, siempre durmiendo con ropa interior de color negro, sino también Virginia Fisas (pág.151) y Paquita (pág.135). Otros personajes en cambio no son del agrado del narrador, que deja ver en breves referencias su antipatía hacia ciertos personajes, como sucede con el comisario Polo "de ancha faz macilenta, gordo, de movimientos desasosegados y trémula voz gutural, malsana" (pág.17) y del doctor Augusto Rey en donde destaca en su pecho "el vello intensamente negro, la bronceada piel de las clavículas y una cadena de oro de tamaño más que regular, sin medalla" y explica que su atractivo "provenía de cierta desmañada virilidad, un poco chapucera" (pág.257).

- Caracterización tomando como referente otros géneros : tebeos, películas, etc.

En la primera descripción que hemos mencionado de Julivert se aprecia cómo el narrador toma el punto de vista de un aficionado al boxeo para destacar la relación existente entre Jan y un "peso welter" y es que las aficiones del narrador y de los personajes se convierten en un referente muy a tener en cuenta a la hora de describir a los demás, valga como ejemplo la primera descripción de Julivert, en donde la relación del personaje con el héroe del cine negro es evidente y se sugiere en la misma descripción:

El desconocido apareció de pronto bajo la luz macilenta del farol como surgido del mismo asfalto o de una grieta en la noche. Llevaba una trinchera color caqui con muchos botones y complicadas hebillas, las solapas alzadas y la mano derecha en el bolsillo. Bajo la sombra del ala del sombrero sus ojos emitían un destello acerado. *Teníamos la*

sensación de lo ya visto, de haber vivido esa aparición en un sueño o tal vez en la pantalla del Roxy o del Rovira en la sesión de tarde de un sábado (pág.10. Itálicas mías).

En el mismo caso que Julivert, ese hombre de quien el narrador destaca que "nunca su aspecto (...) era el de un hombre que ha salido de casa para matar su aburrimiento en la taberna de la esquina" (pág.90) se encuentra en la misma descripción de Falcón, presentado por el narrador con la clásica indumentaria del pandillero, con su "americana blanca no muy limpia y camisa color chocolate", llevando al cuello "un pañuelo a topos verdes de nudo ampuloso" (pág.74). Por lo mismo podemos destacar cómo Balbina es comparada por el narrador con Gene Tierney (pág.114) y Augusto Rey por las criadas del juez Klein con Jorge Mistral (pág.183), cuya sonrisa en opinión del narrador es similar a la de Popeye (pág.260). La afición al cine, que ya había tenido mucho que ver en la composición de *Si te dicen*, se muestra de nuevo como un elemento de influencia decisiva a la hora de reflejar los personajes en la novela.

- Caracterización indirecta.

Es muy frecuente en la novela y suele tener un carácter degradante y presentarse en breves referencias : así Luis Julivert es "un presumido y un mequetrefe que sólo quería mangonear desde el exilio" (pág.18) según el comisario Polo, el juez Klein "un alcohólico de cuidado que está mal de la azotea" para Raúl Reverte (pág.173) una persona que "a veces, para cruzar una habitación, tiene que armarse de valor.. El tío va drogado todo el día y encima bebe como un cosaco", para Lambán (pág.224). El narrador en cambio destaca en los falangistas la "cara de desfilas con pendones e himnos idiotas de campamento juvenil" (pág.63) y en el Nene que "sólo le interesaba hacer músculos como maricón de playa que era" (pág.232). En general, sigue Marsé en su novela un proceso de selección que resalta un detalle de su aspecto físico, un gesto del personaje que permita aproximarnos a él : en Julivert el gesto que invariablemente realiza con mano izquierda, como si todavía empuñara una pistola (pág.41), en Virginia Fisas destaca su melena rubia (pág.151) y la cicatriz que tiene en la cara (pp.100 y 151), en Balbina las rodillas y el cabello como ya hemos dicho, en Falcón su voz de rana (pp.74 y 75), en la madre Teresa su olor a lejía (pág.109) y en Gamero la costumbre de mojar la punta del puro en la bebida (pág.294). De este modo, casi todos los personajes de la novela quedan individualizados no sólo por sus

actos o su lenguaje, sino por ciertos detalles distintivos aunque a veces el narrador recurre a comparaciones casi tópicas : Klein es un "muñeco roto" (pág.271) y un muñeco desarticulado" (pág.219), el Nene "un muñeco, eso es lo que es" según Néstor (pág.233).

- Caracterización mediante imágenes.

Una forma de caracterizar a los personajes es establecer una relación entre su imagen pasada y la que ofrecen en el presente, un procedimiento que apunta a la degradación de los personajes que ocasiona el paso del tiempo modificando sus conductas, por otra parte uno de los temas favoritos de Dashiell Hammet. Nos hemos referido a esta cuestión antes al establecer un vínculo entre *Si te dicen* y la novela que nos ocupa, al respecto de cierta escena en la que los maquis preparaban arroz frito en la casa de Margarita y Taylor indicando cómo así se refuerza la relación intertextual entre ambas obras. Lo mismo sucede en *Un día*, pues Julivert no puede evitar sustraerse a la tentación de reflejar un recuerdo antiguo de Balbina cuando era "aquella muchacha bajita de apretadas nalgas y carita de gato enfurruñado" (pág.55), cuando tenía solamente veintiún años, "una risa contagiosa y también algunas ilusiones tontas que habían de frustrarse" (ibidem)

c) Funciones.

Los personajes de *Un día* son susceptibles de ser divididos en tres grupos en cuanto a su particular relación con uno de los temas fundamentales de la novela, como es la recuperación del pasado : los que apuestan decididamente por el olvido y la pacificación -Jan Julivert, Balbina, "Mandalay" y Lambán-, los que reaccionan contra el nuevo orden social impuesto y pretenden la restauración del clima bélico -los maquis, con su portavoz Falcón a la cabeza- y aquellos que sin desear la llegada a estos extremos no están dispuestos a dejar el pasado en el olvido, como Suau. No se observa desde el punto de vista de las funciones cambios significativos respecto a relatos anteriores de Marsé, si bien es un rasgo distintivo de esta novela que las principales hasta ahora distinguidas son compartidas por más de uno. Distinguiremos básicamente tres : una función referencial que desempeñan los maquis, la función deíctica de Julivert -aspecto que hemos analizado ya- y una tercera función de reflejo del pasado que cumple Suau.

- Función referencial.

Se mantiene el grupo de maquis que protagonizada *Si te dicen*, con sede en

Toulouse y la misma ocupación : perpetrar actos terroristas entre Francia y Barcelona. Es curioso que mientras en esta novela se habla de un grupo disuelto en 1959 (pág.325) en *Un día* se hace referencia a otro disuelto en 1945 (pág.82), con lo cual no sólo se refuerza la relación intertextual entre ambas novelas y permite destacar en ellos la función de vínculo entre ambas obras, sino muy principalmente se nos ofrece una muestra de la confluencia de acciones y personajes, cuando menos según la particular visión que ofrece Marsé en sus crónicas urbanas.

Además de la presencia física de varios miembros del grupo de maquis, retirados o en activo -Jan Julivert, su hermano Luis, Reverté, Mayans, Lambán, Boyer y Falcón- hay referencias en la obra a algunos de los que protagonizaron *Si te dicen*, como "Meneses" Taylor, Juan Sendra, Quico Sabater y Freixas, asesinado este último por el entonces comisario Polo. Pero se trata de un grupo cada vez más dividido y enfrentado que vive de una ilusión cada vez más utópica, siguen siendo los "hombres de hierro forjados en tantas batallas llorando como niños por las tabernas" de *Si te dicen*, también lo son sus postulados y sus planes, como vemos en el diálogo de Falcón y Jan :

- Primero había pensado en secuestrarle y sacar pela larga. Un golpe de efecto, algo para llamar la atención. Si se obtiene un buen rescate de la familia, tanto mejor ; si no, acabamos con él y santas pascuas. En cualquier caso el asunto sería rentable y logramos lo principal : una llamada a la opinión, a la conciencia de la gente. Que sepan que seguimos resistiendo... (pág.285).

Falcón, autor de estas palabras, es el portavoz del grupo en esta novela, y sin duda quien mejor conoce el proceso de disolución del que es víctima, ya sea porque algunos han muerto (Freixas), otros han acabado aprovechándose del mismo sistema que atacaban (Mandalay), algunos han abandonado el país y analizan la situación desde la distancia a la espera de tiempos mejores (Luis Julivert) y los más han dejado de creer, como explica Lambán a Julivert : "Yo ya no creo en nada, no quiero saber nada, Es perder el tiempo, esto ya no lo cambia ni Dios..." (pág.208). Pero el grupo no llegará a disolverse por completo y siempre representará una opción ideológica y una forma de vida en la novela de Marsé, como volveremos a ver en *El embrujo de Shanghai*.

- Función de símbolo del pasado.

Enlaza *Un día* con la primera novela de Marsé en este aspecto. En *Encerrados* era Esteban Guillén quien visitaba a la madre de Andrés para recordar junto a ella los momentos que pasó con su compañero Ferrán hasta que en 1934 éste fue muerto al intentar la quema de una iglesia. Ahora es Suau el depositario de la memoria histórica del barrio y quien mejor puede adoptar el papel de vengador de injusticias pasadas, pues conoce el turbio pasado de Polo, el del doctor Cabot o el trabajo de Klein como coronel auditor. Sin embargo su papel en la novela, lejos de exaltar ánimos y venganzas, es el de proveernos de información básica para el conocimiento de la trama y la interpretación del sentido último de la novela, y renuncia a profundizar en las causas o consecuencias de lo ocurrido. El pasado para él es una triste historia que le cuesta trabajo recordar y más todavía comunicarlo a personas que nada han tenido que ver y por tanto muy poco pueden comprender, como le hace ver al tabernero Sicart cuando éste pretende sonsacarle :

Tú eres un buen hombre, Sicart, aunque le echas agua al vino. Llevas poco tiempo aquí y todo el mundo te aprecia. Y a mí me da apuro hablar de ciertas cosas con un buen hombre, no sé si me explico (pág.80)

Se conformará el anciano pintor de carteles con que el resto del barrio reconozca la autoridad de su voz, y aunque encuentra en Polo un punto de discrepancia en muchos detalles de la historia que ambos conocen, si bien desde muy distintos y aún enfrentados puntos de vista, lo importante es que ambos han llegado a alcanzar con el paso de los años un alto sentido de la convivencia.

5.5.2.3. EL ESPACIO.

La circunscripción de la acción a mundos pequeños y limitados, la descentralización del espacio y la mitificación espacial son, ya lo hemos visto, notas dominantes en la "nueva narrativa", y las tres son desde hace años pilares fundamentales en la novela de Marsé, que en esto se anticipa a todos aquellos autores que como Antonio Muñoz Molina o Luis Mateo Díez, y en general los principales representantes de la tendencia que hemos denominado "realismo renovado", seleccionan un espacio fijo para sus creaciones literarias. Se trata en todo caso de novelas urbanas y de ciudades personales, no objetivas, sea Mágina, León o

Barcelona. Marsé es fiel a la configuración de sus universos narrativos en lo que atañe al espacio, en el "inframundo del barrio" éste es su auténtico cronotopo, porque todo sucede en él y fuera de él nada es posible. Es un espacio mítico y personal descrito tal y como lo recuerda el novelista barcelonés, incapaz de huir de él.

Más concretamente, no se trata de una ciudad como la Barcelona de Vázquez Montalbán o de Mendoza, ni siquiera un barrio, sino que todo tiene lugar en el pentágono que componen el Pasaje de la Sagrada Familia con las plazas Lesseps, Diamant, Joanic y Sanlleny, todas ellas en el centro de Barcelona. En el medio de este pequeño universo está la Plaza Rovira, muy próxima a la calle Escorial, domicilio habitual del autor barcelonés y en donde habitó los años de su infancia, hecha la salvedad de que hoy el barrio, como es lógico debido al crecimiento de la ciudad, se parece muy poco al que el escritor recuerda, por lo que casi podemos hablar de espacio evocado cuando el autor se refiere a él. Se trata en todo caso de un espacio degradado, en consonancia con las características del universo que soporta, de un espacio habitualmente afectado en sus novelas por la lluvia, lluvia que está siempre vinculada a sus espacios infantiles, como hemos visto en el análisis de *Si te dicen*.

a) Tipos.

Las numerosas referencias que encontramos permiten siempre situar claramente los hechos e incluso el narrador nos ayuda a localizar varias de las calles cuando estas se apartan del espacio habitual de la acción, así sabemos que el mecánico que informó a "Mandalay" sobre la vida de Balbina "era de por aquí, de la calle Legalidad" (pág.61) y cuando Néstor tiene que ir a la calle del Oro, se nos indica que está cerca de la Plaza del Diamante (pág.198). Pero a medida que avanza su trayectoria narrativa y sin perder su barrio como punto de referencia obligado, Marsé va abriendo el campo de actuación de los personajes, que van ajustándose a un itinerario : la casa de Klein en la calle Iris, en el Norte de Barcelona igual que el lugar de Vallvidriera en donde entrenaba Jan, cerca del Tibidado (pág.77), el gimnasio de Lambán en la calle del Oro (pág.196) y el "Calypsso" en la calle París (pág.105), ambas en el barrio de Gracia, el cine Proyecciones -lugar en donde Polo es asesinado o se suicida- en la hoy desaparecida calle Salmerón, en el Ensanche (pág.196), la cita de Balbina y Reverté en la calle de la Cadena, en pleno Casco Antiguo, son lugares muy separados entre sí y abarcan una gran parte de la ciudad. Los une Julivert con su

itinerario, como el lazarillo que es de su particular ciego el juez Klein.

- Espacios interiores.

Llama la atención en esta novela la extraordinaria importancia concedida al espacio interior, plasmada en la repetida mención de tabernas, cines y locales nocturnos. Los primeros -"Bar Trole"- conforman el ambiente ideal para la difusión de historias, también es un espacio para la evasión el cine y son varios los mencionados en la novela -"Proyecciones", "Roxy", "Rovira"- locales que a la vez son espacio del crimen/suicidio de Polo y lugar de trabajo para prostitutas como Balbina. Los locales nocturnos que rodean la Plaza Real, el casco antiguo de Barcelona -"Pastis", "Copacabana", "Calypsso" y "Jamboree" conforman el particular infierno al que cada noche acude Julivert a rescatar a Klein, permiten el enlace entre ambientes muy diferentes y abren el camino a nuevas tramas como la que vincula a Reverté con el juez auditor. Resulta trágicamente irónico que después de exponerse Jan a múltiples peligros para rehabilitar a Klein, encuentre con él la muerte en un segundo itinerario tan poco accidentado como su trayecto semanal desde la calle Iris hasta la Avenida del Hospital Militar en donde el juez tiene la clínica de rehabilitación.

b) Caracterización.

Puede considerarse a esta novela lo que Navajas denomina "novela del pasado transfigurado" en cuanto a que los personajes *se ven atraídos por ciudades personales, no objetivas* (1996:38), tal es el caso del Madrid de *Beltenebros* o del Guinardó de Marsé, entre los cuales existen ciertos paralelismos al margen de la situación de estos espacios en épocas históricas semejantes por no mencionar la atracción de Marsé y de Muñoz Molina por ambientes similares. La caracterización del espacio se lleva a cabo de acuerdo con los parámetros habituales que Marsé aplica a las novelas que se ocupan de este mismo universo urbano, basándose en breves referencias descriptivas casi sin excepción degradantes, junto a un modelo de descripción impresionista que depende de la nostalgia y de la particular concepción que el narrador tiene del barrio en que habita, como podemos ver con claridad en el siguiente ejemplo :

No había nada en toda la calle que tuviera un aspecto tan desolado como el balcón de Balbina Roig; ni la mohosa fachada verde de la vecina tienda de loza, en cuyo ruinoso escaparate se exhibían seis platos rajados

y cubiertos de polvo desde hacía quince años, ni los cables eléctricos que colgaban despellejados y amenazantes frente a la barbería, y que nadie venía a reparar (...) Los geranios colgaban descuidados y polvorientos sobre la calle y no había vecino que al pasar, si se dignaba alzar los ojos, no experimentase un vago sentimiento de culpa (pág.37).

Esta concepción del espacio es constante tanto en los espacios exteriores como en los interiores. Salvo excepciones, como la descripción de la habitación de Julivert, "bastante grande con un viejo empapelado de oscuras guirnaldas trenzadas y en el techo un cable retorcido con una bombilla" y de acuerdo con la sobriedad que habitualmente distingue Marsé en este tipo de espacios (pág.61), todos los ambientes de la novela están recorridos por la pobreza y la suciedad. El gimnasio de Lambán "olía a serrín mojado y sólo tenía una ventana baja y alargada que daba a un patio interior" (pág.198) y las paredes de la habitación en donde Klein realizaba sus juergas "eran de un color fresa pálido, barridas por luces ocultas y torcidas de adornos bajo yeso despintado y roto" (pág.217). Incluso cuando en el mes de septiembre la calle de Néstor se engalana para celebrar la Fiesta Mayor, él mismo se encarga pocas líneas después de corregir la impresión del lector indicando que "al alba, ya con las luces apagadas, lo que debía haber sido ornamentación fantástica apareció con toda su humildad y su desvalida vocación de alegría" (pág.273). El barrio se cierra en sí mismo en este aspecto y desaparecen los contrastes espaciales que caracterizan a las obras que se ocupan del análisis crítico de la burguesía, pues la casa de Klein, único testimonio del lujo en la novela con sus fantásticos jardines, no tiene interés para el narrador. Cuando se trata de un espacio importante y de acuerdo con la tónica habitual en el "inframundo del barrio", se presenta siempre degradado.

c) Funciones.

Además de una función general referencial que cumple el espacio en la novela y del valor que posee como símbolo de degradación y pobreza hay que tener en cuenta las distintas funciones que desempeñan los espacios interiores en la obra, como ya hemos visto, y la importancia que cada vez mayor adquieren en la trayectoria narrativa de Marsé los objetos. Uno de los procedimientos que emplea el novelista del Carmelo para transmitir su mensaje es, como ha visto Francisco López, la connotación (1982:69), y es dentro de este ámbito en donde podremos analizar una serie de elementos que el novelista barcelonés emplea a lo largo de una o varias novelas, elementos que en nuestra opinión son

susceptibles de ser divididos en dos grandes grupos: aquellos que sirven para caracterizar un espacio, época o personaje, y los que, trascendiendo claramente esta función, guardan relación directa con la trama de la novela .

Los primeros pueden ser patrimonio de una sola obra o de varias, tal es el caso del Lincoln 1941 que encontramos en *Historia de detectives* o en *El amante*, los papeles de colores que revolotean en *Últimas tardes y El embrujo*, el almendro en flor que aparece en *Si te dicen*, *Un día* y *La muchacha*, o el dragón del Parque Güell que encontramos en *El fantasma del cine Roxy* y en *El embrujo de Shanghai*. Los segundos en cambio pueden ser entendidos como símbolos, aunque Marsé minimiza su importancia y declara a Freixas que *son elementos de esa escenografía, no es una obsesión personal (...). No tienen ninguna finalidad, salvo opinión en contra de un psicoanalista* (1984:53-54). Un segundo tipo de objetos cumplen una importante misión en cuanto al desarrollo de la trama, ya en *Si te dicen* -novela muy rica en este aspecto como hemos visto- aparecía un misterioso prendedor en forma de escorpión, que vaga de mano en mano como recuerdo de una entrega que el novelista, cuando era joyero, tuvo que hacer en un hotel, y que no tiene otra función que aumentar la confusión del lector sumido ya en un mundo sin sentido. En *Un día* hay varios objetos que poseen una clara funcionalidad en el relato: se trata de la salamanquesa que utiliza Néstor para atraer la atención de su tío/padre sobre Balbina, la figura de porcelana que sus vecinos los Folch tienen en casa, el prendedor/pasador de corbata que comparten Klein y su esposa y la pistola enterrada al pie de un rosal

La salamanquesa que aparece ya en las páginas iniciales de la novela que nos ocupa, es el instrumento que Néstor emplea para llamar la atención de Julivert sobre su cuñada Balbina, y desaparece de la novela cuando el chico considera que el "dragón" -así lo llama él- no ha surtido efecto. Ni la repetida mención de este animal ni su uso orientado a la figura del protagonista permite entender esta novela bajo el mito de San Jorge y el dragón, como quiere Thompson (1985:90). La "mansa salamanquesa" es un animal de plástico, como se indicará en su momento (pág.244) y no más que un procedimiento infantil para provocar una atracción sexual que, como se rumoreaba en el barrio y apunta Suau (pág.16), pudo haber existido en otro momento, es un simple juguete que Néstor emplea para atraer la atención de su tío sobre Balbina y no parece viable su identificación con el conocido mito de San Jorge.

Más clara es la función del perro de porcelana (pág.72) que los Folch, con ayuda de sus influencias, consiguieron llevarse de la casa de Julivert ya que se convierte, por una parte, en signo de la violencia de otros tiempos, y por otra en elemento de reconciliación cuando el día de San Juan todo el mobiliario es pasto del fuego. Esta figura, pequeña parte del mobiliario expropiado que llegará a quemarse en la hoguera que los chicos del barrio organizan, simboliza la reconciliación que propone el protagonista de la novela y su función es más clara que el misterioso pasador de corbata que va de mano en mano -algo similar sucedía con el escorpión de plata que encontramos en *Si te dicen-* hasta que al final de la novela nos informan de que es un regalo de Jan a Klein, años atrás, ayudando así a establecer vínculos entre ambos personajes.

La pistola enterrada bajo un rosal es uno de los elementos que la crítica ha entendido como esenciales, en la medida en que no en vano se repite en tres de las novelas de Marsé. Thompson lo interpreta de acuerdo con el mito de Harpócrates y la rosa, defiende que la expresión "bajo rosa" llegó a ser sinónimo de silencio y que *the text seemingly ends with and act of exhibitionism: the narrator displays a phallic pistol* (1985:91-94). Cerrada admite que el contexto puede dar lugar a diferentes interpretaciones, pero que en todo caso esconde la renuncia a la lucha del narrador (1982:68) y López relaciona la pistola enterrada bajo un rosal con el yugo y las flechas que los niños orinan entendiendo que dos generaciones orinan símbolos ideológicos opuestos (1982:69). Esta interpretación, que juzgamos la más afortunada, permite particularizar ambos símbolos dentro de su función general, que en nuestra opinión no es otra que unir ambientes de diferentes obras, y contribuir a su caracterización. Aplicar esquemas míticos a una novela rica como es la de Marsé siempre es posible, así el trabajo de los maquis es tan improductivo como el que debía acometer Sísifo, mientras Néstor y sus amigos aguardar el regreso de su particular Ulises.

5.5.2.4. EL TIEMPO.

Existe en *Un día volveré*, como en muchos títulos de la "nueva narrativa", una concepción del pasado como enigma indescifrable y a su explicación se orientan las sucesivas versiones sobre la actitud de Julivert, inaudita a los ojos de muchos y en primer

lugar de su sobrino Néstor. Para facilitar la comprensión de la historia maneja el narrador tres planos temporales diferentes, e intercala dos de ellos : un primer relato principal que se inicia en el año 1959 con la llegada de Jan a su barrio, un segundo plano que se inicia en 1936 y finaliza con la detención de Julivert en 1947, tras el atraco, y un tercer plano presentado a modo de epílogo que se desarrolla en el verano de 1975, cuando el narrador es ya un adulto. Con el relato principal se relacionan las abundantes referencias temporales explícitas y alguna implícita, con el segundo el frecuente empleo de analepsis y resúmenes, y con el tercero la presencia de una forma de intertextualidad como es el epílogo. Sin embargo, el uso de estos procedimientos no sirve para cumplir con el objetivo de encontrar la verdad de la historia, pues varias preguntas quedan en el aire.

Nada es lo que aporta *Un día* a la trayectoria narrativa de Marsé desde el punto de vista de la temporalidad, pues el procedimiento seguido por el autor del Carmelo es el mismo que en obras anteriores : linealidad temporal con frecuentes incursiones en el pasado, presencia de un capítulo a modo de epílogo, abundancia de resúmenes -quizá en mayor medida que en sus anteriores novelas- y aparición de alguna referencia temporal implícita, insignificante al lado de las muy numerosas indicaciones explícitas -"transcurría la primera semana de julio" (pág.28), "eran cerca de las once de la noche" (pág.149), "una noche de primeros de octubre" (pág.291), etc.- que aparecen en el relato en número superior a cuarenta.

- Referencias temporales implícitas.

Sólo dos referencias temporales implícitas significativas ayudan a la ubicación temporal de los hechos en su contexto histórico : cuando Néstor lee en un diario que la ejecución de Caryl Chessman ha sido de nuevo aplazada, sabremos que se trata de un periódico inmediatamente posterior al 23 de octubre de 1959 o al 3 de noviembre del mismo año, porque de las distintas ocasiones en que dicha ejecución fue aplazada, son las dos fechas que se corresponden con el año en que transcurren los hechos, de acuerdo con los datos que facilita James Marshall en la biografía que publicó en el año 1952 sobre el otrora llamado "bandido de la luz roja". La segunda referencia implícita se encuentra cuando Falcón informa a Julivert de que ha sido cambiado el director del diario "La Vanguardia", sin duda refiriéndose a la destitución de Luis de Galinsola en enero de 1960 después de haber insultado a los catalanes y a la lengua catalana, según cuenta Tuñón de

Lara (1980:487), un episodio al que Marsé hace referencia por segunda vez en su trayectoria, pues ya había sido mencionado en *Esta cara*. En todo caso, queda constancia una vez más de la pretensión historicista de Marsé al dotar a casi todas sus novelas de este tipo de referencias, si bien su existencia sirve también para poner de manifiesto la imprecisión de algunos personajes y del propio narrador a la hora de recordar los hechos del pasado, sea con intención o no.

- Analepsis.

"La primera vez que oímos hablar de él, yo era un chaval que no tenía ni media hostia. Fue en el verano del 51", afirma el narrador cuando presenta el lugar en donde comienza a asimilar ciertas historias del pasado de su barrio : la barbería de Riembau (pág.13). A partir de este momento el narrador recurre a frecuentes "analepsis" o saltos atrás en el tiempo para darnos a conocer diversas circunstancias y muy especialmente todo lo que atañe al robo de la fábrica de coches "Eucort" en el mes de octubre de 1947 y la posterior detención del protagonista principal (pág.13). Gracias a ellas sabemos también que el protagonista y el juez Klein se conocen desde abril de 1936 (pág.310) y pasaron juntos el bombardeo del 17 de marzo de 1938 (pág.315), que el juez contrajo matrimonio en 1942 (pág.316), sufrió un grave accidente en 1946 (pág.110) y se reencontró con Julivert poco antes del robo, en 1947 (ibidem). Todos estos datos, externos respecto de la historia principal, ayudan al lector a completar su información e incluso como explicación al desenlace de los acontecimientos. A diferencia de los resúmenes, que cumplen un efecto contrario, dichas analepsis proveen de información necesaria a la trama y sirven para establecer un orden en la línea cronológica.

- Resúmenes.

Dada la existencia de versiones contradictorias, presentadas algunas de ellas en los diálogos pero en la mayor parte de las ocasiones a través de resúmenes, su función no parece la de orientarnos a la hora de comprender lo sucedido. Aunque desde el punto de vista de la frecuencia temporal la novela presenta las cuatro formas básicas que hasta ahora hemos distinguido, los resúmenes son particularmente abundantes y su nota distintiva es que se corresponden casi sin excepción con el discurso de los personajes, depositarios fundamentales de esa "verdad inventada" que proporciona Suau. Pero se trata de una idea parcial y a menudo interesada de los hechos, en este sentido llaman la atención las distintas

versiones de los mismos que tienen Polo y Suau -una voz esta última que el narrador descalifica porque procede de "boca del viejo liante" (pág.83)- pero que también se manifiesta con mayor frecuencia en diálogos de otros personajes, como Balbina y "Mandalay", como puede verse en este ejemplo :

Tu cuñado tenía indicios de que Virginia Fisas filtraba información y utilizaba el piso cerrado de sus padres para sus contactos ... Jan montó guardia en el piso, y, según Bayo, una noche de bombardeo debió pillarla, porque desde la calle él la vio entrar estando Jan allí. Pero nadie supo que pasó entre ellos, y a ella no se la volvió a ver desde esa noche (...)

Balbina no parecía nada convencida, y le interrumpió:

- ¿Qué me estás contando? ¿Una de amor y de guerra?. Por favor, chato, que hay clientes que me esperan (pág.175).

Son estos resúmenes de la acción los que inducen al lector a confusión en la medida en que llegan a poseer dos o más de la misma historia que a su vez proceden muchas veces de datos sin confirmar. Veamos por ejemplo algo de lo que sabe Suau sobre la historia que el "Mandalay" contaba a Balbina :

En resumen Klein se quedó allí unos días al cuidado de Jan, que le traía comida y le visitaba cada noche, hasta que, al parecer durante otra borrachera, Klein le contó la verdad: tenía que escapar a San Sebastián y esperaba a Virginia de un momento a otro. Y aquí viene lo más triste del asunto ... (...) Según todas las apariencias, esa noche Klein había llegado a un acuerdo con Jan, y, sin referirse a él en ningún momento, advertiría a su novia del peligro que corrían los dos (...) La chica se esfumó y unos días después lo hizo Klein (pág.316).

Si los datos que posee "Mandalay" proceden de un compañero de cárcel e ignoramos incluso si a su vez vienen de otra fuente o fuentes, los de Suau hacen dudar de su veracidad por la frecuencia en que desliza en su discurso expresiones como "al parecer" o "se dijo entonces". En cualquier caso constituyen la principal fuente de información para aproximarse siquiera a una idea aproximada de los hechos acaecidos, y en este sentido destacan respecto de los empleados en *Si te dicen* por su mayor amplitud, detalle y sobre todo abundancia. No son en ningún caso "aventis" pues aunque en su carácter de rumores tienen cierto paralelismo, no siempre proceden de la boca de los niños y carecen por completo del necesario barniz fantástico.

- Epílogo.

Práctica habitual en la novela de Marsé, como hemos ido viendo a lo largo de su evolución, y en franca conexión con la novela decimonónica a la que el autor catalán es tan aficionado, se encuentra el epílogo, que aparece después de una considerable elipsis temporal -quince años en este caso- como forma de crear un desenlace más adecuado al propósito del autor. En el verano de 1975 el narrador pasea con su hijo "un caluroso domingo por la mañana" (pág.330) por el solar en el que años atrás estaba el taller de Suau y se pregunta, al ver el rosál bajo el que se supone está enterrada la pistola de Julivert, si realmente ha estado allí alguna vez, aunque concluye que si el entierro de la pistola supone el entierro de los afanes que lo llevaron a empuñarla, debe seguir allí. Vistas las cuestiones que plantea Marsé en esta novela es fácil entender el mensaje.

5.5.2.5. EL DISCURSO.

Un día volveré es desde el punto de vista del contenido una obra muy relacionada con los temas planteados en *Si te dicen*, y un pilar importante de la tetralogía que Marsé ha escrito sobre el mundo de la degradada posguerra junto a esta novela, *Ronda del Guinardó* y *El embrujo de Shanghai*. Sin embargo, y a pesar del mantenimiento del mismo universo narrativo con su peculiar configuración espacio-temporal y su particular galería de personajes, la novela que nos ocupa corrige la complejidad estructural de *Si te dicen* en favor de la narratividad, suprime la pintura de la degradación sexual, reduce las múltiples versiones sobre un mismo acontecimiento o personaje, y aumenta la calidad y cantidad de descripciones. La novela que nos ocupa consolida una nueva etapa definida por el mantenimiento de un tono violento, y de las relaciones de intertextualidad interna o externa, en la que se manifiesta una acusada preocupación por los aspectos estéticos del relato, por una intensificación del impresionismo descriptivo que hemos visto en *Últimas tardes* y que se basa en la preocupación del narrador por el color, el olor y el sonido, que define no sólo *Un día*, sino las novelas posteriores. Es por ello que no coincidimos con la opinión de José M. Souza, que ha visto que *el libro no es rico en descripciones ni metáforas, ni esgrime un lenguaje oculto, aunque sí preciso* (1982:117).

a) Descripción.

Olor, color y sonido se constituyen en formas fundamentales de aprehensión del espacio desde la primera página de la novela en la que destaca que "gemía a lo lejos la sirena de un buque" (pág.9) y el "olor dulzón a basuras" (ibidem) del solar en el que Néstor y sus compañeros ven por primera vez a Julivert. La descripción de los personajes se mantiene de acuerdo a los modelos desarrollados en relatos anteriores, como hemos visto en el análisis de la caracterización de los mismos, pero en lo que afecta al espacio sí hay algunas novedades. Aunque no es infrecuente que el narrador recurra a expresiones del tipo "era la misma habitación que la otra vez" (pág.171) cuando los datos sobre el espacio no son necesarios, las descripciones son bastante abundantes en relación a trabajos anteriores, manteniéndose en cuanto al espacio un modelo impresionista subjetivo junto a otro degradante que se convierte en el más habitual sobre todo en lo que atañe a interiores, como el cuarto en el que se encuentran Balbina y Reverté, o el gimnasio de Lambán :

El gimnasio era un local pequeño y mal ventilado, de paredes literalmente cubiertas de carteles anunciando veladas de boxeo y de lucha libre con nombres que para Néstor ya empezaban a ser leyenda : Luis Romero, Bobby Ros, Fred Galiana, Tarrés *Cabeza de Hierro*... Olía a serrín mojado y sólo tenía una ventana baja y alargada que daba a un patio interior, donde se veía un retrete y una ducha (...) En un rincón había una pequeña garita de vidrios sucios con una mesa llena de papeles, un teléfono y dos sillas. (pág.198)

Llama la atención la preocupación del autor por destacar los aspectos sensitivos de la realidad que describe, y que se manifiestan en la gran abundancia de adjetivos referidos al color y en el interés por las sensaciones auditivas -manifestadas en forma de sinestesias- y olores, que llenan las páginas de la novela. Desde el "olor dulzón a basuras" (pág.9) hasta el "olor a rata muerta" (pág.216) pasando por olores a aguarrás y a pintura (pág.19), a carajillo (pág.82), a lejía (pág.109), a ginebra (pág.178), a tabaco rubio (pág.242) o a bosque (pág.249), la novela es rica en referencias de este tipo, próximo al impresionismo descriptivo que hemos destacado en *Últimas tardes* pero incrementado si cabe. Incluso el olor, del mismo modo que el frío es en muchas novelas una forma de recordar los años de la primera posguerra, es una forma de evocar el pasado al menos en boca de Klein, para quien "el pasado huele mal" y Jan Julivert, que no deja de ser un pasado para el juez, también (pág. 265). Desde este punto de vista, vuelve Marsé a *Encerrados*, pues tales

preocupaciones por lo cromático y sobre todo por lo olfativo definían la descripción ambiental en su primera novela.

b) Diálogos.

Una de las características fundamentales de la técnica de *Un día* es la capacidad del narrador para constituirse en filtro que tamiza no sólo las descripciones y se esfuerza en condicionar la opinión del lector sobre los hechos mediante constantes juicios, sino que incluso sitúa bajo su perspectiva las opiniones de los personajes. No obstante, el diálogo entre ellos ocupa buena parte de la novela y es una de las fuentes principales de información, en especial a lo que afecta a los acontecimientos pasados. E incluso incorpora a su propio discurso diálogos de los personajes reproducidos casi textualmente en su afán por controlar la mayor cantidad de información sobre un pasado que se le escapa :

El comisario conocía a Balbina y estuvo amable con ella, que alegó que seguramente el chico no se había fijado en lo que había en la pared, y no lo había hecho a propósito. En cuanto a pegarse con aquellos muchachos, admitió que estaba muy mal, que sí, que Néstor era pendenciero y que ella siempre le estaba regañando por eso ... Al comisario no le interesaba la pelea, sólo la meada. Afirmó que orinarse en la calle ya era algo que podía castigarse con multa, pero que además, hacerlo donde él lo había hecho, era mucho peor (...) Por esta vez lo pasaría por alto, terminó diciendo, pero si recibía otra queja tomaría medidas muy severas. A orinar a casa, concluyó (pág.66).

Desde el punto de vista formal continúa Marsé empleando en la mayor parte de las ocasiones el diálogo directo sin intervención del narrador que cuando lo hace se limita a precisar quien es el sujeto hablante. Desde el punto de vista del contenido tampoco se aprecian novedades, pues la novela utiliza dos modelos que ya hemos visto hasta ahora : un esquema de interacción dialéctica caracterizado, eso sí, por un tono violento, que tiene lugar entre los compañeros del narrador, y habitualmente en el ambiente familiar de Néstor, y un modelo de interacción polémica que tiene lugar sobre todo entre los viejos del barrio o el que lleva a cabo los ex-compañeros de Jan con Balbina y con el protagonista de la novela, esto es, un diálogo de indagación en consonancia con el tema de la búsqueda de la verdad, como hemos visto uno de los principales en la novela.

- Esquema de interacción dialéctica.

El primero de ellos es un diálogo vivo de réplicas cortas en donde predomina la

función expresiva, las voces coloquiales y las abundantes malsonancias, un tipo de diálogo que habíamos visto ya en novelas anteriores y que posee una carga informativa muy escasa. Su utilidad reside en manifestar al lector información sobre las relaciones de los personajes, bastante deterioradas en algunos casos como podemos ver :

- Perdón que la vuelva a molestar -dijo Balbina.
- ¿Qué se la caído ahora?
- Un sostén.
- Ya. -La vecina frunció la boca con desdén-. Alguna vez se le podría caer algo decente.
- Mire a ver, señora Folch, se lo ruego. Es negro, calado, con puntillas y agujeritos para los pezones ..
- No hacen falta tantos detalles.
- Lo necesito para trabajar, ¿sabe?.
- No me diga, yo creía que se los quitaba, para eso (pág.47).

- Esquema de interacción didáctica.

El segundo tipo de diálogo es el que tiene un mayor peso específico en la novela, pues permite conocer las diferentes versiones de la historia anterior al inicio del relato principal y facilita algunas de las claves de la novela. A veces lo que se apuntan son rumores, así Suau afirma sobre Balbina que "también en su casa, dicen, recibió a hombres, y ni siquiera es seguro que Néstor sea hijo de Luis Julivert" (pág.16), pero en otras ocasiones la abundancia de datos sobre los hechos inducen al lector a pensar que existen visos de realidad en lo que cuentan. En este sentido, podemos destacar todos los que mantienen Suau y Polo, o las dos ocasiones en que Balbina mantiene una entrevista con Raúl Reverté, aunque hay dos aspectos que merecen ser considerados: el intervencionismo absoluto del narrador, cuya información es sesgada a pesar de proceder de numerosas fuentes -pocos son los datos que conocemos por boca del propio Julivert- y el hecho de que la memoria sea el principal instrumento de reconstrucción de cada versión. Encontramos, en este sentido, un pasaje muy significativo: Paquita y Néstor poseen teorías diferentes sobre los errores de la memoria de Suau, como podemos apreciar en el diálogo que citamos a continuación :

- Has vuelto a copiar las caras de memoria, abuelo -suspiró, los brazos en jarras y con un encabritamiento repentino en su cuerpo enganchado

a la muleta (...)

- Qué pasa. Yo no veo nada.

- ¿No? ¿Quieres decirme que hace Luis Mariano con gabardina y metralleta? ¿Y qué hace en este otro cartel Richard Widmarck vertido de torero...?

- Suau se inclinó más y miró más de cerca.

- Hostia. Pues es verdad.

- Esto te pasa por trabajar de memoria, abuelo. Ya es la segunda vez que confundes las caras.

- Hum -gruñó Suau- ¿Y se nota mucho...? Bueno, luego las cambiaré (...)

- ¿No crees que lo hace a sabiendas? -sonrió Néstor cuando estaban solos-. Tu abuelo es un coñón de marca (pp.134-135)

Nos corresponde decidir sobre la veracidad de todas las versiones, y el diálogo la mejor de las fuentes que pueden ayudarlo. No es otra su función esencial.

c) Lenguaje.

Supone *Un día* un decidido avance en el proceso de alejamiento del experimentalismo que Marsé inicia en el año 1978 con la publicación de *La muchacha*, aunque esto no supone el abandono de ciertas pautas estilísticas que el autor barcelonés sigue desde los orígenes de su trayectoria, como es el exceso de adjetivos, el empleo de comparaciones muy poco ajustadas y la abundancia de expresiones coloquiales, aspectos todos ellos característicos del lenguaje de la "nueva narrativa", como hemos visto en el inicio de este capítulo. No se trata de una novedad en la trayectoria narrativa de Marsé como tampoco lo es la separación clara entre el nivel más coloquial de los personajes con el tono duro que caracteriza al lenguaje de los niños frente al más culto empleado por el narrador, sí lo es como hemos dicho el aumento del impresionismo descriptivo que caracterizaba a novelas como *Últimas tardes*, de la adjetivación y de las comparaciones, aspectos que por otra parte iremos viendo como se acentúan en novelas posteriores.

El lenguaje de los niños, criados en la violencia de la primera posguerra y alejados de todo tipo de formación o escuela, no carece de voces y expresiones coloquiales tales como "fanfá", "guipas" (pág.28), "raspa" (pág.100), "lo más chachi" (pág.101), "está un poco fati" (pág.139) y malsonancias de tono violento -" pues que le den por el culo a tu padre y a tu tío" (pág.65); "joder, que roñosa eres" (pág.102); "me cago en la leche puta" (pág.233)- que aparecen frecuentemente también en el registro de los demás personajes, pero en particular en el de los niños compañeros del narrador, por lo que no es sostenible la

afirmación de Amell, que entiende que *la vulgaridad de los términos coloquiales no llega a la de Si te dicen* (1985:142). El tono duro de los niños se mantiene como un vínculo entre todas las novelas que se ocupan de este mismo universo y constituye una de las notas dominantes en el diálogo, como puede apreciarse en este ejemplo :

Él vigilaba al otro, al más fuerte, pero contestó a Dani sin dignarse mirarle ni alzar la voz:

- Pues que les den muy por el culo a tu padre ya tu tío, y a tu madre una patada en la figa y a tu hermana que se la folle un bombero y los tres me la chupáis por tiempos.

Se agachó esquivando a los dos y se revolvió lanzando el puño contra los dientes de Gonzalo, y luego se lanzó de cabeza contra el estómago del otro (pág.65).

Por el contrario, el discurso del narrador mantiene un tono mucho más atenuado y es capaz de ofrecer momentos de auténtico lirismo que contrastan con los episodios anteriormente mencionados. Sinestias -"el canto de la armónica era digno de verse" (pág.65)-, metáforas -"parecía dejarse resbalar de espaldas por el tobogán de un sueño" (pág.88); "No eran de por aquí, traían sueño y una calma entre campesina y errante", (pág.237), y comparaciones llenan la novela. A veces, estas comparaciones y figuras de pensamiento, construidas con poca atención, destacan por su vulgaridad -es el caso de "malignos como una infección" (pág.90), o de "mejillas embotadas o insensibles, anestesiadas como después de una visita al dentista", (pág.106)- y en otras ocasiones por su oscuridad -"era uno de esos gordos prosopoyeyos" (pág.234)-, pero a menudo las encontramos dotadas de una gran belleza, como cuando se refiere en las páginas iniciales a la luz de una farola que "centelleaba como un alacrán de plata en el contrachapado de la armónica", (pág.9), al sol que "encendía la falsa pradera que cubría la calle " (pág.273) o alude a Néstor como "centinela de una cota de la memoria" (pág.322), que acompañan en su novedad al considerable aumento del uso de adjetivos respecto de la novela anterior y llenan de color las descripciones

La blusa cayó blandamente sobre la rodilla *alzada* de Balbina, que yacía bocarriba con una mano yerta entre los *oscuros* muslos. Un tirante del viso *malva* había resbalado hacia su codo y en la penumbra destacaba la *suave* hinchazón *lechosa* del pecho. Sorprendentemente, en medio de la *cama revuelta*, con las dos almohadas fuera de sitio y la sábana *arrugada*

en una esquina *inferior*, Balbina dormía bien *peinada* y con los labios *brillantes* de carmín .

De nuevo captó en el aire, en alguna parte, la vibración *visual* de una escena *recompuesta*, *repensada* y de algún modo *artificiosa*. Alzó los ojos al techo y se quedó un rato mirando la salamanquesa. Los *redondeados* flancos de su abdomen *inflado* y *verdoso* parecían palpitar (pág.113. Itálicas mías).

Este aumento del color, de la adjetivación y de la presencia de figuras de pensamiento -todavía no muy acusado- es uno de los rasgos que caracterizan a la nueva etapa de la trayectoria de Marsé y su presencia se extenderá, junto a una apreciable disminución del tono duro que es habitual en las novelas que se refieren a la crónica barcelonesa de la posguerra, a lo largo de sucesivas obras que iremos analizando.

5.5.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad, en su doble vertiente interna o restringida -autotextualidad para Genette- y externa, se ha convertido en la trayectoria de Marsé en un punto al que cualquier estudioso de la novela del escritor barcelonés ha de hacer referencia y particularmente el abordar las novelas que se ocupan de la crónica urbana de la posguerra, pues todas ellas pueden entenderse como partes de una única obra que el autor barcelonés no acaba de escribir, partes caracterizadas, entre otras cosas, por la repetición de personajes, motivos y a veces de ideas, fuera de una configuración del espacio y el tiempo comunes. Se trata de elementos recurrentes que concurren en ellas como vínculo que permite asociarlas y caracterizarlas, y *Un día* no es una excepción, más bien un refuerzo de esta práctica que, iniciada en sus primeras obras, el autor de el Carmelo no abandonará en adelante. Desde el punto de vista de las filiaciones culturalistas y las relaciones intertextuales es una novela claramente continuista respecto de las anteriores publicadas por Marsé, sin embargo, *Un día volveré* es susceptible de ser interpretada como parodia de la novela negra, pues conteniendo todos los ingredientes que son necesarios para elaborarla, Marsé los ha dispuesto de tal modo que es imposible establecer un vínculo entre dicho género y la novela que nos ocupa.

- Intertextualidad restringida.

Retornan antiguos personajes a *Un día*, ya como tipos o con sus nombres bajo las indicaciones del narrador y de los personajes, indicaciones que nos permiten asociar a Balbina con la mujer que acompañaba a Aurora Nin en *Si te dicen*, y a Julivert con el grupo que atracaba con Palau automóviles en la carretera de la Rabassada en la misma novela (pág.18). Recuerda el protagonista a Taylor "desangrado sobre el volante de un coche en la carretera de Cerdanyola" y a Margarita, que "siempre iba vestida de negro y era muy guapa" (pág.104), también personajes de esta novela. Retornan también imágenes y objetos, son igualmente conocidas para cualquier seguidor de la trayectoria narrativa del autor de *El Carmelo* las referencias a la colada que tendida en un alambre despide gotas de azulete, con sábanas azotadas por el viento (pág.31) que pertenecen a la misma obra antes citada, como el *nomeolvides* de plata que lleva el maquis que acompaña a Falcón (pág.74), la pistola enterrada bajo un rosal, el símbolo falangista que los niños orinan (pág.11), la imagen que Balbina recuerda sobre el grupo de activistas preparando la comida (pág.124), y la definición que a este grupo aplica el viejo Suau -"Hombres de hierro forjados en tantas batallas llorando como niños" (pág.330) que aparece en *Si te dicen* en tres ocasiones. Todos estos elementos establecen un vínculo entre las novelas que se ocupan de la degradación de la posguerra y refuerzan la coherencia del universo novelesco que el autor propone.

- Intertextualidad externa.

Novelas y películas aparecen en la obra de Marsé con una presencia cada vez más acusada y una mayor diversificación de funciones. Néstor es un empedernido lector de "El Coyote" (pág.246), toca con su armónica "Noche de Ronda", "Cabaretera" y "Raíces profundas" (pág.132); Julivert lee la conocida novela de Gironella *Un millón de muertos*, Virginia Fisas *Estudio en escarlata* de Conan Doyle (pág.267).. Pero desde el punto de vista de las relaciones intertextuales el cine es el género que adquiere un mayor protagonismo, pues su importancia va mucho más allá de la caracterización de los personajes : es un ineludible punto de referencia para enfocar, describir y explicar la realidad, es un lugar de evasión para una sociedad que sufre, un lugar de trabajo para algunos personajes y un refuerzo para ciertos temas y personajes de la novela.

En la confusión de las caras de los carteles que pinta Suau encontramos una pista para juzgar la versión de los hechos que nos facilita el abuelo de Paquita, igual que el personaje de Julivert puede relacionarse con los protagonistas de dos de las películas

citadas. Pinta Suau los carteles de *El hijo de la furia*, dirigida en 1942 por John Cronwell -"los ojos negros de furia de Tyrone Power frente al perverso y melífluo George Sanders montado a caballo y a punto de cruzarle la cara con la fusta" (pág.131)-, y de *El sueño de Andalucía* (1956), coproducción franco-española dirigida por Luis Lucía, Robert Werner y protagonizada por Carmen Sevilla y Luis Mariano. Pinta también el cartel de *El beso de la muerte* (1947) dirigida por Henry Hataway y basada en una narración inédita de Eleanor Lipski, una película en la que un delincuente llega incluso a delatar a sus compañeros para restaurar su vida en familia, y el de *Shane*, obra dirigida por George Stevens y protagonizada por un pistolero con un pasado escabroso que defiende a los débiles, películas estas dos con las que puede establecer un paralelismo con algunos aspectos de la personalidad de Julivert. Destaquemos por lo demás que Balbina trabajó en el cine Roxy como prostituta, y que el cine influye en la caracterización del espacio y los personajes, como hemos visto en otro apartado.

- Parodia.

De igual modo que *La muchacha de las bragas de oro* puede parcialmente interpretarse como una parodia de toda la sucesión de memorias exculpatorias aparecidas en los primeros años de la transición a cargo de relevantes personajes de la vida política y cultural del franquismo, *Un día volveré* puede entenderse como parodia de la novela negra en la medida en que poseyendo todos los ingredientes necesarios para su elaboración como tal, Marsé los ha dispuesto de tal modo que es imposible incluir su obra en esta tendencia. No es cierto que en la novela que nos ocupa no haya investigación propiamente dicha, como afirma Fernández Colmeiro (1994:223), lo que sucede es que la acción se desarrolla de tal modo que no existe la necesaria conexión entre el crimen o delito y el investigador o investigadores.

A medida que avanza la acción la novela comienza a plantear interrogantes, no sabemos qué sucedió con el dinero del robo a la fábrica Eucort, no conocemos qué relación exacta de parentesco existe entre Néstor y Jan Julivert, ignoramos los vínculos exactos entre Jan, el juez Klein y su esposa Virginia Fisas, y todos los personajes de la novela intentan a su modo desvelar estos misterios menores : Mandalay interroga a Balbina para conocer el paradero del botín de la fábrica de automóviles, Suau no se explica por qué Julivert se escondió en el único lugar en donde seguro que iban a buscarlo, Néstor no

comprende a qué espera Julivert a ejecutar su venganza sobre su delator Folch, y, en definitiva, todos están distraídos en asuntos menores y despreocupados por aclarar quien ha sido el autor del único crimen que se produce en la novela : el de Polo, cuyas sospechas, además, apuntan al héroe de la novela, Julivert.

Pero además *Un día volveré* se desarrolla en los ambientes marginales, su protagonista es descrito como un auténtico tipo duro de la novela negra que posee esa condición de outsider que según Gutiérrez Carbajo es esencial en ellos (1981:336), tiene relación con el mundo del boxeo y es un verdadero escéptico que cree en muy pocas cosas y que participa de los ticks que son habituales en los investigadores digamos clásicos : igual que Holmes es aficionado al violín, Nero Wolfe al cuidado de orquídeas, Peter Chambers -detective de Henry Kane- a la gastronomía igual que Pepe Carvalho, Julivert es aficionado a la calceta y se entrega a la confección de una bufanda en sus noches de guardia en casa de los Klein. Paradójicamente Julivert es el único personaje a quien trae sin cuidado cualquiera de los supuestos enigmas que afectan a su persona y al resto de participantes en la novela -más bien es un *investigado*, no un *investigador*-, renuncia a una posible relación con Virginia y es el más pacifista de todos ellos. Será asesinado y además por sus antiguos compañeros, por las personas que supuestamente más se aproximaban a su concepción de la sociedad y que con él participaron en la rebelión contra ella durante muchos años -gracias al tiempo pasado en compañías socialmente aceptables como el juez auditor Klein-, con lo cual se consume el despropósito. El proyecto lógico : "héroe investigador detiene a culpable de delito" se transforma en lo contrario, se parodia y se deforma : el héroe investigado muere castigado por los delincuentes.

5. 6. LA NOVELA CORTA : RONDA DE GUINARDÓ (1984), HISTORIA DE DETECTIVES, EL FANTASMA DEL CINE ROXY, TENIENTE BRAVO Y NOCHES DE BOCACCIO (1987)

En el mes de julio del año 1982 y tras la publicación de *Un día volveré* Juan Marsé se encontraba trabajando simultáneamente en el guión cinematográfico de *Últimas tardes con Teresa* -dirigida por Gonzalo Herralde y estrenada en Barcelona en el año 1984- y en una colección de relatos breves. Amell explica en las páginas que en su estudio dedica a

Ronda del Guinardó que nos encontramos frente a la ampliación de uno de los cuentos del volumen que había comenzado en 1982 asentando su razonamiento en dos argumentos diferentes : *Por una parte el crecimiento de la narración misma que la saca de los límites del cuento y la sitúa en los de la novela corta, y por otra las presiones editoriales son sin duda lo que ha llevado al escritor a publicar su relato en forma de novela* (1985:147). Son razones que entendemos igualmente válidas para deducir que los cuatro relatos que componen *Teniente Bravo* forman parte del mismo volumen en el que trabajaba en 1982. Tienen en común estas cinco obras su brevedad -el primero, *Ronda*, alcanza las ciento treinta páginas con un tamaño de letra sensiblemente superior al normal-, la desconexión existente entre ellos a nivel temático, la remisión a las características básicas de los dos universos narrativos que hemos diferenciado, y el hecho de que su aportación a la trayectoria narrativa de Marsé es muy escasa, por todo ello analizaremos estos cinco relatos como piezas individuales, con independencia de que el primero haya sido publicado en un volumen aparte en el año 1984 y los otros cuatro en el año 1987 bajo el título *Teniente Bravo*, precisamente el de uno de los relatos que en el libro se incluyen.

Aparte de su más conocida faceta como novelista son importantes las numerosas incursiones que Marsé ha hecho en el terreno del relato corto, sea el cuento o la novela corta. Distinguir estos conceptos se hace difícil en algunos relatos de Marsé y excede el propósito de nuestro trabajo, pues junto a lo que podrían entenderse como cuentos muy extensos -*Noches de Bocaccio*- encontramos novelas muy cortas como *Teniente Bravo*. Si aceptamos la definición que de cuento facilita el diccionario de la Real Academia Española -*breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillito hecha con fines morales o recreativos*- es claro que son muy pocos los relatos de Marsé que puedan cumplir estas condiciones y ajustarse a ella, y lo mismo puede afirmarse si se admite, como lo hace Sobejano, que el cuento se distingue de la novela corta y de la novela *por su brevedad, por la tendencia a la unidad (...); la concentración de algún elemento dominante que provoque un efecto único (...)* y *la suficiente capacidad para excitar desde un principio la atención del lector y sostenerla hasta el fin* (1985:26). Son los relatos que incluimos en éste capítulo novelas cortas, que carecen de las propiedades que en opinión de un tan reputado autor de cuentos como Cortázar distingue como fundamentales -"significación, intensidad y tensión" (1981:133)- y a los que convienen las palabras de Baquero Goyanes dedicadas a ciertas

narraciones breves difícilmente clasificables : *si de una narración breve sacamos la impresión de que allí hay en potencia una gran novela, es muy probable que estemos ante un mal cuento, ante una novela frustrada* (1967:41). Esta es desde luego la impresión que transmiten los cinco relatos que vamos a analizar en este capítulo.

Hemos hecho hasta ahora referencia a seis relatos que por su tamaño sólo pueden definirse como cuentos, y que en algún caso -pensamos en *Parabellum* o en *Un día volveré*- pueden considerarse esbozos de futuras novelas, y algo así puede afirmarse de *Historia de detectives* o de *El fantasma del cine Roxy*, ya que por sus características forman o podrían formar parte de la gran novela que sobre su infancia Marsé no acaba de escribir. Adquieren el aspecto de un proyecto no ultimado, de una novela frustrada que Marsé ha abandonado quizá para retomarla y que las presiones editoriales han hecho que fuesen publicados con el título de *Teniente Bravo* al lado de otros dos relatos de escaso interés -prueba de ello es la eliminación de *Noches de Bocaccio* de la versión definitiva de este libro, publicada recientemente-. Se trata en este último caso de novelas cortas alejadas de los universos narrativos tradicionales de Marsé y que resultan tremendamente significativos del escaso valor que al presente o al pasado reciente concede el autor barcelonés, por lo cual dedicaremos a su análisis un espacio muy breve.

Pero los relatos que vamos a analizar, y en consonancia con lo que es una constante habitual de la última etapa de la trayectoria de Marsé, mantienen un vínculo claro con la nueva narrativa hispánica en cuanto a algunos de sus temas y procedimientos : *Ronda de Guinardó*, por los temas que plantea y por sus características técnicas, puede entenderse como un apéndice de las dos novelas que hasta ahora hemos vinculado al "inframundo del barrio", es novela histórica en la que el autor indaga en el pasado colectivo de acuerdo con la estructura de una novela de intriga. *Historia de detectives* es en cambio una experiencia literaria muy vinculada al pensamiento posmoderno al estar basada en el juego, en la asunción de papeles y en el cuestionamiento de la realidad, tema este último que con la posición ante el arte constituyen la base de *El fantasma del cine Roxy*, opúsculo que además contiene -ahí radica su principal interés- no pocas de las claves ideológicas del arte narrativo de su autor. Finalmente, *Teniente Bravo* y "*Noches de Bocaccio* son dos obras que poco o nada tienen que ver con lo que el escritor de El Carmelo ha hecho hasta ahora, la primera porque trata de una anécdota nimia sucedida durante la realización del servicio militar -

-asunto que a diferencia de lo que ocurre con muchos de los protagonistas de la "nueva narrativa" no interesa para nada a Marsé-, mientras que la segunda se centra en la recepción por parte de la llamémosle comunidad cultural barcelonesa de un nuevo valor literario, un asunto de plena actualidad que tropieza con la habitual despreocupación que tiene por el presente nuestro autor.

5.6.1. RONDA DE GUINARDÓ (1984)

Este libro, que la editorial Seix Barral publicó en el año 1984, constituye la primera y hasta ahora única experiencia de Marsé en la novela corta. Apenas ciento treinta páginas son, sin embargo, suficientes para dar adecuado cumplimiento a los objetivos que Marsé se planteaba en esta obra : recrear un ambiente para reflejar una sórdida forma de vida, y desarrollar una anécdota -mínima, por otra parte- que pudiera entretener al lector. En esta novela el autor catalán vuelve a incidir en el universo de su infancia y el título -que no se corresponde con el que pensaba utilizar en un principio, *Rosita y el cadáver*, como revela Amell (1985:146)- es muy significativo de lo que podemos encontrar tras la portada y nos remite a un personaje que ya había aparecido en *Si te dicen* como uno de los miembros que, con Fuegoña, Juanita La Trigo y otras, pertenecían a la Casa de Familia de la calle Verdi. En cualquier caso bien poco es lo que aporta *Ronda* desde el punto de vista de la temática o de la técnica narrativa a la trayectoria de Marsé y por ello analizaremos someramente esta novela centrándonos en aquellos aspectos que puedan constituir alguna novedad : por primera vez el autor barcelonés critica el problema de la identidad catalana -más adelante, en *El amante*, volverá a insistir en él en su vertiente idiomática- y también por vez primera utiliza el itinerario de la pareja protagonista como hilo conductor de la trama. Itinerario en algún modo paródico, en consecuencia por esa preocupación por deformar que de modo bastante acusado se observa en la narrativa del autor de *El Carmelo* cuando se ocupa del "mundo de la burguesía" y últimamente cuando lo hace del "inframundo del barrio".

5.6.1.1. HISTORIA Y TEMAS.

Desde el punto de vista de su temática, *Ronda* parece una ampliación de cualquiera

de los episodios que podrían perfectamente haber tenido lugar en *Si te dicen* o en *Un día*, esto es, encajaría como historia secundaria en cualquiera de estas dos novelas - especialmente en la primera- ya que ni la configuración espacial ni la época o los personajes son nuevos, y en este sentido cumple una función respecto de sus dos compañeras de trilogía, similar a la que ciertas novelas también cortas de Gabriel García Márquez desarrollan frente a su ópera prima *Cien años de soledad*. Sin embargo es una nota dominante en *Ronda* el carácter explícito y diáfano que adquiere la crítica que en esta ocasión, lejos de deducirse de la situación vivida por los personajes se deduce de los propios actos del protagonista principal, el inspector, y se enfoca hacia dos objetivos muy concretos : la degradación del espacio como símbolo de la degradación de una época -tema anunciado ya en anteriores trabajos- y la represión social. Adquiere así la crítica dos vertientes : la de los asuntos que como la represión policial y la situación económica de los personajes se reciben implícitamente, y la de ciertas cuestiones puntuales tales como la represión de los símbolos nacionalistas, la limitación de las libertades individuales y el aislamiento internacional, que por primera vez en la trayectoria de Marsé se llevan a cabo explícitamente, en una historia que podríamos resumir del siguiente modo :

Un veterano inspector de policía vuelve a su antiguo distrito para resolver un caso rutinario: se trata de buscar a una de las huérfanas de la Casa de Familia, Rosita, para que identifique un cadáver que a grandes rasgos coincide con el retrato que la niña había facilitado dos años atrás sobre su presunto violador. El trayecto del inspector se ve condicionado por la jornada de trabajo de la niña, a la que acompaña en todas sus tareas, en un itinerario que para ella es diario y con el que poco a poco nos va mostrando el ambiente del barrio en los duros años de la primera posguerra, hasta que finalmente descubriremos que el cadáver que Rosita tiene que identificar nada tiene que ver con su presunto violador, sino que se trata de un detenido que ha muerto víctima de las torturas policiales. El reflejo de este ambiente y algunos actos y declaraciones del inspector que nos remiten al tema del compromiso social son los dos grandes temas que podemos encontrar en esta novela.

a) La reconstrucción de una época a través del espacio.

En uno de los escasos estudios hasta la fecha publicados sobre esta novela, Michelle Ramond explica que en ella el modo en que se refiere Marsé al espacio implica una

visualización y un contexto sociopolítico, de tal modo que *el referente (...) se vale de la realidad para volverla copartícipe en la construcción de sentido* (1991:54) y así el barrio del Guinardó que da título a la obra es a la vez motivo de un desdoblamiento y un deseo de muerte, pues a ella se encamina el itinerario infernal de la pareja protagonista. La misma selección de espacios, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, nos remite a una época determinada, lo cual no supone novedad alguna en la trayectoria narrativa de Marsé, que en esto se mantiene fiel a los presupuestos del Naturalismo : el medio oprime al personaje, pero éste no puede sustraerse a su influencia y sucumbe unido a él. No sólo para recuperar el pasado acude al Inspector al Guinardó, sino en cierto modo ha ido a enterrarse definitivamente en él.

Desde el principio se anuncia la especial importancia que tiene para el protagonista ese retorno, porque el "escarpado y promiscuo escenario de La Salud nunca había sido para él un simple marco de sus funciones de policía, sino el motor mismo de esas funciones" (pág.9). Así el narrador nos prepara para que centremos nuestra atención no tanto en el caso que se plantea, sino más bien en la importancia que el medio tiene para este personaje que en otro tiempo "había bragado contra esa clandestina fiereza del barrio hasta ahogarse en ella" (pág.24). El barrio y su descripción se presentan como tema fundamental de la novela, ya que el itinerario de la niña y el inspector no tiene otro objeto que mostrar las miserias de unos personajes que buscan la supervivencia en las actividades ilegales.

Ronda de Guinardó es la primera novela de Marsé en la que encontramos la presencia de un itinerario en el que el recorrido de dos personajes para cumplir con sus actividades cotidianas en el caso de Rosita y ocasionales en el del inspector, sirve para darnos una idea del sector de la sociedad que Marsé pretende reflejar. Observaremos a lo largo del recorrido por las calles del Guinardó mujeres que venden pan de contrabando, al margen del legalmente estipulado en las cartillas de racionamiento, niños que venden palomas muertas a cambio de unas monedas, niñas que como Rosita ven en la prostitución un medio de paliar su pobreza, y mujeres que se dedican a producir café en un tostadero clandestino. Todas ellas pequeñas causas, mínimas celdas informativas que tomadas en su conjunto pueden dar idea de la degradación de una época, que es la que Marsé quiere reflejar en las novelas que se ocupan de su infancia en la posguerra. En este sentido la crítica es implícita y próxima a la postura testimonial que el novelista barcelonés adopta

en todas ellas, si bien en la que nos ocupa hay una serie de aspectos que, como veremos, se critican explícitamente, con una claridad y contundencia que extraña en un autor habituado a escribir condicionado por la censura.

b) Aspectos del compromiso social.

La España de 1945 y particularmente en Cataluña no es tanto la de la paz como la de la victoria y muchos de los ánimos que condujeron al enfrentamiento civil no se han extinguido todavía, siendo renovados además por todos aquellos ex-combatientes que eludiendo la persecución policial renovaron sus esperanzas con la definitiva derrota del Eje en ese mismo año, derrota que además confirma el aislamiento internacional de un gobierno que dentro de su neutralidad en la Segunda Guerra Mundial claramente había situado sus simpatías en el bando ahora derrotado. La crítica del aislamiento internacional sufrido por España tras la finalización de la guerra civil y particularmente después de la derrota de las fuerzas del Eje se hace patente en las novela por más que sólo se manifieste en una conversación de varios tranviarios que lamentan que en cuanto a competiciones deportivas "Portugal es el único que quiere jugar con nosotros" (pág.63), en unos años en los que precisamente el vecino país y bajo la dictadura de Salazar participaba de la misma situación de aislamiento.

El segundo aspecto que Marsé critica en la novela es la represión de los símbolos nacionalistas, en la primera vez que el novelista catalán hace referencia a esto en toda su trayectoria narrativa, aunque sólo se manifiesta en una de las intervenciones del inspector que, convertido en agente represor de nuevo, entra en una mueblería para ordenar la retirada de dos cojines del escaparate porque sus franjas rojas y amarillas son demasiado estrechas, ante el susto del comerciante :

- No había caído, perdone -regresó el dueño apurado, conciliador- Y es que lleva muchas franjas, ¿se ha fijado usted?, más de cuatro. No es lo que parece, no señor, no era mi intención, Dios me libre ...

Cogió el despertador y lo puso en hora, le dio cuerda y lo dejó en su sitio. No volvió a mirar al hombre ni una sola vez y en la puerta, antes de salir, se paró golpeándose la rodilla con el diario : "Barra más barra menos, es lo mismo. Majadero. La próxima vez le cierro el negocio" (pp.66-67).

Destaca en *Ronda* el desplazamiento de la crítica social hacia tres aspectos

concretos : el aislamiento internacional, la presión sobre cualquier tipo de manifestación nacionalista, y la represión policial en la posguerra. Si de los dos primeros únicamente encontramos en la novela dos ejemplos, en cambio del tercero son varias las muestras que aparecen de tal modo que se convierte en el punto central de la crítica que la novela plantea, a través de la figura del inspector sobre todo pero no únicamente. La existencia de una Ley de Responsabilidades Políticas promulgada en el año 1939 y la total impunidad de los responsables policiales en el incumplimiento de los derechos fundamentales de los detenidos era lo habitual, de tal modo que sin el menor sonrojo de los portavoces policiales llegaban a las redacciones de los periódicos noticias inverosímiles que a modo de explicación se deslizaban sobre la suerte de algunos detenidos. Valga como ejemplo de muchas otras ésta que publicó un conocido diario :

"El asesino italiano Pascual Abate murió ayer accidentalmente al ser detenido. Cuando escapaba, la policía le disparó a los bolsillos, pero allí llevaba una granada de mano, que explotó, pereciendo en el acto" (*La Voz de Galicia*, 7 de septiembre de 1947).

Las noticias sobre la represión policial que aparecen en la novela proceden de lo que el inspector hace o ve, de tal modo que se convierte en transmisor de ellas, primero cuando observa "un coche celular con al puerta trasera abierta y a dos números dando suaves empujones a un anciano iracundo" (pág.23), más tarde cuando en comisaría observa a un hombre sentado de tal modo que "sus manos colgaban esposadas entre los muslos, apoyaba la sien en el radiador de la calefacción y sangraba por la nariz" (pág.41) o cuando recuerda al ver la arpillera del bar de Maya, a su hijo el limpiabotas "reculando y cubriéndose la cara con los brazos (...) la nariz manando sangre como un grifo, volcando taburetes y arrastrando la arpillera al caer" (pág.125). A lo largo del día que dura el itinerario de Rosita y el inspector éste continúa su actividad represora, amenazando a un vecino por orinar un emblema falangista (pág.63), obligando a un comerciante a retirar dos cojines del escaparate porque sus franjas rojas y amarillas son demasiado estrechas (pág.65) y recriminando su actitud a un obrero que viajaba en el autobús fumando sobre un water (pág.133). La crítica a las torturas policiales como parte del trabajo del inspector aparecen claramente en la novela, incluso Rosita hace referencia a ellas cuando se interesa por la

muerte del detenido, como podemos ver en el siguiente diálogo :

- ¿Y no hay nadie con él? ¿No tenía familia ni amigos?
- Cómo saberlo -dijo el inspector-. Y quién le va a echar de menos. Esos tipos acaban todos igual, sin dejar rastro.
- ¿Usted cree que se suicidó? Dicen que ahora pasa mucho, que hay como una plaga pero que no sale en los diarios porque está prohibido hablar de eso. Que cuando viene en los sucesos que alguien fue atropellado por el metro o se cayó a la calle desde una ventana, es que se tiró. ¿Es verdad, oiga? (...) ¿Y sabe qué dicen también? Dicen que muchas personas desaparecen de un día para otro por encantamiento, y que nunca más se supo. Que se esfuman de repente, ¡zas!, como el Hombre Invisible, y nadie sabe cómo ha sido (pp. 58-59).

En efecto y como colofón final se indica que el detenido fue previamente torturado y ante Rosita el inspector "vio, lo mismo que ella, los hematomas en los flancos, las erosiones y las quemaduras (...) los pies eran una pulpa machacada, sin uñas", a lo que el inspector añade cínicamente que "debió caerse desde muy alto" (pág.136). Esta claridad expositiva en los aspectos criticables de la sociedad catalana de posguerra es el único detalle destacable en una novela cuya acción es un simple pretexto para mostrar la degradación de una época. Crítica que se obtiene de pequeñas unidades informativas que casi pueden pasar desapercibidas en la defensa de las pequeñas causas que Navajas destaca para la novela de la posmodernidad en autores que, como Marsé, *creen que los cambios acontecidos en la historia actual son sólo una visión ilusoria sin consistencia real* (1996:71), aunque esto, evidentemente, no se percibe en la novela que nos ocupa.

5.6.1.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Es *Ronda de Guinardó* una novela fundamentalmente continuista en lo que atañe a los aspectos técnicos y estilísticos, con lo que no hace otra cosa que confirmar ciertos cambios ya anunciados con la publicación de *La muchacha*. Vuelve Marsé a interesarse, como en sus primeras novelas, por la acotación con marcas de los discursos de los personajes y, como en *Si te dicen*, por recurrir a una voz impersonal que transmiten por oídas los personajes a modo de rumor, como parte de una técnica de ocultamiento que en *Ronda de Guinardó* notamos. Esta novela no ofrece tampoco novedades en cuanto a la

tipología, procedimientos de caracterización y funciones de los personajes, ni en cuanto al tratamiento del espacio y la temporalidad. Si acaso, cobra importancia en *Ronda* el aspecto paródico de la novela -algo inusual en las novelas que se ocupan del "inframundo del barrio", y en cambio cada vez más habitual en la novela última de Marsé- y también es novedosa la presencia de un itinerario que en opinión de Ernesto Ayala-Dip *expresa el cumplimiento de un rito infernal: el encuentro con la muerte* (1984:110), la estructura circular -la novela comienza y acaba en la Casa de Familia- y, en lo que afecta al discurso, se mantienen algunos de los tipos de descripción ya destacados y los modelos de diálogo, si bien hay que notar que se intensifica el empleo de comparaciones y de adjetivos, como es característico de esta nueva etapa que se abre en la trayectoria del autor barcelonés a finales de los años setenta.

- El narrador y la perspectiva.

El narrador en *Ronda* es un buen ejemplo del avance de Juan Marsé, en la década de los ochenta, hacia la restauración de la narratividad y hacia el abandono de los experimentalismos. Lejos de la multiplicidad de narradores de anteriores obras y más próximo al testigo de *Un día*, se trata de un narrador omnisciente en tercera persona que no varía el enfoque de los hechos a lo largo de la novela y evoca ambientes o personajes desde una perspectiva claramente identificable con la del inspector protagonista. Aunque su función es narrativa, la selección de acontecimientos y actitudes que realiza desde su omnisciencia le confiere un cierto carácter testimonial, en la medida en que siempre nos hace partícipes de su peculiar concepción de las cosas. Veamos, por ejemplo, su posición ante una de las intervenciones del inspector:

El inspector consideró la desvergüenza del tipo sentado en el wáter; el pitillo sin encender en los labios, la mirada sonsa y los codos en las rodillas. El vagón chirriaba en una curva inacabable y el inspector se levantó, cogió a Rosita de la mano y se dirigió a la puerta. Desde allí se volvió con expresión hosca. "Levántese, payaso", dijo sin alzar la voz: "¿Dónde cree que está?". El hombre intuyó la autoridad del que le increpaba y se levantó con mansedumbre, ocultando el cigarrillo. Iniciaba una disculpa cuando el inspector le volvió la espalda (pág. 133)

Es el narrador quien califica de desvergonzada la actitud del obrero y ni en esta ocasión ni en otras el punto de vista del narrador se aleja del que el inspector posee. Su

postura. no deja lugar a equívocos y su omnisciencia hace parecer, en opinión de Amell, como si el autor se hubiera convertido en un pequeño Dios y desde las alturas de su propia vivienda hubiera ido reconstruyendo los pasos de sus criaturas (1985:150), y por lo tanto se encuentra mucho más cercano desde el punto de vista de la perspectiva narrativa al modelo propuesto por Marsé para obras como *Últimas tardes* y cada vez más alejado del complejo sistema de *Si te dicen*.

Sigue Marsé una técnica de ocultamiento no con afán de ser fiel a una estructura compleja para mostrar lo complejo, como ocurría en *Si te dicen*, sino con intención de crear interés muy en relación con la novela de intriga, que ha prestado algunos procedimientos a la novela última de Marsé. Con todo, el procedimiento sigue los cauces de *Si te dicen*, esto es : primero se facilita el final de la historia, para ampliar la información después. Así, del reproche de la inoñbrada cuñada del inspector hacia éste en su intención de proteger a sus chicas para "que nunca jamás ninguna de ellas tenga que sufrir una vejación tan horrible como la de Rosita o una paliza como la de Pili" (pág.13) pasamos a una conversación intrascendente entre ellos para saber un capítulo más adelante que Pili fue agredida y expulsada de casa por el Inspector (pág.31). En cuanto a Rosita, sabemos primero que tiene unas sandalias color ceniza "idénticas a las que extravió una noche borrascosa en un descampado de la calle Cerdeña" (pág.25), una noche de febrero en la que una vecina vio "a Rosita acurrucada junto al edificio en ruinas en la linde del descampado" (pág.38) en la que acabaremos sabiendo lo que sucedió y que han pasado ya dos años (pág.50). Lo mismo veremos en lo que afecta a la temporalidad del relato, pues desde el principio se insinúa que el itinerario de la pareja protagonista tiene lugar un día señalado.

- Los personajes.

Ronda muestra una absoluta coherencia respecto a la galería de personajes utilizada por Marsé en *Si te dicen* y *Un día*, si bien se ha operado respecto de estas dos novelas una reducción aun guardando las proporciones en cuanto a los grupos de personajes que Marsé admite como fundamentales para su particular universo degradado. Protagonizada por un anónimo inspector susceptible de ser relacionado con el comisario Polo de *Un día*, que se hace acompañar por una niña que forma parte de la Casa de Familia -Rosita-, deja ver en sus treinta personajes varios grupos muy concretos. Policías como el propio inspector, Polo, Arenas, Ginés y Porcar, Kabileños como Rafa, Miguel y los hermanos Jara; niñas de

la Casa de Familia como Rosita, Puri, Pilarín, Juani y Carmen ; y vecinos en general son suficientes para desarrollar una anécdota muy sencilla, casi inexistente, y unos temas muy concretos. Ni en la tipología ni en las formas de caracterización se aprecia novedad alguna, más bien la novela que nos ocupa es un refuerzo de la coherencia que preside el universo narrativo de la degradada posguerra y supone una anécdota -muy dolorosa, en cualquier caso- en la crónica urbana que Marsé no ha acabado de escribir. Crónica de la marginalidad, en todo caso, a tenor de los personajes empleados.

Próximo al "thought guy" de la novela negra y particularmente en cuanto a su trato con los demás se encuentra el personaje del anónimo inspector convertido en símbolo muy concreto de la represión policial. A pesar de que es posible establecer paralelismos entre la figura del inspector y la del policía de *Un día*, basándola en sus respectivas dolencias estomacales como propone Amell (1985:151), no puede llevarse la identificación hasta las últimas consecuencias puesto que el inspector expresa en la novela su voluntad de visitar "a Ginés y a Polo" (pág.40) y padece además una criptorquídea a la que no se hace referencia en *Un día*, no obstante la configuración de ambos personajes es muy similar, aunque tomada de momentos cronológicos diferentes: el inspector violento y agresivo de *Ronda* se había convertido en un anciano cansado que paseaba perros ajenos en *Un día*. En lo que se refiere a Rosita, nada hay que la distinga de Fueguiña, Juani, o de cualquiera de las chicas de la Casa de Familia de la calle Verdi que han ido desfilando por las novelas de Marsé desde la aparición de *Si te dicen*. Es además un posible antecedente para todas aquellas víctimas sociológicas obligadas a la prostitución por el hambre como Balbina y Aurora Nin, y en ella reside la denuncia del novelista catalán de la explotación de las huérfanas y a la vez una forma de reforzar la coherencia del universo propuesto en las novelas que tratan de las víctimas de la guerra.

Presenta *Ronda* algunas de las características que desde este punto de vista habíamos visto en anteriores relatos aunque dada la reducida dimensión del que nos ocupa cada una de ellas se encuentra de forma prácticamente aislada : tenemos una descripción del protagonista centrada en su aspecto físico en donde el narrador destaca "la cabeza vencida hacia atrás en un gesto de dolorido desdén" (pág.20) y varias referencias dispersas a su modo de interpretar la realidad que recuerdan al propio Marsé, se aprecia esto cuando en la primera página indica el narrador que el inspector "nunca logró desconectar su

imaginación sensorial y su belicoso olfato de estas calles enrevesadas" (pág.9). Rosita en cambio se caracteriza por la repetida alusión a sus calcetines bajados (pp. 25, 62 y 141), mientras que existe también la forma de caracterización indirecta, por lo que otros personajes opinan, así Rosita califica al inspector de "sapo dormido" (pág.11) y los compañeros del policía lo definen como "estómago de hierro" (pp.36 y 37). Como vemos, no hay novedad en los procedimientos de caracterización aunque en algunos casos se potencian los de anteriores novelas, tal es el caso de la caracterización indirecta de unos personajes a otros -el inspector ve a su cuñada como "cardo borriquero vestida de exvoto" (pág.14) y como "bruja solterona" (pág.17) y ella en él destaca "la dejadez de su persona" y su mal vestuario (pág.13) y "el furor dormido de sus pómulos altos, sembrados de negras espinillas" (pág.16)- y también el de la preocupación de narrador y personajes por la voz y el tono : voz persuasiva de su primo (pág.121), voz resabiada de la niña (pág.11), graznido autoritario de la directora (pág.11), voz cremosa como cuando los curas la confiesan (pág.118) son algunos de los ejemplos, que ponen en contacto esta novela desde este punto de vista con *La oscura historia*, novela en donde Marsé hace uso de este procedimiento.

Desde el punto de vista de las funciones de los personajes, el papel de Rosita es fundamental como representante de un determinado sector social -el de los txarnegos-, como portavoz de una sociedad y como guía del itinerario. En el primer caso no sólo se resume su historia como la del inmigrante llegado a Barcelona desde el sur, como Manuel Reyes y otros, sino que su lenguaje, como veremos, refuerza su condición en este sentido. En el segundo, porque Marsé tiene interés de nuevo en ceder a un niño la facultad de informarnos del mundo en que se desenvuelven, un poco al modo del imaginativo Sarnita de *Si te dicen*. Por eso Rosita se convierte en agente transmisor del rumor colectivo que se constituye en alternativa a la historia oficial, y la novela muestra algún ejemplo : "dicen los chicos de por aquí que era ruso y que iba cargado de latas de carne y de cartucheras con balas", en referencia al camión abandonado (pág.81), "dicen que se fugó a Francia con un seminarista mariquita", en alusión al marido de la Sra. Espuny (pág.83) y "dicen que murió en la cárcel", hablando del hijo de Maya (pág.106) son tres de los rumores que Rosita difunde. Rumores que en ningún caso son aventis, aunque participan de cierto carácter fantástico carecen de un receptor que propicie su desarrollo, Rosita no oye el "cuenta, Sarnita cuenta" como el narrador de *Si te dicen* y no se ve obligada a inventar. La tercera

de las funciones de Rosita es la de guía en ese itinerario infernal de encuentro con la muerte que es *Ronda*, un papel que en cierto modo realizaba Jan Julivert en la novela anterior y que volveremos a encontrar en la figura de Daniel en *El embrujo*.

- El espacio.

El mismo título de la novela parece sugerir la decisiva importancia que el espacio va a desempeñar en la misma, no obstante la mayor parte de los lugares mencionados se encuentran ya en relatos anteriores, como es el caso de la Casa de Familia de la calle Verdi, el descampado de la calle Cerdeña, la comisaría de la Travessera de Dalt o la iglesia de las Ánimas, todos ellos presentes en *Si te dicen*. Sin embargo ésta es la primera novela de Marsé definida por el itinerario del protagonista principal, un itinerario que coincide en gran parte con el recorrido del tranvía número 24 y que pone al lector en contacto con una serie de ambientes que constituyen el objeto principal de la novela, alguno tan sórdido como el tostadero de café clandestino que visita Rosita con el inspector. Calles como la de las Camelias (pág.52), Secretario Coloma (pág.53), San Salvador (pág.67), Plaza Sanhelly (pág.103) o Paseo del Monte (pág.54) nos dan idea del itinerario que ambos recorren en la parte alta del barrio de Gracia que es el lugar, como hemos dicho ya en el primer capítulo de nuestro trabajo, en donde Marsé desarrolla la acción de sus mejores novelas.

El itinerario de la pareja protagonista en la novela de Marsé no es un itinerario de aprendizaje que pueda ajustarse al esquema "protagonista que enseña - ayudante que aprende" como ocurría en el *Lazarillo de Tormes*, ni tampoco es un itinerario en donde se enfrenten dos concepciones de la vida radicalmente opuestas, como sucedía en *El Quijote*, ni uno en el que el ayudante muestre al otro cómo es el mundo en realidad, desprovisto de su capa de ficción, como en *El diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara. Es más bien un recorrido en el que los dos personajes poseen un mismo conocimiento de la realidad aunque uno de ellos asiste pacientemente a la degradación del otro, al modo en que Jim Hawkins escucha pacientemente y observa la derrota del viejo Billi Bones en *La isla del tesoro* de Stevenson. Es la niña de la Casa de Familia quien cumple su papel de reveladora del mundo degradado que la novela intenta mostrar en un trayecto que se ajusta al recorrido del tranvía 24 a través del barrio del Guinardó, desde la Casa de Familia de la calle Verdi hasta el mismo lugar después de pasar por los domicilios de diversas mujeres, el tostadero de la vieja Maya y el Depósito de cadáveres.

Como es lógico en una novela de las dimensiones de la que nos ocupa, se ha operado una reducción espacial que permitiría casi contemplar toda la acción desde la azotea de la calle Escorial, en donde Marsé reside. No por ello ha disminuido la dureza de un espacio en el cual confluyen tres culturas distintas, como observa Mainer: la clase media tradicional catalana que encontramos en la novela de Merce Rodoreda, la burguesía decadente que habita en villas con jardín y la emigración que se desborda desde Horta (1985:6). Es el espacio idóneo para acusar en mayor medida que ningún otro los conflictos entre clases sociales que provocó la primera etapa de la posguerra, justo en la que se desarrollan las principales novelas del autor barcelonés. Si en varias obras Marsé se ha ocupado de la alta burguesía catalana y del conflicto de clases, en esta en concreto se centra en la forma de vida de las clases más bajas, las desheredadas tras la guerra. Así es como podemos contrastar la miserable forma de vida de Rosita que reparte su jornada entre la asistencia doméstica, la prostitución y la captura de cadáveres de palomas, y el medio de vida no expreso de las clases privilegiadas, cuyo agente represor más importante en el libro es la figura del inspector.

La descripción degradante, la existencia de breves referencias descriptivas aisladas y la repetida mención a diferentes olores son las formas de caracterización del espacio que encontramos en una novela en la que no se presta atención a los espacios interiores, que en esta ocasión son únicamente descansos puntuales y sin importancia en el periplo de la pareja protagonista. La descripción se realiza en breves líneas normalmente desde el punto de vista del inspector, reforzando la idea degradada del espacio que preside la mayor parte de las novelas de Marsé. Es en todo caso un tipo de descripción impresionista centrada en detalles aislados, como puede verse en el siguiente ejemplo :

Al fondo del jardín, en medio del estanque ruinoso y semioculto tras la maraña de hiedra, se erguía una descalabrada reproducción en miniatura de la montserratina montaña forrada de musgo y cagada de paloma. El singular ornamento mostraba un completo abandono; desde la boca del surtidor, camuflado en el pico más alto, se deslizaba por las laderas un agua verdosa y pútrida (pág.84)

Factor fundamental en la descripción del espacio es remarcar su carácter infernal sobre todo a través del registro de diferentes olores como ese "vaho corrupto que exhalaba

la tierra, la extraña crapulosa de la primavera" que percibe el inspector (pág.127) y que debe unirse a otros como el olor a cuero sudado (pág.11), a vinagre (pág. 37) o a café (pág.121), que es el modo en que narrador y personajes perciben el espacio, y sobre todo el protagonista principal, que en la narrativa del escritor de El Carmelo nos ofrece siempre su punto de vista, dando la impresión de que ninguno de los demás personajes parece darse cuenta del lugar en que vive o lo acepta sin más. Este es un rasgo que define a la novela del autor de El Carmelo y que se afianza sobre todo en *Un día* y en trabajos posteriores, en los que se ha resuelto el problema de la multiplicidad de narradores.

La principal función del espacio es servir como escenario a la representación de un itinerario, itinerario que pretende dar cuenta de una forma de vivir, por eso desde el principio el barrio de La Salud se presenta como indisolublemente unido a los personajes y de algún modo como explicación última a su forma de vida, así se indica en la primera página que para el inspector "nunca había sido para él un simple marco de sus funciones de policía, sino el motor mismo de esas funciones" (pág.9) y, más adelante, que "había bragado contra esa fiereza clandestina del barrio hasta ahogarse en ella" (pág.43). La función del espacio como elemento condicionador de la forma de vida de los personajes es un rasgo de la novela naturalista, en la que como en otro lugar hemos dicho el ambiente se presenta como una forma de determinismo muy clara, tal y como hemos visto en *Si te dicen* y volvemos a observar ahora.

No cumplen los objetos un papel esencial en *Ronda*, si acaso podemos destacar el papel de las palomas muertas con las que los niños trafican a cambio de unas monedas, símbolo del hambre y la miseria de aquellos años y el de la virgen que la niña lleva a cuestras para entregar en una casa, virgen que pasa a ser también testigo mudo de las miserias que se nos revelan. Por otra parte, el peñón estampillado que un vecino orina (pág.63) no posee otro valor que cualquier otro de los símbolos del franquismo que Marsé a menudo utiliza y que demuestra según Amell, *que la postura del pueblo hacia lo que significan los signos falangistas o la imagen de Franco fue idéntica en 1941, en 1959 y en 1970* (1984:155). No ha de buscarse en esto la explicación, sino en un concepto inalterable de la realidad que Marsé -y no sus personajes- posee, pues es evidente que existe una particular colección de imágenes que se repiten en su narrativa estableciendo un vínculo que refuerza la condición independiente de sus universos narrativos, es de este modo cómo

se justifica la aparición de determinados símbolos unidos a una determinada época, como hemos ido viendo a lo largo del análisis de su trayectoria.

- El tiempo.

Es la concentración temporal la característica que mejor define esta novela porque supone la culminación de un proceso que se iniciaba en *Un día* respecto de *Si te dicen*, y culmina ahora al pasar de treinta años a pocos meses y finalmente a algunas horas de un día muy concreto y significativo : 8 de mayo de 1945. Pocas son las referencias temporales que encontramos en este breve relato, tan sólo se nos indica al principio que eran poco más de las cuatro de la tarde (pág.27) y más adelante que eran las cinco y media pasadas (pág.55)., y el tratamiento del tiempo se caracteriza por su casi total linealidad, sólo interrumpida por la escena de la violación de Rosita que Marsé presenta en forma de flash-back (pág.38) y las elipsis temporales que se corresponden con los momentos que la niña ocupa en diversas actividades que entiende inexcusables. La importancia de este ocho de mayo de 1945 y el modo en que se poco a poco se va sugiriendo, junto al juego de fuerzas que incide en el ritmo de la novela y permite según Suñén *trazar una visión tan real como sobrecogedora de un momento concreto, una muestra de lo que ha sido la Historia* (1984:11) son los dos aspectos más importantes.

Juan Marsé suele facilitar al lector referencias temporales suficientes para una perfecta localización cronológica de sus relatos, y lo hace de dos maneras : distribuyendo datos aislados que permitan la identificación relativa de la historia, y aportando referencias a un determinado suceso que el lector pueda localizar de forma concreta. Implícitamente poseemos dos datos que facilitan la localización cronológica : sabemos, a través de los titulares de *La Vanguardia* que el inspector lee que *En La Coruña, España vence a Portugal por 4 a 2.* (pág.64) y que por lo tanto estamos en mayo de 1945, y más adelante la *Rendición total e incondicional de Alemania* (ibidem), pero hasta llegar a este punto el narrador irá deslizando una serie de observaciones casi imperceptibles que denotan la importancia de ese 8 de mayo : primero sabemos que todo se desarrolla en el mes de María (pág.20), después que hay una circular del Gobierno Civil que el inspector debiera haber leído (pág.44), más tarde que Alemania ha sido derrotada y que hay conatos de huelga y un trajín de hojas clandestinas (pág.46), que en el Hispano Francés han izado la bandera tricolor (pág.53) y finalmente, que no circulaban coches y apenas gente (pág.54), hasta

descubrir el titular completo. El acontecimiento no tiene poca importancia en las expectativas de muchos personajes, no conviene olvidar que la oposición al franquismo esperó en vano que la rendición de las potencias del Eje facilitase la intervención extranjera en España para restaurar la democracia, y sin embargo, aunque algunos párrafos de la novela pueden hacernos pensar que es un día festivo para los personajes de la novela, como nota Amell (1985:149), no altera para nada el triste trayecto de la pareja de protagonistas. Más bien entendemos que no hace otra cosa que acentuar si cabe sus miserias, en lo que muchos -con los "maquis" a la cabeza- esperaban como un fausto día. Culmina así el fraude de las expectativas de los personajes de una novela en otra.

- Discurso.

Desde el punto de vista de la técnica y el estilo *Ronda* es una obra que continúa las pautas de *Un día* en ese proceso de alejamiento del experimentalismo que conlleva el retorno a antiguos hábitos como la insistencia en el empleo de adjetivos, de comparaciones y metáforas, potenciando en general el discurso figurado, como es habitual en esta etapa de la trayectoria narrativa de Marsé, aunque todavía se aprecia ese tono violento heredado de obras anteriores que se mantiene en el léxico de los personajes en ciertas situaciones, aunque comenzará a perderse a partir de esta novela y dejará poco a poco de ser uno de los principales eslabones que unen el grupo de novelas de los vencidos en la guerra. Se reafirma la intención continuista de Marsé en la presencia de la caracterización del espacio a través de imágenes preconcebidas y descripciones impresionistas atentas a lo olfativo y lo cromático y también en cuanto al empleo de diálogos naturales y directos. Es novedad en cambio la preocupación por caracterizar al personaje dotándolo de una determinada variedad diatópica en su lenguaje, como es el andaluz en el léxico de Rosita, aspecto que volveremos a encontrar en *El amante bilingüe*. En cuanto a la presencia de la intertextualidad, el autor ofrece en la novela que nos ocupa una breve antología de procedimientos relacionados con este aspecto.

Como es ya habitual, se elaboran las descripciones a partir de imágenes preconcebidas que se caracterizan por el aspecto negativo que presentan en todos los casos. En esta novela en particular el narrador se fija sobre todo en los ambientes exteriores y coincide, como hemos dicho anteriormente, con el punto de vista del inspector, que "odiaba este barrio de sombrías tabernas y claras droguerías, de zapateros remendones agazapados

en zaguanes y porterías y de pequeños talleres ronroneando en sótanos" (pág.23) . Veamos un ejemplo:

Iban por una acera desventrada que olía a mierda de gato. Debajo de los viejos balcones florecía una lepra herrumbrosa y hacían nido las golondrinas. Algunos zaguanes profundos y oscuros exhalaban un tufo perdulario, a dormida de vagabundos. Sentado en una esquina, un joven ciego estiraba el cuello voceando cupones con la mirada colgada en el vacío (pág.79).

Este tipo de descripciones resaltan los aspectos negativos del espacio sobre todo destacando olores desagradables y colores débiles y no ofrecen novedades respecto de anteriores obras, Amell destaca incluso el paralelismo existente entre algunas de *Ronda* y otras de novelas precedentes, como el caso de la estraperlista que vende pan y que se deja ver en *Si te dicen* (1985:153-154). No escatima Marsé detalles a la hora de destacar todos los detalles negativos de la realidad que refleja, -no obstante Mainer ha visto muy bien cómo el novelista barcelonés elude las escenas de la masturbación colectiva o el sórdido ambiente del lupanar (1985:7) y subraya la infernalidad del escenario, de "aquel tráfigo ponzoñoso de crías de alacranes" (pág.127), de esa "antesala del infierno" (pág.10). Desde luego en esto se aprecia una diferencia respecto de *Si te dicen*, obra en la que tenemos un reflejo detallado de las relaciones sexuales que mantienen Java y Ramona, por ejemplo. La descripción objetiva no existe en esta novela -ya era muy escasa en las anteriores- porque responde a la propia concepción del espacio que Marsé mantiene a lo largo de toda su trayectoria, concepción que habitualmente reside en el discurso del protagonista principal.

Uno de los aspectos en los que Marsé demuestra mayor oficio es la creación de diálogos naturales, llenos de términos coloquiales y casi siempre rápidos y directos. En la novela que nos ocupa la mayor parte de ellos tienen lugar entre Rosita y el inspector y sirven para manifestar la incomunicación existente entre formas de vida opuestas como son las del opresor y del oprimido entre sí, aunque también destaca como función la de caracterizar a los personajes, cuyos rasgos principales de personalidad se manifiestan en ellos y así vemos como la dureza de carácter del inspector se mantiene a pesar de estar tratando con una niña, pero también poseen una cierta capacidad informativa: gracias a los

que mantiene el protagonista con la encargada de la Casa de Familia sabemos de sus problemas matrimoniales. Es desde el punto de vista del contenido un diálogo ajustado al esquema de interacción dialéctica, propio de la conversación normal, ya que la información procede de los personajes, pero a veces tamizada por el narrador en forma de diálogo indirecto como podemos ver en el siguiente ejemplo :

Conocía a la abuela Maya de cuando ponía inyecciones, dijo Rosita, de aquella vez que se clavó un clavo roñoso del bastidor de un decorado en Las Ánimas, durante el ensayo de la función; corriendo llamaron a la abuela para que le pudiera la inyección del tétanos. "De todas las casas donde voy a pensar la suya es la única que de verdad de verdad me necesitan. Además resulta que somos parientes lejanos; dice que ella era prima segunda de mi abuelo, así que es tía-abuela mía, y su nieto y yo venimos a ser como primos, ¿no? Llegaron a Barcelona hace treinta años por lo menos y su hijo, el que murió, era limpiabotas... Dicen que murió en la cárcel" (pp.105-106).

La separación entre el lenguaje que emplea el narrador y el que utilizan los personajes se hace patente en esta novela incluso con mayor claridad que en anteriores, e incluso se profundiza en la diferencia que los personajes muestran desde este punto de vista, así es como a través de los comentarios de la niña conocemos no sólo su escaso nivel cultural manifiesto en el uso del "loismo" (pág.97) y en confusiones de términos -habla de "falta de riego consanguíneo" (pág.55)-, sino también su procedencia sureña, con todo lo que ello implica en los personajes del novelista barcelonés. Es la primera vez que Marsé opta por la caracterización de los personajes a través de la procedencia de su lenguaje, y anticipa el conflicto idiomático que existe en *El amante bilingüe*, pues Rosita acredita su procedencia andaluza en términos como "agotaita" (pág.76), "sensibilidad" y "malaje" (pág.111), ajenos al discurso de Pijoaparte que también procedía del sur. Los amigos de la niña participan del mismo nivel vulgar aunque no de la misma variedad del lengua, más bien se observa que, como en *Si te dicen*, el lenguaje es sobre todo una forma de descargar violencia acumulada.

Bien distinto es el discurso del narrador, caracterizado por la abundante presencia de adjetivos acumulados en las descripciones, y por la potenciación del discurso figurado en cuanto al incremento de símiles y metáforas, aspecto al que Marsé retorna en cierto modo tras el paréntesis que supone *Si te dicen* : "pesados como leños" (pág.11), "escondido

como una rata" (pág.59) o "mano blanca como el yeso" (pág.125), son algunos de los símiles empleados, y "antesala del infierno" (pág.10), "culebra de frío" (íbidem), "enjambre de chiquillos" (pág.23), "puños de plomo" (pág.37), "dormitorios de la memoria" (pág.64), "sonrisa de plata" (pág.112) "de sus labios sólo fluía una seda" (pág.139), de metáforas. Critica Amell la insistencia en acumular adjetivos (1985:157) y Mainer el uso de términos a ojo de buen cubero poniendo como ejemplo al inspector, que "miraba con ojos glaucos" (1985:7). Vuelva Marsé a utilizar lo que en otro lugar hemos denominado "expresiones inefables", imágenes imprecisas difícilmente inteligibles que sorprenden por su osadía : "tropezó consigo mismo en el umbral del sueño" (pág.9), "se encaminó hacia el lavabo (...) y tropezó consigo mismo en el recuerdo" (pág.41), "le llegó una melodía ondulante como si tocara un piano bajo el agua" (pág.47), "pareces un melancólico hipopótamo metido en un derrengado traje marengo" (pág.39), pueden ser algunos ejemplos. Junto a este último citado otros como "lo miraba por encima del hombro con sus amarillos ojos de mono" (pág.112), reafirman la importancia de la animalización como procedimiento degradatorio en la obra del autor catalán.

- Culturalismo e intertextualidad.

Los signos de intertextualidad interna o restringida son importantes en *Ronda*, de los casi treinta personajes utilizados la mitad guardan relación directa con la galería presentada en *Si te dicen* o son los mismos que hemos encontrado en esta novela, en *Un día*, e incluso aparecen varios que encontramos en novelas posteriores : ya en las primeras páginas encontramos en el suelo aviones de papel que bien pudieran ser los mismos que Bibiloni arrojaba desde el balcón en *Un día*, los hermanos Jara son traperos como los Java de *Si te dicen* y los nombres de las chicas de la Casa de Familia -Juani, Pilar- coinciden con los de las que la ocupaban en esta novela. Encontramos además personajes como Porcar (pág.43) -que ya había aparecido en *Un día* como una de las víctimas de Julivert-, Blay o Betibú, que serán personajes secundarios en *El embrujo*, Blay incluso aparece en el cuento *Historia de detectives*.

El retorno de personajes afianza el mundo novelesco de Marsé, establece un vínculo entre las obras que se corresponden con un mismo universo narrativo. Hay casi treinta personajes que aparecen en dos o más novelas del escritor de El Carmelo con el mismo nombre -esto sucede con Balbina, Blay o Antonio Faneca- pero son simples actores

secundarios sin demasiado protagonismo en la acción. Los principales varían su nombre, y a cambio su caracterización permite el vínculo con otros anteriores -ejemplo son los indiscutibles lazos que unen a Julivert y a Vargas, protagonista de *El fantasma del cine Roxy*, por ejemplo-, hecho que admite en principio dos posibles explicaciones: la primera, que están inspirados en una figura real que Marsé reutiliza bajo distintos nombres. La segunda, en nuestra opinión más importante, que el ambiente que pretende reflejar el autor catalán necesita de una serie de elementos fijos. Nótese que en cualquier caso Marsé no pretende ser exhaustivo y el lector echa de menos personajes típicos en el ambiente de la época -en este sentido, *La Colmena* y *La noria* se presentan como obras mucho más completas-, aunque todos ellos son personajes complementarios del mundo en el que el protagonista se mueve, que es el que al novelista interesa.

Por lo que respecta a la intertextualidad externa, existen referencias a la obra de teatro que estudia la niña, *El martirio de Santa Eulalia* (pág.29) publicados en los *Cuadernos de la Galería Dramática Salesiana* (pág.108), que recuerda a la obra que ensayaba Fuegoña en *Si te dicen*, y cuyo texto parcialmente se nos muestra con un valor no tanto informativo como irónico, valor que encontramos también en la canción popular que los niños entonan (pág.95). Finalmente, las ya habituales referencias al cine en forma de títulos de películas como *El embrujo de Shanghai* (pág.30), de nombres de actores como Charles Boyer (pág.65) o de locales de proyección como el cine Iberia (pág.47) ayudan a configurar un ambiente y a localizar temporalmente el relato. Ayudan también en este propósito los titulares de *La Vanguardia* que aparecen en la novela, un procedimiento habitual en la obra de Marsé que tiene un antecedente claro en la narrativa de la "lost generation" y en la de Dos Passos.

Pero en *Ronda de Guinardó* es también importante el aspecto paródico, como en casi todas las obras publicadas por Marsé en los últimos veinte años. La entrada de lo absurdo, de lo esperpéntico, es una constante en la novela última de Marsé y en esta ocasión toma forma desde el momento en que Rosita carga con una imagen de la virgen de tal modo que su itinerario se convierte en una procesión. Procesión en la cual la figura de la virgen se convierte en testigo mudo y pasivo de la miseria y de la explotación que ve y sufre la niña, pues la acompaña a todas partes junto al inspector, representante de otro poder que igualmente se convierte en testigo pasivo.

5.6.2. HISTORIA DE DETECTIVES

En el año 1987 aparece publicado en la editorial Seix Barral el volumen de relatos titulado *Teniente bravo*, formado por cuatro opúsculos disparejos que se constituyen en buena muestra de lo que la trayectoria narrativa de Marsé, a partir de la publicación de *La muchacha*, ha sido. Una trayectoria que se apoya en dos pilares fundamentales que darán cuerpo a la nueva etapa : es el primero la continuidad temática, la prolongación de las obsesiones personales del autor reflejadas con una galería de personajes casi inamovible y unas coordenadas espacio-temporales muy concretas que reafirman la pervivencia de sus mundos narrativos. El segundo pilar y gran novedad de esta etapa es el cambio técnico y estilístico hacia la desaparición de la complejidad de *Si te dicen* y hacia la renovación de un lenguaje que paulatinamente -y con apreciable lentitud- va perdiendo el tono duro de anteriores novelas y atendiendo cada vez más a los aspectos sensitivos de la realidad novelada -colores, olores y sonidos- en un retorno al impresionismo descriptivo de obras como *Últimas tardes*, aspecto desde el cual cabe interpretar la trayectoria del autor de El Carmelo como una vuelta a los orígenes.

Cuando Marsé finalizó *Si te dicen* quedaron puestas las bases para el asentamiento de un mundo novelesco al que volverá en sucesivas obras, mundo que en todo caso dista bastante y no sólo cronológicamente del que se origina en *Esta cara* sobre la crítica a la burguesía. Reconoce el autor de El Carmelo en una entrevista con Fernando Arias para la revista *Triunfo* que "de *Si te dicen* tenía escritas más de mil páginas y el material daba para un segundo libro (1978:70) y por ello no parece aventurado pensar que tanto *Un día* como *El embrujo* y los dos primeros cuentos de *Teniente Bravo* tienen relación con ellas, al menos eso explicaría la red de relaciones textuales que permiten enlazar todas estas obras, como hemos ido comprobando a lo largo de nuestro trabajo. Esto no es tan importante, en todo caso, como su fidelidad ideológica a un principio común : demostrar la dificultad de obtener una versión definitiva de lo sucedido cuando se habla de historia y cuando es la memoria el procedimiento utilizado para su reconstrucción. No pretende Marsé destacar el valor de la memoria como procedimiento de construcción del relato

ocultando sus evidentes imperfecciones, a las que hace referencia a menudo.

5.6.2.1. HISTORIA Y TEMAS.

Historia de detectives, como sucede con el resto de obras publicadas por Marsé en esta nueva etapa, tiene mucho que ver con las tendencias fundamentales de la "nueva narrativa" en su relación con la novela de intriga -en su aspecto más superficial-, y con la afición a plantear la novela como juego que es característica de todas las obras vinculadas a la sensibilidad posmoderna, a esta conclusión han llegado autores como Carmela Hernández -que Marsé considera la novela como juego y a sí mismo como homo ludens es plenamente evidente en una de sus últimas narraciones, *Historia de detectives* (1991:51)- y como Currie Kerr Thompson -*transcending the traditional view of history as the working out of human destiny*, *Teniente Bravo premises history as played out* (1994:152)-, en este último caso sugiriendo que el juego se encuentra ya desde la primera novela del autor catalán. Pero entender *Historia de detectives* como un juego, aunque es posible en el ámbito de *Teniente Bravo* -obra light en la que sólo el cuestionamiento de la realidad puede entenderse como principio unificador- supone desoir la trayectoria narrativa de Marsé dado que "juego", "lúdico" e "intrascendente" son palabras que caminan unidas, y la novela de Marsé no es una novela lúdica -otra cosa bien distinta es que utilice procedimientos característicos de este tipo de novela o que ciertas situaciones puntuales puedan serlo- y mucho menos intrascendente, ofrece una versión de la historia que a su generación ha tocado vivir.

Se presenta este relato como historia, y por lo tanto como narración o exposición verdadera de lo sucedido, pero a la vez como juego de niños y, como ya es habitual en la trayectoria de Marsé, con dos posibles versiones para acceder a una explicación última de lo ocurrido y de acuerdo con el siguiente argumento : Roca, Daniel, Jaime, "el jefe" Marés y el narrador componen un grupo de jóvenes vecinos de un barrio que juegan a detectives desde el chasis arruinado de un Lincoln 1941 siguiendo a un vecino y especulando con su trayectoria y motivaciones. En esta ocasión se trata de la señora Yordi, seguida por uno de los miembros de la pandilla y a la vez por un extraño sujeto vestido con un pijama, quien acude a una cafetería para reunirse con un miembro de la Falange. Mientras que el narrador

propone que la mujer corre al encuentro con un amante y el hombre que la sigue es su marido, Juanito Marés cree que la mujer busca la ayuda del falangista para salvar de su suerte a su esposo, perseguido por la policía. El cadáver del hombre del pijama ahorcado al día siguiente en la esquina de las calles Legalidad y Escorial parece confirmar la hipótesis del jefe de la pandilla y da fin a una historia que presenta dos temas fundamentales : la indagación en el pasado para buscar la verdad, y el juego como modo de indagar en la propia verdad.

a) La búsqueda de la verdad.

No es una casualidad que los niños se instituyan en vehículo transmisor de la realidad observada en la narrativa de Marsé, son inocentes perceptores de la misma y muy buenos comunicadores en lo que tienen de capacidad imaginativa. Además su edad es la indicada para servir a una posible identificación con el autor, coetáneo y con similares vivencias en aquellos años en los que transcurren la mayor parte de las novelas de Marsé, lo cual no permite afirmar a ciencia cierta, como hace Carmela Hernández, que *el personaje principal representa al autor mismo* (1991:51), una identificación que Marsé cuidadosamente ha evitado en todos y cada uno de sus relatos. Hay un principio de objetividad y un deseo de ceder la voz a su propia generación -adolescente entonces- en el artista barcelonés cuando escamotea la versión de la historia de un adulto para ubicarla en la mente de un niño que como Sarnita, Daniel y los anónimos narradores de *Un día* y de *Historia de detectives*, inicia su enfrentamiento con la realidad provisto de una curiosidad innata hacia algunos aspectos oscuros de su degradada realidad.

La búsqueda de la verdad es el objetivo último de toda la investigación, pero su objeto no es nunca intrascendente. Podrían seleccionar a cualquier otro vecino y seguir su actividad cotidiana, pero se ven atraídos por aquello que se les revela inexplicable y ello no es otra cosa que la situación de su entorno a partir del nuevo mapa social aparecido tras el conflicto bélico, por eso la mujer objeto de pesquisa nos lleva a un caso general típico de la situación política de aquellos años : la del que desde su condición de víctima social y política -y por tanto exiliado de algún modo- busca su inserción en la propia sociedad. Otra víctima será la elegida para dar expresión adecuada su problema, víctima en circunstancias similares que la Aurora / Ramona de *Si te dicen* y sin embargo ahora anónima. Pero ahora los niños de *Historia de detectives* se alejan de la aventi, las dos

explicaciones que se ofrecen de lo ocurrido son coherentes y se observa cómo el mundo de *Si te dicen* está cada vez más lejos, no sólo porque la multiplicidad de versiones que encontrábamos en esta novela -siete eran, recordemos, las que ponía en juego Marsé sobre la vida de Ramona/Aurora- se reduce paulatinamente de tal modo que el paso del multiperspectivismo al biperspectivismo inicial en su trayectoria es claro, sino porque ha desaparecido la versión oficial -o simplemente puesta en boca de algún representante de lo oficial, sea policía, detective o juez- que en la novela mencionada e incluso en *Un día*, se enfrentaba el relato de los chicos. Se trata en la novela de Marsé y cada vez más de una historia de personas, no de símbolos, y de una historia de culpables y no de inocentes.

b) El juego como forma de transmisión de la realidad.

La búsqueda de la verdad puede interpretarse como juego, esta es como hemos dicho la perspectiva seleccionada por investigadores como Hernández García y Currie K. Thompson. En opinión de la primera, el hombre al convertirse en narrador crea su propio acto ilusorio y esto se hace evidente en el relato que nos ocupa, *donde la ficción se representa como metáfora de la escritura y el personaje principal representa al autor mismo* (1991:51), aunque admite que los kabileños *juegan porque es lo único que les queda* (pág.54) y que además juegan para sustituir la realidad, objetivo que no llegan a cumplir porque *una cruel realidad cuya amargura queda patente desde siempre, asoma entre el fino humor y la imaginación desbordante* (pág.59), con lo cual la intrascendencia que se le supone al juego de niños, analizada al margen del contexto en que se desarrolla, queda en entredicho. Thompson cree en cambio que *Teniente Bravo* es la obra más posmoderna de Marsé en la medida en que se plantea como juego continuo o juego hasta el final. De este modo y según Thompson, Marsé trasciende la tradicional visión de la historia como trabajo del destino humano, de acuerdo con una visión juguetona de la historia en donde a través de un enfrentamiento dialéctico cada persona puede construir una visión complementaria de sí misma. Ambas hipótesis la de Hernández y la de Thompson-dan por bueno el punto de vista de dos vecinos que en un breve diálogo interpretan como juego la actividad de los chicos :

- ¿Ah, sí, también le seguían a usted? ¿Y por qué?
- Por nada. Juegan.
- ¿Y a qué juegan?

- A detectives, a espías -gruñe el panadero-. Escogen a una persona cualquiera que pasa por la calle y la siguen durante horas, si es preciso...
- Vaya -recelando ella pero no de mí, sino del gordo malencarado que sonríe burlón con su boca de besugo y la mira fijo intentando adivinar sus pensamientos-. Qué divertido, ¿no? (pág.16)

Hasta la publicación de *Historia de detectives*, y podemos anticipar que a partir de este relato, Marsé ha concedido una total preponderancia a la versión que de la realidad han dado sus narradores infantiles -Sarnita, Néstor, ahora Roca y Marés- porque es la voz adecuada para transmitirla, en una época en donde el sinsentido del mundo exige una versión imaginativa y a menudo tan falta de sentido como la época que relatan, esto es, ha buscado la adecuación de la perspectiva del narrador y el mundo narrado. La voz de panadero, denominado Charles Lagarton por los chicos, no es vista por ellos como la de un testigo autorizado de los hechos -no hay más que ver la breve referencia descriptiva que facilita el narrador- porque se dedica al estraperlo, aunque él hombre lo llame "pasear por la estación de Sants", como afirman los chicos -"¿Os dais cuenta?. Lo llama pasear a estraperlar con sacos de harina, el cabrón" (pág.16)-, que en modo alguno admiten que su actividad es un simple juego, y menos todavía si la versión que se pone en tela de juicio es la del jefe Marés. Tras ella se encuentra la voz del barrio, la versión popular e intrahistórica que bajo el formato de aparente juego infantil, de una "aventi", busca indagar en los hechos del pasado y en la "verdad inventada" de Marsé. Esa verdad inventada de los niños, y por ende por la generación del autor, entra en conflicto con la versión del mundo adulto responsable de la degradación, que es la que admite que la versión de los chicos es un simple juego. Para establecer la diferencia entre ambas voces convendría recordar las palabras de Sor Paulina -cuya oposición a la voz de Sarnita es la misma que existe entre Lagarton y Marés o Roca- en *Si te dicen* :

La gente mayor, había dicho la monja, veíamos las cosas tal como eran y nos preguntábamos ¿por qué?. Vosotros rumiábais las cosas que nunca fueron y os preguntabais ¿por qué no?. Ésta es la diferencia. (pág.346)

Sólo desde la perspectiva de la víctima y desde el ángulo de visión infantil, parece decirnos Marsé, es posible la transmisión del pasado histórico como forma de completar y aún de corregir esa parte de la historia -si ello fuera posible- que la historia oficial

descuida y que denominamos intrahistoria.

5.6.2.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Brevemente haremos referencia a los más destacados aspectos de la técnica y el estilo de un relato que en lo esencial en nada se aparta de las pautas generales de esta etapa que para las obras posteriores al año 1978 hemos distinguido en la trayectoria de Marsé : un narrador testigo que da entrada a los diálogos y a multitud de perspectivas, las mismas coordinadas espacio-temporales, la misma galería de personajes que varía en la denominación de los mismos pero no en su tipología ni en sus funciones -acaso sí en su caracterización, como veremos- y el paulatino incremento de la importancia de las relaciones intertextuales son los aspectos más destacados. En lo que afecta al lenguaje, llama la atención no tanto la abundancia de adjetivos y comparaciones, sino su frecuente inadecuación en el segundo caso y la falta de progresión semántica en el primero, porque Marsé tiende cada vez más a la superabundancia.

- El narrador y la perspectiva.

En un día lluvioso del mes de abril, "cuando nos juntamos en el automóvil para un trabajito especial" (pág.8) se presenta el narrador en primera persona para dar paso a la tercera y a los diálogos, como hemos visto ya en varias novelas. Se trata de un narrador anónimo cuya voz es perfectamente identificable con cualquier elemento del grupo de muchachos que campa por los solares del Guinardó -en este caso, por el Campo de la Calva- y cuya función es la de presentar la acción y conducir los diálogos de los personajes, en el cual encontramos las diferentes versiones de la historia, pero en esta ocasión corregidas por una voz selecta que es la del jefe Marés :

Siempre decía lo mismo y se comportaba del mismo modo, retrasando cuanto podía la solución del enigma (...) imponía su criterio mediante deducciones generalmente convincentes sobre causa y efecto, otorgando al comportamiento de los sospechosos, por enigmático que fuese, una motivación que nosotros no habíamos previsto, casi siempre amarga y desoladora. Desde muy chico había dado muestras de esa extraña y terrible facultad : diríase que adivinaba el dolor del alma de las personas, que percibía su pena y su infortunio con sólo mirarlas a la cara o verlas pasar por la calle yendo al trabajo, por un detalle de nada (...) A fin de

cuentas, Juanito Marés era algo mayor que nosotros, se había criado aquí y era catalán, además un poco contorsionista y ventrílocuo : más serio, con más lenguas, más preparado. Por eso era el jefe (pp.28-29).

El narrador es un niño que va recogiendo las diferentes versiones de los hechos y procura mostrarse objetivo en cuanto a la interpretación de la realidad observada -aunque en último término no oculta sus preferencias por la versión de Marés-, pero no lo es en cuanto al tratamiento del espacio y de los personajes, que inevitablemente pasan el filtro de lo cinematográfico, pues es un narrador que admite el mundo del cine como forma válida de representación de la realidad y se guía por ella, tal y como veremos al analizar la cada vez más importante relevancia de las filiaciones culturalistas y relaciones intertextuales.

- Los personajes.

El anónimo narrador, Jaime, David, Marés, la Sra. Yordi, el hombre que la sigue y el que la espera, el panadero Charles Lagarton y los padres de Marés -el mago Fu-Ching y su esposa- son los diez personajes que emplea Marsé en este relato, sujetos todos ellos a la tipología habitual de víctimas con la excepción de uno, el panadero- y pertenecientes en todo caso al espacio y tiempo de la historia. Es destacable sobre todo su caracterización, que se supedita según los ojos del narrador a los cánones caracteriológicos de la novela y el cine negros, así no sólo se nos indica que los niños llevan sombrero (pág.8), que se dirigen a Marés como "el jefe", que éste siempre está rodeado de un espeso humo azul (pp.28 y 39) y que tiene "voz de ventrílocuo" (pág.8), voz característica como sabemos de Al Capone. Fuera de este grupo, recurre el narrador a descripciones diversas que tienen como objeto sobre todo a la Sra. Yordi, descrita conforme a los tópicos descriptivos -cabello, olor corporal, etc.- que para la mayor parte de los retratos femeninos ha empleado hasta ahora Marsé :

entonces ella se dobló un poco hacia atrás y pareció que se reclinaba confortablemente en el mismo viento, dejándose llevar un trecho por él: los faldones de la gabardina pegados a las nalgas, la corta melena negra partida en dos sobre la nuca, sujetándose la boina con la mano. Me perturbó un zureo de palomas, el olor afrutado de su axila (pág. 11)

Pero la Sra. Yordi "se parece a Fu-Lo-Suee, hija de Fu-Manchú" (pág.13) y Charles

Lagartón tiene "las piernas cortas, separadas como si estuviera de pie en la cubierta de la "Bounty" poniendo cara bestial de capitán Blight" (pp.11-12), y es que el cine, como ya hemos visto en varias ocasiones, se ha convertido para Marsé desde *Si te dicen* en el mejor modo de aludir a la realidad y de describirla. El resto de referencias descriptivas, como más adelante veremos, refuerzan la relación intertextual existente entre el relato que nos ocupa y novelas anteriores y posteriores del autor barcelonés.

- Coordenadas espacio-temporales.

Como en el resto de obras que tratan el "inframundo del barrio", de la degradada posguerra, la que nos ocupa no se aleja de los solares del Guinardó, y sin embargo el narrador presenta el barrio a través de un plano general en el que se nos dice qué es lo que se ve desde allí, una forma de contraste con la información que sobre el Guinardó ha ido facilitando en anteriores obras Marsé muy alejada desde luego de esa definición de "atalaya sobre un sueño que no acaba de discurrir" que da ahora a su barrio. Pero no tardará en volver al modelo de descripción degradante de un espacio que se presenta como "el laberinto de Horta y La Salud" y que el narrador describe atendiendo preferentemente al olor que se desprende de cada ambiente :

Había tallos de clavel pisoteados y gladiolos tronchados sobre el asfalto húmedo en el cruce con Travessera, y un ciego furioso golpeando el bordillo con su bastón, esperando que alguien lo pasara al otro lado, escupiendo a las nubes. Y el olor a pan calentito en la esquina de Luis Antúnez, y un poco más abajo mi otro olor preferido, a bacalao seco y aceitunas aliñadas en barricas sobre la acera. Suelto la zarpa al pasar y pisco un puñado de aceitunas, sigo calle abajo y delante de mí un vagabundo piojoso arrastra un cesto de mimbres con una cuerda y en el cesto va un niño sobre botellas vacías de champán y envuelto en harapos. (pág.20).

Encontramos además en *Historia de detectives* un pequeño itinerario, forma de organización del material narrativo preferida por Marsé a partir de *Un día* cuya brevedad es consecuente con el proceso de reducción espacial y temporal que caracteriza a la novela de Marsé a partir de *Si te dicen*, y que llega desde la calle Salmerón hasta el bar Monumental pasando por la Travessera de Dalt y la calle Luis Antúnez, dentro del círculo en el que se mueven habitualmente los personajes de Marsé. El hallazgo del cadáver en la esquina de Escorial y Legalidad no sorprende pues se encuentra situada en el centro

geográfico del pequeño universo que Marsé construye, si es conveniente poner de relieve que de nuevo es un solar el espacio central de la novela, hecho explicable si tenemos en cuenta que no hay otro espacio que mejor ejemplifique la situación del país en la lejana posguerra, como hemos dicho en otra ocasión. Se trata del Campo de la Calva :

Ante mí se abría el Campo de la Calva, una explanada negruzca y encharcada al final de la calle, sobre la falda de la colina festoneada de ginesta. Un barrio tan alto, tan cerca de las nubes, que aquí la lluvia todavía está parada antes de caer, solía decir Marés. Esta plataforma sobre la colina había sido proyectada como plaza pero aún no era nada, un barrizal; a un lado había una hilera de casas bajas con la taberna de Fermín, y al otro lado nada, el declive del monte y de los pinos y castaños con Vallcarca al fondo (pp.9-10).

En lo que afecta a las relaciones temporales la reducción de la temporalidad, lógica en un relato de estas dimensiones, es la nota dominante : se inicia al relato un sábado por la tarde de un mes de abril que parecía noviembre (pág.8) y en medio de la lluvia, como es privativo de este universo. La persecución y las deliberaciones de los chicos ocupan toda una tarde y se desarrollan hasta la mañana del domingo, a primera hora (pág.36), dentro de una linealidad temporal que sólo sufre dos alteraciones : un flash-back del narrador (pág.29) en el que nos cuenta una de las profecías de Marés en su papel de intérprete de la realidad, y una elipsis temporal de una semana (pág.38) tras la cual los chicos deciden entregar el monedero del hombre ahorcado a la Sra.Yordi, al entender que ella es realmente su propietaria.

- El discurso.

Desde el punto de vista de la construcción del discurso y desde los orígenes de la trayectoria novelesca de nuestro autor se ha ido observando por una parte la selección de ciertos procedimientos sobre los ya utilizados y, por otra parte, la intensificación en el uso de otros. Así hemos ido comprobando cómo el modelo de descripción objetiva aplicada a espacios y personajes en la primera novela iba siendo paulatinamente abandonado por un modelo descriptivo degradante y por otro impresionista que es el que se en definitiva se impone particularmente en las obras que se ocupan del "inframundo del barrio". El abandono del diálogo regido y la apuesta por el que hemos definido como esquema de interacción didáctica -con la información centrada en uno de los dos hablantes mientras el

otro indaga- y polémica -cuando los dos creen estar en posesión de la verdad- en perjuicio del modelo de interacción dialéctica propio de la conversación normal, son dos de los aspectos que poco a poco han ido variando, y que no ofrecen novedad alguna en esta cuarta etapa de la narrativa de Marsé.

En lo que afecta a los niveles de lenguaje cabe destacar la acentuada preferencia de Marsé por el complemento nominal y sobre todo por el adjetivo, que utiliza insistentemente acumulado en las descripciones a menudo sin progresión semántica alguna y a veces extrañamente emparejados, así la Sra. Yordi se parece a la hija de Fu-Manchú y tiene "los mismos ojos de china perversa y venérea, caliente y oriental" (pág.13). Pero lo que realmente llama la atención es la aparición con cada vez mayor frecuencia de extraños símiles caracterizados por su vulgaridad, su inoportunidad o su inefabilidad y de numerosas animalizaciones -ya habíamos visto algunas en *Si te dicen*- como forma de degradación del personaje :En el primer caso se encuentran algunos símiles como "La ciudad se aplasta remota y gris, como una charca enfangada, una agua muerta" (pág.7); "David soltó una tos pedregosa y espesa como una mermelada hecha de algarrobas o Dios sabe qué" (pág.13) y "la luz fugitiva de la tarde, ahora, aquí, planea como un pájaro de oro sobre el mar de fango" (pág.15), todas ellas en las primeras páginas y tan sorprendentes como manidas resultan otras tales como "maquillado como una figura de museo de cera" (pág.35), "se replegó sobre sí mismo ondulando como una oruga" (pág.28) y "sentado en lo más oscuro del bar, detrás de los billares, como un buitre esperando alguna carroña" (pág.32). En lo que afecta a las animalizaciones cabe destacar su intensificación y su invariable servicio a la caracterización de los personajes y sobre todo de aquellos que merecen un juicio negativo del narrador, como el panadero y sus "ojitos de cerdo" (pág.15), o sus "ojitos de rana venenosa" (pág.18) la "nariz de cuervo" del falangista que espera a la Sra. Yordi (pág.21) frente a los "ojos de gato" de Juanito Marés (pág.8 y 36) inteligentes y agudos. Esta práctica como veremos, se consolidará en posteriores novelas.

- Culturalismo e intertextualidad.

Culturalismo e intertextualidad se han ido convirtiendo en dos conceptos claves en el análisis de la trayectoria narrativa de Juan Marsé, que cada vez más hace partícipe a cada relato publicado de personajes, espacios y símbolos que han destacado en obras anteriores, y refuerza poco a poco el vínculo existente entre cada obra y otros géneros que hay

formado parte del bagaje cultural de un autodidacta como el autor catalán, tal es el caso del cine. De este modo, la intertextualidad en sus vertientes interna y externa se convierte en un aspecto esencial de su trabajo literario.

En lo que afecta a la intertextualidad restringida puede hablarse de un vínculo claro entre *Historia de detectives* y la novela que inicia la serie de las dedicadas al "inframundo del barrio", *Si te dicen*, no sólo en la aparición del Campo de la Calva -cuyo nombre se debe, según el relato de Sarnita en esta novela, a que los soldados franquistas jugaban allí con la cabeza de una prostituta, calva a consecuencia de esto- sino también en la existencia de un niño que lee los labios como Sarnita -ahora llamado Roca- y de otro que tose constantemente como Mingo Palau -ahora es Daniel-, además de aparecer de nuevo el remolino de hojas y papeles que se ha convertido en una de las imágenes favoritas de Marsé, y que ya estaba en *Últimas tardes*. Contiene *Historia*, además, referencias a una serie de personajes, espacios y motivos que encontraremos en posteriores novelas, tal es el caso de la Pensión Ynés, el mago Fu-Ching, Juanito Marés con su condición de ventrílocuo y de contorsionista, como se menciona en *El amante bilingüe*, o de Blay, estrafalario personaje de *El embrujo de Shanghai*.

El cine en las últimas novelas de Marsé es mucho más que una diversión o que una forma de escapar a la desagradable realidad, es una forma de interpretarla, de compararla. Por eso para los niños la Sra. Yordi "se parece a Fu-Lo-Suee, hija de Fu-Manchú" (pág.13), Charles Lagarton tiene "las piernas cortas separadas como si estuviera de pie en la cubierta de la "Bounty" poniendo cara bestial de capitán Blight" (pp.11-12), y Marés "pone cara de Barry Fitzgerald en *La ciudad desnuda* (pág.8), tiene sombrero, voz de ventrílocuo como Capone y siempre está rodeado de humo azul. El mundo de Bogart presta algunos elementos de la caracterización de los personajes, mientras que películas como *Los tambores de Fu-Manchú* -que ya ha sido mencionada en *Si te dicen*- o *Rebelión a bordo*- dirigida por Frank Lloyd y protagonizada por Charles Laughton en 1937-, junto a la ya citada *La ciudad desnuda* -dirigida por Jules Dassin en 1948- no sólo forman parte de la colección privada de imágenes de cada narrador, sino que incluso el argumento de algunas tiene que ver con su relato. Es el caso de esta última película, que trata también de una investigación, basada en este caso en el asesinato de una mujer.

5.6.3. EL FANTASMA DEL CINE ROXY

Ser el fantasma del cine de su barrio, permanecer en él como ser incorpóreo aislado del exterior, percibiendo el mundo a través de la pantalla, es el deseo último de Juan Marsé, la particular expectativa de un escritor que quiere vivir al margen de la fama y lejos de lo que entiende como "intelectualidad". Se trata de un imposible, de un sueño que hay que mantener a pesar de todo y de un sueño que también sirve como refugio contra el doloroso pasado y el futuro incierto. En el sueño se refugian las últimas publicaciones de Marsé, pero también en el deseo de reventar la historia desarrollando el conflicto entre la deseable ficción y la insostenible realidad a través de la intersección de diferentes planos.

Se inicia el relato con una cita de François Truffaut, que en su libro sobre Hitchcock reproduce una anécdota sucedida al maestro británico : esperando en un sueño antiguo -de 1916 nada menos- un taxi para ir a almorzar, descubre que su pretensión es imposible porque un taxi de esas características, como el resto de la escena, forma parte del pasado, y sólo en el pasado se pudo haber cumplido esa pretensión. Algo parecido sucede en las novelas de Marsé que se ocupan de la degradación en la posguerra, asentadas sobre las imposibles expectativas de los maquis y los sueños inviables e increíbles de los niños kabileños. Pero el de soñar es un derecho alienable del individuo, también el de inventar una realidad alternativa, no de otro modo propone reescribir la historia bajo el título de "novela". Y es en *El fantasma del cine Roxy* en donde tiene su origen este particular enfoque del pasado -esbozado en obras anteriores- que culmina en *El embrujo de Shanghai*, y al que puede servir como epígrafe un verso de un autor que al novelista catalán siempre ha interesado, como es Antonio Machado : *de la memoria sólo vale el don preclaro de evocar los sueños.*

5.6.3.1. HISTORIA Y TEMAS

De los distintos propósitos de la novela de Marsé en su última etapa no es el menos importante el de revisar no sólo su postura ante la historia personal y colectiva, sino el modo en que éste se va a llevar a cabo, como ya anticipamos en el análisis de *La muchacha de las bragas de oro*. Y uno de los modos más simples es enfrentar dialécticamente dos

propuestas, dos modos de entender el pasado -uno más próximo a la evocación lírica y otro con mayores pretensiones de objetividad- que son los que se enfrentan en las tesis de los distintos narradores que hasta la fecha ha utilizado Marsé en sus novelas. Es el caso del relato que nos ocupa, porque el esfuerzo conjunto de un escritor-guionista y un director como los que lo protagonizan no es posible el acuerdo total. Intentan ponerse de acuerdo para elaborar un guión que el escritor ve como "historia contemporánea de este país" y el director como "calenturas infantiles" (pág.43), que tiene como marco "la época feliz de sus aventuras infantiles con la pandilla en los espesos y ardientes cines de barrio" (pág.44). La oposición entre esas dos concepciones de la historia es la misma, recordemos, que enfrenta la tesis de Nito y las de Paulina en *Si te dicen*, las de Suau y las de Polo en *Un día volveré*.

Pero lo distintivo del guión que van a elaborar escritor y director, y lo que convierte a *El fantasma del cine Roxy* en una obra importante en la trayectoria del novelista de El Carmelo, es la capacidad de aglutinar en una sola historia, la de Vargas, los aspectos fundamentales de las que hemos encontrado en Julivert y encontraremos más adelante en Forcat -protagonista de *El embrujo*-, como puede verse a la luz de un argumento que es el siguiente : Jan Estévet fue detenido a mediados del año 1939 y encarcelado primero en la Modelo de Barcelona y a continuación en Burgos, sin que su esposa Susana tenga conocimiento de ello. Un compañero de Jan, que ha estado con él en Toulouse -recordemos que allí estaba el centro de operaciones de la resistencia antifranquista- le asegura que Estévet ha fallecido víctima de una pulmonía. Un día a la librería de Susana llega Vargas, un ex-guerrillero de oscuro pasado que les ayuda en el negocio y los protege de un ataque de tres falangistas que pretenden quemar todos los libros en catalán que allí hay, quedándose posteriormente a vivir con Susana y su hija.

Pero Susana descubrirá en 1952 que dos años antes su esposo salió de la cárcel el 8 de enero de 1950 y que vive en Toulouse con otra mujer, hasta que en 1960 vuelve solicitando perdón. Finalmente, en el año 1975 Vargas es un anciano que el barrio aprecia pero a quien nadie hace caso. Para contar esta historia propone el escritor un personaje, la señorita Carmela, que trabaja en el banco que ocupa hoy el local en donde estaba el cine Roxy, y que cree ver algunas imágenes que de la pantalla del Roxy han quedado como flotando. Carmela se convierte en espectadora inocente del debate que se va a abrir en el relato y que en el guión se propone : la novela y el cine como mecanismos de reproducción

de la realidad, tema fundamental y único del mismo.

En este relato indaga Marsé en la forma de concebir y reflejar la realidad mediante la exposición de dos visiones contrapuestas : la del escritor que apuesta por el poder de las imágenes y del director que incide en los aspectos técnicos y en la necesidad de ideas, o, lo que es lo mismo, la oposición entre un relato de imágenes y un relato de ideas bajo el cual puede leerse una novela formalista que Marsé ha denostado repetidamente en varias entrevistas y que representan autores como Juan Goytisolo y Benet y, en la forma, al objetivismo que protagonizó la década de los cincuenta en España. Decidido cada vez más a compaginar su más conocida faceta de novelista con la mucho menos conocida de guionista de cine, nos ofrece ahora la construcción de un guión cinematográfico paso a paso, con los comentarios de ambos autores, aspecto en el que se inició el autor catalán años atrás en compañía de novelistas como Juan García Hortelano, como el mismo autor explica a Ana M^a Moix (1972:126). El cine ofrece un campo de debate sobre la visión del arte literario y cinematográfico, como veremos a continuación.

El desencuentro entre director y escritor sobre qué tipo de película van a hacer y especialmente cómo, es constante desde la primera página del relato, en la que el escritor propone iniciar la película con un enano cabezudo que asciende a la cumbre de Montserrat hasta que la pierna de Ivy/Myriam Hopkins lo distrae (pág.43), lo cual es rechazado por el director como sucede en principio con el local, que no puede ser el Roxy ya que lo han derribado ni el Selecto o el Rovira porque no los ha conocido -él ve vídeo- (pág.48), tampoco entiende el valor de las imágenes de la nieve que cae sobre todo cuando cae en el interior de un túnel porque "las imágenes deben tener un sentido" (pág.55) y menos todavía acepta la nieve en febrero de 1938 porque en ese mes no nevó (pág.73), se opone a la aparición del dragón del Parque Güell (pág.62) y no consiente injerencias en el apartado técnico (pág.60), renunciando a la historia, a las imágenes y buscando a toda costa la verosimilitud. Frente a él el escritor, que claramente representa a Marsé, va elaborando fragmentariamente una teoría que es una defensa de su propio concepto no sólo del cine sino también de la novela, y que se opone a los criterios económicos, prácticos y lógicos que exhibe el director para reformar/deformar el guión.

Renuncia el director al tipo de guión que propone su compañero en el fondo y en la forma -"De ningún modo pienso contar una estúpida historia de contrariados amores

transidos de sociología política ... y de mitología del Oeste camuflada" (pág.67)- en su idea de que "modernamente hablando, importa poco que la historia se mueva y menos aún que vaya a ningún lado" como afirma el narrador (pág.66) y en ello se encuentra una nueva crítica de Marsé al objetivismo cinematográfico y por ende narrativo, enlazando un aspecto que había tratado ya en novelas como *Esta cara* y *Últimas tardes*, como hemos visto en otro lugar y que ahora explica con más detalle y claridad pasando de la simple alusión al ataque directo :

- Comprendo que pedirte que hagas verosímil al espectador una copiosa nevada dentro de un túnel, cuando habitualmente en tus películas ni siquiera has sido capaz de hacerme creer en personajes corrientes haciendo cosas simples y cotidianas como conducir un coche o encender un pitillo o abrir una puerta, comprendo que pedirte esa nieve, repito, son ganas de perder el tiempo. El don de crear vida se tiene o no se tiene. Los simples fotógrafos como tú deberías empezar por el principio, por las "vistas animadas" : salida de los obreros de la fábrica de papá. Y, ante todo, deberías devolver a Hollywood vuestro risible Óscar, los inmerecidos aplausos y el smoking prestado.

- En el fondo, no eres más que un redactor.

- No lo considero un insulto. Recuerdo que de niño, en la escuela del pueblo, un día el maestro me mandó hacer una redacción sobre el almendro en flor. No podía haberme pedido nada que me resultara más grato y más fácil : ese árbol nevado alumbraba mi infancia como una antorcha mágica. (pp.65-66)

La novela ha de ser una forma de crear vida según Marsé, como hemos visto en la introducción a nuestro trabajo, y lo mismo sucede con el cine, por eso el autor barcelonés se inspira en el cine de aventuras de los años treinta y cuarenta para definir y caracterizar sus personajes y el ambiente de sus novelas sobre todo cuando se ocupan del mundo degradado de su infancia. Pero a la vez y ya desde el punto de vista de la forma se trata de una novela de imágenes -el almendro y el dragón del Parque Guell son dos más para añadir a la amplia lista que hasta ahora hemos ido analizando- que dé respuesta a sus interrogantes y salda a los tristes recuerdos del pasado -"yo de aquellos años recuerdo sobre todo el frío y el hambre. La nieve y el hambre. El viento y el hambre", dice el escritor en el relato que nos ocupa (pág.55)-, por ello le gusta ubicarlos "en aquella época en que hacía mucho viento o la gente caminaba como si hiciera mucho viento" (pág.73), en la que como hemos dicho ya se puede localizar sus mejores novelas. Asentado este universo el novelista se decide

a meditar sobre su propio arte y éste es el valor fundamental de *El fantasma del cine Roxy*.

5.6.3.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Desde el punto de vista de la técnica utilizada en el relato cabe destacar la continuidad en la mayor parte de los aspectos que hasta ahora hemos distinguido como esenciales, sigue Marsé empleando un doble nivel narrativo con narradores, espacios y temporalidades diferentes, las mismas coordenadas espacio temporales, la misma tipología, formas de caracterización y funciones de los personajes en el relato segundo, el que trata de los acontecimientos alusivos a la historia del matrimonio Estevet y las mismas pautas en cuanto a las formas de descripción, tipos de diálogo y niveles de lenguaje. La novedad reside, y en esto *El fantasma* no aporta nada a lo que ya hemos destacado para esta cuarta etapa de la trayectoria novelística de Marsé, en la intensificación de ciertos procedimientos, entre los que no son los menos importantes la influencia del mundo del cine en la novela del escritor de El Carmelo y la acentuación del empleo de adjetivos y comparaciones en la construcción del discurso.

- El narrador y la perspectiva.

Se inicia el relato con la intervención del escritor en el diálogo que mantiene con el director al contrario de lo que sucede habitualmente en los que hasta ahora ha escrito Marsé. Se trata de un narrador en tercera persona omnisciente que se limita a conducir el diálogo de los personajes y nos facilita numerosos datos que quedan al margen del diálogo y así sabemos que director y guionista "no pueden verse el uno al otro" (pág.43) y también que la omnisciencia del narrador llega a la conciencia de los personajes, pues conoce sus pensamientos -"el director de cine esperaba de un guionista una respuesta hollywoodense y brillante" (pág.53); "el escritor a sueldo sonrió ampliamente, saboreando por anticipado la respuesta que iba a dar" (pág.79)- pero su presencia es muy poco relevante, pues se limita a presentar por boca del escritor el contenido de la secuencia y las opiniones que por ambos personajes suscita y conduce el diálogo a través de verbos que hacen referencia al propio acto de elocución. La obra, por lo demás, posee tres planos diferentes : el que se refiere a la conversación entre el director y el guionista, el que sigue la actividad de la Srta. Carmela, empleada del banco que ahora ocupa el local del derribado cine Roxy, y el que

afecta a Vargas y a los Estévet.

- Los personajes.

Un director de cine y un guionista, ambos anónimos, son los personajes del relato primero que sirve como marco a la historia que a Marsé le interesa, en la que sí encontramos una parte representativa de la habitual galería de personajes que emplea en sus crónicas urbanas : un maquis exiliado -Jan Estevet, cuyo apellido hace pensar en otro Jan, Julivert-, una mujer que espera el regreso de su marido -Susana Estevet-, un hombre que busca refugiarse en la paz y el olvido -Vargas-, un falangista que está buscando a Vargas -llamado Fermín, como el chófer de la baronesa en *Si te dicen-* y algunos niños, componen junto a la Srta. Carmela el nivel metadieético, siendo de ellos especialmente interesante esta última figura en la medida en que actúa a modo de vínculo entre el plano real -trabaja en el banco que sustituyó hace años al cine Roxy- y el plano imaginario en cuanto a que cree ver personajes cinematográficos mientras desempeña su trabajo y en esto se transforma en trasunto del Marsé-novelistas que colabora en este particular film y siente en determinado momento que está "en *Arizona* con Destry/James Stewart" (pág.44) o en un terremoto que acaba con el Roxy mientras ve a Clark Gable en *El terremoto de San Francisco* (pág.46).

Percibe el escritor la realidad a través de un filtro de celuloide y esto se nota en las descripciones y en las referencias descriptivas, más bien escasas como es natural en un relato de las dimensiones del que nos ocupa. El personaje de Vargas, como el de Jan Julivert, se describe desde el punto de vista de un niño y por ello puede ser un buen ejemplo de lo que decimos :

Vargas llegó un atardecer de invierno. Cruzó el descampado y al final de la calle se paró, pisando con sus botas enfangadas y rotas la tierra acuchillada, las cicatrices de nuestros juegos. Hoy se le recuerda alto, no sé por qué, pero no lo era. Enjuto y envarado, eso sí, con una aura felina en hombros y nuca y esa parsimonia en las manos y en la mirada que un niño que ha crecido en el Roxy relaciona oscuramente con puntería infalible y sangre fría pasmosa.

Traía Vargas el pelo negro revuelto, la boca dura y enferma y una pelambre joven en las mejillas. Sus ojos fríos y grises miraban a través de una escarcha, una vidriosa ausencia. Tras él, la tarde moría con fulgores de vinagre y oro (pp.57-58)

Recoge Marsé a uno de los vagabundos que en *Historia* dormían por la noche en el

el auto de los niños que jugaban a detectives y lo convierte en un perseguido que regresa al barrio con rasgos que recuerdan al Julivert de *Un día*, cuya figura también alta parecía salida de la pantalla del Roxy, según reconocían los niños en esta novela (pág.10). El vínculo con el mundo del cine puede establecerse con los demás personajes : el novelista pone cara de nazi canallesco "tipo Alex Sebastian en *Notorius*" (pág.60) y más adelante replica "con la voz impertinente y meliflua de Humpty Dumpty" (pág.86), la sonrisa del director "era la de Margaret Drumont simulando no ver la pierna de Groucho Marx en su regazo" (pág.48) y Susana tenía una "boca dorada como la de Madeleine Carroll".

- Coordinadas espacio-temporales.

Todas las referencias que aparecen en el relato pertenecen al relato segundo, pues nada es lo que sabemos desde este punto de vista del diálogo de escritor y director. En lo que al espacio se refiere aparecen trece secuencias sin orden y en algún caso repetidas que se desarrollan en los cines Selecto, Gracia y Roxy -situado antes de su desaparición en la plaza Lesseps (pág.45)- en un invierno nevado de 1941 (secuencia 37), en la escalinata del Parque Güell (secuencia 1) y en la librería-papelería Estevet, ya sea en el interior, en la fachada o en el altillo. La percepción del espacio se realiza a través de imágenes del pasado, por eso el escritor concede primordial importancia al dragón del parque Güell, a la nieve en el túnel, y por lo mismo la señorita Carmela reinterpreta la realidad a través de un sentido evocador como el olfato :

Recorre animosa y diligente un pasillo interior del Banco, una franja de penumbra azul por donde hace muchos años corría precisamente la fila tercera de butacas, cuando, de pronto, su sensible naricilla percibe un hedor corrupto, una insoportable vaharada de huevos podridos.

Se para y oye risas de niños.

Aquí, en este punto del pasillo, donde ella se ha parado tapándose la nariz, Juanito Marés arrojó una bomba fétida en protesta porque, debido a un fallo en la cabina de proyección, la película se había parado congelando a Ginger Rogers y a Fred Astaire en elegantes estatuas (pp.75-76).

La señorita Carmela huirá de su descubrimiento, pero Marsé no puede y vuelve a su infancia a través de sus novelas en la primera ocasión que se le presenta. En este relato también lo hace al situar la acción en el año 1941 en invierno y facilitar para ella tres fechas clave : 1941, 1950/1952 y 1960, para la historia de Vargas que en el año 1975 tiene

60 años como no podía ser de otra manera, pues aproximadamente es la misma que en ese año tienen todos los que participaron en la derrota del bando republicano y pasaron a la clandestinidad en 1939, es el año en que Julivert hubiese cumplido sesenta y cinco años, los mismos aproximadamente que Luis Lage y Palau, Carmen Broto cincuenta y seis y Balbina cincuenta y cuatro. No es una coincidencia que el año 1941 sea el inicio de *Si te dicen*, el año 1959 el de *Un día* y tres años antes de 1950 el de *El embrujo*, ni que sea el final de la acción de las dos primeras el año 1975 : es la generación anterior a Marsé que protagoniza la historia que la generación siguiente -entre ellos Marsé- cuenta. Por lo demás, la distribución de las secuencias, que no se realiza en orden cronológico, y un resumen de la historia de Vargas, son los únicos procedimientos destacables en un relato que no ofrece novedad alguna desde el punto de vista de la temporalidad.

- El discurso.

Salvo algunas gotas de ironía que aparecen en el relato -en la primera página de la novela un enano cabezudo "inicia su escalada político-montserratina hacia las cumbres de la patria con la mochila a la espalda aclamado por el gentío que le arroja flores y calderilla" (pág.43) y más adelante el escritor denomina a su compañero "Cecil B. de Cent (pág.73) -con un tono que recuerda a *La oscura historia* y que no es habitual en los relatos que se refieren a la degradada posguerra los procedimientos que emplea Marsé son los habituales : la descripción impresionista, la vuelta al diálogo regido con verbos elocutivos con un esquema de interacción polémica y la abundancia de adjetivos, complementos del nombre son los más destacados.

- Culturalismo e intertextualidad.

Insiste Marsé en reforzar la conexión intertextual que existe entre sus novelas y particularmente entre aquellas que se ocupan del "inframundo del barrio", de tal modo que en *El fantasma del cine Roxy* volvemos a encontrar la figura del pistolero reconvertido que fue Julivert -ahora como Vargas-, el retorno de personajes en la reaparición de Gonzalo como uno de los flechas que atormentaban a Néstor en *Un día volveré* -y ahora a Susana- y el retorno de imágenes en la repetición de la imagen de la colada tendida que despide azulete (pág.91) y del dragón del parque Güell (pág.93).

En lo que afecta a las relaciones intertextuales desde el punto de vista externo podemos destacar cómo el cine, poco a poco, ha ido adquiriendo cada vez mayor presencia

en la narrativa de Marsé hasta convertirse en un referente inexcusable a la hora de construir sus últimas novelas y cuentos. En el inicio de su trayectoria encontramos la simple mención de películas para justificar una pequeña parte de la actividad de los personajes -esto sucede, como hemos visto, en *Esta cara-*, más adelante el cine sirve para dar cuerpo a los sueños de Pijoaparte en *Últimas tardes*, y en *Si te dicen* va adquiriendo nuevas funciones. Encontramos en las novelas del escritor de El Carmelo personajes que escriben guiones como Paco Bodegas -*La oscura historia-*, actores aficionados como Fuegoña o Java -*Si te dicen-*, taquilleras como Susana Franch -*El embrujo-*, prostitutas que desarrollan allí su trabajo como Rubianca -*Si te dicen-*, dibujantes de carteles como Suau -*Un día volveré-*, espectadores como Sarnita, Daniel, Roca, todos los kabileños, y directores de cine como el que protagoniza *El fantasma del cine Roxy*. Es en esta obra en donde encontramos un catálogo completo de las funciones que el cine cumple en la narrativa de Marsé, destacando sobre todas la función contextualizadora, y algunas funciones más participativas que se basan en la contribución que el cine hace con ideas, situaciones, gestos, imágenes, sonidos y diálogos.

Cumple el cine una función contextualizadora en la medida en que la simple mención de ciertas películas y actores remiten a una época determinada que coincide invariablemente con los años en que Marsé era un cualificado espectador infantil, esto sucede con expresiones como "estoy en *Arizona* con Destry/James Stewart y la guapa Frenchie/Marlene Dietrich" (pág.44) -película dirigida por Georges Marshall en 1939- y menciones a películas como *Sangre, sudor y lágrimas* (pág. 53)-dirigida por Noel Coward en 1942- y a actores tan conocidos como Fred Astaire, Ginger Rogers, Laurence Olivier, Ella Raines y otros que forman parte de importantes clásicos del cine inglés y americano de los años treinta y cuarenta, que es el tipo de cine que de siempre ha atraído a Marsé por su valor imaginativo. Con estas menciones nos sitúa el novelista en una época histórica muy concreta, ayudado por multitud de imágenes que aisladas participan de algún modo en el relato, y de las que hay numerosos ejemplos en el que nos ocupa : "la pierna de Ivy/Miriam Hopkins balanceándose al borde del lecho" (pág.43), "un trasatlántico en ruta hacia Nueva York con Charles Boyer acodado a la borda con abrigo negro" (pág.49), "Rhett Butler en persona disponiéndose a entrar en un salón lleno de hermosas damas y petulantes caballeros del Sur" (pág.49), "James Cagney abofeteando frenéticamente a una rubia platino

(pág.49). Estas visiones de Carmela y otras muchas -"Charles Boyer elegante gabán solapas de terciopelo se quita el sombrero Stetson en la esquina nevada de la Quinta Avenida neoyorquina (pág.72), "Gary Cooper y George Raft con canica blanca y gorra de marino mercante fin de siglo y cantando *Tiene Susana cara de manzana*" (pág.94) son habituales y merecen el calificativo de "intertextual guionista" del director.

Pero el cine participa de una manera más activa en la novela de Marsé y de muy diversos modos : asociativa en la medida en que ciertas situaciones de la trama se asocian inmediatamente con episodios puntuales de determinadas películas, así el derribo del Roxy recuerda al guionista la película *San Francisco* (pág.46)- dirigida por W. S. Van Dyke en 1936 y precursora del género de "desastres" tan de moda hoy-, el viento le lleva a recordar la película *Suez* (1938) de Allan Dwayne (pág.73), mientras que cuando Carmela está a punto de caerse el guionista evoca a Joan Fontaine en *Abismos*, a punto de matarse en el hueco del ascensor (pág.104). También caracterizadora, porque como en su día observó Carmen Peña Ardid (1992:187), el cine sirve para individualizar física y psicológicamente a los personajes, y ayuda en su caracterización, de tal modo que son dotados de "la sonrisa de Margaret Drumont fingiendo no ver la pierna de Groucho Marx en su regazo" (pág.48), "la cara de nazi canallesco pero refinado y gentil con la policía y las mujeres, tipo Alex Sebastian en *Notorius* (pág.60), los" ojos claros golosos de luz y boca dorada como la de Madeleine Carroll" (pág.62) y la "voz impertinente y meliflua de Humpty Dumpty (pág.86).

Además de convertirse en un excelente archivo de imágenes, el cine presta también su sonido en forma de canciones -función ambientadora- y en forma de diálogos -función temática. En el primer caso tenemos la melodía de *Un lugar en el sol* y a Marlene Dietrich cantando *Fall in love again* (pág.68), en el segundo los diálogos de la película *Shane*, a la que hemos hecho referencia ya al analizar *Un día volveré*. Y es que *Shane*, obra dirigida por George Stevens y protagonizada por un pistolero con un pasado escabroso que defiende a los débiles, presta en dos ocasiones parte de sus diálogos de tal modo que encajan perfectamente en el relato del guionista. La película, como sucedía en *Un día volveré*, tiene una relación muy clara en cuanto a su argumento con la personalidad y situación vital de Vargas, como ya ocurría con Julivert.

5.6.4. TENIENTE BRAVO

A pesar de ser el relato que da título al volumen, *Teniente Bravo* no es con mucho el más interesante que podemos encontrar en él, se trata de una obra de treinta y siete páginas completamente alejada del sistema narrativo de Marsé, y de los dos universos novelescos en los que hasta hoy se ha movido el autor barcelonés. Es la respuesta a un deseo personal de dar forma literaria a una anécdota que forma parte de su experiencia durante la realización del servicio militar en Ceuta que no tuvo el resultado apetecido por la dificultad que el mismo autor reconoce en el cuento, como explica en una entrevista con Ana Rodríguez Fischer :

Empecé escribiendo relatos probablemente por lo que empieza casi todo el mundo, porque no te atreves a enfrentarte con la complejidad y el volumen de una novela. Pero eso fue de muy jovencito, pues luego no volví a escribir cuentos hasta *Teniente Bravo*. Pero no porque ahora ya no me atreva. Me parece un género muy difícil. A veces he tenido ideas para cuentos y no me he decidido. Durante muchos años turve en mente el *Teniente Bravo* porque es una historia prácticamente tal cual, que me ocurrió en Ceuta durante el Servicio Militar, allí fue testigo del descalabro continuo de ese personaje y durante años y años lo quería escribir, sin llegar a hacerlo hasta hace poco. Es algo que no me acabo de explicar muy bien. Porque lo contaba a los amigos, y además tenía mucho éxito, hasta el punto de que quienes me lo habían oído -Manolo Vázquez, Mendoza- me pedían que volviera a narrarlo. Y así, contado, me salía muy bien. Pero después no.

- ¿Por qué?

- No sabría decirlo. Esa concisión o ese "algo" especial que debe tener un cuento -no sabría definirlo exactamente; no se trata de una sorpresa, claro está, no de un final, no es nada de eso- y que está en *Los muertos* de Joyce, por ejemplo : un cuento magistral. Bueno, ahí hay algo indefinible que es una maravilla; si eso falta, no hay cuento (1991:23)

Lo que Marsé denomina "algo indefinible que es una maravilla", y que supone inherente a un buen cuento, bien puede relacionarse con las tres propiedades que el buen cuento literario ha de tener según Cortázar : significación o capacidad de significar más allá de la simple anécdota que presenta ; intensidad o facultad para aislar al lector de su universo privado, y tensión o virtud que evite que el receptor deje el relato antes de finalizarlo. No son propiedades que *Teniente Bravo* cumpla, ni en general lo hace ninguno de los cuentos publicados hasta ahora por el escritor barcelonés.

5.6.5.1. HISTORIA Y TEMAS.

El teniente Bravo hace traer una noche al campamento un viejo potro de saltos para que la tropa se ejercite, y decide saltar primero ante la formación para que esta observe la mecánica del salto. Hasta seis veces lo intentará sin éxito a pesar de los intentos disuasorios del sargento Lecha que ve cómo finalmente la asistencia sanitaria se lleva al teniente y puede por fin disolver la formación. Se trata pues de un relato en el que se ridiculiza la abnegación del teniente fiel en el seguimiento de la disciplina y en el cumplimiento de su obligación, estrellándose repetidamente contra un potro en pro de un objetivo miserable. De un modo bien distinto al observado en *Últimas tardes* y en *La oscura historia* se busca aquí la desmitificación personalizada no en un grupo social o ideológico sino en la figura del teniente. O quizá, simplemente, se trate de una simple anécdota que el novelista catalán ha decidido escribir al margen de lo que su trayectoria narrativa representa.

5. 6. 4. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.

Un narrador omnisciente en tercera persona relata los hechos a veces desde la perspectiva de un teniente que hace honor a su nombre -"el teniente se dio cuenta de que andaba lento" (pág.125)- y otras veces desde el punto de vista de un testigo de los hechos que forma parte del pelotón y que bien pudiera ser el mismo Marés que protagoniza *Historia de detectives*, como veremos después, muy atento a todos y cada uno de los saltos que ejecuta el teniente -"una mueca horrible y resolutiva torcía su boca y parecía ir más fuerte y más rápido espoleándose con saña" (pág.130)- pero en ningún caso objetivo, pues deja ver con claridad sus fobias hacia compañeros como Folch, "un payés añoradizo que nunca había salido de su masía perdida en el valle de Bergueña, salvo para venir a la mili" (pág.118) y sobre todo hacia los gallegos, "los reclutas más analfabetos y torpes del pelotón, los más ineptos y asustadizos y negados para la milicia" (pág.133).

El teniente Bravo, el sargento Lecha, el brigada Gómez y un pelotón de soldados entre los que es fácil reconocer los apellidos que Marsé ha ido utilizando para algunos personajes secundarios de sus novelas -Malet, Marés (pág.129); Falcón, Fariás, Fisas (pág.137)- componen el grupo de personajes utilizados en este relato, todos ellos

pertenecientes a las distintas escalas del Ejército. Ni sus funciones de protagonista -Bravo-, ayudante -Lecha- o testigos -el pelotón, una bandada de gaviotas y una cabra- son nuevas, ni tampoco lo son sus formas de caracterización : sólo Lecha y Bravo gozan de una breve descripción basada en su aspecto físico y en su vestuario y bastante objetiva, mientras que para los demás utiliza el narrador breves referencias descriptivas entre las que destacan por su frecuencia y significación las animalizaciones, presentes en el relato desde el "legionario de andares felinos" que trae el potro (pág.113) hasta la "apariencia trémula de araña dormida" del teniente (pág.143) pasando por "un muchacho taciturno con cabeza de pájaro" (pág.125) que forma parte del pelotón. No es novedad tampoco la caracterización del personaje por su lenguaje, así el sargento repite insistentemente "por Cristo".

Se llevan en este relato a las máximas consecuencias la reducción espacial y temporal, aunque ambos aspectos carecen por completo de interés. Sabemos que cuando llega el potro "era noche cerrada" (pág.113), que los saltos tienen lugar "poco después del toque de diana" (pág.114) y que corren los primeros días de marzo de 1955 (pág.114). No hay descripciones del espacio, se limita Marsé a situar la acción en la Agrupación de Transmisiones de la Comandancia General de Ceuta (pág.114) y a hacer alusión a algunos pueblos de los alrededores y al mismo Peñón. Tan sólo el potro adquiere cierta relevancia en el relato en su papel de objetivo, y el narrador insiste en su degradación, pues "era una antigualla, zanquilargo y pesado y con tantos costurones que bien podía haber vivido el desastre de Annual" (pág.113).

Desde el punto de vista de la construcción del discurso se mantienen los mismos procedimientos observados hasta ahora, la acumulación de adjetivos sin progresión semántica y las diferencias de tono entre los personajes. Sólo un caso de intertextualidad restringida se encuentra en el presente relato : la condición de ventrílocuo de un miembro del pelotón (pág.119) y el apellido de uno de sus componentes, Marés (pág.129) coinciden en un personaje que protagoniza *Historia de detectives* : Juanito Marés.

5.6.5. NOCHES DE BOCACCIO

Pertenece este relato a una faceta de la actividad de Marsé que en contadas ocasiones ha aparecido en su novela : la crítica de la actualidad política y cultural.

Numerosos artículos en revistas como *Por Favor* o como *Bocaccio* y algunos episodios puntuales de novelas como *Esta cara* -la crítica a las revistas del corazón en este caso- y *Últimas tardes* -denuncia del objetivismo- dejan testimonio de una práctica escasa en la trayectoria narrativa de Juan Marsé, que lo justifica del siguiente modo en la ya mencionada entrevista con Ana Rodríguez Fischer :

es como si me creyera más lo que sucedió hace diez años que lo que está pasando ahora. Necesito el paso del tiempo, triturar yo mismo ese material, pasarlo por una especie de química personal para transmutarlo en algo que para mí tiene visos de realidad, que me parece verosímil. Ése es el problema de la verosimilitud en la novela. Y no sé porqué diablos a la actualidad no la considero material novelesco, no me resulta muy cómodo manipularlo, manejarlo (pág.23)

Es esta una de las claves de la novela de Marsé : su desconfianza ante la realidad, su necesidad de tamizar lo directamente observado a través del filtro del tiempo para llevarlo al terreno de lo recordado, si no más seguro cuando menos sí más interesante para él, porque desde este punto de vista el tiempo no es un enemigo y sí un aliado que facilita el análisis más objetivo de la historia y ayuda a adoptar una correcta perspectiva. *Noches de Bocaccio* se encuentra entonces en el mismo plano que *Teniente Bravo* -a pesar de la distancia cronológica entre ellos- porque se trata de obras en las que el tiempo no tiene valor, al contrario de lo que sucede en el resto de la trayectoria narrativa del escritor catalán.

5.6.5.1. HISTORIA Y TEMAS

Un dibujante encuentra a Marsé en el pub "Bocaccio" y le propone elaborar conjuntamente un cómic que en lo esencial reproduce una historia muy similar a la de Pijoaparte en cuanto a su condición de trepa sobre todo. La negativa de Marsé no desanima a Kim, el dibujante, que al día siguiente le envía un sobre amarillo con recortes de prensa y un diario que reproduce el corto éxito de un autor novel que entre el verano y el otoño de 1968 aspiraba a convertirse en una revelación literaria. La crítica a los miembros de la *gauche divine*, a la narrativa experimentalista y al cine de la época no resultan tan

sorprendentes como el conocer al final que el escritor promesa se dedica a plagiar otras obras.

Marsé apunta en su crítica a un grupo de intelectuales que forman parte de lo que se denomina *gauche divine*, en opinión del escritor catalán "no más que una fantasmal y noctámbula inclinación al reencuentro, una manera de beber juntos y de prolongar la noche" (pág.154), un malentendido del 68 que pocos años antes poblaba las aulas de las facultades y que hemos encontrado en *Últimas tardes*. No es novedad la crítica al experimentalismo residente en el hecho de que el escritor novel, Roberto C. Amores, se encuentre en palabras del narrador por encima de autores como Benet, Leyva, Goytisolo y otros que no son precisamente modelos para Marsé quien como hemos visto en la introducción a nuestro trabajo lamenta en ellos la destrucción que llevan a cabo de una de las propiedades fundamentales de la novela, como es la de crear vida. Tampoco es novedad -ya lo hemos visto en un cuento anterior- la crítica a los últimos trabajos de la Escuela de Barcelona en la página correspondiente en el diario al 10 de octubre : ni los actores, ni el escabroso tema de la película interesan a un autor que oye "retumbar triunfales y vengativos los tambores de Fú-Manchú de mis infantiles matinales del Roxy" (pág.174) y hace suya su sentencia -"Lo-kí, échalos a los cocodrilos" (ibidem)- contra un cine alejado de la historia. Si la crítica no es original sí lo es la aparición en el diario por primera vez de nombres y apellidos de personajes representativos del mundillo cultural barcelonés, y sobre todo que la crítica es aquí explícita y tiene nombre y apellidos, ya no oculta las figuras con otros nombres como hizo en *Últimas tardes*.

5.6.5.2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

El recurso del manuscrito encontrado sirvió a Cervantes para situarse como lector de la propia historia que escribe y a la vez para desvincularse de algún modo de su contenido. Interesa esta posición a Marsé, que la utiliza en este relato y se convierte así en simple transcriptor de la crítica que aparece en los diarios. En tercera persona, omnisciente y subjetivo hacia la situación contada, responde a la visión cultural que Marsé posee de los aspectos tratados y en esta medida es portavoz del autor, aunque no facilita un único punto de vista : en el apartado que en el diario corresponde al 8 de octubre tenemos en forma de

contrapunto las opiniones de M^a Aurelia Campmany, Terenci Moix, Baltasar Porcel, Ricardo Bofill, Lara y otros sobre Roberto Amores. En cualquier caso no será la última vez que el novelista de El Carmelo emplee este recurso, pues también Norma será lectora de los cuadernos de Marés en la próxima novela que vamos a analizar.

El autor de los diarios es ahora tabernero en Quebec según nos informa el mismo narrador y Roberto C. Amores es el novelista en ciernes. Con excepción de la editora C. C. el resto de personajes son miembros del mundillo cultural barcelonés y objeto de ironía y burla por parte del autor del diario : José M^a Solanes llega "como una jaca meditabunda ajaezada con cámaras fotográficas" (pág.161), C.C. se estira en cama "como un lagarto insomne" (pág.157), Castellet es "el sheriff" (pág.176), etc. Tampoco queda mejor parado el último novelista hispanoamericano llegado a la editora de C. C. , como podemos ver :

C. C. presenta a su protegido al autor ultramarino, el último en subirse al repleto estribo (del que muy pronto se iba a caer de todos modos) de la guagua del boom literario iberoamericano. Dice el novelista ultramarino : "¿Cómo le va, viejo? Qué bárbaro, recién llevo a Barcelona, ciudad que adoro, y sólo escucho hablar de vosss..." Y responde humilde el peninsular : "No, la Voss del Trópico no soy yo" (pág.176)

Se trata de personajes que componen un mundo en el que la pose, la imagen, el deseo de aparentar, son las notas dominantes, un mundillo en el que por primera vez -aquí está la novedad- tiene apellidos concretos. Se trata de una forma de ficcionalización del personaje histórico, práctica cada vez más frecuente en la novela última y característica como hemos visto en la introducción a este capítulo de la "nueva narrativa hispánica", puede verse el ejemplo más claro en una novela como *Las máscaras del héroe* (1993) de Juan Manuel de Prada, novela en la que extraña la ausencia de cualquier personaje que haya tenido relevancia en el mundo político, social o cultural de la preguerra española, en una forma de esperpentización, de creación de una atmósfera absurda que ya interesó en su día a Valle -Inclán, y actualmente a autores tan reconocidos como Muñoz Molina y como Eduardo Mendoza.

Trabaja Marsé con escenarios, con lugares de representación en los que los miembros de la *gauche divine* juegan a ser lo que no son. Todos ellos son locales de

diversión nocturna que en su mayor parte han ido apareciendo a lo largo de anteriores novelas y que no se describen : "Bocaccio", "Las violetas", "Jamboree", "Pastís" y "Saltar i Parar" son algunos de ellos. En lo que afecta al tiempo se observa una reducción : el relato se refiere a un periodo situado "hace ya bastantes años, en la época en que la noche barcelonesa era un Titanic navegando alegre y confiado, lejos todavía del iceberg asesino" (pág.151), y la acción se desarrolla en dos días que nos conducen al diario que entre el mes de septiembre y el de octubre de un año de finales de los sesenta nos cuenta la mayor parte de lo sucedido.

Destaca en este relato la escasez de descripciones y de diálogos, y desde el punto de vista de los niveles de lenguaje la acumulación de adjetivos (pág.151), la abundancia de comparaciones, a menudo escasamente ajustadas y siempre referidas a los personajes - "como un naufrago estúpido" (pág.151), "como un lagarto insomne" (pág.157) y "parece un ángel exterminador" (pág.162) son algunas de ellas-. De nuevo encontramos un neologismo en la narrativa de Marsé : "goxdivin" (pág.164), pero lo más destacado por su novedad es el empleo de titulares de periódicos con intención irónica o paródica : "El personal subalterno de Banca Catalana inicia su triunfal gira por el Japón cantando caramellas contextos de Jordi Pujol", "Encerrona de monjes montserratinos en el Jazz Colón", "Baltasar Porcel devorado por los cocodrilos de Fu-Manchú" y "Don Fernando Lázaro Carreter presenta a la Real Academia de la Lengua el vocablo de nuevo cuño goxdivín, y estrena su nueva obra teatral *La poltrona no es para tí, Paco*" (pág.166), todos ellos presentados como "visiones catastróficos-culturales" (ibidem), son algunos destacados.

5. 7. EL AMANTE BILINGÜE (1991)

Es Juan Marsé un novelista dual cuyo mensaje se escinde entre una voz crítica de la sociedad que le ha tocado vivir, que se manifiesta en sus novelas de la desmitificación, y otra voz orientada hacia la recuperación del pasado irremediable, que encontramos en sus novelas de la degradación. Esta dualidad que lo caracteriza desde el principio de su trayectoria se mantiene hasta hoy, si bien con una intensidad bien diferente, pues mientras la recuperación del pasado se reafirma cada vez más claramente como preocupación nuclear del autor catalán, vemos cómo la voz crítica de la sociedad se extingue, o mejor

dicho, pasa a determinados artículos en revistas y a algún cuento o relato corto. Si algo distingue a *El amante* en esta última etapa de la trayectoria del autor de El Carmelo es su condición de única representante del "mundo de la burguesía" -hecha excepción quizá de su relato *Noches de Bocaccio*- después de la publicación de *La oscura historia* casi veinte años antes. Vuelve ahora Marsé a ocuparse del ataque a la burguesía, aunque ahora desde una perspectiva muy diferente porque ya no se mantiene el principio que regía la actividad de Pijoaparte según Sinningen -"amor + trabajo = entrada en el mundo de los ricos (1982:90)- y más bien se deja ver que la felicidad no está en el cambio de status. Por otra parte, son otros los procedimientos utilizados, recursos que acreditan de nuevo la proximidad del autor que nos ocupa a las corrientes novelescas en boga, en este caso las que forman parte de la "nueva narrativa"

La década de los ochenta supuso la constatación del retorno a la narratividad y a la memoria como arma de construcción del relato, en la novela española última y también en la del escritor barcelonés. *El amante bilingüe* es una obra en relación con ciertas tendencias dominantes en el panorama actual de nuestras letras, como lo son la invalidación de códigos -en lo que tiene de obra que cuestiona la realidad-, la indagación en la intimidad -no otra cosa hace su protagonista-, y la metaficción, en el empleo de procedimientos como la doble historia y la presencia en el universo novelesco de un personaje-escritor y otro lector. Otros procedimientos como el desdoblamiento del personaje, la presencia del disfraz en algunos y la marginalidad de otros, son habituales en la nueva narrativa, como también lo es la técnica de contrapunto, la alternancia de planos temporales, las alusiones culturalistas, la importancia de la intertextualidad y ese nuevo lenguaje que aparece en su novela a partir de *La muchacha*, aproximándose a formas recientes de novelar que definen la literatura de los autores más jóvenes.

Este hecho hace posible de nuevo poner de relieve su incuestionable valor como protagonista cualificado de las sucesivas corrientes que han marcado la novela española a partir de la década de los años cincuenta, momento en que tiene lugar la aparición de su primera novela, *Encerrados*, que suponía la entrada de Marsé en el mundo de la narrativa y su incorporación al denominado "realismo social". A partir de este momento, el mundo que refleja su novela es previsible en cuanto a que existe una raíz común de obsesiones e intereses temáticos y en todas las ocasiones salvo en una -*La muchacha*-, parte de una

imagen que le sugiere una historia que construye a partir de ella. Pocos son los novelistas que como Marsé han sabido conjugar la apertura a nuevas técnicas con la fidelidad a los principios básicos de su novela, y en este sentido no es una excepción *El amante*. Así lo justifica el autor barcelonés en una entrevista concedida a Rosa Mora, de la que transcribimos un fragmento :

Cada novela es un caso distinto, pero en términos generales me gusta comparar la novela con una colección de cromos. Parto de unas imágenes, recordadas o inventadas -muchas veces son tan obsesivas que ya no sabes si te las inventas o bien alguien te las ha explicado- que configuran una serie de cromos : colocados de una determinada manera ves claro que pueden constituir una historia (...) Una de las primeras imágenes fue el protagonista tirado en las escaleras del metro tocando el acordeón y pidiendo monedas. Veía que era un tío que había formado parte de la alta burguesía catalana. ¿Qué le había pasado? Esa iba a ser la novela (1992:12)

Por una parte tenemos una serie de imágenes que, encadenadas, ayudan a Marsé a construir una historia, pero por otro lado existe en la mayor parte de la narrativa del autor catalán una relación muy clara con el contexto histórico social en el que se desenvuelven los hechos. Estamos en la resaca del mayo del 68 francés y en una etapa de disturbios estudiantiles, un contexto similar sirvió a Marsé en *Últimas tardes*, y ahora se repite pasados unos años en *El amante*, por eso es posible establecer una relación entre el encuentro de Marsé y Norma y el contexto histórico-social, concretamente con los sucesos popularmente conocidos como la "Tancada" : el encierro en el monasterio de Montserrat de trescientos intelectuales en protesta por el consejo de guerra de Burgos del año 1970. Mangini explica estos sucesos en su libro sobre la disidencia durante el franquismo -aunque no cita a Marsé-, y valora positivamente su desenlace :

la protesta aparentemente no fue eficaz. Se les multó a todos y a los cantantes y actores les fue prohibido actuar en televisión. Sin embargo, lograron plantar las semillas de lo que iba a ser la Asamblea de Cataluña, organización instrumental para la oposición catalana a partir de 1971, cuando además empezó lo que Giner considera un florecimiento importantísimo de la cultura catalana. Esos tres días tuvieron cierto impacto en la decisión sobre el Proceso de Burgos (1989:215-216).

Marés y Norma participaron en estos o en parecidos sucesos y aquí se inició una relación que se vio interrumpida por la diferencia existente entre dos mundos sociales contrapuestos, que son ni más ni menos que los que Marsé presenta en todas aquellas novelas que se ocupan de tratar el mundo de la burguesía. Con él ha tenido bastante relación, particularmente en lo que se refiere a la burguesía intelectual catalana, tan criticada en su cuento *Noches de Bocaccio* como ya hemos visto, aunque en esta ocasión el autor catalán vuelve a sus tipos clásicos y renuncia a la identificación de los personajes con un nombre concreto y bien conocido en el mundillo cultural barcelonés, presentado ahora en su vertiente sociolingüística. En cualquier caso, no por conocido el tema tiene menos importancia en la obra que nos ocupa.

5. 7. 1. HISTORIA Y TEMAS.

El amante bilingüe contiene no pocas de las constantes que desde el punto de vista temático hemos analizado a lo largo de su amplia trayectoria y particularmente en lo que afecta a las novelas que se ocupan del mundo de la burguesía barcelonesa : la denuncia de la hipocresía y la insolidaridad burguesa -*Esta cara, Últimas tardes, La oscura historia*-, la crítica de la situación cultural en algún aspecto concreto -*Esta cara, Últimas tardes, Noches de Bocaccio*-, el tema de la búsqueda infructuosa -*Si te dicen, Un día volveré*-, la revisión del pasado desde el presente y el empleo de la memoria como procedimiento de reconstrucción imperfecta del pasado -*Si te dicen, Un día, La muchacha*-, la posición de protagonista de una pareja en desigual situación económica -*Esta cara, Últimas tardes, La oscura historia*-, el personaje desvinculado del grupo burgués, inadaptado en su entorno, que busca la evasión a través del sexo o el alcohol -*Esta cara, Encerrados*-, el deseo de que retorne algún ser querido normalmente como forma de superación de una situación de orfandad -*Encerrados*- y la imposibilidad de un final feliz, son todas constantes que la novela de Marsé presenta desde los orígenes de su trayectoria narrativa. Sin embargo hay dos aspectos nuevos que merecen comentario en la novela que nos ocupa : el esfuerzo integrador de los dos universos narrativos que hasta ahora Marsé ha presentado por separado y la profundización en los conflictos interiores de los personajes, en sus problemas de identidad, en una novela que presenta un argumento que podría resumirse

de este modo :

Una tarde de otoño de 1975 Marés vuelve a su apartamento, encuentra a su esposa con un limpiabotas andaluz, y poco después ésta abandona el piso para no volver. La escena, tan pacífica como incluso graciosa por el modo en que se desarrolla, supone para el protagonista el inicio de una nueva etapa que tiene como objetivo la reconquista de Norma. Para ello entra en una crisis de personalidad, se dedica a la mendicidad, y consigue finalmente hallar una solución a su problema adoptando la personalidad de un compañero de juegos de la infancia, Juan Faneca, que coincide con el tipo de individuos que atraen sexualmente a su esposa. Mientras ésta vive rodeada de burgueses que, como ella, trabajan en el ámbito de la sociolingüística, Marsé no desaprovechará la ocasión de reunirlos en el Café de la Ópera (cap.XX) y mostrarnos dos modos de entender la vida opuestos : uno, insolidario e hipócrita, representado por Norma y los amigos que en este momento critican el trabajo del limpiabotas, frente a otro que sufre el trauma de la obligatoria adaptación a un modelo cultural, el catalán, ajeno por completo a su formación y costumbres, que podrían simbolizar el mismo limpiabotas y también Marés. La crítica de la burguesía, el intento de recuperar el pasado del protagonista y el juego ficción-realidad que se manifiesta en esta ocasión a través de su doble personalidad se confirman así como los tres grandes temas de esta novela.

a) La recuperación del pasado.

En la década de los sesenta Juan Marsé publicó tres novelas críticas con la burguesía buscando su desmitificación, pero a partir del año 1973 y de la aparición de *Si te dicen* el pasado es objeto de constante preocupación en su obra, encuentra el novelista barcelonés su mejor filón temático y su propia voz, que no abandonará en lo sucesivo. Por eso, siendo *El amante* una novela de crítica social, es muy principalmente un proceso consciente de revisión del pasado no desde el punto de vista de la culpabilidad por acción -como Luys Forest- o por omisión -como Paco Bodegas-, sino desde el intento de volver atrás para buscar una explicación a lo sucedido y a la vez de reconquistar a Norma una vez el protagonista consiga llenar en ella un cierto vacío que se corresponde con una parte de la historia de Marés que ella desconoce.

Isabel de Castro hace referencia en su estudio sobre las tendencias narrativas del periodo 1975-1990 a un grupo de novelas unidas en su intención de indagar en la intimidad

con el objetivo de crear un mundo autónomo, personal (1991:39), entre las que destaca obras como *Makbara* de Juan Goytisolo, *El río de la luna* de Guelbenzu y las novelas de Esther Tusquets. Es también el caso de *El amante*, en un doble sentido : Como indagación del anónimo narrador en un pasado desagradable que sirva a la vez como desahogo íntimo y como vehículo de recuperación de unas señas de identidad, e indagación del protagonista principal para buscar una explicación que él realmente no necesita, pero sí su esposa, que a través de la lectura de los "cuadernos" llena un vacío en el inconcluso proceso de conocimiento de su ex-compañero Marés. Recuperar la memoria mediante la elaboración de los cuadernos y cerrar heridas son las razones finales del proceso evocativo de Marés, como hace constar en la primera página de la novela : "Para guardar memoria de esta desdicha, para hurgar en una herida que aún no se ha cerrado, voy a transcribir en este cuaderno lo ocurrido" (pág.9).

Los reconstrucción de los orígenes del protagonista es el gran tema de unos cuadernos que se reconstruyen gracias a la memoria, se trata de nuevo de una evocación, pero de una evocación dolorosa y casi inevitable que une esta novela desde este punto de vista con el resto de obras que se ocupan del mundo de la degradada posguerra, no en vano es Juan Faneca -es decir, el Sarnita de *Si te dicen-* quien anima a su amigo Marés a romper con el pasado y a pelear por sus deseos. En esta ocasión el pasado no aflora de un modo inevitable y casi inconsciente, como suele suceder en las novelas que se incluyen en el mundo de la degradación, sino que existe un proceso evocador voluntario y escrito, al modo en que aparece en *La muchacha* en las memorias de Forest. El pasado, ahora, aflora en forma de "cuadernos" perfectamente diferenciados en la novela del resto del texto, y a su vez dotados de una cierta independencia en cuanto a las funciones que mantienen respecto de la historia principal.

El primer cuaderno, titulado *El día que Norma me abandonó* , presenta el factor desencadenante de la situación actual del personaje y quiere relatar una situación muy puntual sucedida años atrás, en noviembre de 1975, en la que Marés llegó a casa y se encontró a su esposa Norma con un limpiabotas que poco antes había encontrado en la calle. Es de todos los recuerdos del protagonista el más doloroso y el seleccionado en primer lugar como forma de enfrentarse con el propio pasado, aunque en él no podemos encontrar las causas de su ruptura matrimonial. Quizá una luz se encuentra en el segundo

cuaderno, *Fu-Ching el gran ilusionista*, porque contiene un breve resumen de las tristes circunstancias familiares que rodearon la infancia del protagonista -en esta medida es emblemático del pasado del protagonista de la novela-, como podemos deducir de sus propias palabras: "Dejo aquí escritos estos recuerdos para que se salven del olvido. Mi vida ha sido una mierda, pero no tengo otra" (pág.37). El cuaderno, de tan sólo nueve páginas, es una breve selección de imágenes de Marés que se corresponden con su infancia: sus amigos David, Faneca y Jaime cerca del Lincoln Continental 1941 a sus doce años -los hemos visto jugando en el mismo vehículo en *Historia de detectives* -, su madre Rita, rodeada de amigos borrachos todos los sábados por la tarde cantando zarzuelas, y los préstamos que Marés hacía a su padre -Rafael Amat- perdido entre juegos malabares como el ilusionista Fu-Ching. En lo que respecta al tercer cuaderno, *El pez de oro*, tiene un claro valor simbólico, ya que la carpa que el niño Marés recibe en premio a su trabajo para perderse en el estanque de los Valentí es en cierto modo trasunto de la historia de su esposa, fugada hacia la comodidad del mundo burgués, al que además pertenece de pleno derecho. Con el párrafo final de este tercer cuaderno volvemos al año 1986, a la actualidad del relato principal:

Y así me veo todavía, a pesar del tiempo transcurrido, a mí y al pez; yo inclinado sobre el estanque como si fuera a beber en él, y el pez removiendo el limo del fondo deslizándose en silencio sobre un musgo impercedero y perdiéndose en la sombra, para siempre (pág.139)

La comprensión de las diferencias formativas y sociales del matrimonio Marés exige la lectura de los cuadernos en su totalidad, pues en este sentido son complementarios particularmente para Norma, que sin duda ha visto en su esposo antes un compañero de revolución y un héroe protector que un ser que proviene de un mundo social bien distinto al de ella. Por eso finalizar la lectura de los cuadernos y volver a verlo son una misma cosa, si bien por una sola vez, pues ese "pez" que Marés ha recibido en regalo volverá a huir y él lo sabe muy bien.

b) Aspectos del compromiso social. La desmitificación de la burguesía y lenguaje.

Hemos visto que Juan Marsé dedicó sus primeras obras a la crítica de una clase social, la burguesía, atendiendo a dos generaciones distintas: una, enriquecida por la guerra

y soporte fundamental de los planteamientos del franquismo que aparece en *La oscura historia* ; y otra que la sucede, compuesta de jóvenes universitarios cuyo compromiso político no es más que aparente y que podemos encontrar en *Esta cara* y sobre todo en *Últimas tardes*. Parecía que el novelista barcelonés había descuidado esta problemática, ocupado en recordar su infancia, cuando apareció *El amante*, que obtuvo en Sevilla el Premio Ateneo. La crítica al mundo de la burguesía y la exposición de diferencias irreconciliables entre clases es el tema principal de todas aquellas novelas que como *Esta cara*, *Últimas tardes* y *La oscura historia* se ocupan de la relación existente entre un miembro del proletariado y una chica de la burguesía acomodada, estructura que como hemos visto sirve de soporte a la acción, aunque en cada novela profundiza en un aspecto de esta crítica. En ésta selecciona un problema de gran actualidad como es la confluencia de dos lenguas en un mismo espacio y los conflictos que ello provoca, considerando además que los modelos lingüísticos lo son sociales también, al menos en este relato, de acuerdo con la defensa del bilingüismo que defiende Marsé, como explica a Rosa Mora :

No hay ninguna venganza en *El amante*, aunque toda novela es siempre un ajuste de cuentas. Sólo pensaba divertirme un poco, sin meterse en honduras, porque me tomo la dualidad lingüística como una situación fundamentalmente divertida. Si tuviera algo serio que decir sobre esto escribiría un ensayo, no una novela (...). Sin embargo me siento cómodo en Barcelona, soy de aquí y nadie me molesta. Vivo al margen de la cultura catalana pero eso es en parte porque me lo propongo : aunque recibo puntualmente invitaciones de todos los actos de la Generalitat, no suelo asistir a cenas literarias y otras manifestaciones oficiales (pág.12)

Es *El amante* una novela de la desmitificación, en concreto de la desmitificación de la supuesta defensa de lo catalán de un cierto sector de la burguesía barcelonesa y sobre todo del empleo interesado del idioma. No es el empleo de una u otra lengua, sino la utilización interesada de alguna de ellas como un medio de promoción social o política lo que Marsé critica, por eso Norma utiliza el catalán en su trabajo, pero el castellano fuera de él, y por lo mismo los sociolingüistas hablan en castellano entre ellos. Se trata en cualquier caso de un aspecto que no había sido tratado por Marsé y es original en una novela que hace referencia a un grupo de burgueses que salvando las distancias cronológicas responden a los mismos o parecidos fundamentos ideológicos que el grupo

que encontrábamos al principio conspirando en *Últimas tardes*, más adelante recién licenciados en *Esta cara*, y después asistiendo a fiestas "de sociedad" en *La oscura historia*, un grupo que vinculado a la "gauche divine" como en *Noches de Bocaccio*, encerrado en defensa de las libertades por las iglesias de Barcelona -así se conocieron Norma y Marés- sigue fiel a sus etiquetas : clasista, insolidario e hipócrita. El capítulo XX de la novela, que trata del encuentro de Marés con Norma y sus compañeros en un bar, es un buen ejemplo de su concepción de las diferencias sociales, como deja ver este diálogo entre Eudald Ribas, Norma, Totón y Tassis :

En este momento Georgina, a su lado, la cogía suavemente del codo :

- Me han dicho que si le vieras por la calle, no le reconocerías.

- Ni ganas.

- Todos hemos cambiado -dijo Mireia.

- Será que no representa la edad que tiene. -Norma se quedó pensativa y añadió- : Nunca ha representado lo que realmente es, ese hombre.

- Le han visto por ahí tirado hecho un paria, un vagabundo, tirado en las escaleras del metro con un cartel que dice tengo hambre y estoy solo en el mundo, o algo así.

- Han pasado muchos años de lo nuestro, y no tengo el menor interés en volver a verle -dijo Norma-. Aunque, si supiera en qué esquina para, me gustaría echarle una ojeada desde lejos.

- A mí también me han llegado noticias -dijo Ribas-. Parece que toca la flauta con los pies y rasca una botella de anís del Mono con una cuchara...

El detalle estremeció a Norma.

- No dices más que burradas, Eudald.

Ribas hizo un gesto de impotencia y comentó dirigiéndose a Tassis y a Totón :

- Norma nunca se enteró de nada respecto a ese pobre huerfanito. Jamás supo quién era, de dónde provenía, qué intenciones llevaba. El amor es ciego, realmente (...) Conste que me caía bien -afirmó Ribas- Aunque siempre estaba representando alguna farsa... Ahora resulta que ese amor contrariado le ha llevado a la mendicidad. ¡Vaya por Dios! ¡Pobre infeliz! (pp.105-106)

Los compañeros de Norma, satirizados incluso en sus nombres de pila, hacen burla del anterior esposo de Norma y ella misma, cuando éste va a verla disfrazado, sólo concibe que tenga algún problema económico, porque entiende que la sociedad da a cada uno lo que corresponde y que todos se encuentran en igualdad de condiciones en el punto de partida, lo cual parece sugerirse en la novela del autor que nos ocupa como un principio harto discutible, en la medida en que su defensa se sitúa invariablemente al servicio de los

perdedores. Esta visión social era y es explicada por Marsé a través de una exploración dialéctica que se lleva a cabo a través de dos tipos o modelos de personajes, desde el punto de vista de su ubicación en la estructura social española y catalana en particular : un representante del proletariado cuya procedencia invariablemente es sureña -Pijoaparte, Paco Bodegas, etc.-, y un componente de la burguesía acomodada rodeado de un grupo afin ideológicamente a él -Teresa con Luis Trias y M^a José Roviralta, por ejemplo; Nuria y Salva Vilella; Norma y Eudald Ribas o Valls Verdú- cada uno de ellos con una carencia importante que impide en todos y cada uno de los casos la obtención de la felicidad, objetivo inalcanzable para todas las criaturas de Marsé : si los primeros adolecen de una posición socioeconómica desahogada, los segundos no tienen una vida sexual satisfactoria, y para solventar sus carencias ambos polos socioeconómicos se atraen, por eso Norma se deja seducir por Faneca.

Por lo tanto, no varía el autor barcelonés su crítica sobre el grupo de jóvenes ni su configuración ideológica, aunque sí las circunstancias vitales, y se muestra coherente en este aspecto a lo largo de las novelas en las que aborda este problema. Se cumple de nuevo el esquema que Enrique Margery destacaba para *Últimas tardes* -recordemos : *desplazamiento hacia el mito - deterioro del mito- retorno al status* (1973:592)- sólo que en esta ocasión el proceso no se lleva a cabo por vez primera, sino que se trata de una reconquista y por lo tanto de una recaída en el mismo error. Parece decirnos con ello Marsé que el proceso de atracción que la burguesía ejerce sobre un cierto sector del proletariado emigrante es inevitable y mucho más fuerte que el temor a fracasar de todos aquellos que como Pijoaparte -éste por dos veces- y Marés lo intentan, aunque en esta novela el mensaje final desde este punto de vista, ya lo veremos, es muy otro. Se reafirma así la irreconciliabilidad de dos clases sociales enfrentadas y sobre todo el fracaso de los personajes en su enfrentamiento con la realidad -tema que hemos distinguido como central para la novela del autor de *El Carmelo*-, mucho más compleja y mucho más lejos de la belleza del objeto que persiguen, sea Teresa, sea Norma, o sus respectivos status.

c) El juego ficción-realidad.

El enfrentamiento entre ficción y realidad es una de las características que mejor definen a la novela posmoderna y se deja ver sobre todo a través del desconocimiento que los personajes poseen del mundo de los demás, lo cual se resuelve no sin ciertas tensiones

en novelas como *Amado monstruo*, *Todos mienten*, *El parecido*, *Los misterios de Madrid*, y en muchas otras. No es éste el único modo en que *El amante* se manifiesta como novela de la posmodernidad en lo que tiene de cuestionamiento de la realidad, pues una de las vías para ponerla en cuestión es la oposición a los códigos de valores tradicionales, la situación de los personajes al margen de la idea de familia, de la de estabilidad matrimonial, y su evolución como seres alejados de las relaciones de pareja convencionales, caso este último que afecta de lleno a la construcción de *El amante*, como puede verse en la búsqueda que Norma hace de relaciones sexuales promiscuas y ocasionales, dentro de lo que De Castro define como "novela de la amoralidad" o novela en la que valores y normas parecen falsos y engañosos (1991:25). De nuevo Marsé ofrece en su novela una pareja destruida -aunque en este caso y a diferencia de lo que encontramos en otras, existe una posibilidad de reconstrucción- y de nuevo plantea el juego ficción-realidad, ahora ya no centrado en la oposición entre compartimentos sociales estancos, sino que se manifiesta en el desdoblamiento de personalidad de Marés y en la recepción que su esposa hace de los cuadernos. A través del desdoblamiento de Marés y de lo que los cuadernos relatan, descubre el primero su auténtica identidad en Faneca y la segunda quién es en realidad su esposo.

Explica Leopoldo Azancot en su reseña sobre *La muchacha* que "el otro" es una figura que recorre la literatura del XIX y del XX desde autores como Hoffman, Chamiso, hasta Hofmannsthal, Werfel y Dürremat pasando por Andersen, Dostoievski, Poe, Wilde y Maupassant -añadamos *El Dr. Yekill y Mr. Hide* de Stevenson, uno de los autores de cabecera de Marsé- y que *se torna visible de modo especial durante las grandes conmociones sociales* (1979:86). El tema según este mismo investigador puede analizarse desde múltiples puntos de vista, ya sea el doble como la unión del cada uno de nosotros con el que quisiéramos ser -sería el caso de *La muchacha*-, como encarnación del morboso amor por sí mismo que impide la formación de una personalidad bien equilibrada, como representación alegórica del segundo yo del subconsciente, como símbolo bifronte o promesa y amenaza a un tiempo de muerte y de inmortalidad, como recurso para llevar a cabo una transferencia de culpabilidad, o, finalmente, como modo de abordar el problema de las relaciones del yo con el yo (ibidem). En este último caso se encuentra Juan Marés, diariamente transformado en otro para reconquistar a su esposa Norma.

"Si te conviertes en otro sin dejar de ser tú, ya nunca te sentirás solo" (pág.118), estas palabras de Marés nos dan la clave de la novela desde el punto de vista del tema de la doble identidad porque Marés se salva mediante la ficción o al menos lo intenta. Enlaza así *El amante* con la propuesta fundamental de Marsé en sus últimas obras : La ficción es un refugio para la insoportable realidad y vale la pena combatir por ella. En otro lugar hemos hablado de la cuidadosa transformación de vestuario que llevaba a cabo Pijoaparte para colarse en las fiestas de la burguesía y de su repentino afán lector y de un aspecto que define a muchos de los personajes que participan en las novelas de la desmitificación, como es su vinculación con un juego que llevan a cabo y consiste en ser algo diferentes de lo que son en realidad. Marés, casi en la indigencia tras su fracaso matrimonial, inicia una reconquista de su esposa mediante la transformación de su personalidad pero no se trata de un aprendizaje, sino una adaptación del actante principal, Marés, al tipo de individuos que atraen a su esposa. Jugando a ser lo que no es enlaza Marés con Pijoaparte, Norma con Teresa, e ingresan a la vez como miembros de pleno derecho en el club de personajes que recurren al juego como forma de cuestionar la realidad tal y como es habitual en lo que hemos definido como "nueva narrativa hispánica".

Cuando Marés intenta explicar a Cuxot su experiencia, su encuentro con un misterioso personaje que se le aparece para aconsejarle, dibuja a Faneca como un sueño - "Soñé que entraba en mi cuarto y me llamaba a mi mismo por mi nombre. Era yo, pero casi no me reconozco" (pág.50)- en el que un ex-compañero de juegos lo visita y le da fuerzas para reconquistar a su esposa. Pero Faneca no es más que el nombre de la disculpa que necesita Marés para combatir por sus deseos y su voz es oída en el consejo y gracias a ella crea una figura diferente. Primero cambia de lugar de residencia y pasa a alojarse en una pensión de su barrio, en la que sabe muy bien que el nombre de Faneca no es desconocido, después con una serie de postizos corrige las imperfecciones de su rostro y finalmente con un buen traje seduce a su vecina Griselda y posteriormente acude a casa de Norma Valentí y se hace pasar por amigo de Marés. A veces la transformación parece escapársele de las manos :

Marés sentía desintegrarse día a día su personalidad. Puesto que el astroso músico callejero era también, en el fondo, un personaje inventado, empezó a ser expoliado : algunas mañanas no era capaz de

articular una palabra en catalán, tocaba el acordeón con el parche en el ojo y con patillas, y parecía ausente. Le dijo a Cuxot que así inspiraba más compasión a los transeúntes y que, además, veía mejor (...) Dejó de verse encogido y su cuello se estiró y caminaba envarado, y una extraña parsimonia se adueñó definitivamente de sus manos y de su voz, una gestualidad ceremoniosa y altanera. Pese a ello, en términos generales parecía más conformado consigo mismo, aguantando más el tipo, con un comportamiento más barroco y extrovertido. Su repertorio musical también se alteró : ahora tocaba pasodobles y coplas andaluzas (pág.191).

La transformación de personalidad conlleva un retorno al pasado en la medida en que el personaje se encuentra robustecido a medida que se vincula con sus verdaderos orígenes, en realidad avanza mucho más hacia su propia autenticidad que hacia su ex-esposa Norma y su cambio de imagen sirve a la denuncia de la falsedad y la hipocresía, no es Marés un hablante de catalán ni son las suyas inquietudes sociales o idiomáticas. En este sentido vuelve Marsé a rechazar el maniqueísmo del realismo social al repartir las culpas entre todos los personajes, pues la falsedad de Norma y sus compañeros sociolingüistas es la misma en el fondo que la de Marés, el juego que llevan a cabo tiene como resultado el fracaso y sólo se salva de él Marés, que recupera sus propias señas de identidad en la persona de Juan Faneca, a quien deja escrita una nota final de agradecimiento en los siguientes términos:

"Querido Fanequilla : ahí te dejo mi camisa favorita; sé que te gusta mucho y que siempre te hizo ilusión llevarla. También te dejo algunos talones firmados porque supongo que no andarás bien de dinero, con los gastos que últimamente has tenido. Y puedes llevarte lo que quieras de este agujero, a mi ya todo me da igual... Desde hace algún tiempo no me encuentro bien, creo que tengo la enfermedad del olvido. Temo que pueda ocurrirme algo malo de un momento a otro. Pero me acuerdo mucho de tí. Recibe un abrazo de tu amigo de siempre, que te desea suerte en la vida. MARÉS" (pág.197)

Cuando la suplantación se lleva a cabo comprende que en realidad está a punto de traicionarse a sí mismo con su esposa, aunque "si otros me los han puesto durante años también puedo hacerlo yo, es decir, ese fantasmón llamado Faneca", dice Marés (pág.156). En cualquier caso, la última nota que Marés deja a su compañero Faneca es como hemos visto un signo de optimismo y de agradecimiento, y una demostración de que el individuo

se encuentra a sí mismo lejos de la impostura -lección que Pijoaparte no consiguió aprender- y en esta medida la metamorfosis del personaje cabe interpretarse como positiva y como salida sobre todo a la soledad del individuo perdido en un ambiente que reconoce como ajeno : la evasión a través del alcohol, del sexo, de la transformación de la propia imagen y hasta de la propia identidad no permiten la felicidad del individuo que se enfrenta a su entorno, sí es posible como salida la fidelidad a las propias raíces y a los propios principios, y Marés en este sentido es un perfecto vencedor de sí mismo.

El otro modo de manifestarse el juego ficción-realidad en la novela que nos ocupa procede de la recepción que Norma hace de los cuadernos, pues con esta lectura la hija de los Valentí evoluciona desde la curiosidad hasta el conflicto interior que supone descubrir que realmente desconocía la auténtica personalidad de su marido, que su marido era "otro". Los cuadernos cumplen así su objetivo toda vez que Norma, entrando en un mundo desconocido, permite que se cumpla el objetivo de Marés al culminar dos procesos : El aumento gradual de interés por el verdadero autor de los diarios, que Norma confiesa a Faneca, y el cambio de personalidad de Marés hacia la autenticidad, pues reconquista a su esposa en el momento en que se transforma en Faneca. La experiencia, en todo caso, no es fácil ni agradable para Marés, como él mismo afirma :

Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio lo primero que vi fue a mi mismo abriendo la puerta del dormitorio; todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando no soy mas que una sombra de lo que fui, cada vez que entro desprevenido en su dormitorio el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi ruina : un hombre empapado por la lluvia en el umbral de su inmediata destrucción, anonanado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo (pág.9)

El proceso de indagación es complejo y desagradable, sin embargo Marés resulta vencedor de sí mismo, a diferencia de lo que sucedía con Pijoaparte. Ésta, si duda, es la gran novedad que presenta *El amante bilingüe* respecto de lo que podemos colegir de la lectura de *Esta cara* y de *Últimas tardes* : Si en éstas el ingreso en la burguesía se aparecía como objetivo deseable a costa de todo, ahora demuestra Marsé que la autenticidad, la victoria sobre sí, es la mejor solución a la desorientación y frustración del personaje, pues el ascenso económico no conlleva la felicidad, como pensaba Pijoaparte, convierte al

individuo en cómplice de la clase social anhelada y por lo tanto en culpable. Esto, que Marsé sugería en novelas anteriores a través del narrador, es un principio que de algún modo arraiga en el personaje principal.

5. 7. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.

Es la de Marsé una novela permeable cuyo material narrativo tiene muy distinta procedencia, y en la que como hemos ido comprobando es mucho más lo que se mantiene que lo que cambia. Queda constancia en *El amante*, por ejemplo, de la influencia cervantina en la introducción de varios niveles narrativos interrelacionados y en la presencia de un personaje lector de una historia en la que se ve en cierto modo implicada, y también de la trascendencia que en la novela de Marsé ha tenido la llamada "lost generation" y particularmente la de William Faulkner -autor que ya Soldevila destacaba como influyente en las primeras novelas de Marsé (1980:259)-, en aspectos como el peso de lo autobiográfico, el intento de componer la historia de un espacio, el empleo de personajes-tipo, el uso del contrapunto o la aparición de rumores que recorren la ciudad a modo de "voz de la calle", que nunca serán confirmados ni desmentidos, rasgos todos ellos que recoge Michael Mohrt como fundamentales de la "generación perdida" en su estudio sobre la novela norteamericana (1956:99).

De la influencia de sus lecturas procede la mayor parte de sus constantes narrativas, sin embargo existe en su trayectoria una serie de procedimientos que bien sean utilizados ocasionalmente -la "mirada epifánica" en su primera etapa, la caracterización de los personajes por sus lecturas en la segunda o las "aventis" en la tercera, por citar algunos ejemplos- o bien de manera habitual a lo largo de su evolución, nos permiten establecer etapas en su singladura, procedimientos que además coinciden con algunos de los más relevantes en la historia reciente de la novela española. Comparte el novelista barcelonés con los más destacados protagonistas de la "nueva narrativa" el afán por restaurar la narratividad y volver a la esencia épica de contar historias, manifiesta en la presencia de elementos folletinescos como la existencia enigmática del personaje, la presencia de personajes inauditos, los fuertes contrastes entre el bien y el mal, y la relación amorosa entre personajes de desigual condición económica. Todos ellos presentes en *El amante*

aunque en algún caso -pensemos en el último ejemplo- ya estaba en obras anteriores.

En esta cuarta etapa que se inicia con la aparición de *La muchacha* emplea Marsé estrategias como la caracterización del personaje mediante el disfraz, la técnica de contrapunto o la alternancia de planos temporales, y concede especial relevancia a las relaciones intertextuales y al impresionismo descriptivo. A estos procedimientos prestaremos atención en una obra que en general y salvo excepciones se mantiene fiel a las constantes narrativas de Marsé en cuanto a tipos, caracterización y funciones de personajes y espacios, perspectiva narrativa, tratamiento de la temporalidad y elaboración del discurso. Nos detendremos especialmente en aquellos procedimientos que tengan una mayor relación con los que definen a la "nueva narrativa hispánica", a la literatura de los más jóvenes.

5.7.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA

La novela posee dos partes claramente diferenciadas en la caracterización espacial, el diseño de la temporalidad y el esquema narrativo : una de treinta y siete capítulos que relata el proceso de reconquista de Norma a partir del cambio de personalidad de Marés, y otra, de sólo tres, que se presenta como una historia acabada y redactada por el propio Marés en su idea de manifestarse y de reconstruir una parte significativa de su pasado con un evidente afán explicativo y justificador. El relato primero posee un esquema narrativo bastante tradicional : un narrador exterior en tercera persona sigue atentamente el proceso de conversión del protagonista en una personalidad diferente, y de paso describe espacios, personajes, y ofrece un marco temporal dentro del modelo que define Friedman como *editorial omniscience* (1955:1169), Dolezel como *rethorical narrator* (1967:549) y no faltan ejemplos de lo que Genette define como *focalisation 0* (1972:206), lo cual es habitual, por otra parte, en la trayectoria narrativa de Marsé.

Se trata de un narrador que domina perfectamente la historia del protagonista e incluso sus pensamientos, alternando formas como el estilo indirecto -"Hoy no encuentro a mi público, se dijo Marés" (pág.30)-, el directo -"*Esta no vuelve*", musitó con voz carrasposa"- (pág.86. *Itálicas mías*), la segunda persona narrativa -"Tienes que alquilar una habitación en la pensión Ynés ahora mismo -se dijo- porque ¿Y si Norma busca el teléfono en el listín?" (pág.157)- y el estilo indirecto libre -"sin embargo, a pesar del hambre que

pasó de niño, no recordaba que él se hubiera comido aquella mandarina" (pág.157)-, todas ellas estrategias habituales en la trayectoria del autor catalán, como también lo son la presencia de dos niveles narrativos, el empleo de procedimientos distanciadores como la ironía y la parodia, degradatorios como la animalización, y relacionados con el proceso de conversión del personaje como el uso de la modalidad epistolar. Ninguno de ellos constituye novedad alguna, tampoco lo es el empleo de un capítulo a modo de epílogo, como hemos visto en el análisis de anteriores obras.

- La doble historia.

La novela muestra uno de los procedimientos que en la trayectoria de Marsé se han hecho habituales a partir de su segunda novela, y es la existencia de una doble historia introducida por un narrador que da entrada a lo que Genette denomina "nivel metadieético" (1972:238-239 y 1983:61), -concepto que más adelante corrigió Bal definiéndolo como "nivel hipodieético" por la confusión que el prefijo "meta-" podía originar (1977:35)-nivel que se constituye por la enunciación de un relato a partir del nivel intradieético y corre a cargo de un personaje, en este caso Marés, que se ve condicionado a elaborar esta historia para conseguir la atención de su ex-esposa. De las funciones que este nivel hipodieético puede cumplir *-explicativa, predictiva, temática, persuasiva, distractiva y de obstrucción*, según Genette (1983:61-63)- es la primera la que cumplen los cuadernos que el protagonista de la novela elabora y gracias a ella puede Norma iniciar una aproximación al que hasta entonces es el mundo desconocido del pasado de su esposo.

En los llamados "Cuadernos", Marsé utiliza un narrador en primera persona que emplea el presente con idea de transmitir al lector un fondo de sinceridad, y que coincide con el tipo de narrador de Doležel denomina *personal first person*, esto es, la que no ofrece dudas sobre la identidad entre narrador y personaje (1967:551). Este narrador se va a ocupar en el primer cuaderno, *El día que Norma me abandonó*, de relatar una situación muy puntual sucedida años atrás, en noviembre de 1975, deteniéndose brevemente en la descripción del espacio y sobre todo en la valoración de algunos de los personajes a los que se permite juzgar, como es el caso del amante ocasional de su esposa -"No me sorprende que sea un vulgar limpiabotas, reclutado en algún lugar de las Ramblas y con pinta de cabrero" (pág.11)- pero atento a dos funciones básicas, como son la de comunicar los pensamientos del personaje principal y la de conducir el diálogo que es, en definitiva, lo

que soporta la carga ideológica del primer cuaderno.

En cambio en el segundo, *Fu-Ching el gran ilusionista*, la memoria sigue siendo el instrumento fundamental para un narrador no preocupado ya por la descripción sino por el enlace de imágenes aisladas mucho más emotivas y acordes con las intenciones del personaje. En lo que respecta al tercer cuaderno, *El pez de oro*, tiene un claro valor simbólico, ya que la carpa que el niño Marés recibe en premio a su trabajo para perderse en el estanque de los Valentí es en cierto modo trasunto de la historia de su esposa, fugada hacia la comodidad del mundo burgués al que pertenece de pleno derecho. Es necesaria la lectura, como hemos dicho anteriormente, de los tres cuadernos, pues a los ojos de Norma se presentan como complementarios de lo que sobre su esposo sabe en la medida en que contienen el desencadenante de la ruptura, la inclusión del protagonista en determinado contexto social, y un episodio simbólico que muestra a las claras ciertas diferencias de clase difícilmente conciliables.

- Formas de distanciamiento : Ironía, parodia e hipérbole.

Genette analiza la hipertextualidad como una de las formas de transtextualidad fundamentales, en la cual un texto resulta de otro anterior por transformación o por imitación o transformación indirecta, en cuyo caso incluye el crítico francés la parodia y sus distintas modalidades. Dentro de ellas existen diversas posibilidades, como lo son la modificación del tema sin modificar el estilo o "parodia", el proceso contrario o "travestimiento", la imitación estilística crítica o "pastiche", y una cuarta forma que a diferencia de las tres anteriores carece por completo de intención satírica, tal es el caso del "pastiche". A la parodia hemos hecho referencia en novelas anteriores, pues se trata de un recurso consustancial a la mirada de Marsé sobre el mundo burgués, lo mismo que sucede con la hipérbole, ambas vuelven a aparecer en *El amante* aunque con ciertas novedades, de las cuales la más significativa es la aparición del "travestimiento" o *récit donc un texte noble, en conservant son "action" (...) mais en lui imposant une toute autre élocution, c'est-à-dire un autre "style", au sens classique du terme* (1982:108). No otra cosa encontramos en los carteles que Marés utiliza en su trabajo.

- Travestimiento satírico.

La modificación estilística que Marés introduce en sus carteles sobre otros llamémosle habituales es el carácter hiperbólico e irónico de sus respectivos mensajes. El

procedimiento puede relacionarse con los titulares de periódicos que aparecen en *"Noches de Bocaccio"* y guarda relación directa con la crítica que Marsé lleva a cabo de los conflictos que el bilingüismo puede ocasionar en una comunidad como la catalana, conflictos que no inquietan al novelista barcelonés porque piensa que no son tales, por eso los carteles que Marsé utiliza en su trabajo pasan de castellano a catalán, intentan afectar a la fibra más sensible del sentimiento nacionalista barcelonés y acaban resultando esperpénticos.

Al principio escribe un cartel en castellano -"Pedigüeño charnego sin trabajo ofreciendo en Catalunya un triste espectáculo tercermundista. Favor de ayudar" (pág.22)- pero ante la pobre recaudación lo cambia por otro -"Fill natural de Pau Casals busca una oportunidad" (ibidem)- que aunque se hace acompañar por una melodía, el *"Cant dels ocells"*, interpretada "con mucho sentimiento", es recibido con escepticismo por un viandante que descubre que Marés no habla castellano, aunque a pesar de todo el autodefinido como charnego consigue incrementar la recaudación considerablemente. El tercer cartel -"Músico en el paro reumático y murciano abandonado por su mujer" (pág.52)- no tiene demasiado éxito y partir de aquí y ya en la segunda parte de la novela, la hipérbole en la redacción de los carteles se hace cada vez más evidente : "Músic catalá expulsado de TVE en Madrid amb 12 fills i sense feina" (pág.173); "Ex-secretario de Pompeu Fabra charnego y tuerto suplica ayuda" (pág.191); y, finalmente, "El Torero Enmascarado agradece a los catalanes su proverbial hospitalidad" (pág.195) hablan por sí mismos de la relación de Marés con el medio cultural en el que se desenvuelve.

- Parodia

Pero la burla de la situación expuesta llega su máximo grado de intensidad en la entrevista que Marés mantiene con su vecina Griselda. La entrevista, en la que el personaje protagonista se hace pasar por agente de la Generalitat, sirve ante todo para que pueda comprobar hasta que punto su transformación ha sido efectiva y si Griselda es capaz de reconocerlo, pero el contenido de la misma apunta a otras metas en la medida en que se convierte en parodia de las encuestas que se hacen habitualmente a domicilio o por teléfono, y que son exhibidas por algunas empresas como índice fiable de opinión pública. Seleccionaremos de ella un fragmento :

Buscó en la carpeta el impreso con la encuesta de las sardinas en aceite y repasó las preguntas, pero ninguna le gustó. Entonces recordó que la señora Griselda era muy catalanufa.

-Ésta es la pregunta, señora -añadió Marés-. ¿Apoyaría usted una iniciativa del Parlament català que estudiara urgentemente la forma de que el tenor Josep Carreras no sea considerado en el extranjero como una gloria de España, sino como un catalán universal?

La señora Griselda ni pestañeó.

- Piénselo bien antes de contestar- sugirió el falso encuestador ajustándose el parche sobre el ojo.

- No necesito pensarlo. Mi respuesta es sí. Y más aún. Lo que deberían haber el Carreras y la Caballé es cantar ópera en catalán. ¿No doblan las películas al catalán? Pues que doblen también las óperas. ¿No le parece que sería muy bonito?

- Yo no sé, señora, yo solamente soy un mandao - Cerró la carpeta y dirigió a la viuda una sonrisa ladeada y cautivadora-. Pues musha gracia, no la molesto más.

- ¿Ya está? Si no es molestia. Pregunte más, pregunte.

- Agradesio, y hasta otra. Beso su mano, señora. (pág.75).

La denuncia de Marsé no apunta a la lengua catalana ni a su uso, sino a la marginación que una determinada clase social lleva a cabo sobre otra imponiendo un modelo cultural que a la segunda es ajena y que tiene que asumir obligatoriamente, llevándose esta situación en algunos casos hasta el absurdo como puede verse en esa parodia de encuesta que lleva a cabo Marés. No puede hacer otra cosa el emigrante que ironizar sobre la situación en la que se ve implicado y responder a la Norma-sociolingüista ofendida por las acusaciones de Marés a "Terra Lluire" que sólo es "un charnego ignorante que l'estoy mu agradecio a los catalanes por haberme dao l'oportunidá de trabajo y de ser digno de vivir en esta Cataluña tan rica y plena..." (pág.65).

- Hipérbole.

La hipérbole es considerada por Laurent Jenny una de las figuras claves de la intertextualidad, junto a la paronomasia, la elipsis, la amplificación, la inversión y el cambio de nivel de sentido (1979: 5 y ss.). Como procedimiento narrativo tuvo presencia destacada en *Últimas tardes con Teresa*, en *La oscura historia* también, y vuelve a aparecer de nuevo en forma de perífrasis hiperbólica y a menudo irónica que recae a menudo, como no podía ser de otra manera, sobre el grupo de amigos de Norma, pero también sobre el propio protagonista de la novela y su entorno : Si el grupo es definido como "selecto gremio de sociólogos y asesores de imagen" (pág.98) y su mejor representante es Valls

Verdú, el "centinela lingüístico" (pág.30), compañero sentimental de Norma Valentí, "Lady de Winter" (pág.99), no corren mejor suerte los amigos de la madre de Marés, los "ruiseñores de la nostalgia" (pág.41) ni el propio personaje protagonista, "recio amante de Cádiz" (pág.92) émulo entonces del "joven del Sur" que era Pijoaparte.

- Procedimientos degradatorios : la animalización.

Se distancia el narrador de la situación mostrada y no sólo mediante la parodia y la hipérbole, sino mediante la animalización, buscando la degradación particularmente de ciertos personajes. El procedimiento no es nuevo y ya lo habíamos visto empleado en otras novelas en las que tenía presencia muy destacada, pero en esta ocasión se intensifica y ofrece muy abundantes muestras : Griselda tiene "ojos bovinos y enrojecidos" (pág.76), la prima de Serafin el "perfil de gato" (pág.85), Serafin "camina como un mono" (pág.91), Marés posee en la mirada "una desolación perruna" (pág.93) y Valls Verdú "un componente de animalidad doméstica" (pág.206). Son muchos de los ejemplos que podemos localizar en la novela y en este sentido no puede decirse que el narrador establezca distinciones, pues las denominaciones recaen sobre los más distintos ambientes y personajes sin distinción de su proximidad ideológica mayor o menor respecto del narrador de la obra.

- Modalidad epistolar.

Se trata de uno de los procedimientos que forman parte del bagaje técnico que habitualmente emplea Marsé en todas sus novelas como ya hemos visto en anteriores capítulos de nuestro trabajo. En esta ocasión tienen cierta relevancia no en relación con la historia, como sucedía en *Un día* con los anónimos que recibía Suau, ni con la definición lingüística del personaje, como ocurría con la carta que enviaba Tina a su padre en *Encerrados*, aunque sí es próxima a esta última en cuanto a que las dos cartas que aparecen en *El amante* sirven para reflejar el estado de ánimo del personaje, pero muy principalmente contribuyen a llevar a cabo su proceso de suplantación de personalidad, proceso que se realiza en parte mediante cartas que el propio Marés escribe a su colega Faneca en las que le comunica no tanto sus sentimientos como sus reflexiones sobre su propio cambio. Veamos una de ellas :

"Querido amigo Marés, estoy impaciente por recibir noticias de tu ex mujer. Temo que en cualquier momento pueda llamar o presentarse en la pensión sin encontrarme. Así que he decidido estar allí por las tardes.

Con tu permiso me llevo algo de ropa y tus cuadernos de memorias para que Norma los lea, sé que les gustarán mucho. Necesitaré algún dinero, así que me llevo también un talonario y copiaré tu firma. Un abrazo. FANECA" (pág.176).

Si en esta ocasión se trata de una carta en la que plantea su estrategia inmediata, en la siguiente se trata de una despedida y gracias a ella sabremos que deja el piso y todos sus bienes para recontrarse definitivamente con su esposa y cumplir con su objetivo. Y si la primera carta está firmada por Faneca la segunda lo está por Marés, sin embargo sabemos que se trata de la misma persona en dos momentos distintos bajo la influencia de una de las dos personalidades y en esta medida las cartas testifican su desdoblamiento. Vuelve a apreciarse cómo Marsé, utilizando casi los mismos procedimientos desde el principio de su trayectoria, aumenta poco a poco las funciones que cumplen en sus novelas.

- Técnica de contrapunto.

El descreimiento en las verdades absolutas es un principio fundamental de la narrativa de la posmodernidad, el narrador se convierte en adalid de este principio y da entrada cada vez más frecuentemente a varias perspectivas como puede verse en novelas ya anteriormente citadas a este respecto como *Beatus ille*, *El parecido*, *Galíndez* o *Los alegres muchachos de Atzavara*, por mencionar unas pocas. Marsé, particularmente desde su incursión en la crítica al mundo burgués, se siente tentado a dejar que cada personaje exponga cuál es su posición ante el problema o enigma que se plantee en cada caso, por eso en *La muchacha* hay distintas opiniones sobre el pasado de Forest y también en *Un día* sucede lo mismo. No es una excepción *El amante*, como hemos podido comprobar en el diálogo que mantienen los sociolingüistas amigos de Norma al respecto de la desgracia de Marés, aunque ejemplos similares se encuentran en *Esta cara* al respecto de la vida de Dot y lo mismo sucede en *Últimas tardes*, es el autor catalán un escéptico que pretende con esta técnica cumplir dos objetivos muy concretos: Acercarse a una visión más objetiva de la realidad mediante la suma de opiniones subjetivas, ampliando la caracterización del personaje, y demostrar que cada individuo observa la realidad desde el lugar que fatalmente ocupa en el universo. Es esta la lección fundamental del *Quijote*, novela a la que hemos hecho referencia en repetidas ocasiones como una de las fuentes principales en la formación del arte narrativo de Marsé.

5. 7. 2. 2. LOS PERSONAJES.

La reducción de la galería de personajes utilizada es uno de los rasgos que caracterizan a las novelas que Marsé ha publicado en los últimos años, como también lo es la falta de novedades destacables desde el punto de vista de la tipología, caracterización y funciones de los actantes. Se trata de personajes planos con excepción de Norma Valentí y Joan Marés, fácilmente encuadrables en dos niveles sociales bien distintos -el de la mendicidad y el de la burguesía acomodada- que se corresponden con los respectivos ámbitos de la pareja protagonista, y en dos grandes grupos que vienen definidos por la relación con uno u otro miembro de la pareja : así vincularemos con Marés a su vecina Griselda Ramos, a los compañeros de trabajo de Marés -Cuxot, Serafin y su prima Olga- y a los que forman parte del pasado del protagonista, como su padre el mago Fu-Ching -Rafael Amat- y su madre Rita, una ex-cantante de zarzuela. Por el contrario, al círculo de Norma pertenecen sus compañeros de trabajo Georgina, Eudald Ribas, Mireia, Totón Fontán y el ya más próximo a la hija de los Valentí Jordi Valls Verdú, y también los que forman parte del pasado de Norma, sus padres. Apenas doce personajes que ni como tipos ni en su caracterización o funciones aportan nada a la galería empleada por Marsé en las novelas que se ocupan del mundo de la desmitificación de la burguesía.

a) Tipología.

A partir de su segunda novela Marsé va asentando en su galería de personajes una serie de tipos fijos que participan en la trama de *Últimas tardes* y *La oscura historia*, en ellas ha ido perfilando sus actitudes y destacando sus defectos. Cuando aparece *El amante* el novelista barcelonés se limita a repetir los más importantes sin insistir en su caracterización ni modificar sus funciones, incluso en el caso de un personaje tan satirizable como Valls Verdú, un sociolingüista que posiblemente hubiera gozado de un tratamiento mucho más detallado en novelas mucho más críticas como lo son las dos ya mencionadas. Por otra parte, la historia del chico pobre y la chica rica, de raigambre folletinesca, no aporta nada salvando las evidentes distancias cronológicas a la ya analizada de Teresa Serrat y Pijoaparte, ni ambos personajes distan demasiado de los que protagonizan la novela que nos ocupa. Los compañeros de Marés y los que forman parte de su pasado se mueven dentro de la marginalidad que protagoniza muchas de las novelas

más representativas de la "nueva narrativa", en donde los héroes escasean.

- El arribista : Juan Marés.

Su historia posee antecedentes gracias al relato *Historia de detectives*, en el que aparecía como jefe de la banda de muchachos que jugaban a detectives desde el interior de un Lincoln Continental del año 1941, momento que vuelve a su memoria durante la redacción del segundo cuaderno, el que se ocupa de su infancia. Sin embargo aparte de su origen modesto muy poco es lo que tiene que ver con Manuel Reyes en cuanto a su condición de arribista, pues aunque en su infancia se ve deslumbrado por el lujo del estanque de los Valentí y su pez de oro, como relata en el segundo cuaderno, su relación con Norma está asentada en un vínculo mucho más cerca del amor y mucho más lejos de la pura atracción física que el que unía a Pijoaparte con Teresa. Aunque existe una transformación consciente de su personalidad que va mucho más allá de un cambio de imagen el objetivo último de sus actos es el reencuentro con Norma y no tanto la recuperación del nivel socioeconómico perdido con su ruptura con ella. Precisamente su transformación en Faneca lo lleva a concluir que no hay mejor victoria que la victoria sobre sí y en ella las cuestiones socioeconómicas quedan al margen. Encarna en sí mismo todas las dificultades de adaptación al mundo de la burguesía catalana que todos aquellos emigrantes que se encuentran en su misma situación y representar esta problema, irónicamente tratado por Marsé -"soy un charnego en fase de reconversión", dice Marés (pág.67)- es su función fundamental.

- Joven burguesa : Norma Valentí.

Mucho más vinculable como tipo a otros personajes anteriores es esta joven sociolingüista sobre todo si tenemos en cuenta su caracterización. Pertenece al mismo círculo de amistades desde el punto de vista sociológico que Teresa Serrat, Nuria Claramunt y Lavinia Quero, y como esta última busca la evasión de su mundo a través del sexo, no con la ayuda de miembros de su grupo social, sino curiosamente atraída por individuos muy alejados de ella desde este punto de vista, ante la sorpresa de su esposo, uno de ellos al fin y al cabo. Marés lo explica en las primeras páginas de la novela :

Cuando empecé a sospechar que Norma me engañaba, pensé en Eudald Ribas o en cualquier otro señorito guaperas de su selecto círculo de amistades, pero no tardé en descubrir que su debilidad eran los

murcianos de piel oscura y sólida dentadura. Charnegos de todas clases, taxistas, camareros, cantaores y tocaores de uñas largas y ojos felinos. Murcianos que huelen a sobaco, a sudor, a calcetín sucio y a vinazo. Guapos, eso sí (pp.11-12).

La unión de prosperidad económica e insatisfacción sexual en los miembros de la burguesía es un motivo repetido en la trayectoria narrativa de Marsé, no hay más que recordar la envidia de Teresa Serrat cuando veía alejarse a Pijoaparte después de sus nocturnas citas con Maruja. Es una nota que define a Norma y la une a sus compañeras protagonistas de la novela de la desmitificación. Pero Norma no es un personaje plano, gracias a los cuadernos cambia su actitud hacia Marés una vez que comprende que el pasado de su marido es un aspecto totalmente desconocido para ella e incluso pasa a rechazar las actitudes de su círculo de amistades : Después de reconocer ante sus amistades que Joan no es ni siquiera un recuerdo para ella -"Han pasado muchos años de lo nuestro, y no tengo el menor interés en volver a verle" (pág.105) comienza a interesarse gracias al relato de Faneca por su marido y acaba reprochando la conducta de Valls Verdú cuando decide irse del bar en el que se habían citado con Faneca alegando que no aguantaba "aquest xarnego llefiscós" (pág.206). El desenlace no obstante parece confirmar que Norma está muy lejos de convertirse en una arrepentida y en esto no se distingue de ninguno de los tipos anteriores.

- El burgués : Valls Verdú.

Con excepción de Norma Valentí, el resto de personajes no son objeto de la preocupación del narrador, que se limita a reflejar diálogos y formas de vestir, de tal modo que podemos darnos cuenta fácilmente de la escasa simpatía que despiertan al autor de la novela personajes como Eudald Ribas, Gerard Tassis o Mireia Fontán, "un selecto gremio de sociólogos y asesores de imagen" (pág.99). Dentro de este grupo alcanza un singular protagonismo Jordi Valls Verdú, compañero de Norma Valentí y perfecto centinela lingüístico, como tipo satirizable en su calidad de primer defensor de lo que Marsé pretende criticar en esta novela. Sin embargo, llama mucho la atención la escasa preocupación del autor barcelonés por esta figura, que sólo en su última intervención en la novela, en la cita de Norma con Faneca, deja asomar su verdadera personalidad clasista, actitud que es justamente valorada por el narrador y está presente en los diálogos :

El sociolingüista pareció darse momentáneamente por vencido y asomó un componente de animalidad doméstica y apaleada en su cara, cierta resignación perruna. Daban ganas de darle una galleta o un terrón de azúcar, pero el charnego fulero optó por no hacerle caso y habló dirigiéndose a Norma :

- Marés ha sido siempre un pobre soñador, zeñora -Y cabeceó reflexivamente- ¡Qué le vamos a hacer!

- ¡No le tenga tanta lástima, hombre! -entonó Valls Verdú sin mirarle, mientras pagaba las copas-. Lo pasó muy bien, cuando lo mantenía esta pánfila. I ara, anem-s'en, tu -añadió dirigiéndose a Norma-. No l'aguanto, aquest xarnego llefiscós. Apa, anem (pág.206).

Llama la atención la rebelión de Norma -a medio camino entre el deseo de no reconocer su fracaso matrimonial y el remordimiento por su actitud ante su marido- contra las opiniones de sus compañeros y más todavía el desinterés de Marsé por un personaje apenas caracterizado como Valls Verdú, arquetipo de burgués ubicable en la línea de un Daniel Sureda (*Esta cara*), un Ricardo Borrel (*Últimas tardes*) o un Salva Vilella (*La oscura historia*) y cumpliendo una cuarta etapa de la evolución de la burguesía barcelonesa próxima a Marsé. En cuanto a este aspecto crítico de la novela del autor catalán, *El amante* suena a despedida de la crítica al mundo burgués o cuando menos a cansancio hacia una faceta de su obra quizá en exceso explotada y recurrente que pierde fuelle cada vez más en favor del retorno a los espacios infantiles del Guinardó bombardeado.

b) Caracterización.

Recurre de nuevo Marsé al modelo de caracterización mixta, y tanto el narrador como los personajes participan así de este proceso, si bien la novela es mucho más pobre en descripciones que en breves referencias descriptivas, sobre todo cuando son objeto de caracterización personajes secundarios como es el caso de la patrona de la pensión, Lola, una mujer "animosa y fuerte, de ojos vivos y dentadura poderosa" (pág.163) o de Griselda en la que el narrador destaca "su resignada expresión de gordita sentimental y malquerida" (pág.201). Por lo demás, un modelo descriptivo degradante basado en el vestuario que encontramos para caracterizar a Marés, la presencia de la autocaracterización de este mismo personaje a través del espejo y la atención a ciertos símbolos corporales con objeto de destacar la sensualidad de Norma son formas ya conocidas en la trayectoria narrativa del autor que nos ocupa. Tampoco resulta extraña la búsqueda de atracción o rechazo hacia determinados personajes ni la presencia del disfraz, aunque ahora existe en otro sentido

distinto al que observábamos en los cambios de vestuario del Pijoaparte de *Últimas tardes*.

- Caracterización mediante el disfraz.

El disfraz es uno de los procedimientos distorsionadores que en opinión de Amalia Pulgarín forman parte de la "metaficción historiográfica" en cuanto a que enseña al lector a ver todos los referentes como ficticios o imaginados (1988:13), sin embargo entendemos que su alcance es claramente más amplio y excede a las novelas susceptibles de ser incluidas en la tendencia que Pulgarín menciona. El disfraz muestra la existencia de una doble vida y pone de manifiesto el juego ficción-realidad, habitual en la posmodernidad y caro a Marsé, como sabemos- y sirve al personaje para intentar el cambio de una vida por otra para ser libre. Este disfraz liberador de la personalidad oprimida es el que utiliza Braulio en *La ciudad de los prodigios* para vestirse de mujer, y lo mismo hace el capitán que se pasea con un disfraz similar en *La rosa de Alejandria*, por citar dos casos, sin embargo en *El amante* sirve a Marés para ensayar sus encuentros con la realidad bajo la perspectiva del "otro" deseado, un compañero de juegos que ha vivido al margen de la atracción que su día ejerció el mundo de la burguesía sobre Marés. Es el deseo de ser otro el que obliga a Marés al disfraz, como obligó a Pijoaparte a mejorar su vestuario y dicción en *Últimas tardes* y a Java en *Si te dicen*, pero con un importante matiz : Marés ha de hacerse no sólo agradable a los ojos de Norma, sino irreconocible, y en ello conecta con la función fundamental del disfraz en la "nueva narrativa". Y se disfraza también Griselda -no de otro modo cabe interpretar su atuendo- porque en el mundo de la desmitificación de la burguesía de Marsé sus personajes siguen jugando -de sobra hemos insistido en ello- a ser lo que no son.

- Caracterización subjetiva degradante.

Este procedimiento se utiliza como refuerzo de las circunstancias vitales del protagonista principal de la novela, aunque esta ocasión se encuentra centrado en su vestuario. Marsé es consecuente con su habitual asociación de personaje bien vestido y personaje negativo y también con su simpatía hacia los desheredados, como puede verse en el siguiente ejemplo :

Luciendo su cochambre singular y artificiosa -vestía harapos de pordiosero escrupulosamente limpios y escogidos, pantalón raído de franela gris, jersey deshilachado, americana zurcida, bufanda desgarrada

y viejos zapatos sin cordones; un músico ambulante desastrado y piojoso-, Marés estaba arrodillado sobre una hoja de periódico en la esquina de la plaza de Sant Jaume con la calle Ferrán (pág.29).

No es Marés el único personaje objeto de este tipo de descripción, también Griselda participa de él en la medida en que la suya ha de ser consecuente con su función de contrafigura de la propia Norma Valentí. En su descripción sigue el punto de vista de Marés, que admite que en sus ojos "bovinos y enrojecidos" había "un requerimiento falaz, un brillo decididamente sensual" (pág.76). Sin embargo la viuda aparece caracterizada a través de su enorme trasero y lejos de la elegancia y sensualidad que en Norma son características :

La viuda se arrojó al suelo con sus pieles de conejo que olían a rayos y, arrodillada, empezó a buscar la lentilla perdida, el enorme trasero en lo alto bloqueando la salida del ascensor . ¡Ay mi lentilla!. Se le veía la combinación, se le torcía la peluca rubia, se le enganchó una pestaña postiza en el pantalón de Marés, se le cayó un paquete de compresas y la revista Tele-Guía y siguió protestando y arrastrándose por el suelo en busca de su lentilla (pág.68).

- Caracterización mediante la atención a los símbolos corporales.

Si en Griselda destaca su enorme trasero en Norma las referencias a sus rodillas son repetidas, podemos verlo en un capítulo, el XX, basado en el encuentro de Marés con Norma en el café de la Ópera. Norma es la sensualidad y en esto no se aparta de las anteriores figuras femeninas utilizadas por Marsé en sus novelas, Sherzer ha analizado este aspecto y concluye que el novelista catalán *se fija, más que en otros aspectos, en el color de la piel, en el pelo, en el olor corporal y en las piernas, sobre todo en las rodillas* (1982:130), y en su análisis sobre las distintas mujeres que el autor barcelonés ha utilizado en sus novelas destaca que en la primera, Tina, hay una visión totalmente física, y en Lavinia, de su personalidad. En cambio con Teresa Serrat no emplea el retrato físico porque su formación como personaje es más compleja, como sucede en Montse, la siguiente protagonista, pero con Mariana vuelve al físico y a destacar ante todo su sensualidad. Añadamos que en Balbina, protagonista de *Un día*, el narrador se ocupa de buscar la conmiseración del lector justificando en la pobreza la forma de vida del personaje y en cambio no prescinde del aspecto sensual, por eso en la primera referencia a la madre

de Néstor, centra su atención en el "ceñido suéter negro" (pág.13). Lo mismo sucede con Norma Valentí, presentada en las primeras páginas "cruzando las rodillas, empuetecida y libre, una falda de satín negro y medias negras de red" (pág.24).

- Descripción impresionista.

La descripción de un mismo personaje puede variar, los datos que poseemos sobre Norma preceden del narrador, que la describe a través de los ojos de su ex-marido de dos maneras diferentes, según se refiera a Norma como parte del pasado de Marés o como componente de un anhelado futuro junto a ella. Así, cuando la vio con Valls Verdú, "percibió su hálito empañando el espejo, y el fugaz y húmedo destello sobre el grueso labio inferior (...). Y vio también, (...) la punta rosada y diabólica de su lengua" (pág.33), pero más adelante, en el Café de la Ópera, la descripción que nos ofrece del personaje, aunque gana en detalle, pierde en sensualidad porque Marés comienza a verla de otro modo:

Muy maquillada, con sombras azules sobre los párpados y las cejas muy altas, llevaba sus inevitables y poderosas gafas de gruesos cristales llenos de dioptrías que le daban a sus ojos entrecerrados una fijación maniática, una frialdad obsesiva. Seguía sin ser hermosa pero conservaba, a sus treinta y ocho años, una espléndida figura y aquel aire de calculado extravío, una voz colorista y una sugestión ligeramente gaudiniana, como de cerámica troceada: un capricho en los rasgos, una ondulación en las formas. Tenía los ojos largos y separados, la nariz recta y los pómulos altos, levemente constelados de pecas. Y sobre todo, la boca carnosa y pálida, sin sangre, de muñeca (pág. 97)

Claramente podemos observar cómo manteniendo un cierto interés en los aspectos sensuales, Marsé ha ido cambiando sus tópicos descriptivos respecto de anteriores personajes femeninos y en esta ocasión nos ofrece como novedad un cambio en la descripción del personaje. Varía en función del estado de ánimo del sujeto perceptor, y este procedimiento, que ya había sido empleado anteriormente por Marsé en *Un día*, muestra en la novela que nos ocupa otro ejemplo.

- Caracterización indirecta.

La mayor información que poseemos sobre los personajes procede de lo que los otros dicen de él, y en este sentido Marés es el mejor ejemplo. Así, los amigos de Norma hablan sobre él a lo largo del capítulo veinte definiéndolo como "pulga de barrio" (pág.99), "tipo resentido y peligroso" (pág.101) aunque alguno, más misericordioso, entiende que no

es más que "un huérfano criado en un barrio pobre" (ibidem). A lo largo de la novela veremos cómo los demás personajes tienen una visión negativa de Marés residente no en su forma de ser, sino basada en ciertos prejuicios de clase. Griselda por ejemplo cree que, a pesar de ganar mucho dinero, es un poco cínico porque "va vestido que parece que no tenga en donde caerse" (pág.117) aunque su opinión no es firme y más adelante se muestra dispuesta a cambiarla, como afirma al entrevistador -precisamente el mismo Marés disfrazado- : "pero bueno, ya que es amigo tuyo, desde hoy lo miraré de otra manera" (ibidem). La caracterización del personaje redondo varía a lo largo de la novela y no es Marés el único ejemplo, ya que lo mismo sucede con Norma, vista de desigual forma en función del momento que condiciona al sujeto perceptor, como hemos visto.

c) Funciones.

Los nombres de Juanito Marés y de Juan Faneca no son desconocidos para cualquier lector que haya seguido la trayectoria literaria de Marsé, porque el primero ha protagonizado el cuento *Historia de detectives* y el segundo -nombre que se corresponde con el tenía el propio autor antes de su adopción por los Marsé- es el del narrador de *Si te dicen*, Sarnita. Del mismo modo que el autor de *El Carmelo* no presenta nuevos tipos ni formas de caracterización de los personajes en *El amante*, tampoco los somete al cumplimiento de funciones nuevas : Norma y Marés son fieles a la estructura-base que Sherzer distinguió para *Esta cara*, *Últimas tardes* y *La oscura historia* -a la que repetidamente hemos hecho referencia-, Faneca simboliza el asedio que el pasado ejerce sobre la actualidad de los personajes y acude a la novela para rescatar a Marés de sus conflictos íntimos, y Griselda es una contrafigura de Norma Valentí. Nos centraremos, por su importancia, en estos dos últimos casos.

- Función de símbolo del pasado : Juan Faneca.

Aparece Juan Faneca en el segundo cuaderno comiendo un boniato cocido que posiblemente ha conseguido en la cocina de la pensión Ynés, como un componente de la pandilla de los chicos que juegan con Marés en la calle Verdi, los mismos -con otros nombres- que campaban por solares del Guinardó en *Si te dicen*. Pero Marsé cubre en esta novela la elipsis temporal que en esta última obra existe entre su infancia y su trabajo como celador del Hospital Clínico de Barcelona, así sabemos que "se fue del barrio a los veinte años con una maleta de cartón, dijo que se iba a trabajar a Alemania" (pág.51), un futuro

perfectamente concorde con las características sociológicas de Sarnita y de tantos otros que optaron por el mismo camino. Cuando vuelve y se encuentra con Marés su función es la de reavivar acontecimientos pasados, aunque con un matiz importante, porque representa para su amigo una oportunidad de transgredir su situación actual y de transformar su personalidad siguiendo sus consejos, mientras que para Norma es un agente de información del pasado de su marido y a la vez el elemento que precipita el cambio de actitud de la mujer, que empieza a comprender que realmente era muy poco lo que sabía de él -"Me contó muy poco de su vida. Me casé con un desconocido", dice a Faneca (pág.171). En la medida en que transforma las actitudes iniciales de la pareja protagonista es clave en la novela.

- Función de contrafigura : Griselda Ramos.

Se trata de una de las vecinas de Marés en el edificio Walden 7 y sirve a éste como conejillo de indias para que el protagonista compruebe hasta qué punto su transformación, particularmente desde el punto de vista de su imagen física, ha surtido efecto. Griselda estudia catalán y busca trabajo en unos grandes almacenes, Norma es sociolingüista y trabaja para la Generalitat. Pero sus diferencias no residen sólo en el aspecto socioeconómico, sino sobre todo en la imagen : la figura estilizada de Norma, a pesar de sus gafas de culo de vaso, contrasta fuertemente con la obesidad de Griselda y la torpeza de sus movimientos a pesar de sus lentillas, notas dominantes de su físico a las que ya hemos hecho referencia al hablar de su caracterización.

5. 7. 2. 3. EL ESPACIO.

Marés conoce a su esposa en la calle Fontanella en noviembre de 1975, en la exposición "Amigos de la UNESCO", y tras su matrimonio ella abandona la casa de sus padres, "Villa Valentí", y se va a vivir con su esposo al edificio Walden 7, una de las más conocidas obras del arquitecto Ricardo Bofill. Tras su separación Marés seguirá viviendo en el mismo edificio y desde él se desplaza en autobús al casco viejo de Barcelona desde la parada de Plaza Universidad hasta Sant Just pasando por la carretera de Esplugues. Es por tanto una novela urbana que en nada se aparta de los espacios habituales hasta ahora utilizados por el autor catalán en sus novelas y que se caracteriza ante todo porque a pesar

de las numerosas referencias espaciales a diversas calles - Sant Pau, Verdi, Portaferrusa, Ramblas, etc- las descripciones son muy escasas. Pero hay en la novela otro espacio, el evocado, al que alude el protagonista en sus cuadernos que en nada se aparta de lo que hemos visto en las novelas que se ocupan del mundo degradado de la posguerra.

a) Tipos.

Evoca Marsé las calles del Guinardó, y más concretamente la calle Verdi, como el espacio de su infancia, pero su recuerdo es doloroso. El espacio psíquico existe exclusivamente en los "cuadernos", y Marsé no le ha concedido excesiva relevancia en esta novela, simplemente menciona en el primer cuaderno la exposición fotográfica "Amigos de la UNESCO" para ubicar su primer encuentro con Norma, la casa de los padres de Marés en el segundo cuaderno -mero continente de una serie de objetos que poseen un valor sentimental para el protagonista como una máquina de coser, un maniquí, un piano, una botella vacía-, encuadrables en una repentina visión del espacio de su niñez que estará marcada ante todo por su barrio, y se dan algunos datos que permiten formarnos una idea de las excelencias de los jardines y estanque de los Valentí en el tercer cuaderno, espacio que es símbolo del deseo de Marés-niño. Lo importante es que este acto evocativo se realiza de acuerdo con los mismos parámetros seguidos por Marsé a la hora de construir el espacio y de nuevo observamos repetidas ciertas imágenes que nos resultan familiares como son "las sábanas blancas que azota el viento" (pág.38) que estaban ya en obras anteriores, la lluvia y el tono grisáceo que tiñe su pasado :

Vivo con mi madre en lo alto de la calle Verdi, en una vieja y destartalada torre con jardín situada en una ladera contigua al parque Güell. Veo la calle en pendiente, borrosa por la llovizna, como un maravilloso tobogán sobre la ciudad (...) Veo otra vez el barrio gris y amedrentado, los gatos famélicos, los diminutos terrados, las sábanas blancas que azota el viento (...) Las calles están tan empinadas que tienen escaleras. Mi barrio está tan alto, tan cerca de las nubes, que aquí la lluvia está parada antes de caer (pág.38).

Dentro de este espacio evocado podemos destacar los interiores domésticos, importantes como veremos por su función, ya sea la de simbolizar la degradación de una época en el caso de la vivienda de los padres de Marés, o de simbolizar la decadencia de la burguesía en el de la mansión de los Valentí. Pero fuera del evocado hay otros espacios

en la novela relacionados con dos polos geográficos diferentes : las calles que rodean la catedral en el casco antiguo de Barcelona, el barrio del Raval y la plaza de la Universidad, constituyen el espacio del trabajo de Marés y de Norma pero también de esparcimiento y diversión para todos los personajes -los locales que repetidamente menciona, el "Boadas", el "Café de la Ópera", "Bocaccio", etc., son ya conocidos porque han aparecido en algún caso en relatos como *Un día volveré* y *Noches de Bocaccio* - y frente a él se encuentra el edificio Walden 7 de la calle Sant Just y otras circundantes. No ocupan un lugar importante los interiores dentro del espacio físico, ya que de los catorce citados a lo largo del relato, únicamente el narrador se detiene en tres: el piso del edificio Walden 7 en la calle Sant Just, la pensión "Ynés" de la calle Verdi y la casa de Griselda.

b) Caracterización.

Trabaja Marsé en esta novela no con detalladas descripciones sino con breves referencias descriptivas que permiten conocer ciertos espacios mediante la unión de las que nos va facilitando, así sabemos que en el apartamento de Marés es "pequeño y de tabiques delgados" (pág.12) y que cuando la abandona "era una casa ajena, misteriosa y fría" (pág.196), un lugar degradado en el que las losetas exteriores se caen a pedazos. Este procedimiento es el seguido habitualmente por el narrador, que caracteriza el espacio subjetivamente y de acuerdo con la relación que este espacio establezca con el personaje, así su lugar de trabajo es "una esquina maloliente de la catedral" (pág.51) o una "esquina mugrienta y helada del Raval" (pág.21), incluso cuando se refiere a la mansión de los Valentí se deja notar una cierta concepción pesimista y decadente del espacio :

La verja de la calle estaba abierta, como si le esperaran. Siempre soñó en regresar a este parque, pero nunca pudo imaginar que volvería a entrar en él como la primera vez, cuando era niño : como quien entra en un sueño. Un suave olor a podredumbre, resabios húmedos de una tarde remota o del mismo sueño, le esperaba junto al estanque de aguas muertas. Se paró en el borde, unos segundos, y evocó el pez dorado que un día le escamoteó el destino (pág.145).

Las breves referencias descriptivas subjetivas constituyen la nota dominante en esta novela desde el punto de vista de la caracterización del espacio, simplemente se limita el narrador a notar que en el piso de Griselda hay "un pequeño y agobiante comedor atestado de muebles descomunales y relucientes y de cerámica popular" (pág.76) y que en el Café

de la Ópera "el ambiente (...) era cada vez más animado y el humo emborronada los espejos, los veladores de mármol y el mar de cabezas" (pág.102), entre otras referencias descriptivas de igual o menor trascendencia. Lejos de estas referencias se encuentran espacios como la habitación de Marés en el edificio Walden 7 -"un dormitorio pequeño, íntimo, cama baja con las sábanas revueltas" (pág.10)- y su cuarto en la pensión Ynés -"La habitación era pequeña y limpia. El viejo empapelado de las paredes aguantaba bien. Una cama, un armario, un lavabo empotrado en la pared, dos sillas, un perchero de pie" (pág.164)- descritos con la objetividad de una cámara cinematográfica y según los parámetros utilizados en novelas como *Esta cara* y *Encerrados*, como hemos visto, de tal modo que se trata de una simple enumeración de objetos que no hace otra cosa que realzar el encierro del personaje. No sucede lo mismo con la habitación de Griselda, que se convierte en una verdadera forma de caracterización del personaje -que se hace además explícitamente- como alguien mucho más infantil de lo que su edad acredita :

Era la mejor habitación de la casa, luminosa y limpia, y estaba decorada para que durmiera no una viuda gorda y romántica, sino una niña. El empapelado de las paredes mostraba dibujos de elefantitos rosados jirafas y cebras. Sobre la amplia cama, que lucía una colcha azul celeste, había un gigantesco oso blanco de peluche. El aire olía a agua de rosas y todo parecía sencillo y confortable (pág.78).

c) Funciones.

De lo visto hasta ahora en cuanto al espacio en esta novela puede inferirse que nada hay de novedad desde el punto de vista de las funciones que el espacio pueda cumplir, además de la propiamente referencial o de situar a los personajes en la trama, y la función de caracterizarlo como hemos visto que sucede con la habitación de Griselda. Dentro del espacio evocado hay un lugar que simboliza el deseo de Marés niño en Villa Valentí y su hermoso estanque, un lugar lujoso al que vuelve Faneca cuando se entrevista con Norma en "una salita situada en el ala derecha de la torre con altos ventanales que daban al jardín" (pág.146), pero que con el paso de los años se convierte en un lugar decadente -a esto hemos hecho referencia ya- con lo que coincide con la torre de los Claramunt en *La oscura historia*, víctima de la misma decadencia, y situada por cierto en ese conjunto de villas con jardín en el que vivían también los Serrat de *Últimas tardes*. Dentro de esa misma idea de

decadencia cabe interpretar el edificio Walden 7, situado en la calle Sant Just, cerca de la Via Layetana y dentro del casco antiguo de Barcelona. El moderno edificio construido por Bofill se caracteriza por las constantes caídas de las losetas que lo recubren y simbolizan la decadencia de una época distinta para una misma clase social, esto es, cumple el mismo papel que las antiguas villas de los alrededores de Barcelona, como la casa de Cardenal en *Últimas tardes* o la ya mencionada Torre de los Claramunt en *La oscura historia*.

- Objetos.

Las losetas de edificio Walden forman parte de una serie de objetos e imágenes que adquieren sentido simbólico en la novela que nos ocupa, algunas de ellas son bien conocidas y constituyen una forma de intertextualidad restringida que no extraña en la narrativa de Marsé, como es el caso del Lincoln 1941 que ya ha aparecido en otras obras de Marsé o el dragón del parque Güell que encontrábamos en *El fantasma del cine Roxy*. Otros son nuevos y forman parte de la modernización del sistema de símbolos que con diversos fines lleva a cabo Marsé en esta novela: las gafas de Norma que "daban a sus ojos entrecerrados una frialdad maniática, una fijación obsesiva" (pág.97) colaboran en la configuración psicológica del personaje. Más directamente relacionados con nuestro protagonista Marés están los símbolos de la puerta, el del pez de oro y el del petrolero a la deriva: El primero sirve para marcar un cambio de etapa en su vida, al final del "Cuaderno 1" (pág.20), y el segundo simboliza su efímera pertenencia a un mundo social y económico que no le correspondía -el pez es un regalo que se le escapa al estanque de los Valentí, como en cierto modo ha sucedido con Norma, que busca la comodidad del mundo burgués- y el tercero refleja un estado de ánimo puntual del personaje en aquel momento (pág.36).

5. 7. 2. 4. EL TIEMPO.

El amante bilingüe, como es característico de todas las novelas publicadas por Marsé en su cuarta etapa, mantiene los procedimientos narrativos habituales -doble temporalidad, analepsis, resúmenes, epílogo, etc.- incluso en lo que afecta al valor simbólico que las estaciones del año poseen en la narrativa del autor catalán, pues no cabe interpretar como casual, a la luz de lo hasta ahora observado, que Marés acabe tocando su acordeón un domingo de verano del año 1986 lejos de la tarde lluviosa de noviembre de

1975 en que Norma se fue y precipitó los acontecimientos que ocupan la mayor parte de la novela. Sí llama la atención la presencia de anacronismos, no en el sentido con el que habitualmente se manejan en la "nueva novela" -esto es, como forma de subversión de la historia- sino que se presentan, al modo en que los hemos visto en *La oscura historia*, con la apariencia de defectos de construcción que extrañan en un autor tan preocupado como Marsé por la precisión y abundancia de las referencias temporales, explícitas e implícitas: Si en el mes de noviembre de 1975 Marés se separa de su esposa, no es posible que la haya conocido en diciembre de 1970 si es que se vieron por primera vez cuatro años antes, como se indica en la novela (pág.15) teniendo en cuenta además que el llamado "juicio de Burgos" -motivo del encierro de Norma- se inició con la declaración del primer acusado el día seis de diciembre. Por otra parte, al final de la novela se indica la desaparición en febrero de 1987 y su reaparición tres años después, en verano de 1989 (pág.219), algo posible únicamente si deducimos que se refiere a la última cita con Norma el quince de julio de 1986.

El relato primero abarca desde el mes de noviembre de 1985 hasta junio del año siguiente, si bien tras una elipsis temporal llegamos a un capítulo situado a modo de epílogo que tiene lugar tres años después, en el verano de 1987. Este relato primero se inicia diez años más tarde de ser abandonado por su esposa, y con Marés convertido en un músico ambulante. La abundancia de referencias temporales nos permiten localizar tanto su fecha de nacimiento del protagonista en 1933, la de su esposa en 1948, el matrimonio de ambos en 1971, el accidente del protagonista principal en 1983 víctima del terrorismo. Sabemos también que Marés tiene 52 años en enero de 1986 -edad próxima pero no coincidente, como es habitual, con la edad de Marsé-, y participa en el carnaval en febrero de ese mismo año. El 13 de mayo de 1986 se produce la primera cita de Norma con Faneca, el viernes 15 de mayo la segunda, y en febrero de 1987 Marés desaparece, hasta su reaparición en 1989. Es fácil reconstruir la duración de la novela, en estos ocho meses a partir de los que se realizan numerosas incursiones en el pasado.

- Relaciones de orden temporal.

Marsé no pudo haber escogido un mes mejor que el de noviembre de 1975 para que su personaje inicie una nueva vida, si aceptamos el paralelismo entre el cambio de régimen del personaje y el de su país, que tienen origen en ese mismo mes. Hasta el mes de julio de

1986 encontramos tres analepsis externas que notifican al lector ciertos antecedentes útiles para un mayor conocimiento del personaje y sus circunstancias vitales: se trata de los "cuadernos" que presentan retrospectivamente el momento de separación del matrimonio en 1975, una serie de vivencias del protagonista en su infancia, y sus primeras relaciones con la burguesía catalana en 1943. Además de estas tres analepsis de cierta amplitud el narrador se refiere a ciertos episodios que puedan iluminar algunos aspectos del relato como la muerte de los padres de Norma en accidente en 1963 o el incidente que provocó la desfiguración del rostro de Marés. Pero también se anticipan acontecimientos: Marés indica que la de volver al Café de la Ópera en lugar de irse a casa "fue una decisión que había de cambiar el rumbo de su vida" (pág.95), y casi al final de la novela el narrador indica que "Faneca efectuó una visita a Walden 7 que sería la última, aunque él no lo sabía" (pág.196). Existe, finalmente, un último capítulo a informar de la desaparición y posterior reaparición del personaje. Estas prolepsis externas en forma de capítulo-balance final son típicas en la narrativa de Marsé, que las ha utilizado en casi todas sus obras.

- Relaciones de duración temporal.

De ellas sin duda la escena es la predominante, por la importancia del diálogo de los personajes, pero ninguna de las otras está ausente. Varias veces el narrador resume la actividad del protagonista que por monótona -todas las mañanas toca el acordeón y sigue el mismo itinerario- no tiene interés para el lector, pero sí algunos resúmenes de la vida del personaje como el que efectúa Eudald Ribas :

Cuando Marés tenía catorce años ya sabía tocar el acordeón y recitaba poesías -contó él-. Todo lo aprendió de un artista de varietès, un jotero retirado que estuvo viviendo un par de años con su madre y que tuvo por nombre artístico El Maño de los Pies de Oro. El chico había trabajado en el garaje del señor Prats y luego con un electricista, pero lo había dejado y soñaba con dedicarse a algo grande. Por mediación del jotero, que estaba relacionado con el mundo de las variedades, Marés estuvo actuando algunas semanas en los cines Selecto y Moderno, que ofrecían espectáculo al concluir la proyección de películas. Aparecía en los carteles como El Torero Enmascarado y ocultaba su identidad bajo el antifaz, pero en seguida supimos que era él, dijo Faneca. En escena lucía un traje de luces y tocaba el acordeón y recitaba poesías y letras de pasodobles. El chaval gustó mucho, pero hizo una carrera efímera : su madre y el jotero tuvieron la peregrina idea de incluir en su repertorio poesías en catalán y sardanas, y eso propició el fracaso. Un día, en el cine Selecto de la calle Mayor de Gràcia, el niño torero fue abucheado y su

orgullo quedó tan maltrecho que no quiso volver a salir a escena vestido de luces (pág.181)

Por el contrario, desconocemos los detalles que explican el deterioro de la relación de Norma con su esposo, detalles que el lector puede fácilmente suponer, y sobre todo que es lo que ocurrió con Marés en los tres años que median entre el final del relato primero y el verano de 1989. Por el contrario, es muy clara la selección que el narrador realiza de tres momentos muy concretos, a los que dedica una mayor atención : El martes de carnaval, día en que se reúnen los amigos de Norma (caps.15-20,1ªparte), la tarde de noviembre en que Norma abandona Walden 7 -dentro del "Cuaderno 1"- y los días que el protagonista pasa en la pensión "Ynés" preparando la cita con su ex-esposa entre los capítulos 4 y 20 de la segunda parte. Los dos últimos tienen valor en cuanto al desarrollo de la acción pues señalan el momento desencadenante y el cumplimiento de los objetivos de Marés, respectivamente. El primero en cambio es ya una escena clásica en la novela de Marsé : la reunión de un grupo de jóvenes burgueses que el narrador no desaprovecha para ridiculizarlos por sus temas de conversación y forma de pensar, tal y como puede verse en novelas anteriores, y que cabe poner en relación con la espacialización temporal que encontramos en las reuniones de los estudiantes de *Últimas tardes* o en las de los "maquis" en *Si te dicen o Un día*.

5. 7. 2. 5. EL DISCURSO.

Dentro de la relativa independencia que Marsé ha observado respecto de muchos de sus compañeros de generación en cuanto a su fidelidad a ciertas corrientes de la novela española de posguerra es posible observar, como hemos constatado ya en otros capítulos, ciertas coincidencias con su modo de novelar y los de la novela social, los de la renovadora, y los de la experimental. Lo mismo sucede -y la forma de construcción del discurso así lo testimonia- con *El amante* respecto de las características que puedan definir lo que al comienzo del presente capítulo hemos denominado como "nueva narrativa hispánica" : La falta de profundidad en los diálogos, la importancia de las relaciones textuales y particularmente de la intertextualidad -práctica común, ya lo hemos visto, en

las novelas de Marsé- y la abundancia cada vez más acusada de adjetivos, comparaciones y figuras de pensamiento son los aspectos más destacados. No así la descripción, escasa en esta novela y con muy poco aporte a la tipología y características hasta ahora vistas en la trayectoria del autor catalán, que dejaremos a un lado para centrarnos en el resto de procedimientos.

a) Diálogos.

Desde el punto de vista formal del diálogo podemos destacar cómo las palabras del personaje aparecen en la mayor parte de las ocasiones acotadas por las del narrador, que a base de verbos elocutivos es el que las reproduce. Pero la novedad no reside en el punto de vista formal del diálogo, en el que la viveza y las réplicas cortas es lo habitual, sino en su contenido y función. Por una parte encontramos el diálogo de interacción polémica en la conversación de Norma y los sociolingüistas en el Café de la Ópera, en el capítulo veinte y el esquema de interacción didáctica en la encuesta que Marés realiza a Griselda para conocer su posición sobre el catalán, aunque es el modelo propio de la conversación normal, el de interacción dialéctica, el que predomina. No es novedad que el novelista barcelonés juegue con los tres modelos distinguidos en el estudio de Durrer, ni la función del diálogo como vehículo de transmisión de los dos grandes aspectos temáticos de la novela : el proceso de transformación de la personalidad, y la posición de los personajes ante el problema del bilingüismo.

El amante bilingüe es una novela en donde Marsé, salvo casos muy puntuales, renuncia a la indagación en el pasado a través del diálogo, en consonancia con todas aquellas obras que forman parte del universo de la desmitificación burguesa, novelas en las que sin embargo existen ciertas cuestiones de alguna trascendencia que se ponen a debate entre los personajes, citemos a modo de ejemplo el problema del objetivismo en *Esta cara*, o la visión de la novela del XIX en *Últimas tardes*. Es además la que nos ocupa una obra en donde la ausencia de honestidad y veracidad en la comunicación la convierte en una obra desde este punto de vista próxima a las obras más destacadas de la "nueva narrativa", caracterizada según Lucía Montejo por la superficialidad de los diálogos (1991:74). En efecto, la mayor parte de los que encontramos responden a lo Durrer define como "esquema de interacción dialéctica" o diálogo en que los interlocutores, en posición de igualdad, comparten valores comunes, un diálogo habitual por otra parte en la

conversación normal y propio de las relaciones entre Marés y sus compañeros o las de Norma y los suyos. Tan sólo desde el punto de vista del contenido resultan especialmente interesantes los diálogos de Norma y Faneca, en las páginas finales de la novela como forma de participar en la indagación de la personalidad de Marés, protagonista de la obra. Veamos un ejemplo :

- ¿Qué le gustaría a usted saber? -Se sentó muy tieso en la butaca, ladeando un poco la cabeza para verla con el ojo destapado-. Lo sé tóo sobre este infeliz.

Norma se sentó en el diván replegando las piernas y aceptó el cigarrillo que él le ofrecía.

- Gracias. Por ejemplo, ¿era de verdad huérfano? ¿o es que no quería hablar de sus padres?

- Su madre le daba al morapio cosa mala, señora Norma. Padre no tenía. Mejor dicho, no quería que se supiera que era hijo de un ilusionista.

- ¡Un ilusionista! ¡Qué bonito!

- De bonito res, maca (...)

- Ahora que lo menciona ...Ahora veo que, en cierto sentido, Joan heredó muchas cosas de ese ... ilusionista.

- Huy, no lo sabe usted bien. El Juanito Marés que usted conoció era un cuento chino, un camelo, un personaje fabuloso inventado por un muchacho soñador de la calle Verdi. Un delirio personal del propio Marés.

- Puede ser. Pero el amor que sentía por mí era auténtico. Lo fue desde el primer día (pp.178-179).

Hay en la novela un proceso externo de indagación en la personalidad de Juan Marés que corre a cargo de ambos personajes, pero hay también un proceso interno que se manifiesta en las propias palabras del personaje y muestra el mundo interior de éste, algo lógico en una obra que relata un proceso de transformación de personalidad. Dice Marés ante el espejo :

- Eres un imbécil. Pobre mujer - dijo-. Qué. No hacemos mal a nadie - gruñó quitándose el parche de ojo-. A mí no me incluyas, chamego de mierda, has sido tú. -Y tiene una piel muy fina y un gran corazón (pág.81)

Garrido Domínguez destaca en el "soliloquio" o "monólogo citado" la capacidad de este procedimiento para mostrar, por boca de un personaje que lo pronuncia en solitario, el mundo interior de éste, y observa cómo *el carácter declaradamente más racional -más*

organizado- y el tipo de contenido que transmite, lo diferencian del monólogo interior (1993:267). El ejemplo que citamos no es el más representativo de los soliloquios convencionales porque pertenece a una forma dialogada del monólogo citado que estudia Luis Beltrán Almería como estrategia en la cual un yo dialoga consigo mismo, o incluso con un interlocutor que no tiene porqué ser humano (1992:127 ss.), tal es el caso del espejo al que Marés se dirige. Es en todo caso la primera vez que Marsé recurre a esta estrategia narrativa, aunque Beltrán Almería recoge algún ejemplo de monólogo citado en *Si te dicen como de un procedimiento que se produce con profusión cuando estas novelas presentan el desplome del universo ideológico, producto de una crisis social profunda* (1992:144), situación a la que en cierto modo Marés no es ajena.

c) Lenguaje.

Entiende Carlos Reis que el concepto de registro aplicado a la narratología implica la presencia de un discurso marcado por la presencia de ciertas propiedades lingüísticas caracterizado por *un predominio cuantitativo de ciertos recursos lingüísticos que permiten individualizarlo* (1994:214), y que puede tipificarse en varios modelos como son el *personal* -cuando existe presencia explícita del locutor en el enunciado-, el *modalizante* cuando abundan los modalizadores o expresiones lingüísticas que señalan la actitud del locutor frente al contenido, el *evaluativo* cuando existe la inscripción directa del sujeto de la enunciación en el enunciado a través de apreciaciones, y el *figurado* cuando asumen un espacial relieve las figuras retóricas. Otras dos formas como son el *connotativo* -basado en la expresión de la subjetividad mediante el lenguaje- y el *abstracto* -caracterizado por el empleo insistente de reflexiones generales-son menos frecuentes (pág.214-215). Marsé, a partir de la publicación de *La muchacha*, utiliza con mayor frecuencia el discurso evaluativo, expreso a través de un sinnúmero de comparaciones, y el figurado, visible en el gran número de metáforas, junto a la existencia cada vez mayor de adjetivos en sus novelas. Es además una novela plurilingüe en la que la presencia de distintas variedades de lenguaje tiene consecuencias relevantes a la hora de interpretarla.

Existen en *El amante* dos niveles bien diferenciados : uno coloquial que caracteriza el discurso del limpiabotas andaluz conquistado por Norma en el primer cuaderno y al de Marés en determinadas ocasiones, con todos los elementos que son característicos de este nivel -imperativos, vocativos, exclamaciones, malsonancias, etc.- y distintas variedades

diatópicas -castellano, catalán, andaluz-murciano-, y otro nivel culto que es el que emplea habitualmente el narrador, rico en comparaciones, adjetivos y metáforas, que denotan la aproximación de Marsé a la novela última en la presencia de una concentración de adjetivos que, no siendo novedad en la narrativa del escritor catalán, supone en su última etapa una vuelta al impresionismo descriptivo que caracterizaba a *Últimas tardes*.

En lo que afecta al primero de los niveles cabe destacar cómo desde el punto de vista de su lenguaje se aprecia una evolución entre los despectivamente denominados "txarnegos" que han protagonizado la trayectoria narrativa de Marsé : Marés se declara como "txarnego en fase de reconversión" (pág.67), Pijoaparte era un "txarnego" semi-reconvertido con una serie de imperfecciones en su discurso notadas por el narrador -la repetición habitual de adverbios terminados en "-mente", por ejemplo-, imperfecciones que soluciona un "txarnego" desde este punto de vista totalmente reconvertido como Bodegas. Lo cierto es que desde la incorporación de algunas frases en francés en *Últimas tardes* y algunos giros en catalán en *Un día*, no había vuelto Marsé a utilizar otra lengua en su novela que no fuese el castellano hasta que apareció *El amante*, una obra precisamente centrada en las polémicas relaciones sociales resultantes de la dualidad lingüística barcelonesa. En esta ocasión son varios los niveles de lenguaje presentes en la novela y varias las lenguas o dialectos localizables, en correspondencia con la opinión que varias veces ha manifestado Marsé sobre esta polémica cuestión : *Me tomo la dualidad lingüística como una situación fundamentalmente divertida. Si tuviera algo serio que decir escribiría un ensayo, no una novela* . Estas palabras a Agustín Fancelli y Rosa Mora en una entrevista realizada en el año 1992 (pág.14) resumen la postura del autor hacia todos aquellos que han visto en el idioma un medio de promoción y lo emplean interesadamente, un tema no despreciable en esta novela y que define al "amante" que la protagoniza.

No sólo hay amantes bilingües -Norma y Marés lo son-, sino una comunidad de personajes bilingües, o, mejor dicho, diglósicos, que utilizan una lengua u otra de acuerdo con determinados intereses : Griselda estudia catalán para trabajar en unos grandes almacenes pero habla en castellano, Norma habla en castellano en su círculo de amistades pero vive de la promoción del catalán, y Marés no utiliza correctamente ni el catalán ni el castellano, sino una curiosa mezcla de andaluz con vulgarismos que aparece en las páginas finales de la novela, aunque utiliza el catalán para redactar sus carteles. Es frecuente la

alternancia de castellano y catalán, cuyo uso corresponde en el primer caso al narrador y a los sociolingüistas, y el segundo a Norma en su trabajo y a Valls Verdú. Marsé, que entiende como necesaria la convivencia de las lenguas, ironiza sobre el problema mostrando a los sociolingüistas catalanes hablando entre ellos en castellano, como podemos ver a lo largo del capítulo veinte. El protagonista de la novela, que no parece tampoco preocuparse en exceso de esta cuestión, se despide con una curiosa mezcla de catalán y andaluz-murciano :

Pué mirizte, en pimé ugá, me'n fotu e menda yaluego de to y de toos i aixi finson vostè vulgui poque nozotro lo mataore catalane volem toro catalane, digo, que menda s'integra en la Gran Encisera hata onde le dejan y hago con mi jeta lo que buenamente puedo, ora con la barretina ora con la montera, o sea que a mi me guzta el mestizaje, zeñó, la barreja y el combinao, en sin, s'acabat l'explicació i el broquil, echusté una moneíta, joé, no sigui tan garrapo ni tan roñica, una pezetita, cony, azi me guta, rumbozo, vaya uzté con Dió i passiu-ho bé, senyor (pág.220)

- El discurso figurado : Adjetivación y metáforas.

El discurso del narrador se caracteriza por la presencia de un lenguaje mucho más cuidado en donde destaca el empleo del registro evaluativo y el del registro figurado. En lo que afecta al primero podemos decir que la concentración de adjetivos no constituye novedad alguna en la trayectoria narrativa de Marsé, sin embargo es evidente que en las últimas novelas se trata de un procedimiento que se intensifica. Ciertamente es que cuando el narrador de *Últimas tardes* comunicaba las reflexiones de Pijoaparte sobre las playas de Barcelona, leíamos que estaban llenas de "caprichosos sombreritos de muchacha, prendas de finísimo tejido en azul, verde, rojo, sandalias paganas en pies morenos de uñas pintadas" (pág.45), sin embargo los testimonios de este procedimiento eran aislados. Ahora, en *El amante*, el adjetivo alcanza un singular protagonismo y se presenta en grupos duales y en enumeraciones triádicas, como puede verse en la descripción de Norma, con sus "ojos largos y separados, la nariz recta y los pómulos altos, levemente constelados de pecas. Y, sobre todo, la boca carnosa y pálida, sin sangre, de muñeca" (pág.97).

Dentro de lo que afecta al discurso figurado destaca también la frecuente presencia de metáforas : Marés quiere salir del "fango de la vida" y del "gueto del olvido" (pág.31), pero el barrio es la "arteria principal de su vida" (pág.158), el Lincoln es un "esqueleto calcinado de un sueño" (pág.37), los yonkies esperan en la acera su "trocito de cielo"

(pág.91), los coches que recorren la autopista A-2 forman una "doble serpiente de luces" (pág.115) y el rótulo de los estudios TVE 3 lanza "un polvillo luminoso y falaz, una querencia artificiosa" (pág.115). la de Norma era una "voz de leche caliente" (pág.61) la mano de Marés una "mano larga de alabastro" (pág.61), su mirada una "mirada de serpiente" (pág.153), y su esposa, Norma, "una dulce fatalidad" (pág.192).

- Discurso evaluativo : Comparaciones.

Tiende Marsé en su última etapa a la superabundancia verbal, a la extensión del predicado a menudo sin progresión semántica, y a la evaluación de la realidad novelada. La comparación es otro de los procedimientos que si bien tienen presencia destacada en anteriores obras, no poseen la importancia que se aprecia en la novela que nos ocupa. Se trata de comparaciones a menudo alejadas de las denominadas por Salvador Gutiérrez Ordóñez como "prototípicas" o *consagradas por la comunidad para expresar el grado sumo o ínfimo de una acción o una cualidad* (1994:64), frecuentes en relatos anteriores, y más cerca de lo que hemos denominado como "expresiones sinestéticas o inefables" en el análisis de obras como *Si te dicen* y *Un día*. Así, el narrador explica que Marés sigue a Serafín "sintiéndose como un autómatas arrastrado por un espectro" (pág.88), describe el edificio Walden 7 como una fortaleza "roja, misteriosa, sideral como un crustáceo bañado por la luna" (pág.35); señala que Marés podía ver en Faneca "un ojo pinturero verde como la albahaca" (pág.48) y que el fotógrafo que lo retrata al final del capítulo VI "parecía una vieja arpía disfrazada de fotógrafo" (pág.158). Como vemos, afecta este procedimiento a los personajes -dejamos a un lado las abundantes animalizaciones, de las que ya hemos hablado- y al espacio, y se constituye en una práctica cada vez más habitual que volveremos a encontrar en la próxima novela y que define, ya lo hemos dicho, a todas las novelas que se corresponden con la nueva etapa iniciada por el novelista de El Carmelo con la publicación de *La muchacha de las bragas de oro*.

5.7.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD

Muy en consonancia con los títulos más representativos de la "nueva narrativa" pero sobre todo con vocación de reforzar sus nexos con los universos narrativos que Marsé plantea en su obra, *El amante bilingüe* utiliza una red de alusiones culturalistas y

referencias intertextuales que, en su vertiente externa -claramente predominante- e interna, cumplen fundamentalmente dos funciones : una primera contextualizadora que permite ubicar la acción en un determinado tiempo y espacio gracias a algunas canciones o a algunas imágenes televisivas, otra caracterizadora que nos lleva a conocer la problemática de Marés en parte gracias a su triste repertorio de boleros. Y de nuevo el cine, prestando diálogos y un breve e insustancial campo de debate a Marés y a una niña ciega que habita en la pensión de la calle Verdi.

- Alusiones culturalistas e intertextualidad externa.

El recuerdo del pasado a través de imágenes conlleva no sólo unos personajes y un escenario, sino ciertas canciones y películas que nos sitúan en un contexto concreto. Así la letra de la conocida zarzuela del maestro Moreno Torroba, *Luisa Fernanda*, es una parte inseparable del ambiente habitual de la casa de los padres de Marés (pág.40) y unido a ese mismo ambiente encontramos parte de la letra del tema de Nat King Cole, *Perfidia* (pág.120) y otras canciones que remiten a la infancia del protagonista, es el caso de las de Ernesto Lecuona que los amigos de su madre, los "ruiseñores de la nostalgia", cantaban en casa. Estas referencias se encuentran en los "cuadernos" del protagonista y ayudan a localizar la escena en un momento histórico concreto, lo mismo que ese poema de Sagarra que Marés recuerda desde que se vio obligado a recitarlo ante los Valentí en su papel de "maligna araña andaluza" (pág.136)-el personaje entró fingiendo en el mundo de la burguesía y salió fingiendo de él, por eso ha de fingir para volver y de ahí el disfraz.

Los autores más representativos de la novela última utilizan una gran abundancia de alusiones culturalistas y referencias intertextuales e intentan aprovechar el acervo cultural de su tiempo para exhibir conocimientos, de tal modo que a veces sus novelas, dice Gullón, parecen estar conectadas a una parabólica (1996:32). Esta "pararreferencialidad" que se muestra en la gran cantidad de, por ejemplo, marcas publicitarias, está presente en *El amante*, cuando los amigos de Norma, al ver las dificultades de Marés con los zapatos de Norma, le recomiendan "cómprase Kamfort, amigo, y se evitará problemas" (pág.112). Marés, por otra parte, sugiere su condición de telespectador en la presentación que hace de Norma Valentí, similar a la que sería habitual para un púgil en cualquier combate de boxeo -"Norma Valentí, treinta y ocho años, gafas de culo de vaso y espléndidas piernas" (pág.24)- y también haciendo referencia a un petrolero hundido que, simbolizando su propia

situación, aparece en el televisor ante él.

Hay en las alusiones culturalistas y referencias intertextuales una función caracterizadora que podemos ver en el repertorio del protagonista, músico ambulante. Hablamos de canciones como *Siempre está en mi corazón* (pág.52), *Tatuaje*, *Mirando al mar* y *Dos cruces* (pág.56), *Lisboa antigua* y *Caminemos* (pág.59), *La Santa Espina* (pág.173) y fragmentos de canciones como *Dicen que la distancia es el olvido* (pág.55). Es significativo que los boleros sean la base de su repertorio, pues en cada uno de ellos hay un perdedor, y Marés se une así a otros muchos derrotados que llenan las páginas de la novelística de Juan Marsé y se convierten en grandes protagonistas. Canción y sentimiento están unidos en su repertorio, por eso cuando ve a Norma a través de un cristal, en su oficina, y movido por la tristeza, toca *C'est a Hambourg* de Edith Piaf (pág.24).

- Cine.

A medida que ha ido avanzando la trayectoria narrativa de Marsé hemos ido observando cómo el cine iba aumentando paulatinamente su presencia y diversificando las funciones que como mundo aparte ocupa en la novela, tanto como referente a la hora de reflejar la realidad, como en cuanto al servicio que desde el punto de vista técnico presta a las obras de Marsé. Así, *El amante* presenta descripciones que recuerdan los guiones cinematográficos, como la que se hace de la habitación de Norma en Walden 7 (pág.10) o de la de Marés en la pensión (pág.164) y también diálogos de una película, concretamente de *Notorius*, película dirigida por Hitchcock en el año 1946 y protagonizada por Andrew Latimer, que en su papel de Alex Sebastian ya había sido mencionado por el narrador del cuento *El fantasma del cine Roxy* y definido en él como "nazi canallesco pero refinado y gentil con la policía y con las mujeres" (pág.60). Además el protagonista emplea parte de su tiempo en contar las películas que ve a una niña ciega, como la "intriga de nazis envenenadores y amores contrariados" (pág.202), que Marés resume adecuadamente (pp.215-217). No es novedoso tampoco que el cine sea forma de vida para algunos personajes como Griselda, taquillera, como otros anteriores de Marsé, y, por todo ello se hace evidente que la importancia del cine -menor en las novelas que se ocupan de la desmitificación de la burguesía- se mantiene en la trayectoria del autor de *El Carmelo*.

- Intertextualidad restringida : retorno de personajes, imágenes e ideas.

En cierto modo, el argumento de *El amante* ya está apuntado en el cuento *El*

fantasma, recordemos que en él se propone el novelista, ante la oposición del director, "una historia de amor no correspondido muy frecuente en Cataluña : el amor callado del charnego desarraigado hacia una mujer-tierra-cultura oprimida " (pág.34) que en aquella ocasión simbolizaba Susana y sus libros prohibidos y ahora Norma y su mundo. En este mismo cuento y en novelas anteriores se encuentra el dragón del parque Güell, el Lincoln Continental 1941 y la colada tendida a secar en las azoteas, como imágenes características del universo infantil de los personajes que pasan a los cuadernos de Marés sobre su infancia. Personajes que por otra parte no son desconocidos, pues como ya hemos dicho Juanito Marés protagoniza *Historia de detectives*, Fu- Ching también está mencionado en él y Juan Faneca no es otro que el narrador de *Si te dicen* conocido en esta novela como Sarnita, y es que uno de los procedimientos que se acentúan a medida que avanza la trayectoria narrativa de Marsé es la repetición o retorno de todas estas imágenes y personajes, ayudando a configurar un universo mediante la adición de partes vinculadas a él -una por cada novela- como obra total que el autor de *El Carmelo* no parece haber acabado de escribir, lo mismo sucederá como veremos en su próxima entrega, *El embrujo*.

5. 8. *EL EMBRUJO DE SHANGHAI* (1993)

En el año 1988 y tras la publicación de *Teniente Bravo*, Marsé se encuentra trabajando en una novela titulada *El amante bilingüe* y en otra que se titularía *Las aventuras del capitán Java*, según afirma en una entrevista con Amell (1988:101), aunque este proyecto será abandonado para ocuparse de un personaje llamado Blay -capitán también- que recorre el barrio con un niño aunque, como explicó Marsé a Ana Rodríguez-Fischer, *en un sentido mucho más cómico* (1991:23). La novela se titulará *El embrujo de Shanghai* y en efecto copia la estructura de *Ronda* -esto es : niño que acompaña a un anciano en su itinerario, aunque no en el sentido de un lazarillo ayudante de ciego, más bien recordando a un Jim Hawkins sirviendo resignadamente ron al Billy Bones de *La isla del tesoro*, capitán también, mientras asiste a su autodestrucción- y poco más que cualquier obra perteneciente al "inframundo del barrio", pues *El embrujo* es una obra continuista en ciertos aspectos temáticos como la búsqueda, el enfrentamiento de los personajes con la realidad, el tema de la venganza y el ajuste de cuentas, esa idea de que "esto no puede

durar" aplicada a la situación sociopolítica, el enfrentamiento entre posibilismo y utopía, la remisión al pasado para buscar una explicación, y continúa además fiel a su intención de componer la historia uniendo imágenes aisladas, como el mismo autor reconoce en dos entrevistas concedidas al diario *El País*

El embrujo de Shanghai es una novela que se centra alrededor de un personaje mítico de mi infancia, el padre de una familia que vivía en mi mismo barrio y en la que me inspiré para *Encerrados con un solo juguete*. Se fue a Hong Kong desde donde enviaba dinero a su familia. Acabó alcoholizado por las tabernas de Sabadell (*El País*, 28-III-1992, pág.12).

Para *El embrujo de Shanghai* yo partía de una imagen: el humo apestoso de una chimenea industrial y una muchacha tuberculosa que fue mi amiga, en la calle Martí, en Gracia (*El País*, 7-VIII-94, pág.34).

Continúa el autor catalán su proceso de afirmación del mismo universo narrativo iniciado en *Si te dicen*, mantiene la mayor parte de los rasgos que lo definen -no así la técnica con la que lo construye- y parte del retorno de un personaje a su antiguo barrio para, paradójicamente, olvidar el pasado a través del recuerdo y cerrar heridas. Sin embargo en *El embrujo* hay un cambio en la orientación del sentido último porque el desencanto final que llenaba la conversación de Lage y Palau en el epílogo de *Si te dicen*, que se transformó en deseo de buscar la paz y el olvido en *Un día* en un proyecto que tendrá continuidad en una historia secundaria de *El fantasma del cine Roxy* -en concreto, la de Vargas-, se transforma en agresividad en *El embrujo de Shanghai*, es tal la necesidad de creer en un héroe y en un sueño que los personajes van a defender la verdad inventada, violentamente, porque es la única posibilidad de ser felices. Marsé tiene en mente la copla de Concha Piquer que le sirvió de cita inicial en el anuario que elaboró el autor barcelonés para Difusora Internacional : *Que no me quiero enterar / no me lo cuentes vecina / prefiero vivir soñando / que conocer la verdad*.

No es la única novedad este cambio de sentido, *El embrujo* es un libro que contiene pocas pero significativas diferencias respecto del resto de obras que participan del "infra-mundo del barrio". Primero, porque hasta ahora los niños que protagonizan la obra de Marsé idealizan al pandillero clandestino / héroe de la resistencia antifranquista que cruza

la frontera con Francia y ahora se encuentran con un mentiroso profesional llamado Forcat que reduce su ilusión a un cuento, que además es un cuento chino. Segundo, porque por vez primera en la novela de Marsé se produce un alejamiento de sus espacios familiares, nada menos que hacia Shanghai. Tercero, porque parece que estamos ante una novela todavía en construcción que ha sufrido significativas variantes entre la primera edición de 1993 y la séptima y hasta la fecha última de 1998, variantes que van mucho más allá de las correcciones estilísticas a las que Marsé es tan aficionado en cada reedición de sus obras y que constituyen una nueva forma de hipertextualidad en su trayectoria : la ampliación.

El embrujo de Shanghai ocupa un lugar importante en el ámbito de la "nueva narrativa" y aun puede tenerse como una de sus más dignas representantes en la medida en que su vinculación a las tendencias y procedimientos más significativos de aquella es muy clara, mucho más que el resto de novelas publicadas por Marsé durante la etapa democrática. Participa de la sensibilidad posmodernista en cuanto a que cuestiona los códigos de valores tradicionales como la idea de familia y enfrenta ficción y realidad revelándose como mentira lo que parece verdad. Es novela de indagación en la intimidad, novela de la memoria que esconde la infancia de Marsé en el Guinardó y que indaga en el pasado quizá para dar sentido al presente. Puede vincularse con la novela de metaficción en la presencia de un personaje-relator y de al menos dos oyentes, y en la existencia de una historia dentro de otra, también con el realismo renovado en el afán de crear un mundo propio en el seguimiento por parte del autor de sus propias convicciones. Es histórica en lo que tiene de recuperación de una triste etapa de la historia contemporánea, policíaca en ciertos gestos, en la presencia de ambientes marginales y en la existencia de una trama de investigación como la que sigue Kim Franch en Shanghai, cuyas peripecias en ciertos episodios marítimos recuerdan a las novelas de aventuras.

No es menor el vínculo con los procedimientos narrativos más habituales en la novela de los últimos veinte años. Estrategias como la alternancia de personas narrativas y planos temporales -Daniel y Forcat narran dos historias con diferente temporalidad y en distinta persona narrativa-, el afán de restaurar la narratividad con elementos folletinescos -esos objetos que Marsé utiliza a modo de augurios o presagios-, la aparición de lo fantástico e inverosímil -pongamos como ejemplo a Forcat hirviendo leche con las manos-, las anagnórisis finales -no otra cosa supone para la trama las distintas revelaciones de

Deniso-, la defamiliarización espacial -no sólo el de Forcat es un cuento, es un cuento chino desarrollado en Shanghai-, el uso del disfraz -utilizado por Blay para ocultarse y por Forcat para atraer a su auditorio-, y otros que no suponen ya novedad alguna para cualquier seguidor de la novela última de Marsé como lo es la tendencia a la superabundancia verbal -que se manifiesta en la acumulación de adjetivos y figuras de pensamiento-, o la presencia ya habitual de referencias culturalistas y de distintas formas de intertextualidad.

Algo nuevo hay en la novela que ha ganado el premio de la Crítica en 1994 y también el Premio Aristeon de Lisboa en el mismo año, porque nos encontramos ante una excelente síntesis de los elementos susceptibles de entrar a formar parte de su más querido universo narrativo, el basado en el mundo degradado de su infancia en el Guinardó -sobre todo vista la insistencia con la que Marsé acude a él- aunque entendemos que la novedad no justifica que el novelista de El Carmelo comparta, como así lo ha hecho, la portada del Suplemento Dominical del diario *El País* en agosto de 1994 junto a otros autores mucho más jóvenes y con una experiencia totalmente ajena en forma y contenidos de sus novelas a la trayectoria de Marsé, como son Javier Marías, Muñoz Molina o Julio Llamazares, bajo el título "Últimos narradores". Más afortunado desde luego ha sido este diario en junio de 1997 cuando ha fotografiado al escritor de El Carmelo sentado alrededor de un mantel junto a Mendoza, Vázquez Montalbán y Maruja Torres en una fotografía titulada "La mesa de los pesos pesados".

5.8.1. HISTORIA Y TEMAS

Marsé vuelve a situar su obra en el mundo de su infancia, aunque sólo parcialmente. La dureza de la posguerra española y la infructuosidad del trabajo de muchos es un tema de fortuna en la novela social española, patente en obras tan conocidas como *Los bravos*, *El fulgor y la sangre* o *Dos días de septiembre*, entre otras muchas citadas en el capítulo primero de nuestro trabajo. Se trataba en ellas de poner de relieve la falta de ilusión y objetivos de unos personajes que, como los de Marsé, pretenden escapar a su situación, dentro de un ambiente que vuelve ahora -sobradamente reproducido en novelas como *Si te dicen* o *Un día*- con la novedad de que el fondo ideológico de la novela se centra en un nuevo aspecto, como es la importancia de mantener las ilusiones a pesar de todo. Pero *El*

embrujo de Shanghai toca algunos temas que ya estaban en la primera novela de Marsé y que acuden a la que nos ocupa a modo de eco : El hecho de que Blay busque firmas en contra de la chimenea que contamina su barrio es una forma de crítica social apenas enunciada, lo mismo que la abulia que manifiestan los vecinos al negarse a firmar alegando que no servirá de nada. También se encuentra en *Encerrados* el tema del posibilismo frente al imposibilismo, el enfrentamiento entre partidarios del mismo bando republicano expreso en esta novela en los juicios sobre el pasado de Mauricio Balart y ahora en las diferencias entre Blay y Forcat, y el trauma de la ausencia del padre en la joven pareja -Daniel y Susana.- que escucha atentamente el relato del falsificador. El problema lingüístico que recientemente ha ocupado a Marsé en *El amante* aparece igualmente esbozado en las discusiones de Blay con su esposa Concha y en el curioso episodio en el que Blay tras golpearse la cabeza borra de la misma todo vestigio del catalán. No deja de ser, por último, *El embrujo*, una historia de amor malograda entre Forcat y Anita, un canto a todas las víctimas del exilio interior, un nuevo ejemplo del individuo enfrentado a la realidad que fracasa al descubrir la complejidad de la propia realidad y una indagación en el pasado del autor que busca desesperadamente sus señas de identidad y construye un universo vinculable a su infancia en donde habitan sueños antiguos que se han visto malogrados. Con esta idea comienza una novela cuyo argumento es el siguiente :

El falsificador Nandu Forcat llega a Barcelona y se aloja en casa de Anita, esposa de un compañero exiliado. Un adolescente llamado Daniel relata los acontecimientos y tiene ocasión de asistir, debido a su amistad con la hija de Anita - Susana -, a una narración de gran interés: las actividades del padre de la niña en Shanghai. El relato de Forcat ocupa una buena parte de una novela que se convierte en la historia de una espera y una búsqueda: la espera de Susana que sueña con el regreso de su padre, y la búsqueda que éste lleva a cabo de un ex-nazi en Shanghai. Las dos fracasarán porque el encargo que le hacen a Kim no esconde razones políticas sino un más simple asunto de celos, y porque el padre de Susana no va a volver a Barcelona. Marsé introduce un nuevo personaje al final para desvelar la auténtica verdad : Luis Deniso, que revela que Kim no ha estado nunca en Shanghai, que las cartas son una falsificación de Forcat, y que Susana no volverá a ver a su padre. El descubrimiento le va a costar la vida, pero Daniel se aferra a sus sueños y acaba cuatro años después imaginando a Susana en los mares de China. Los contagios que

la imaginación provoca en la memoria están justificados porque sirven a un fin justo como es borrar los vestigios de un pasado atormentador, y para borrarlos ha ido Kim a Shanghai, pero los personajes tienen derecho a rebelarse contra la anulación abrupta de sus esperanzas y en esta medida cabe entender la muerte de Deniso.

a) Indagación en lo personal.

Ignoramos qué tipo de conversación han podido mantener el capitán Blay y su particular grumete Daniel para que el primero la concluya afirmando que "los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos" en la primera línea de esta novela (pág.9), y sin embargo la aparentemente incomprensible frase es una posible interpretación para novelas como *Si te dicen* y *Un día*, en las que se lleva a cabo un proceso de indagación en el pasado que trae como consecuencia una visión desencantada de muchas luchas particulares y generales. Vuelve Marsé a confiar la voz a un niño del Guinardó que ahora más que nunca muestra cuanto es lo que tiene que ver la figura del narrador con las particulares circunstancias biográficas del autor, no en vano Daniel espera ese verano su próximo ingreso en un taller como aprendiz de joyería y años después del desenlace de la historia principal se encuentra a punto de iniciar el servicio militar en el norte de África - "*Teniente Bravo*" es un breve testimonio de estos años- ,ni tampoco es casual que en la carpeta de dibujos del niño lo acompañen siempre un almendro en flor y un dibujo del dragón de cerámica del parque Güell, imágenes obsesivas para un narrador que por lo demás participa de algunos traumas infantiles del novelista barcelonés como lo ha sido la ausencia de un padre que se proyecta como tal en los personajes de su primera novela y también en Sarnita y Néstor, narradores de los dos trabajos anteriores sobre la degradada posguerra.

Si Daniel se convierte en una especie de depositario biográfico de la figura de Marsé, Blay y Forcat cumplen la función de portavoces ideológicos, como veremos al analizar las funciones de los personajes. Lo importante es que el proceso evocativo de Daniel conlleva el establecimiento de un universo narrativo bien conocido ya que nos proporciona unas coordenadas espacio temporales y una galería de personajes conocidos, en cambio el de Forcat nos proporciona claves ideológicas nuevas de la novela : si para Blay "todas las banderas importan lo mismo, es decir, una mierda" (pág.93) y enlaza en esto con Jan Julivert, para Forcat está muy claro que Kim ha ido a Shanghai a buscar una bala

para dos objetivos diferentes : para asesinar a Kruger, y para asesinar su propio pasado :

lo que le espera aquí y que él ya capta en el aire, lo que exuda el río pestilente y flota en la atmósfera húmeda en la atmósfera húmeda y sofocante de Shanghai, no es lo que él ha venido a buscar, no es el cumplimiento de una venganza o un ajuste de cuentas con la historia, no es la bala certera que un criminal se merece o la compasión por el amigo inválido y ni siquiera es el anhelo o la esperanza de traer aquí a Susana un día no muy lejano, sino algo mucho más hondo y secretamente desesperado : el deseo inconfesado, la dolorida ansiedad de borrar con esa bala todo vestigio de un pasado que le abruma, el menor rastro de la interminable derrota. Matarse él al matar a Kruger, a eso ha venido : una bala para dos (pág.112).

No se trata de un ajuste de cuentas con la historia sino ante todo de un ajuste de cuentas muy personal en el que Marsé ha insistido particularmente en aquellas obras que se ocupan del mundo degradado de la posguerra española en Barcelona. No existe otra novela en la ya larga trayectoria narrativa de este autor que explique mejor su objetivo último, su empeño fundamental como cronista que lo es de una época histórica, ni en la que se escriba de una manera más clara. El deseo de enterrar el pasado mediante su escritura no es tanto un afán crítico como el vacío interior que llena poco a poco de novela en novela como hemos ido viendo, y que comparte no sólo el narrador Forcat elaborando una realidad nueva creíble o no, sino también el narrador principal Daniel, que llega a una conclusión parecida -enterrar el pasado a base de acudir a él, de familiarizarse con él- en el último capítulo de la novela :

eran esos sentimientos que pretendía enterrar los que me empujaban hacia un pequeño cine de barriada, porque entonces yo aún no sabía que a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento (pág.190).

No entiende Marsé que la suya sea una apreciación personal, sino más bien extensible a todos aquellos que han vivido una situación y una época, por eso proyecta sus sentimientos sobre la nueva Susana, ganchillando en paz en la taquilla del cine a sus veintitrés años, lejos de acontecimientos pasados y sin embargo "todavía ensimismada en la difícil renuncia de lo que debía haber sucedido hace tiempo y no sucedió nunca"

(pág.193). Hecha esta suposición por parte de Daniel queda claro que para ambos existe todavía un refugio y ese no es otro que la evasión a través del relato o del cine, necesaria en la medida en que la ficción se presenta como lugar mucho más soportable, como alternativa en el combate diario con la propia y desagradable existencia.

b) El enfrentamiento con la realidad.

Se trata del tema que puede unificar desde este punto de vista toda la obra narrativa de Marsé, aunque su presentación ofrece matices bien distintos según se trate de uno u otro universo de los dos que hemos distinguido al principio de nuestro trabajo. Así, los intentos de Pijoaparte por dos veces, de Marés y de Andrés Ferrán por combatir su situación, tienen mucho de enfrentamiento con la estructura social existente, mientras que los de Ñito, Julivert o Blay, entre otros muchos personajes, son sobre todo enfrentamientos contra el tiempo que desvanece sus ilusiones. Marsé ha ido presentado una galería de víctimas y un auténtico catálogo de formas de evasión : el sexo en Lavinia y Norma, la actividad política en Teresa, los sueños de Pijoaparte, las obras de caridad en Montse, el alcohol en Dot y en Anita, la reescritura de su propio pasado en Forest, las aventis en los chicos del Guinardó y el cine también para muchos de ellos. No es novedad *El embrujo* en este sentido, aunque el número de personajes que participan del enfrentamiento con la realidad, el número de víctimas del conflicto entre ficción y realidad es mucho mayor y también el número de fabuladores.

Cree Susana que su padre va a volver y lo mismo cree Anita, cree Forcat que tiene posibilidades de restaurar su vida en compañía de ambas y que Susana se va a curar, cree Blay que va a obtener el número de firmas necesarias para conseguir el derribo de la chimenea y Deniso que el descubrimiento de la verdad no tendrá mayores consecuencias que la lógica decepción de los que hasta entonces han oído la versión de Forcat, cree Kim que su amigo Levy le ha contado la verdad y que Kruger existe, y sólo Daniel duda entre las dos versiones que ha de construir sobre la figura de Susana, emblematizadas en sus dos dibujos. Desde el principio de la novela iremos viendo cómo una primera versión se corrige antes o después con otra desde los detalles más nimios hasta los más importantes : Al principio parece que hay un escape de gas en la calle pero inmediatamente encontramos una realidad mucho menos prosaica y vulgar que anticipa lo que encontraremos después, pues según los operarios se trata de una necrópolis (pág.18).

A diferencia de novelas anteriores la fabulación no es competencia exclusiva de uno o dos personajes, como sucedía en *Si te dicen*, sino que esta función se ha ampliado. En el proceso de creación-destrucción de mundos ficcionales alternativos al real que inventan los personajes sólo ellos son los derrotados, por eso entendemos que cabe interpretar el hecho de que Forcat dispare contra Deniso como una victoria de la ficción sobre la realidad -así lo hace Salvador Crespo Matellán (1994:5)- aunque no queda claro si fue Susana quien en realidad mató a Deniso y por lo tanto puede ser es el mundo de los niños el que en último término establece -Daniel sí lo hace, no sabemos si Susana- un juicio sobre lo ocurrido a los mayores, lo que para los seguidores de Marsé no constituirá novedad. Sin embargo la postura ante la realidad de los personajes, dentro de su actitud evasiva, admite matices interesantes : Blay "engarzaba patrañas y verdades con la mayor naturalidad y el vecindario (...) le tenía por un chalado y un deslenguado" (pág.75), Susana tiene una imaginación positiva, "una disposición natural a la ensoñación, a convocar lo deseable y lo hermoso y lo conveniente" (pág.49) y su diversión favorita es recortar las cabezas de los programas de cine y mezclarlas, Forcat es un maquis que no participa en actividades peligrosas y se limita a falsificar salvoconductos, es por lo tanto un falsificador profesional y consciente de la realidad, que reconoce que frente a sus compañeros "soñaba sus peligros" (pág.68). Cabe por lo tanto respecto al enfrentamiento con la realidad dos posturas distintas : el refugio consciente e interesado en la ficción de Forcat y de la niña Susana, y la confusión entre ficción y realidad inevitable para Blay y para Daniel, como él mismo reconoce al juzgar la historia del maquis :

Tenía Forcat el don de hacernos ver lo que contaba, pero su historia no iba destinada a la mente, sino al corazón. Desde el primordial y seguramente apresurado testimonio recogido por él de labios de labios del propio Kim y luego sin duda recreado para sí mismo quién sabe la de veces, primero en su amargo y solitario confinamiento de Toulouse y después aquí, para poder regalarle a Susana día tras día esta melancólica versión con tanto rigor geográfico y amorosa precisión de nombres, ambientes y emociones, la azarosa intriga que llevó al Kim desde su refugio en el sur de Francia a esta cálida alcoba enardecida por el opio y la traición había hecho un viaje tan largo y accidentado que era imposible que la imaginación no hubiese contagiado la memoria, confundiendo la peripecia vivida y la soñada.

Por eso, hoy como ayer, la palabra la tiene Forcat. (pág.163).

En la fabulación defiende el novelista de El Carmelo no sólo una postura estética -tiene mucho Forcat del novelista que Marsé quiere ser y es- sino una actitud ante la vida. Los hechos son deteriorados por el lógico paso del tiempo y sin embargo el enfrentamiento con la realidad es siempre complejo, por eso el dibujo de Daniel sobre Susana tiene dos caras que lo son de la misma figura, todo es dibujarlo -escribirlo- desde la perspectiva interesada de Blay-adulto-participante en la guerra o desde la también interesada de Susana-niña-víctima. El dibujo simboliza dos concepciones de la realidad y de la historia y para Daniel es claro que "mi Susana en colores nunca sería el pálido espectro de la muerte que quería el capitán ni la delicada muñeca de porcelana y de seda que la propia Susana quería enviar a su padre" (pág.114). Pero el resultado es que el dibujo final resulta ser "ingenuo y truculento" (pág.145), aprobado por Forcat después de aconsejar algunos retoques y por el capitán Blay, que "se mostró satisfecho y se apresuró a guardarlo en su carpeta junto con la carta de denuncia y las firmas" (ibidem). Esa versión aprobada a la vez por el fabulador inconsciente Blay y por el fabulador consciente Forcat es lo más cercano que podemos encontrar a la "verdad" que busca Marsé.

Se perderá el dibujo con la muerte de Blay, en su carpeta quedará enterrada esa primera forma de analizar la realidad y se perderán todas las ilusiones que el relato de Forcat despertó en los niños. Quedan para siempre en la infantil pareja una serie de imágenes creadas a partir de relatos como el del maquis, de la realidad vivida y observada, y a partir del cine, por eso el protagonista no puede evitar finalmente "refugiarse en la oscuridad de la platea, encogido en una butaca de la última fila" (pág.192) y renunciando a la actualidad que representa esa Susana ajena de veintitrés años y cada vez más lejos de la niña con quien compartió el pasado, así se explica su última impresión :

Durante un buen rato no me enteré de qué iba en la pantalla. Lo que veía desfilas ante mis ojos una y otra vez era una sola imagen que parpadeaba congelada y silente como si se hubiese atascado en el proyector, una reflexión de la luz más ilusoria que la de una película pero grabada en el corazón con más fuerza que en la retina del ojo, y que ha de acompañarme para siempre : un paquebote blanco como la nieve navegando engalanado por los mares de China bajo la noche estrellada y una muchacha paseando por cubierta a la luz de la luna con un *chipao* de seda abierto en los costados, la brisa en los cabellos y trémula de lejanías, fascinada por el vasto mar fosforescente, por la plata reiterada en la cresta de las olas hasta el horizonte, Susana dejándose llevar en su

sueño y en mi recuerdo a pesar del desencanto, las perversiones del ideal y el tiempo transcurrido, hoy como ayer, rumbo a Shanghai (pág.192).

El cine es una fuente inagotable de imágenes para novelistas jóvenes como Muñoz Molina y para los no tan jóvenes como Vázquez Montalbán y Juan Marsé, por citar a unos pocos, pero acudir al cine para proveerse de imágenes o para exhibir conocimientos no es el único significado que el séptimo arte tiene para toda una generación a la que pertenecen Montalbán y Marsé, no Muñoz : Es para ellos una forma de evasión y un refugio, lo fue en su infancia cuando las sesiones de los domingos les permitían acceder a un mundo nuevo lleno de interés, colorido y novedad, y lo es ahora cuando el multicine ha sustituido al antiguo cine de barrio y el video amenaza con sustituir al multicine, porque cuando de creación de mundos alternativos a la desagradable realidad se trata las antiguas películas no tiene rival para ellos, por eso el joven Daniel se refugia en ese espacio de evasión en el que puede exiliarse interiormente.

c) El exilio interior.

El desencanto, las perversiones del ideal y el tiempo transcurrido como impedimentos contra el sueño y la felicidad nos llevan a un tercer tema destacado en la novela aunque ya tratado por Marsé en anteriores relatos y bien analizado por Paul Illie en un trabajo que responde a parecido título : el exilio interior. Denis y Forcat nos conducen a la problemática del sujeto exiliado en su contexto histórico y social por mor de una circunstancias históricas determinadas, un problema que no se plantea por vez primera en la novela del escritor catalán. Hemos hecho referencia a él antes al analizarlo como uno de los temas fundamentales de *Si te dicen*, en aquella ocasión se mostraba centrado en la actitud resignada de los maquis, esos "hombres de hierro forjados en tantas batallas soñando como niños" que se encontraban en plena etapa originaria del grupo y en la total efervescencia de su actividad, aunque en el último capítulo de la novela, en el año setenta y treinta años después del final de la guerra, encontraban en el olvido una estrategia del vivir, aunque en aquella ocasión las posturas parecían encontradas entre el ya adaptado al nuevo orden Luis Lage y el todavía insurrecto Palau. Hemos vuelto a este tema con ocasión del análisis de *Un día* y de nuevo hemos visto el enfrentamiento entre los partidarios de la pacificación y el olvido del enfrentamiento armado como Julivert frente a los que no se rendían todavía como Falcón, aunque de nuevo en el último capítulo se volvía a conformar

el olvido como estrategia de vida. Es novedad en *El embrujo* el mantenimiento del exilio interior pero ya dentro de un grupo deshecho y rendido víctima de las detenciones que se realizaron respectivamente en 1959 y en 1945.

La ya mencionada primera frase de la novela -"los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos"- sirve muy bien a la interpretación de la situación de los maquis si entendemos por "juveniles" una definición de las expectativas que para toda una generación de jóvenes combatientes despertó el enfrentamiento civil iniciado en España en 1936. Para muchos de ellos la experiencia vivida se convierte en inefable, queda claro en esa construcción que por dos veces en la novela emplea Forcat para relatar una historia que tiene un primer destinatario no en los niños, sino ante todo en sí mismo : "Si alguna vez habéis observado largamente un crepúsculo rojo, sabréis de qué os hablo" (pág.85); "Si alguna vez habéis amado un horizonte, sabréis de qué os hablo" (pág.96). Se trata de un mundo ficcional que los niños pueden imaginar pero no comprender, pues la tupida red de persecuciones, venganzas e infidelidades dignas de las mejores películas de intriga -el cine ha contribuido a ella sin la menor duda- forma parte de una historia que Susana y Daniel sólo pueden comprender tangencialmente y en su papel de víctimas y testigos infantiles.

Los ánimos de muchos empujados por unos pocos al enfrentamiento fratricida, se han transformado en desencanto y hermosa ilusión perdida, en horizonte lejano y en crepúsculo rojo. No obstante, "la vida resulta a veces una carga pesada y es bueno que uno se engañe a sí mismo, que cultive secretamente alguna ilusión" dice Forcat (pág.123) y expone así la tesis de la novela : la necesidad de defender los sueños a pesar de todo porque es lo único que el paso del tiempo no puede arrebatar. El abandono de las armas y el paso a una paz clandestina si es preciso se hace necesario una década después del final de la guerra civil, y el relato del maquis falsificador contiene una explicación clara y detallada que en ese "verás" -y no "veréis"- denuncia cómo Forcat quiere ser y es emisor y destinatario a la vez de su propio mensaje :

verás entonces, si es que te pones a pensar en ello, que lo que has dejado a tu espalda no es sólo la interminable derrota y tantas ilusiones perdidas, no sólo los camaradas muertos sino también los que aún han de morir, intrépidos e imprudentes muchachos de Toulouse y de otros puntos del sur de Francia que fatalmente volverán a cruzar la frontera empuñando las armas con la misma loca determinación que te empujó a tí un día y

verás derramada la sangre pasada y la futura, la que está ya encendiendo las venas de otros hombres y pensarás (...) en tantos sacrificios inútiles que jamás quedarán registrados en ninguna parte, tanta generosidad y tanto coraje que al cabo no remediará nada ni beneficiará a nadie, y quién sabe si se acordará de mí y de mis arduas falsificaciones, aquel pobre Forcat siempre con los dedos manchados de tinta, ese muerto regresado a la ciudad de los muertos (pág.123)

Habla Forcat y a modo de profecía no hace otra cosa que defender la idea que habíamos visto anteriormente en Vargas y en Julivert, Marsé se hace partícipe de ella y ve con claridad la necesidad de pacificación y olvido que incluso pone en boca de Levy - aunque con un sentido bien distinto- la misma idea : "si no practicamos la sabia estrategia del olvido mi mujer y yo lo pagaremos caro algún día" (pág.86). Pero a esta conclusión no se llega por cobardía sino por cansancio, parece decirnos Marsé si atendemos a la continuación del discurso de Forcat :

Pero hay otros aún más desesperados, se dice, que ya se han rendido y no esperan nada salvo que el tiempo pase y lo borre todo y llegue un día en que por fin el olvido se los trague a ellos y a sus hijos para siempre. Porque si estuvierais habituados como yo a leer en la mente del Kim sabrías que ahora está pensando especialmente en los que se han quedado aquí esperando una oportunidad : desde el otro lado del mundo lo que él nos quiere decir es que no hay que dejarse llevar por el desaliento, la mala suerte o la enfermedad, y ni siquiera por el humo negro de esa chimenea (ibidem)

Por primera vez en la trayectoria narrativa de Marsé se atisba una salida al exilio interior y exterior de los personajes : la estrategia ha de ser la del olvido dentro de un plan de combate que no está ya orientado a abrir pasadas heridas sino muy principalmente a la lucha por superarse, ahora que los sueños juveniles se han corrompido por el paso del tiempo y sólo queda el derecho a mantenerlos. Muere Deniso por eso justamente, por arrebatar a los personajes receptores de la fabulación de Forcat el derecho a reinventar la propia historia, es Susana quien ejecuta la venganza aunque al falsificador no le inquiete en absoluto cargar con un muerto a sus espaldas que además lo implica en su grupo de activistas -él simplemente falseaba documentación- y que en esta medida lo une también a ellos y a su conducta histórica. Y de la misma manera que Daniel proyecta sus sentimientos sobre la nueva Susana en las páginas finales de la novela, lo mismo hace

Nandu Forcat con la figura de Joaquim Franch i Casablanca :

Grave silencio de ahogados sube desde el río y él prueba distraídamente a mirarse en las aguas turbias, a mezclarse con ellos, pero no ve nada ; acaso no queda tiempo ni para la reflexión. Durante todo su frenético exilio el Kim se contempló en el espejo del pasado de una manera cómplice, hasta que un buen día decidió romper ese espejo y mirarse en el del futuro juntamente contigo, tu madre y un par de canciones siempre en el recuerdo, pero ahora piensa que tal vez ya es demasiado tarde... (pág.168).

La idea de que es demasiado tarde para cambiar es un principio ideológico del "strong silent man" de la novela negra y responde a su convencimiento íntimo de que esa imposibilidad es el factor que justifica todos los desmanes cometidos a lo largo de su vida, desmanes basados en una supuesta causa que ahora se revela como ficticia, a la luz de lo contado por Forcat. Deja Marsé en duda si los personajes como Julivert, Vargas, Forcat, Kim, Falcón, Raúl Reverte, Palau y Luis Lage son militantes que trabajan por un ideal que no han conseguido -eso parece en los casos de Julivert y Lage-, o si realmente se trata de vividores que han intentado sobrevivir sin trabajar a costa de las recaudaciones que entre ex-combatientes republicanos llevaban a cabo -a esto apuntan Reverte, Palau y el mismo Forcat-, o, lo que es lo mismo, si es posible identificar a Palau con el falangista tuerto de *Si te dicen* convirtiéndolos a todos en culpables. En todo caso se trata de un grupo exiliado en su contexto que busca la salvación en un futuro, aunque lo sea doméstico y tan poco heroico como el que pretendían Julivert y Forcat, castigados con la muerte o con la cárcel.

5. 8. 2. TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.

Como sucede con los contenidos de la novela, la técnica y el estilo se presentan como testimonio de lo que hasta hoy ha venido produciéndose en cada sucesiva entrega del novelista catalán : la aparición de algunas novedades sobre una estructura novelesca bien conocida en Marsé y fiel a su preocupación nuclear de contar una historia que atraiga al lector. Lejos de los afanes experimentalistas, el autor apuesta de nuevo por la historia y se muestra continuista en la aparición de varios niveles narrativos, en la presencia de un itinerario que define el movimiento de los personajes principales, en la fidelidad a los

mismos esquemas básicos -el novelista catalán sigue empleando las tres fases que Margery ha visto en anteriores novelas : desplazamiento hacia el espacio mítico, deterioro del mito y retorno al status (1973:492)-, en el cierre de la acción con un hecho sorprendente y esclarecedor, como es propio de la técnica del cuento -Carlos Barral destacó esto, como hemos visto antes, en *La muchacha* -, en el tratamiento de la temporalidad y en la tipología, configuración y funciones de los personajes. Por el contrario, es novedad como hemos dicho la alternancia de personas narrativas y de planos temporales, la defamiliarización espacial, y además es manifiesta la presencia de características habituales en la novela de los últimos años como la aparición de lo fantástico e inverosímil, el recurso al disfraz de los personajes, o la tendencia a lo que Gil Casado define como "superabundancia verbal", junto al impresionismo descriptivo que preside esta novela.

5.8.2.1. EL NARRADOR Y LA PERSPECTIVA.

Uno de los rasgos que caracterizan a varias de las novelas de Juan Marsé es la aparición de dos historias que poseen un alto grado de autonomía entre sí a pesar de la existencia de elementos comunes, una que en esta ocasión se corresponde con el testimonio de un adolescente, Daniel, desarrollada en Barcelona, y la otra, que tiene lugar en Shanghai, cuyo narrador es el falsificador Nandu Forcat. Ambas historias mantienen su independencia, sólo en una ocasión las dos historias se enlazan, y esto sucede cuando Forcat medita ante una rosa, igual a la que en ese momento toma en sus manos Kim, en Shanghai (pág.147), pues en el resto de las ocasiones el autor implícito se limita a cambiar de historia sin otra indicación que el número del subapartado, lo cual se produce en forma casi siempre alterna. En todo caso la aparición de dos historias es una forma de disposición de los materiales narrativos conocida en Marsé, que la ha empleado ya en *El amante* - recordemos los "Cuadernos" de Marsé- pero no constituye una novedad.

La primera de las historias, que sirve de marco a la segunda, es la que relata Daniel, un adolescente que en el momento de los hechos tiene aproximadamente la misma edad que podría tener Marsé en el año 1947 y que como él espera su ingreso en un taller de joyería a finales del verano, se mueve en un barrio cuyas características en nada difieren de las que hemos visto en trabajos anteriores -es el mismo en el que se desenvuelven Java o Néstor,

entre otros- y desde el primer momento establece una vinculación del relato a su propia historia -"Así empieza mi historia, y me hubiera gustado que hubiese en ella un lugar para mi padre" (pág.9)- empleando el modelo que define Doležel como "personal first person" (1967:551), un tipo de narrador que se caracteriza porque interviene en la acción y opina. Se trata de un narrador en primera persona homodiegético que ocasionalmente utiliza algunos procedimientos ya habituales en la narrativa de Marsé : es el caso del empleo de la segunda persona, quizá para acentuar el tono coloquial -"llegó un momento, acaso por creer que se te había pegado a las ropas y a la piel, que podías detectar el jodido olor en calles distantes de la plaza e incluso más lejos" (pág.21)- y del multiperspectivismo, como podemos ver cuando intenta dejar una visión colectiva de la figura de Forcat :

Tenía partidarios y detractores a partes iguales, unos opinaban que era un hombre culto y educado que luchó por sus ideales, un honrado anarquista criado en la Barceloneta, hijo de pescadores, que se pagó la carrera de Magisterio trabajando de camarero, y otros decían que no era otra cosa que un delincuente, un atracador de bancos que probablemente había traicionado a sus antiguos camaradas y al que ahora que volvía más de uno tendría ganas de ajustarle las cuentas, y que precisamente por eso le costaba tanto salir de casa. Puestos a imaginarlo, los Chacón y yo preferíamos entonces al hombre de acción, el que se jugaba la piel con el revolver en la mano (pp.14-15)

Es la función de este narrador del relato primero, Daniel, la de "autenticar el mundo narrado", como ha visto Crespo Matellán (1994:3), y en este empeño asume el control de la historia tomando como base la memoria, con las lógicas deficiencias -"No sabría precisar cuándo fue, creo que a partir del momento en que Susana exigió respuesta a su reiterada pregunta" (pág.60) ; "A partir de no sé qué momento los paseos y visitas de Forcat al puerto y a la Barceloneta se hicieron más frecuentes" (pág.125)- y dentro de una omnisciencia que se manifiesta sobre todo en el detallismo de ciertas descripciones y en la abundancia de referencias al espacio y el tiempo del relato. Por lo demás, juzga la versión de los hechos de Forcat poniendo en duda su veracidad, ya avanzada la novela -"Era imposible que la imaginación no hubiese contagiado la memoria, confundiendo la peripecia vivida y la soñada" (pág.163)- pero cuando ésta llega a su desenlace y a pesar de la mayor proximidad temporal al momento presente, Daniel parece perder interés en su relato y por eso tres años después de la última visita a la torre se desentiende de los hechos

- "a partir de ahora sólo dispongo de comentarios y chismes de vecindario, pero puedo afirmar que no merecen menos crédito que mi testimonio" (pág.185)- y es que a sus diecisiete años y una vez superada su adolescencia, Daniel pierde, como Marsé, interés en sus propias vivencias.

- La doble historia.

Hacia la mitad del capítulo tercero aparece en la novela un nuevo personaje, Nandu Forcat, que se ocupará en relatar la historia de su compañero Kim Franch. Si la historia de Daniel presenta, como veremos más adelante, ciertas concomitancias con la biografía de Juan Marsé, la de Forcat tiene rasgos ideológicos coincidentes con el autor catalán, aunque las diferencias con el relato de Daniel sean considerables porque desde el primer momento presenta el suyo como "la última aventura de Kim y de qué forma tan inesperada y sorprendente esa aventura lo llevó de Toulouse a Shanghai" (pág.62), esto es, como historia alejada en el espacio y el tiempo de la realidad de Susana y Daniel relatada en presente a diferencia del discurso de Daniel, en pasado. Con esto consigue Marsé invertir la relación que es habitual entre el uso del tiempo presente, mucho más próximo a la verdad, y el del pasado, más próximo a la mentira debido a las lógicas deficiencias de la memoria.

El falsificador Forcat emplea el presente y la tercera persona para actualizar un relato que sabe bien alejado de sus jóvenes oyentes, y también ocasionalmente y con la misma idea que Daniel emplea la segunda persona : "así es como te sientes cuando has sido cegado por el odio y la pólvora" (pág.70), y exhibe un cierto control de la historia a través de declaraciones que explicitan su función rectora, como demuestra a las claras el estricto orden que sigue : "en realidad es un gángster chino sin escrúpulos (...) pero no es el momento de hablar de él" (pág.121), lo cual se explica fácilmente cuando descubrimos que el relato de Forcat es una invención y en esta medida puede hablarse de omnisciencia editorial, de focalización 0. Además de ofrecernos un marco espacial y temporal para el relato, su función es la de seguir al protagonista, describir sus movimientos y ante todo comunicar a un destinatario lo que ha sucedido con su padre. Dentro de su omnisciencia, manifiesta en la abundancia de detalles, referencias espaciales, temporales, y en la comunicación de los más íntimos pensamientos del protagonista de su historia, se abstiene de opinar, aunque es indudable que controla muy bien su historia, y en él cabe destacar cómo en ciertas ocasiones excede su estatuto en la medida en que sus conocimientos son

mayores de lo que en buena lógica correspondería a un narrador de sus características, cómo su relato está lleno de signos de ficcionalidad y de qué manera su historia es vinculable a lo teatral. Otros procedimientos como el empleo de la modalidad epistolar en las dos postales que supuestamente ha enviado Kim desde Shanghai (pp. 58 y 104), el biperspectivismo -"dicen que es un tipo decidido y peligroso, monsieur, aunque también dicen, especialmente las señoras, que es todo un caballero" (pág.125)- o la ya mencionada segunda persona son ya habituales en las novelas de Marsé y en algún caso son compartidos como vemos por los dos narradores de esta obra, Daniel y Forcat.

- Deformación de la realidad.

Hemos visto en el análisis de *Si te dicen* cómo Sarnita sometía la realidad a un proceso de deformación, de invención, con idea de convencer a su auditorio y de que modo hacia el final de la novela los kabileños comenzaban a poner en tela de juicio la autoridad narrativa del joven Antonio Faneca. En este sentido el relato de Forcat, aún próximo a la aventi en lo que tiene de fantástico, es un triunfo del narrador no fidedigno porque en ningún momento es interrumpido por la detección de algún error y su versión es aceptada por completo por Anita, Susana y Daniel, deseosos de que todo lo contado responda a la más estricta rigurosidad. Es Crespo Matellán quien destaca en Forcat que las informaciones que aparecen sobre los pensamientos, las sensaciones, los sentimientos y los deseos íntimos de Kim *resultan incongruentes con su estatuto de narrador y con su grado de conocimiento de la historia, atribuyéndose de esa forma prerrogativas propias de un narrador impersonal omnisciente* (1994:4), y, en efecto, esto puede observarse repetidamente a lo largo del relato del maquis falsificador, que igual que soñaba los peligros de sus ex-compañeros de lucha clandestina sueña ahora la última aventura de Kim en Shanghai y garantiza que lo es en la medida en que es producto de su exclusiva invención, siendo una aventura que tiene mucho de teatralidad.

- Teatralización.

La historia de la "Navidad del pobre" que cuenta Guillermo Soto en *Esta cara*, los "Cursos de Colores" de *La oscura historia*, la obra que representa Daniel Javaloyes en *Si te dicen*, la intervención como "Araña maligna andaluza" de Juanito Marés en casa de los Valentí en *El amante*, constituyen importantes testimonios de la importancia de la teatralidad en la narrativa de Marsé, un aspecto que incluso puede extenderse más allá de

estos episodios puntuales en la medida en que los personajes del autor barcelonés juegan a ser lo que no son como un modo de luchar contra la desagradable realidad, particularmente en aquellas obras que se ocupan de la desmitificación de la burguesía, si bien *El embrujo* no parece una excepción en este aspecto. La teatralidad de la historia de Forcat reside en la disposición del personaje para ponerse un determinado vestuario a la misma hora, como ha visto Crespo Matellán (1994:2) -"Forcat adquirió la costumbre de aparecer por la galería hacia las cinco de la tarde con su largo batín de seda negra, sus cabellos brillantes y planchados y sus sonoras sandalias de madera" (pág.60)-, pero muy principalmente en lo mucho de ficcional que existe en su relato, ficcionalidad que se establece mediante lo que Eco llama "señales de suspense" (1981:159) y "operadores de fuerza perlocutoria" (1981:88) que crean determinadas expectativas, aspecto que analizaremos al tratar el valor de los objetos en esta novela. Pero sobre lo teatral pervive en el deseo de jugar a lo que no son, tanto en el deseo de Susana de ser dibujada de una forma mucho más idealizada a la real, como en el de Forcat de dibujar a Kim como investigador justiciero, o el de Deniso que juega a desenmascarar la realidad cuando nadie lo necesita ni se lo exige.

- Modalidad epistolar.

Dentro de los procedimientos que emplea Forcat para garantizar la veracidad de su relato ocupan un lugar muy destacado las dos postales que falsifica para convencer a Susana de la presencia de su padre en Shanghai. Hasta ahora las cartas en la narrativa de Marsé habían servido para mostrar los conflictos íntimos de los personajes en *El amante*, *Encerrados* y en *Últimas tardes*, y como artificio de construcción de la trama que influye en su sentido, tal era el caso de los anónimos que recibía Polo en *Un día*. Con este último caso vinculamos las dos postales que Susana recibe de su padre Kim en la novela :

"Mi querida Susana, recibirás esta postal por medio de un mensajero muy estimado por mí y de absoluta confianza. Trátale como si fuera yo mismo y ofrécele hospitalidad y afecto, ha estado siempre a mi lado ayudándome en todo (¡cocina muy bien!) y ahora tiene problemas (se lo explico a mamá en la carta). Trae un abanico de seda auténticamente chino de color verde, tu color favorito, y muchos besos y memoria de mí, de este trotamundos que no te olvida. Que seas buena y come mucho, obedece en todo a mamá y al médico y sobre todo cúrate pronto. Tu padre que te quiere, Kim." (pág.58)

Los anónimos que recibía Polo eran falsificaciones elaboradas por Paquita y sus amigos y la simple inexistencia de faltas de ortografía y el tono empleado, propio de los diálogos de una película de cine negro, denotaban su falsedad. En esta ocasión es su contenido el que no es verosímil, pues en las cinco primeras líneas se busca proteger la figura de Forcat y convertirlo en una persona respetada y digna de conmiseración, mientras que las tres últimas responden al deseo de Forcat de que Susana coma y cuide su salud -en último término, para cuidar y entretener a Susana Forcat ha contado su historia- y por lo tanto se trata de una postal enviada por el falsificador a sí mismo, responde a sus expectativas y no a las de Susana -nada hay nuevo en la postal de lo que la niña conoce ya sobre su padre- que "se quedó mirando el vacío, pensativa, y luego le dio la vuelta a la postal para contemplar de nuevo el bullicioso río" (ibidem) sin resolver ninguna de sus dudas. Una cosa sí tiene en común la postal con el resto de muestras epistolares que en la novela de Marsé han sido : el autor escribe para sí mismo.

5.8.2.2. LOS PERSONAJES

Marsé decide en la novela que nos ocupa no apartarse de su habitual galería de personajes, ni disminuir el peso de las circunstancias casi siempre dolorosas e inherentes a la configuración de los mismos, y tampoco renuncia a nutrirlos de sus propios componentes biográficos, acentuados especialmente en el joven Daniel, por eso debemos insistir en el vínculo de *El embrujo* con relatos anteriores, y especialmente con *Un día*. No sólo la acción se desarrolla en un espacio temporal similar con una escenografía común, sino que la galería de personajes es la misma y ofrece los mismos tipos, formas de caracterización y funciones que se corresponden con este "inframundo del barrio" : de nuevo encontramos un niño que lamenta la ausencia de su padre, de nuevo relata unos hechos que tienen como centro el hipotético retorno de un héroe mítico, Kim Franch, que forma parte del grupo de "hombres de hierro forjados en tantas batallas" que hemos visto en novelas anteriores. Completan el cuadro un viejo estafalario depositario de la memoria colectiva, -cuyo nombre coincide con el del preparador físico de Julivert y recuerda al famoso Blight, también capitán, tantas veces citado en la obra de Marsé- y una mujer,

citado en la obra de Marsé- y una mujer, Anita, que intenta ganar una posición en la sociedad de posguerra. El resto de personajes y muy especialmente los que acompañan a Kim en sus peripecias en Shanghai, son meros complementos inventados de la acción, y Marsé no se molesta en individualizarlos en exceso ni en dotarlos de una configuración ideológica concreta. Delega en Forcat.

Se trata de personajes que en su mayor parte pertenecen al espacio y tiempo de la novela con excepción de Kim Franch, y por extensión todos aquellos como Levy, Omar Meiningen, Cheng-Jing- Fang y otros que forman parte del relato de Forcat. Pertenecen al mismo nivel social y la información que sobre ellos tenemos procede de diversas fuentes, pero sobre todo de lo que Daniel cuenta a partir de lo que ve, de lo que le revela Blay o de lo que ha oído por ahí. El resto de la información viene de lo que Forcat ha inventado y también de lo que algunos personajes dejan ver en cuanto a su comportamiento, lenguaje o confesiones.

a) Tipos.

Especialmente destacable es la coherencia que desde el punto de vista de la tipología de los personajes se observa en las novelas de Marsé que se ocupan de la degradada posguerra, en cuanto a la fidelidad que se establece con la tipología de víctimas que Sherzer distinguió para los personajes de Marsé, *sea el Pijoaparte, una víctima socioeconómica; sean los maquis, víctimas políticas; sea Montse, víctima ideológica* (1989:36), que ha venido repitiéndose en todas las novelas publicadas hasta la fecha. En la que nos ocupa distinguiremos dos tipos fundamentales : los tres maquis que aparecen en la novela con presencia activa o aludidos -Forcat, Kim y Deniso- pertenecientes al grupo de víctimas políticas, y Anita Franch, una víctima socioeconómica, política e ideológica que supone una continuidad evidente respecto a la figura de Balbina en *Un día*. Otros personajes importantes como Daniel o Blay no destacan por lo que tienen de tipo, sino muy principalmente por su función o caracterización, como veremos.

- Víctimas políticas : Kim, Forcat y Deniso.

Kim Franch y Nandu Forcat forman parte del grupo de pistoleros anarquistas que protagonizan varias de las novelas de Marsé, y de ellos sí se ocupa un narrador que en la medida en que conoce su enfrentamiento con el mismo sistema social y político que en su mundo se rechaza los percibe como mitos, y así se aprecia con claridad en sus formas de

caracterización. Hemos hablado de estos hombres de hierro llorando por los rincones de las tabernas en obras anteriores y explicado su posición ideológica y vital en el tratamiento de los temas, posición que en este caso no ofrece fisuras, sino que es la misma para los tres que aparecen mencionados en *El embrujo*. Lo importante de estos personajes es la pérdida de sus ilusiones cuando la realidad se presenta ante ellos -curiosamente la "realidad" o la "verdad" se presenta ahora en boca de uno de los maquis, Luis Deniso-, y es por eso que acaban siendo víctimas de sus propias contradicciones porque se mueven condicionados por unos esquemas heredados, como la mayor parte de los personajes de Marsé.

La diferencia en cuanto a su enfrentamiento con la desagradable realidad entre los maquis y un personaje como Pijoaparte reside en la insistencia de los primeros en pervivir en su situación, en este aspecto el "joven del Sur" busca el pacto con la sociedad que le oprime e intenta ascender en ella, cosa que el "héroe de la Resistencia" no está dispuesto a llevar a cabo, forma parte de su esencia porque como afirma Forcat "el sentimiento de la clandestinidad (...) es un complemento de los sueños y conforma un estilo, una manera de estar ensimismada e incluso una forma de coquetería" (pág.183) y por lo tanto es casi una impostura. Si como tipos se presentan con una fidelidad casi absoluta a lo ya observado en anteriores novelas, vemos que en esta las víctimas sociopolíticas gozan de una salida, de una forma de evasión en la reelaboración de la historia adoptando una vía que en *Si te dicen* era patrimonio de los kabileños testigos de la degradación. Pero ahora las evidencias se imponen y, en la medida en que todos se niegan a aceptarlo, Shanghai es un embrujo cuya destrucción no puede terminar de otro modo que no sea trágico.

- Víctima sociológica : Anita Franch.

La evasión es el deseo dominante en el personaje de Anita Franch y no es casualidad que esté a punto de dejar la bebida en el momento en que encuentra una diferente vía evasiva para su situación vital en la historia de Forcat. Representa Anita Franch la otra cara de la clandestinidad, la clandestinidad pasiva de los que lejos de abandonar el país para continuar la lucha armada intentan sobrevivir a su situación víctimas de la maledicencia del barrio. Y es que el último residuo de los enfrentamientos civiles está en el establecimiento tácito de la oposición entre "gentes de orden" y las demás, entre las cuales se encuentran Kim o Anita, que dudan entre la integración en el nuevo modelo social -como harán Balbina o Julivert- y el mantenimiento de su dignidad como derrotados.

Anita trabaja como taquillera en un cine de barrio y su vida tiene como objetivo último evitar a su hija cualquier tipo de sufrimientos, cuando Forcat llega comienza a asumir poco a poco la historia del falsificador no por lo que tiene de ilusionante en lo que afecta al regreso de su marido -sabe en el fondo Anita que esto es imposible-si no por lo que supone Forcat en cuanto a posible sustituto, y en esto puede establecerse un vínculo entre Anita y Balbina, que observa a su cuñado como una forma de restauración de su vida pasada y una solución para la educación de Néstor. Pero el descubrimiento de la impostura de Forcat -en *Un día* el problema está en la muerte de Jan- hace que al final de la novela mantenga su rol de víctima, así el narrador la encuentra cuando "volvía por la misma acera sosteniendo en la mano temblorosa una ramita de perejil como si fuera un delicado ramillete de flores (...) con la vista baja, agitando su corta melena rubia" (pág.184). Se trata, una vez más, de un personaje encerrado.

b) Caracterización.

Los procedimientos de caracterización de los personajes no ofrecen novedad alguna sobre lo observado para anteriores novelas y dependen de la percepción de la realidad que poseen Daniel y Forcat, los dos narradores que aparecen en *El embrujo*, si bien en algunas ocasiones puntuales encontramos breves opiniones de unos personajes sobre otros, así Susana pregunta a Daniel si le gusta dibujar o si lo hace "para complacer al cantamañanas de Blay" (pág.106), mientras que Blay considera a Forcat parte de "un nido de anarquistas proudhonianos y de soñadores de utopías" (pág.59) y la señora Pili ve a Blay como un "viejo mochales" (pág.76), entre otros ejemplos. Abundan en esta novela las breves referencias descriptivas normalmente aplicadas a la caracterización de personajes secundarios, basadas en aspectos corporales: Omar Meiningen "es muy alto, tiene afilada y aguileña la nariz, impertinente la mirada y, a pesar de la blanca sonrisa, un rictus amargo endurece su boca grande y bien dibujada" (pág.132), y Luis Deniso era un hombre "guapo, ojeroso, esbelto y de una elegancia tocada por la premura de gustar, afectada y jovial" (pág.170-171), un personaje que con su traje azul marino cruzado prefigura su carácter negativo en cuanto al desenlace de la historia, pues es sabido que la unión entre el personaje bien vestido y el personaje negativo es un tópico en la descripción de los actores de Marsé, como hemos visto desde la primera novela. Sin embargo las descripciones son muy abundantes y responden a los modelos que hasta ahora ha utilizado el autor catalán,

tanto la descripción basada en la exaltación de la sensualidad, como la que denota la aproximación a la novela y el cine negros aplicada a Forcat.

- La atención a tópicos descriptivos.

El primer modelo de descripción aparece aplicado a los personajes femeninos como Anita (pág.103) y Cheng Yi (pág.113 y 121) y tiene por objeto resaltar determinados aspectos que son del agrado del narrador Susana, o bien determinados símbolos corporales y ante todo su sensualidad, como podemos ver en estos dos ejemplos :

En un ángulo del salón, sobre una tarima y frente al micrófono, una muchacha china enteramente vestida de verde, sosteniendo en sus manos enguantadas de verde una larga boquilla verde con un cigarrillo verde, canta *I Get a Kick Out of You* con voz afilada y la mirada un poco bizca, acompañada al piano por un negro con traje blanco (pág. 121)

La señorita Anita entró ciñéndose el cinturón blanco que la hacía tan esbelta. Llevaba un airoso vestido estampado con botones blancos de arriba abajo, zapatos blancos de tacón alto y un collar de corales. Lucía medias finas de gruesa costura, se había pintado los labios y estaba muy guapa con su rubia melena rizada (pág.103).

En el caso de Cheng-Yi, la muchacha china que pocas páginas antes aparece caracterizada por "la hermosa frente nacarada, las cejas finas y altas, los ojos de miel, la barbilla suavemente replegada y sobre todo la boca con su rojo destello de carmín" (pág.113), la insistencia en el color verde no es casual : es el color favorito de Susana y así Forcat, buen vendedor de su imaginario producto, facilita la identificación de la niña con la figura que se le representa. En cambio en el caso de la señora Anita es Daniel el sujeto perceptor y destaca en ella sobre todo su sensualidad y su melena rubia, que es el color de cabello que Marsé ha utilizado hasta ahora para la mayor parte de sus personajes femeninos y ayuda a establecer una oposición en este sentido con otras mujeres morenas. Del mismo modo Anita tiene además del pelo rubio y rizado "las pupilas más azules que (...) jamás había visto" (pág.38), y como hemos visto Cheng-Yi "ojos de miel", muy al contrario de Denis cuyos ojos "tenían un fulgor turbio, enfermizo y establecían de algún modo una relación solapada y fuertemente sensual con la boca dolorida y grande" (pág.170).

La caracterización del personaje a través de la atención a determinados tópicos descriptivos -cabello, ojos y rodillas fundamentalmente- es una constante en la trayectoria

narrativa de Marsé aunque en esta novela tienen presencia otros símbolos particulares que nada tienen que ver con otros más generales como el color de los ojos o del cabello, es el caso de algunos motivos caracterizadores como la elegante cojera de Denis, el estrabismo de Forcat o la prodigiosa temperatura de las manos del falsificador, capaces de calentar un vaso de leche fría (pág.110), una forma de caracterización que ya hemos visto en *Si te dicen* aunque no se llega en esta ocasión a la sustitución del nombre del personaje por una alusión a su defecto característico.

- Caracterización basada en otros géneros : novela, cine, etc.

La influencia de la novela y el cine de intriga es evidente en *El embrujo*, como ya lo era en *Un día*, desde este punto de vista la descripción inicial de Forcat posee una serie de rasgos similares a la que hemos visto de Jan Julivert en la última novela mencionada. Responde Forcat y en general la mayor parte de los componentes del grupo de maquis al "strong silent man" que habitualmente protagoniza las obras pertenecientes a estos géneros como podemos ver en la descripción de Forcat :

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

La mirada fría, la gabardina echada sobre los hombros y el cigarrillo en la comisura de los labios recuerdan no sólo a la figura de Jan Julivert, sino en sentido lato a la de cualquier protagonista de aquellas novelas de bolsillo y aquellas películas de la década de los treinta y cuarenta que forman parte del bagaje de imágenes que Marsé utiliza en la mayor parte de sus novelas. Aunque en *El embrujo* se aprecia una apreciable reducción de

esta forma de caracterizar al personaje existen otros ejemplos, así cuando Daniel ve a Blay sentarse a la mesa con su mano tanteando la cuchara sobre el mantel lo compara con "un decrepito y domesticado Buffalo Bill, ya sin lustrosa cabellera de plata, sin Winchester ni puntería" (pág.48), lo ve como si acabase de salir de una película.

- Caracterización mediante el lenguaje y el tono.

También podemos destacar el énfasis de Daniel en poner de relieve el noto habitualmente empleado por el personaje -Forcat hablaba "con una forzada distinción en la voz, esa dicción escrupulosa y afable de los que han luchado por su propio refinamiento en un medio hostil" (pág.55) mientras que en otros casos es el personaje el que mediante su lenguaje se autocaracteriza, como sucede con Blay, cuyo proverbial inconformismo se manifiesta a través de su tono agresivo -"He dicho que voy a salir y salgo (...) Estoy más delgado, más zarrapastroso y más feo. Nadie me reconocerá. Me he convertido en una alimaña al servicio de Moscú" (pp.28-29)- un tono que caracteriza a muchos de los vecinos del barrio -"¿A qué coño de chimenea se refería, qué fuga de gas tóxico ni qué humo envenenado ni qué hostias en vinagre?, decían mosqueados" (pág.74)- al cual el narrador Daniel no es ajeno, por otra parte -"recuerdo todavía los ojos de aquel hombre y la jodida sensación de negligencia y confusión" (pág.19)- como más adelante veremos.

- Disfraz.

Es habitual en la novela de Marsé la reutilización de un procedimiento ampliando sus funciones y alcance. Vuelve el escritor catalán a presentar el disfraz como una vía de escape al deseo del personaje a jugar a ser lo que no es, si bien *El embrujo* ofrece algunas novedades desde este punto de vista porque el empleo que de esta estrategia hacen Blay y Forcat tiene un sentido en cierto modo opuesto. En el caso del capitán, su disfraz aparece en el cuento *Historia de detectives* y está compuesto de un pijama y vendas blancas. Responde al deseo de disolverse, de desaparecer y ser invisible en un mundo que no es el suyo -en un cuento que analizaremos más adelante, *El caso del escritor desleído*, esta cuestión se plantea como idea central- aunque curiosamente el efecto es el contrario, pues todo el barrio acaba por reconocerlo como excéntrico y peculiar personaje, y no consigue en modo alguno pasar desapercibido como pretendía. El caso contrario es el de Nandu Forcat, que se toma su relato como un trabajo delicado que ha de escenificar convenientemente y con este objeto y a la misma hora se disfraza con un quimono chino que a

la postre se transforma en un objeto sin importancia que se ve inmediatamente desplazado frente al atractivo relato de Forcat, prueba de ellos es que el narrador sólo hace una breve referencia a su disfraz. Ambos disfraces y su sentido son indicativos en cierto modo de las funciones que van a representar en este escenario que es *El embrujo*.

c) Funciones.

Nos hemos referido ya a la función narrativa que cumplen Daniel y Forcat en sus respectivos relatos y al modo en que personajes como Kim Franch o incluso el capitán Blay pueden actuar a modo de portavoces ideológicos de Marsé, igual que Daniel es de alguna manera un reflejo biográfico del autor, de Javaloyes -también Daniel-, de Néstor Julivert y de Juanito Marés. No haremos referencia a la función referencial que cumplen los maquis, ni a la de fidelidad a una estructura base asentada en la relación amorosa que existe -insinuada casi- entre Anita y Forcat, como existía entre Vargas y Susana o existió entre Balbina y Jan Julivert según Suau, por ser todas funciones sobradamente conocidas, y sí lo haremos sobre dos que no siendo novedad adquieren en la novela que nos ocupa enorme importancia : la función de evocar el pasado del capitán Blay, y la función de antagonista que cumple Luis Deniso.

- Función : Evocación del pasado.

El apellido Blay aparece en la novela *Un día volveré* como el del preparador físico del boxeador Jan Julivert, sin embargo no existe ningún dato que permite su vinculación con el acompañante de Daniel en *El embrujo*. Blay vuelve a aparecer en el cuento *Historia de detectives* como un misterioso perseguidor de la mujer que a su vez siguen Juanito Marés y sus amigos, y en esta ocasión sí coincide su estrafalario vestuario de "hombre invisible", en pijama y completamente vendado, con la imagen que muestra en la novela que nos ocupa. Blay tiene un papel importante en ella como evocador del pasado y como depósito de la memoria colectiva, en el mismo sentido que Polo y Suau en *Un día*, y ayuda enormemente a Daniel a separar el rumor de la certeza en lo que afecta al personaje de Kim Franch, y a defender la figura de su esposa Anita de la maledicencia del vecindario, como se observa desde un principio :

Yo seguía dedicando las mañanas al capitán Blay en su infatigable deambular por las calles de Gracia, Perla, Bruniquer, Montmany, Joan Blanques y Escorial subiendo, pulsando timbres y solicitando firmas,

recalando aquí y allá en umbrias bodeguitas de oloroso mostrador frecuentadas por solitarios bebedores, mientras mi curiosidad en todo lo referente al padre de Susana crecía: ¿Al Kim lo buscaban ya por rojo cuando se juntó con la señora Anita, capitán? ¿Es verdad que no están casados por la Iglesia? ¿Es cierto eso que dicen de la señora Anita, que trabaja en un baile-taxi llamado "Shanghai" y que el Kim la conoció allí? (pág.46)

El capitán Blay fuma caliqueños como Suau y como él afronta la realidad que le ha tocado vivir desde la perspectiva del escepticismo, según el narrador principal "desde su otro mundo ya devastado e irrecuperable, el de los hijos muertos y los ideales perdidos, el de la derrota y la locura" (pp.26-27). Sería interesante asociar su figura a la de toda una generación derrotada en la guerra civil por los vínculos que Blay ofrece con otros personajes anteriores, pues le ha tocado perder varios hijos en la Batalla del Ebro, como al padre de Julivert y ha ido construyendo poco a poco una filosofía del desengaño explícita en su humor y en el uso de la ironía, como deja ver en ciertas ocasiones -"Dios ya no manda nada, Conxa, ahora mandan éstos" (pág.27): "creo que a la vuelta, si paso por Las Ánimas, me comeré un cura" (pág.28); "si es verdad que soy un rojo bolchevique cubierto de sangre y un masón degenerado, debo comportarme como tal" (ibidem)- y su objetivo en la vida es conseguir el derribo de una chimenea que simboliza un determinado tipo de oligarquía, aunque en el fondo ni siquiera eso le importa demasiado, pues cree totalmente en su salvación, sino en su inocencia :

Pero mire usted, señora Pili, cuanto más viejo y más carcamal se hace uno, menos ganas tiene de juzgar a nadie. Por eso creo que Dios, que ha de ser mucho más viejo y más carcamal que yo, cuando me reciba allá arriba no me juzgará. Me dirá pase usted, Blay, y acomódese lo mejor que pueda. Eso es lo que me dirá ... (pág.76)

Blay no se siente responsable ante la historia y ni siquiera ganará la batalla en la que pretende el derribo de la chimenea, en cierto modo lucha contra ella y contra el olor a gas de la calle porque representa el pasado -y "el pasado huele mal", según decía el juez Klein en *Un día*-, pero queda su visión de la historia para generaciones venideras e influye sobre Daniel, que al conocer la muerte de Blay la reconoce -"también me parecía oler la fetidez del gas en las cloacas y tragar la mierda negra que babeaba la chimenea y secaba los pulmones de Susana" (pág.158)- y consciente de ello acompañó al viejo loco durante dos

semanas. Para Blay, perdida el arma, sólo queda la palabra

- Antagonista : Luis Deniso, "Denis".

El personaje de Luis Deniso, como sucede con el del capitán Blay, no es tan importante por su función en la trama como por lo que simboliza, pues a él le ha tocado el papel de representar la cruda realidad o si lo queremos así la "verdad", y en ello encuentra la frontal oposición del resto de personajes, que desean creer en Forcat. Por eso mientras Deniso cuenta lo que sabe de Kim, la madre de Susana "paseaba de un lado a otro cruzada de brazos" (pág.173) y Susana "no contestó a ninguna de sus preguntas ni le miró" (pág.176), y cuando Daniel resume a Deniso lo contado sobre Kim tiene la sensación "de estar delatándoles, de profanar algo" (pág.176), y es que "era el hombre que había traído la verdad desenmascarando a Forcat, denunciando su impostura y tal vez por eso me cayó mal desde el primer momento" (pág.183) mientras el ex-compañero de Kim "escuchaba divertido con un pie en el soporte de la cama y los brazos cruzados sobre las rodillas" (ibidem). Del mismo modo que Cheng-Yi destruyó la ficción de Kim cuando se desveló su relación amorosa con Omar Meiningen, Deniso hace lo propio con la de Forcat, pero también y muy principalmente con la de Daniel, Susana y Anita -en esta medida es su antagonista en cuanto a su actitud ante la vida- y por eso muere.

No es tan grave que Deniso se apropie del papel de Forcat y comience a visitar a diario la casa de Anita -cabe hablar entonces de la sustitución de la ficción por la realidad- como la destrucción del sueño de los receptores de la historia del falsificador, y por eso es asesinado por Susana. Daniel comienza a trabajar como aprendiz de joyería y vuelve a la realidad, Anita vuelve al alcoholismo y Susana "no era la misma" (pág.180). Marsé dejará en el aire la verdad sobre el asesinato de Denis, sugiriendo Daniel que Susana disparó - "esto dio pie a nuevas y disparatadas variantes del suceso, una de las cuales pretendía que los dos primeros disparos (...) habrían sido efectuados por su hija" (pág.188)-, y que después Forcat habría rematado a Denis. A Daniel le gustó esa hipótesis porque así "el estrábico embustero culminaba su impostura" (ibidem), esto es, así la ficción triunfa sobre la realidad. De este modo se reafirma la idea de que Daniel y Forcat responden a un desdoblamiento de Marsé, pues Daniel -representante del niño que Marsé fue- y Forcat -emblema del escritor que Marsé quiere ser- se unen.

5.8.2.3. EL ESPACIO.

Sólo en ocasiones muy puntuales Marsé se ha alejado de los espacios familiares de su barrio, y cuando lo ha hecho ha sido hacia pueblos costeros y hacia las calles del Ensanche y del casco antiguo de Barcelona, también conocidos por el autor. Con el empleo de un espacio fijo para sus novelas, espacio mítico en donde todo o casi todo es posible, Marsé no hace otra cosa que seguir a autores como Faulkner - Yoknapawpha- , García Márquez -Macondo-, Juan Rulfo -Comala-, y en España Juan Benet -Región- y más recientemente Muñoz Molina -Mágica- y Luis Mateo Díez -León-, en el establecimiento de unas coordenadas espaciales fijas que conforman un mundo novelesco que es propio a inherente a la experiencia del escritor, y esto ha servido a Asís para sugerir la proximidad del autor barcelonés al "realismo mágico" (1992:204). *El embrujo* no va a ser una excepción, pero a partir del capítulo IV un nuevo personaje nos introduce en un espacio diferente, ajeno a los habituales del novelista catalán: Shanghai, que se va a constituir en la gran novedad de esta obra. No es este el único rasgo que podemos destacar en cuanto al tratamiento del espacio, pues se establece una clara oposición entre la degradación del Guinardó y el exotismo de Shanghai a través de la caracterización, y aumenta la importancia simbólica del espacio y de algunos objetos que adquieren gran relevancia en esta novela como índices de ficcionalidad o como signos de vinculación del espacio con el de obras anteriores.

a) Tipos.

El espacio físico referencial, el barrio del Guinardó, se transforma en el espacio de la evocación, y más concretamente, es la habitación de Susana la que actúa como escenario de la representación de Nandu Forcat, desde la cual el falsificador hace volar la imaginación de los niños hacia dos lugares, Toulouse y Shanghai, en donde tuvo lugar la historia de Kim, padre de Susana. Presta atención Marsé a los espacios interiores mucho más que a los exteriores, porque en ellos se refleja el contraste entre el mundo degradado que el barrio del escritor de El Carmelo representa, y el mundo exótico que aparece por primera vez en la narrativa del autor barcelonés con Shanghai. Este espacio psíquico -que hemos de situar en la mente de Forcat- cobra una importancia capital respecto de anteriores novelas de Marsé, que por otra parte no descuida tampoco su habitual preocupación por los

lugares que mejor conoce, manteniéndose así dentro de lo que Albadalejo llama "mundo ficcional verosímil" (1992:49), pero incorporando el submundo de lo imaginado, que se corresponde por entero con el relato de Forcat. Tenemos por tanto dos tipos de espacio muy diferentes entre sí que merecen un tratamiento independiente.

- Espacio físico referencial.

El espacio físico se describe con una enorme precisión y además Marsé pone especial interés en delimitarlo con exactitud. Se trata de un grupo de manzanas de casas divididas por la calle Escorial -residencia habitual del autor catalán en su infancia- limitadas por el dibujo que componen las plazas de Joanic, Diamant, Sanlleny y Pasaje de la Sagrada Familia, una serie de calles al sur del Carmelo que Daniel recorre a diario con el capitán Blay siguiendo un itinerario fijo: Gracia, Perla, Broniquer, Montmany y Blanes, para finalizar en la calle Escorial. Se trata en todo caso de un espacio siempre recorrido por el hambre, la miseria, los deseos de venganza, y bien delimitado por abundantes referencias a calles o locales que el novelista gusta de proporcionar a sus lectores. La simple mención de las calles que lo componen -Plaza Rovira (pág.10), Francisco Alegre (pág.12), Calle Escorial, Cerdeña (pág.23), Camelias (pág.51), Plaza Joanic (pág.92), Argenton, Sors y Laurel (pág.155) entre otras muchas que se mencionan- nos permiten la identificación con el Guinardó y la asociación con el mismo espacio que ha servido como escenario de obras anteriores, por eso no sorprende que Susana haya frecuentado Las Ánimas "haciendo amistad con las chicas de la Casa de Familia" (pág.29) que como ya sabemos está en la calle Verdi, que cerca de la bodega hubiera un colegio para niñas pobres (pág.157), que en los balcones de las casas abundasen los geranios (pág.11), y en las calles las hojas de platanero, ni que en las grietas de la calle creciera "una hierba rala y malsana" (pág.10), pues las notas degradantes están siempre presentes cada vez que el narrador alude a sus espacios familiares, tanto exteriores como interiores. Pero a diferencia de anteriores novelas, es de destacar que tras establecer un espacio concreto para *Si te dicen* y confirmarlo en *Un día*, Juan Marsé parece haber perdido interés en él, en favor de la creación de uno nuevo y exótico, patrimonio de su imaginación, que representa Shanghai.

- Espacio imaginado.

Explica Wayne C. Booth que lo que entendemos por "objetividad" es lo mismo que denominó Flaubert "impasibilidad" ,y que contra ella trabajó el autor francés con dos

refugios : el exotismo de *Salammbó* y la ironía (1978:80). Marsé reaccionó de esta segunda manera contra la pretensión de objetividad de *Encerrados* y se sirvió del mencionado recurso para abordar el mundo de la burguesía en novelas como *Últimas tardes, la oscura historia* y *El amante*. La aparición de Shanghai cabe relacionarla con la primera, pero sobre todo con la importancia que el mundo del cine que, como hasta ahora hemos visto, se ha ido asentando como fuente inagotable de imágenes, situaciones y personajes para construir sus últimos relatos y constituye como procedimiento un vínculo de aproximación a lo que hemos definido al inicio de este capítulo como "nueva narrativa", caracterizada precisamente en muchos de sus títulos por la búsqueda de la defamiliarización espacial.

En el año 1946 se estrenó en España *El embrujo de Shanghai*, una película dirigida por Joseph Von Sternberg. Esteve Riambau y Casimiro Torreiro lo incluyen en el volumen VIII de la *Historia General del cine* recientemente publicada por la editorial Cátedra, dedicado al cine estadounidense entre 1932 y 1955, como uno de los directores más importantes del periodo, y destacan en su obra su capacidad de crear "ilusión de realidad" al hacer *La ley del hampa* sin haber estado en Chicago y *El expreso de Shanghai* sin haber estado en China, y el manejo de temas como el de la civilización como fachada para hipócritas y torturadores, el deseo de libertad e individualidad de los personajes que los lleva a tratar brutalmente a los demás, y la atracción de las personas por aquellas que no pueden conseguir, temas que no son ajenos a Marsé (1996 : 379-384). Más adelante nos ocuparemos de la influencia del cine en la presente novela, no sin antes destacar que el Shanghai que Marsé presenta ahora no procede única y exclusivamente de su imaginación, sino más bien de todas aquellas películas ambientadas en Shanghai que en su infancia pudo ver en las carteleras del cine de su barrio : *El expreso de Shanghai* (1932) y *El embrujo de Shanghai* (1941) de Von Sternberg, *La dama de Shanghai* (1947) de Orson Wells, *La locura de Shanghai* (1933) de John G. Blystone, *Mares de China* (1935) de Tay Garnett o *La frontera de la muerte* (1929) de William Wildman podrían ser algunas de ellas. Por otra parte la admiración por Von Sternberg es un rasgo que caracteriza al novelista que elabora el guión de *El fantasma*, guionista que con Marsé tiene no pocas similitudes

En otro apartado hemos indicado que el autor catalán tuvo en cuenta el testimonio de un vecino que había estado en Shanghai para la confección de su novela. En cualquier caso, e independientemente de la calidad y amplitud del testimonio del vecino, el Shanghai

caso, e independientemente de la calidad y amplitud del testimonio del vecino, el Shanghai que se nos describe es el exótico y lujoso de las películas, el anterior a la invasión de las tropas de Mao a finales de los años cuarenta : cabarets, hoteles de lujo y melodías occidentales, son por ello los puntos de referencia de Forcat a la hora de relatar los movimientos de su amigo Kim Franch, además de la mención a algunas calles de Shanghai como Nanking Road (pág.112) , Shantung Road (pág.132), Peking Road y Kokien Road (pág.155). Shanghai es descrito como símbolo de lujo y sirve perfectamente a las intenciones de Forcat, que llena de colores y olores agradables todas las descripciones, atrayendo con ese encanto que despierta lo lejano en las mentes infantiles la atención de Daniel y Susana. Le servirá para crear en ellos falsas expectativas, y a Marsé para aproximarse a esa "defamiliarización" que caracteriza la obra de los más jóvenes autores.

Toulouse es también un espacio imaginado, aunque pudiera ser que Forcat hubiese estado realmente allí, pues como hemos visto en *Si te dicen y Un día* la ciudad del sur de Francia se había convertido en la base de operaciones de todos aquellos soldados republicanos que habían cruzado la frontera al final de la guerra civil, en el centro económico de sus actividades ilegales y en el lugar al que iba a parar el producto de los atracos cometidos por los maquis en aquellos años. Si en novelas como *Un día* quedaba muy claro su valor como centro de operaciones y a la vez como espacio del conflicto entre los maquis catalanes y los exiliados, en *El embrujo* en cambio es únicamente un lugar aludido del que se mencionan tres calles como Rue Sept Troubadors (pág.79), Rue du Consulat (pág.113) y Paseo del Bond (pág.167) como parte del itinerario que recorrió Kim Franch en su exilio y antes de la persecución de Omar Meiningen en China. Es Toulouse el lugar en donde recibe el encargo de su amigo Henry Levy el punto de partida de su periplo en China.

b) Caracterización

Por lo que respecta a la descripción de ambientes, podemos apreciar un evidente contraste entre las que se refieren al barrio de Daniel, y las que se corresponden con los espacios de Shanghai, motivadas en primer término por la existencia de dos narradores distintos y con diferentes objetivos, pues todo el deseo de Forcat de atraer a sus oyentes hacia Shanghai es en Daniel deseo de alejarse de sus espacios familiares. Si se unen ambos narrador en dos procedimientos que influyen decisivamente en la caracterización, tales

como la importancia de las sensaciones olfativas y táctiles en la novela, y a la vez el papel decisivo de ciertas imágenes u objetos, desigual en función de que sea Forcat quien los utilice en su relato -hablaremos entonces de signos de ficcionalidad- o bien Daniel -se tratará de retorno de imágenes u objetos en este caso-.

- Caracterización mediante la descripción degradante.

En lo que afecta a las calles del Guinardó se limita el autor barcelonés a facilitarnos breves referencias descriptivas degradantes cuya negatividad se acentúa especialmente en momentos claves para el desarrollo de la trama : Sucede esto cuando por vez primera se refiere a la chimenea, a su humo "verdinegro y baboso" y a esa "baba tóxica y repugnante" que desprende (pág.88), y también cuando está a punto Daniel de informarnos de la muerte de Blay -"un reguero de agua sucia y espumosa de jabón corría junto a sus pies hasta la boca de la cloaca, en la que asomaba un mustio y desbaratado ramillete de rosas blancas" (pp. 156-157). No insistiremos en este modo de descripción, pues es el habitual en las novelas que se ocupan del universo degradado de la posguerra. Más interesante parece por lo que tiene de novedad en este universo, la descripción impresionista.

- Caracterización mediante descripción impresionista.

Pero esta degradación se torna en decadencia en los espacios interiores fundamentalmente, recuperando así Marsé un procedimiento característico de las novelas que se ocupan de la desmitificación de la burguesía, que había utilizado en *Últimas tardes* con la descripción de la vivienda de Cardenal, en *La oscura historia*, cuando mencionaba la torre de los Claramunt, y en *La muchacha*, cuando se refería a la casa de Forest. Es el caso de la torre en la que vive de Susana :

Por dentro la torre no era tan grande como parecía desde fuera. Pero ya en esta primera visita el corredor en penumbra me confundió : parecía interminable, tan largo que me produjo la extraña sensación, mientras caminaba por él, de estar rebasando los límites de la torre y de adentrarme en otro ámbito. Caminaba por un techo alto de estucados roídos por una lepra y había en las paredes cuadros antiguos en artísticos marcos, espejos modernistas con nubes ciegas y por doquier figuras de mármol y de porcelana en pedestales, algunas descalabradas y acumulando polvo : capté el olor rancio de los muebles y recordé que los padres de Susana habían sido ricos. Los pesados muebles de caoba tenían un aire de armatostes inamovibles, rencorosos y de algún modo peligrosos ; parecían los mudos testigos de algún drama que hubiese tenido lugar aquí años atrás (pág.39)

Parece como si Marsé hubiese prefigurado un tipo de descripción para todos aquellos espacios relacionados con la burguesía, no en vano el matrimonio Franch pertenecía a ella antes de los hechos que desembocaron en la guerra civil. En cambio la habitación de Susana, auténtico espacio de la evocación se presenta de manera totalmente objetiva y sólo se menciona "la pequeña cama metálica arrimada a la pared (...) una mesa camilla, dos sillas y una mecedora blanca" (pág.39), muy en relación con las habitaciones de Miguel Dot en *Esta cara*, de Reyes en *La oscura historia* y de Marés en la *Pensión Ynés*, por ejemplo. Describe Daniel en consonancia con los sentimientos que le provocan los hechos observados, ya sea el barrio, la casa de Susana o su habitación. Por lo mismo vemos que cuando Luis Deniso muere el Paisaje se adapta a los sentimientos del narrador, y así en ese momento, "la rinconada de lirios azules, la hiedra polvorienta y los jacintos languidecían bajo la sombra ominosa de la chimenea" (pág.184). Muy diferente es la cara que presentan los espacios exteriores en los que se mueve Kim en Shanghai, como veremos a continuación.

- Caracterización a través de la memoria sensitiva.

Muy al contrario, Shanghai es un espacio exótico lleno de colores y olores profundos y agradables. Forcat busca la atracción de sus pequeños oyentes, quiere convencer y embrujar y para ello es necesaria la elaboración de un mundo nuevo imaginado y exótico que contraste totalmente con los espacios familiares de los personajes. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en el salón que Forcat describe en el capítulo sexto :

El Yellow Sky Club de Shanghai es grande y lujoso, decorado en amarillo y rojo con una resplandeciente pista de baile y sala de juego (...) Todas las mesas alrededor de la pista tienen una lamparita roja y a su lado una rosa de largo talle metida en un esbelto jarrón de cristal. Y también llama su atención, en una de las mesas al borde de la pista, una joven china muy elegante, de ojos rasgados y bonitas piernas, que está sola : vestida enteramente de rojo con un ceñido *chipao* de cuello alto y cortes laterales en la falda, que se mira displicente las uñas de pintura roja y fuma un cigarrillo del mismo color, sentada frente a un largo vaso de grosella (pág.132).

Colores fuertes, que despierten los sentidos, son los empleados por el fabulador Forcat en su relato para crear un mundo brillante, lujoso y adecuado a la vez a las expectativas de Susana, Daniel y Anita, y ajustado a lo que realmente hubiera querido

Forcat que fuese. Es consecuente con la imagen que de Shanghai quiere dar y a diferencia del relato de Daniel la ciudad es siempre brillo manifiesto en sus locales nocturnos, sea el "Casanova", el "Del Monte", el "Little Club" o el "Ciro's" (pág.130), porque la preocupación por la memoria sensitiva es una característica que define la última novela de Marsé, y sobre todo el discurso de Daniel. Éste destaca en las manos de Forcat su olor que "hizo pensar en la áspera fragancia de las hojas de la higuera" (pág.106), en las de Anita "el suave olor a alcachofas" (pág.107) y en la ropa de Susana "el olor a agua de colonia del pañuelo y otro efluvio afrutado" (pág.118), en la casa de Susana destaca su "olor parecido al de la coliflor hervida" (pág.55), y en cambio el salón en donde se encuentra Forcat buscando a Cheng Yi se caracteriza por "el intenso aroma a jazmín que proviene de la terraza y se mezcla con los perfumes más diversos y refinados" (pág.121). Todo ello permite como hemos visto establecer una oposición radical consecuente con el sentido último de la novela entre el espacio físico referencial degradante o decadente y el lujo del espacio evocado, porque existe en ambos narradores un afán consciente por adecuar las descripciones a las circunstancias propias de cada episodio.

c) Funciones.

De la función referencial que cumplen las calles del Guinardó y de su valor simbólico como espacio de la degradación y la miseria hemos hablado ya a lo largo del presente trabajo. Shanghai se presenta como un elemento antitético no sólo el cuanto al valor exótico que posee si no en lo que tiene de espacio de representación, de lugar en donde los personajes juegan a ser lo que no son. Pero lo verdaderamente importante en la novela que nos ocupa es el enorme valor que los objetos o sus cualidades particulares -olor, color, forma, sonido, etc.- cumplen en ella. Todos ellos son susceptibles de ser divididos en tres grandes grupos : aquellos que por aparecer en novelas anteriores refuerzan la coherencia del universo novelesco que Marsé propone en las novelas que se refieren al espacio de su infancia, los que se convierten en claros signos de ficcionalidad, y los que adquieren en la novela valor simbólico. Del primer grupo nos ocuparemos más adelante al analizar la intertextualidad restringida.

Crespo Matellán analiza una serie de "marcas de ficcionalidad" o *motivos que sirven para crear una atmósfera de peligro o anunciar una amenaza y que por lo tanto funcionan como augurios o presagios* (1994:3) y cita el color negro presente en un gato

(pág.66), una mantilla (pág.79) y una nube (pág.84) justo antes de sucesivos momentos de peligro, y la presencia de un alacrán de fuego "que se arrastra en círculos concéntricos sobre las impolutas baldosas blancas, cercado a los dos amigos" (pág.84). Si la función del color negro es evidente, aunque escasamente original, no compartimos la opinión del crítico en cuanto a que el alacrán sea un signo de peligro, pues dos líneas más abajo se presenta como escorpión o, lo que es lo mismo, como símbolo del cainismo y del odio entre hermanos -en el texto se habla de "los dos amigos"- como hemos visto en *Si te dicen*, una amenaza que se destruye por completo cuando Levý aplasta al escorpión (pág.85) y de este modo destruye su sentido. No en vano Forcat se pregunta qué hace el escorpión "en ámbito tan aséptico y luminoso" (pág.84), tan alejado del ambiente de *Si te dicen*.

Si el escorpión ya estaba en *Si te dicen* con valor tan negativo como la salamandra de *Un día volveré*, -ambas analizadas ya en otro lugar- lo mismo sucede con imágenes como el remolino de hojas amarillas (pág.19) visto ya en otras novelas, y el "espumarajo verde" que los hermanos Chacón sueltan por la boca (pág.22), como hemos visto en el cuento "*El fantasma*". Lo mismo sucede con el dragón de cerámica del parque Güell (pág.42) o con el gato de felpa de Susana (pp.43, 54,103, etc.) no distinto del muñeco que Griselda tenía siempre cerca de sí. Son nuevos en cambio en cuanto a su posible valor simbólico el gas y el dibujo que realiza Daniel, que como hemos visto expresa el juego ficción-realidad presente en la novela. En lo que afecta al gas, conviene notar como ha hecho Ignacio Echeverría en su reseña sobre *El embrujo* que hasta que la zanja se tapa no vuelve anotarse el olor (1994:x), y cómo el olor negativo es una forma de identificar el pasado en las novelas de Marsé -"el pasado huele mal", decía Klein en *Un día* (pág.265)-, y cómo aparece unido siempre a las calles de su barrio y a su pasado, un barrio que no tiene tanto de espacio físico como de moral, como el mismo Daniel afirma : "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" (pág.158). Incapaz de huir de él, Marsé convoca a sus personajes en el Guinardó en cada novela.

5.8.2.4. EL TIEMPO.

El establecimiento de un paralelismo entre las vivencias de Daniel y la biografía de

Marsé es una posibilidad que se malogra al descubrir que la modificación consciente de ciertos detalles entre las respectivas biografías de Daniel y de Marsé impide la coincidencia de ambas trayectorias vitales, y así sabemos que Daniel tiene en febrero de 1948 catorce años, uno más de los que tendría Marsé, que nació en enero de 1933. No es esto novedad y tampoco la presencia de dos niveles en el relato y por lo tanto de una doble temporalidad. En esta ocasión la diferencia no está en los procedimientos empleados -básicamente son los mismos- sino en la percepción que del tiempo tienen Forcat y Daniel. El discurso de Daniel se corresponde con un tiempo evocado y por lo tanto vivido, relatado en pasado, al contrario que el de Forcat, imaginado y relatado en presente. Al margen de esto *El embrujo* es una novela que desde el punto de vista de la temporalidad no ofrece novedad respecto de las que hasta ahora se han ocupado del universo de la degradada posguerra. Analizaremos esta cuestión desde el punto de vista de las relaciones de orden y duración sin olvidar la presencia de referencias temporales implícitas y de un capítulo balance final, habitual en las novelas del autor catalán.

a) Relaciones de orden : Analepsis y prolepsis.

Cuando Daniel comienza a contar su historia han pasado ya años desde que los hechos tuvieron lugar, unos sucesos que divide en tres partes : los acaecidos entre noviembre de 1947 y octubre de 1948 -cuerpo central del relato-, los referentes a ciertas noticias que tuvo en febrero de 1951, más otros que forman parte de un capítulo que sirve como balance y se desarrolla en 1956, cuando Daniel tiene veintidós años. Casi un año, por lo tanto, ocupa el relato primero, con dos elipsis que nos conducen al relato del asesinato de Deniso más tarde, al año 1956. Pero lo que importa es el pasado vivido por Daniel y creado por Forcat, y para definirlo emplean ambos narradores las analepsis, el primero cuando presenta los hechos como sucesos ocurridos el verano anterior a su entrada en el taller de joyería (pág.10) y el segundo cuando hace referencia a las actividades de Kim en la Resistencia francesa (pág.47), anteriores a su viaje a Shanghai. Como analepsis cabe interpretar la curiosa explicación de la madre de Daniel sobre los problemas lingüísticos de Blay:

Más adelante, mi madre me contó que un día, años atrás, mientras el capitán discutía con su mujer, naturalmente en catalán, sufrió un ataque cerebral y se quedó repentinamente sin habla, cayendo al suelo; y que al

volver en sí mucho rato después, sufría doble visión y además empezó a hablar en castellano sin que él mismo supiera explicar el porqué y al parecer sin poder evitarlo, por más que lo intentara (pág.28).

Las prolepsis son frecuentes desde el principio de la novela en el relato de Daniel, ya en las primeras páginas adelanta que su padre "nunca volvería a casa" (pág.9), más adelante que Susana tenía una mirada tan maliciosa que "muchas veces llegaría a turbarme más que la idea misma del contagio" (pág.41) y también, poco más tarde, que el favor que Kim le pide a Anita en las postal "era el origen de lo único bueno y gratificante que a ella le ocurriría en muchos años" (pág.53). Por el contrario el relato de Forcat es ajeno a ellas, el falsificador se limita a contar pacientemente las evoluciones de Kim en Shanghai, sin la menor preocupación por el tiempo transcurrido, pues sabe perfectamente que su existencia en la casa durará lo que su relato. Contar para él, como para Scherezade, es sobrevivir allí y olvidar algunos peligros como sin duda lo es que su impostura sea descubierta, como sucederá finalmente con un resultado no poco trágico, en primer término para Deniso y más tarde para Forcat mismo.

b) Relaciones de duración.

En lo que afecta a la duración del relato, la acción se desarrolla desde noviembre de 1947 hasta octubre de 1948, con referencias posteriores a los años 1951 y 1956. Su duración convierte al relato de Daniel en posterior en algunos años a los hechos centrales de *Si te dicen* -desarrollados en la década de los cuarenta- e inmediatamente anteriores al desarrollo de *Un día*, iniciados como hemos visto en el año 1959 con analepsis referidas sobre todo al año 1947, fecha del atraco a la fábrica "Eucort" que desencadenó el encarcelamiento de Jan Julivert. Que *El embrujo* se inicie precisamente en este año pudiera no ser una casualidad, pues bastaría con cambiar el apellido del maquis falsificador para convertirlo en uno de los que tras el robo se exiliaron a Francia. En lo que afecta a la duración del relato de Forcat puede decirse que abarca desde abril de 1948 hasta el mes de agosto del mismo año y posee la particularidad de que puede ser simultáneo -teniendo en cuenta las referencias temporales implícitas que la novela presenta- a las aventuras de Kim en Shanghai. Puede Forcat estar informado de los acontecimientos relacionados con la guerra civil en China gracias a la prensa y utilizar esa información para su relato, por eso no extraña el empleo del presente pues es el modo en que Forcat vive lo que cuenta. En

todo caso, se establece como oposición desde el punto de vista de la duración temporal entre ambos relatos el hecho de que el de Daniel viene definido por la abundancia de elipsis, en tanto que el de Forcat esta protagonizado por sus abundantes resúmenes.

- Elipsis temporales.

Son varias las elipsis temporales que existen en el relato de Daniel, que desconoce algunos de los aspectos de la historia y presta escasa atención a otros. Desconocemos así lo que hace Forcat desde su llegada a finales de abril de 1938 a casa de Anita Franch hasta que vuelve a iniciar el relato de las aventuras de Kim en junio de 1948, fecha en la que el padre de Susana embarca rumbo a Shanghai. Más interesante sería conocer lo sucedido entre Deniso y Anita a partir de la llegada del primero con "el último sol de agosto" (pág.179), hasta su asesinato "una mañana de julio, sábado" (pág.138) del año o años posteriores, por lo que tienen de posible explicación para el desenlace mortal del personaje.

- Resúmenes.

El relato de Forcat, si lo que pretende es abarcar las actividades de su amigo Kim desde su alistamiento en la Resistencia francesa hasta su llegada a Shanghai ha de ser forzosamente resumido y provisto de elipsis que justifiquen la su tantas veces alegada defectuosa memoria. El resumen en su relato puede tener valor informativo de ciertos sucesos relacionados con personajes secundarios como sucede con Esteban Climent, que es quien resume su propia historia desde que en 1933 dejó la fábrica textil de su padre hasta que se instaló en Shanghai en 1937 (pág.152), pero puede también proveer de información interesante sobre personajes de mayor importancia en la trama. Es el caso del resumen que Forcat realiza de las actividades de Kim en la resistencia, resumen que además posee la novedad de estar redactado en presente histórico, actualizador como todo el discurso del maquis:

con la carrera de ingeniero textil terminada, se enamora perdidamente de la criadita de la casa y se escapa a Barcelona con ella, y entonces va su padre y lo deshereda, o más bien él mismo; nunca volverá a ver a la familia. Anita, la madre de Susana, tiene por aquel entonces veintiún años, había venido de un pueblo de Almería para servir en una casa de señores siguiendo los pasos de una prima suya que después acabaría de corista en el Paralelo. Estamos en los primeros años treinta y se pasan apuros (pág.47).

- Referencias temporales implícitas.

Aunque puede pasar desapercibido el hecho de que en el mismo momento en que Kim llega a Shanghai el general rojo Cheng-Yi "se dispone a avanzar por Manchuria con sus tropas comunistas para luego proseguir a lo largo del río Yang-Tse hasta llegar a Shanghai" (pág.123) amenazando con su victoria -en definitiva la del Kuomintang- las concesiones extranjeras, es importante atender en todas las novelas de Marsé a este tipo de referencias temporales implícitas. Gracias a este dato podemos comprender que las actividades de Kim Franch se desarrollarán inmediatamente antes del año 1949, después de que la resistencia nacionalista se hundiera en Manchuria y Shangtung en el segundo semestre de 1948, hechos que recoge Jacques Pirenne en su *Historia universal* (1982:4245 y ss.). Dado que Kim llega a su destino en julio de 1948 (pág.98) es muy posible que el relato de sus actividades sea paralelo al desarrollo de la guerra civil china, y esto apunta a la posibilidad de que la información que tiene Forcat no sea tan inventada como leída u oída, extremos ambos que la lectura de la novela no permite demostrar. Que los hechos de la guerra sean paralelos al relato del falsificador no sorprenderá si tenemos en cuenta que al inicio del capítulo IX se descubre que la historia es una completa falsificación.

- Epílogo.

El epílogo es uno de los procedimientos que se han mantenido en la trayectoria narrativa de Marsé desde la publicación de su primera novela en el año 1960, aunque entre ellos, y desde el punto de vista del contenido y significación, se aprecian diferencias importantes. Así, en obras como *Últimas tardes* y *Esta cara* se trata de un epílogo meramente informativo que apunta a una cierta continuidad de la situación relatada en las páginas anteriores, en él el sentimiento está al margen de lo contado, muy al contrario de lo que ocurre en novelas como *Si te dicen* y *Un día*, en donde el desenlace de la historia no tiene tanto un valor informativo como sentimental, pues en el ámbito de la derrota ideológica -no vital, como sucedía al Pijoaparte recién salido de prisión- es en donde se mueven los maquis. En *El embrujo*, como en estas dos últimas obras, se trata de una situación descrita desde el sentimiento del sujeto evocador y su valor informativo es muy escaso. Se demuestra además cuánto es lo que debe Marsé a sus lecturas de la novela decimonónica y particularmente a novelas como *La isla del tesoro*, de R. L. Stevenson, cuyo desenlace recuerda en el tono al de la novela que nos ocupa :

Como que mis peores pesadillas, en las frías noches de invierno, consisten en escuchar al triste choque de las olas contra las ásperas vertientes de la isla. Siempre que así ocurre acabo despertándome sobresaltado, con la frente llena de sudor.

Y me ocurre lo mismo cuando, soñando con Silver, me parece escuchar en mis oídos la aguda voz del loro que, apoyado en el hombro del pirata, grita sin cesar :

- ¡Monedas de oro! ¡Monedas de oro! ¡Monedas de oro!

No desde la realidad, sino desde las imágenes que ve en la pantalla, enfoca el narrador sus últimas páginas y se deja llevar por esas imágenes que pueden ser vehículo para la transmisión de sus sentimientos, se trata de "una reflexión de la luz más ilusoria que la de la película pero grabada en el corazón con más fuerza que en la retina del ojo, y que ha de acompañarme para siempre" (pág.191), y que, como el grumete Jim, no podrá olvidar en lo que le queda de vida. También la joven Susana se proyecta en esas imágenes y obligatoriamente ha de dejarse arrastrar "en su sueño y en mi recuerdo a pesar del desencanto, las perversiones del ideal y del tiempo transcurrido, hoy como ayer, rumbo a Shanghai" (ibidem).

5.8.2.5. EL DISCURSO.

Desde el punto de vista de la construcción del discurso muy pocas son las novedades que ofrece *El embrujo* respecto de relatos anteriores, si bien la presencia de un nuevo espacio, el alejamiento de Marsé de su escenografía habitual en gran parte de la novela, es un aspecto que sin duda ha influido en los moldes descriptivos hacia una contraposición entre el mundo degradado del Guinardó y el exótico mundo del lejano oriente -el olor y el color cumplen aquí una función fundamental- y también en las relaciones entre los personajes, pues el diálogo es mucho más superficial que en novelas anteriores. Nada tenemos que añadir a lo ya conocido en cuanto a las relaciones textuales y a los niveles de lenguaje, si bien la abundancia de adjetivos y de figuras de pensamiento es un hecho que en los dos últimos libros de Marsé, aunque no es original en su trayectoria, ha adquirido un protagonismo muy especial.

a) Descripciones.

Los dos narradores, Daniel y Forcat, ofrecen visiones bien distintas del mundo

narrado, y en esto se fundamenta la existencia de diferentes modelos descriptivos. Algo parecido sucede con el dibujo que Daniel ha de hacer sobre Susana, pues las indicaciones que para ello le facilitan Blay y la niña divergen por completo en cuanto a su sentido último. Los diferentes modos de ver la realidad se hacen efectivos en las abundantes descripciones que podemos encontrar en la novela, tanto en lo que afecta a los personajes como en lo que se refiere a los espacios, como hemos anticipado ya al hablar de ambos componentes de la estructura narrativa.

La descripción de personajes se instituye como un procedimiento fundamental de caracterización, y aunque sigue Marsé el modelo definido por Hamon como "descripción en régimen naturalista", esto es, la caracterizada por la evolución del nombre-tema introductorio al detalle terminal (1980:475), es novedad en *El embrujo* la amplitud y el detallismo ofrecido, como puede verse en las de Nandu Forcat (pág.19) y en la de Susana (pág.40), amplitud que se justifica en la importancia que para el desarrollo de la trama poseen ambos personajes. Así ve Daniel a la niña :

Me sorprendió encontrar a la niña tísica sentada al borde de la cama con la espalda muy erguida, las piernas cruzadas y el camión subido hasta las rodillas, descalza y con una margarita de trapo en el pelo, los brazos en jarras y la toquilla sobre los hombros. Mantenía la postura con algún esfuerzo y me miraba con ojos confiados y desafiantes, como exigiendo mi aprobación (...) Su pelo negro enmarcaba una frente traslúcida, brillante de sudor, y sus mejillas lucían pequeños rosetones a fuerza de pellizcos, como no tardaría en saber. Tenía el labio superior muy dibujado y grueso y un poco replegado hacia la nariz, por lo que parecía más ancho y caroso que el inferior y le daba a su boca un aire enfurruñado, infantil y turbador a la vez. No mostraba ojeras ni las mejillas chupadas ni el pecho hundido, no estaba excesivamente pálida ni respiraba con la boca abierta ni nada de eso; no se parecía en absoluto a la muchacha tísica que había imaginado (pág.40).

Se trata de una descripción realizada desde el punto de vista de Daniel que a lo que se ve es respuesta a los datos que sobre la figura de Susana poseía previamente. Se centra en el aspecto físico y en el vestuario y tiene un carácter positivo en la medida en que defrauda sus negativas expectativas, por eso destaca en la niña que "no se parecía en absoluto a la muchacha tísica que había imaginado". El mismo punto de vista, el de Daniel, se sigue en la descripción de Anita y en la de Luis Deniso, y del mismo modo la

descripción traduce los sentimientos del narrador sobre los personajes, por eso mientras Daniel ve en Anita el aspecto más positivo y lo expresa a través del color -"entró ciñéndose el ancho cinturón blanco (...), llevaba un vestido estampado con botones blancos de arriba a abajo, zapatos blancos de tacón alto" (pág.103)- en Deniso se destaca justamente lo contrario, la oscuridad y la desproporción, el "fulgor turbio, enfermizo, de los ojos", la "boca socarrona y grande" , en resumen "los ojos y la boca de un hombre poseído por una obsesión" (pág.170). Lejos de este modelo subjetivo se encuentran aquellos personajes que tienen en la trama un papel secundario, y los que forman parte del relato de Forcat, poco interesado en las descripciones detalladas de los personajes, como puede verse cuando hace referencia a Omar Meiningen o a Chen Jing Fang.

El olor y el color se convierten en elementos indispensables a la hora de caracterizar el espacio y a la hora de establecer una oposición semántica entre el Guinardó y Shanghai. El olor, que ya el *Encerrados* ocupaba un papel fundamental en cuanto a la definición del espacio -aunque no permitía establecer oposiciones con otros- vuelve ahora primero como forma de caracterización de los personajes y segundo como modo de definición espacial, no sólo el olor de las manos de Forcat hace pensar "en la áspera fragancia de las hojas de la higuera" (pág.106), y el de Anita en un "suave olor a alcachofas" (pág.107) , sino que la casa de Susana huele a coliflor (pág.55) muy al contrario que el salón en donde Forcat encuentra a Cheng Yi, caracterizado por su "intenso aroma a jazmín que proviene de la terraza y se mezcla, con los perfumes más diversos y refinados" (pág.121). Y es que Forcat destaca lo exótico y se esfuerza por hacer atractivo su relato a sus infantiles receptores, que desean más que nunca acceder a otros ámbitos luminosos y coloristas, todo lo alejados que sea posible del mundo gris que los atrapa. Es el color rojo sobre todo, junto al blanco y el amarillo, los que van a definir a locales como el Yellow Sky Club de Shanghai, como hemos visto al analizar la caracterización del espacio en el relato del maquis falsificador.

b) Diálogos.

Uno de los rasgos más llamativos de la novela actual es en opinión de Lucía Montejo la superficialidad de los diálogos, superficialidad que la investigadora atribuye a la falta de comunicación entre los seres (1991:74). La distancia ideológica y sobre todo vital entre Blay y Daniel, entre éste y Susana o entre la niña y Forcat, su falta de comunicación, hace que predomine en la novela lo que Durrer denomina "esquema de interacción

dialéctica", el habitual en la conversación normal. Dado que el discurso de Forcat apenas resulta interrumpido por los niños o por Anita, sólo la conversación tiene presencia destacada en la novela, pocas son las discusiones que encontramos y sólo el diálogo final de Anita con Deniso puede considerarse dentro del esquema de interacción polémica y es ejemplo de diálogo de cierto contenido informativo. Son las demás conversaciones poco trascendentes que en ocasiones puntuales pueden reflejar cierta tensión en las relaciones entre los personajes, como podemos ver en el siguiente diálogo entre Susana y Forcat :

-Me importa un bledo ese asqueroso barco y los que van en él!
¡¿Supones acaso que me chifla todo lo que se refiere a mi padre?!¿Crees que no sabemos vivir sin él en esta casa, eh?! -Forcat no dijo nada y ella añadió- : ¡Por mí ya se puede ir a donde quiera, en barco o en avión o en patinete, no le necesito para nada!
-Cálmate -dijo él- ¿Por qué te comportas así? Normalmente eres una chica dulce y obediente.
- ¡No quiero ser una chica dulce y obediente, a la mierda con las chicas dulces y obedientes, ¿te enteras?!
- Enterado (pág.109)

En líneas generales Marsé renuncia en esta novela al diálogo como forma de caracterización de los personajes y presenta a Daniel como un casi seguro interlocutor en unos diálogos que no van más allá de intercambiar informaciones poco trascendentes, en las que predominan las réplicas cortas, las voces coloquiales, y es en ellas en donde residen las escasas malsonancias de una obra que ha perdido ya casi definitivamente el tono duro que destacaba en *Si te dicen*. Utiliza Marsé en los diálogos preferentemente el modelo regido apoyado en los verbos más habituales en el discurso atributivo -"dijo", "afirmó", etc.- aunque es relativamente frecuente el empleo de verbos elocutivos, de los verbos que hacen referencia al propio modo de la enunciación : "bajó el tono" (pág.40), "añadió bajando la voz" (pág.42) y "gruñó con voz ronca" (pág.59) son algunos de los muchos ejemplos que podemos encontrar.

c) Lenguaje.

El cambio que se ha producido en la novela de Marsé no sólo afecta a la desaparición de la complejidad estructural y a la afirmación de dos universos narrativos bien diferenciados, el autor cambia su estilo no ofreciendo novedades significativas sino intensificando ciertos procedimientos que ya encontrábamos en obras anteriores. Muy

destacable es la prolijidad descriptiva de los últimos trabajos del novelista barcelonés y consecuente con un nuevo empeño de definir la realidad a través de la adjetivación, la comparación y la imagen metafórica, aspectos en los que coincide con lo que Gil Casado define como "superabundancia verbal", característica según este autor como uno de los elementos que marcan la literatura deshumanizada y en particular la de la novela de los más jóvenes, de acuerdo con un proceso que define del siguiente modo : *cuando un sustantivo necesita un adjetivo, se le carga con tres o cuatro. Cuando una descripción precisa de un sustantivo, se dan trece o catorce* (1990:43). Se trata no de una aproximación consciente a la novela última, sino más bien de una consecuencia del alejamiento del compromiso social hacia una realidad más colorista y exótica que en *El embrujo* representa Shanghai.

La separación de los niveles de lenguaje característicos de cada personaje -y aquí de cada narrador- es un proceso consolidado en la trayectoria narrativa de Marsé desde hace tiempo. Vuelve en la novela que nos ocupa en la medida en que mientras el relato de Forcat se aleja de los ambientes habituales de Marsé y destaca en todo lo que cuenta los valores de heroísmo (Kim), misterio (Omar) y exotismo (Shanghai) propios de los cuentos o de la novela fantástica, el de Daniel se refiere a un mundo más real y emplea un registro coloquial más próximo a narradores anteriores como Java o Néstor, especialmente en el momento en que da entrada a otros personajes del mismo barrio. Es posible así caracterizar por su lenguaje a algunos de ellos que poseen ciertas marcas que los definen inequívocamente, como los Chacón:

Ya sabes lo que dice el médico -insistió él- Muchos huevos y mucha leche ...Musssa lessse y mussso güevo, que dicen los Chacón. Mussassa, come mussso si quiere ponetee güena, rollissa y pressiossa... (pág.101)

Es sobre todo el discurso de Daniel el que da entrada a voces coloquiales y malsonancias características ya en un novelista que se complace en ofrecernos detalles desagradables que recuerdan a las mejores obras del Naturalismo, y se fija en cómo el viejo Blay, por ejemplo, "soltaba una orina gruesa y trenzada, oscura y silenciosa" (pág.77). Otras veces Daniel llega a cometer errores gramaticales en su exclusiva preocupación por la historia. Cuando estaba con Anita, "Forcat la miraba tender la ropa" (pág.52). Pero el otro narrador tampoco estará libre de dichas incorrecciones y cuenta cómo Deniso aconseja a

Kim que lo que debe hacer "es ver de traerse a Carmen y a mi hijo" (pág.65).

Pero el rasgo que define mejor los discursos de ambos narradores y los unifica desde este punto de vista es la prolijidad, presentada a base de acumulaciones de adjetivos, símiles e imágenes metafóricas. Parece como si el autor necesitase definir con mayor precisión de lo habitual las realidades a las que se refiere, sobre todo cuando se acerca a Shanghai. Los labios pintados en el libro de Su Tzu, por ejemplo, "se ofrecen risueños y carnosos, un poco abiertos y estriados y parecen surgir de la nada, fantasmales y obsesivos" (pág.111). Pero esto no afecta exclusivamente a las descripciones de Shanghai. Cuando Blay explica qué tipo de dibujo necesita, indica que

tiene que ser un dibujo conmovedor, de hacer llorar. Y se tiene que ver un humo amenazador flotando sobre la enferma en su lecho de muerte como una nube negra y fatal, y la chimenea roja como un peligro descomunal y monstruoso, como una maldición (pág.35)

Tan llamativa en Marsé como la acumulación de adjetivos es la presencia de figuras de pensamiento, ya desde el principio. El viejo Blay mueve "sus largos brazos como aspas de molino" (pág.11) alertado por el gas mientras los vecinos "salían y entraban como ratas asustadas" (ibidem). El narrador destaca en Susana los pechos "blancos como la nieve" (pág.36) y sus "febriles muslos de leche" (ibidem). Las manos de Du Grandes Oreilles "son como dos bolsas de agua caliente" (pág.139) y las personas que acuden a la fiesta permanecen en el césped "quietos como estatuas de yeso" (pág.153). Incluso, como sucede con los adjetivos, podemos encontrar el símil agrupado con otros; lo vemos por ejemplo cuando Blay trata de ofrecer una particular definición de lo que es el gas:

El gas es una materia espiritosa, como el aire, como el olor de las vacas, como las mentiras de las mujeres rubias y como los pedos de los obispos, que no se oyen ni se ven (pág.78).

Como es lógico y esperable la presencia reiterada de adjetivos y figuras de pensamiento aumenta la morosidad del relato, igual que lo hace la tendencia al polisíndeton que se aprecia a lo largo de la novela. El alejamiento del compromiso social hacia el compromiso íntimo, el desinterés por la complejidad estructural y la apuesta por la

narratividad, por la esencia épica de contar historias, y la mayor preocupación por el cuidado del estilo son los tres pilares de una nueva etapa que Marsé inicia a partir de la obtención del Planeta en 1978 y que confirma en lo que tiene de similitud con las tendencias y procedimientos de la novela en transición cuál es el valor de la novela del autor del *El Carmelo* y cuál es su posición en la historia de la literatura española de nuestro tiempo : convertirse en uno de los más cualificados testigos de su evolución.

5.8.2.6. CULTURALISMO E INTERTEXTUALIDAD.

Dentro del importante papel que cumple la transtextualidad en la novela de Marsé cabe destacar dos tipos de relaciones textuales notoriamente potenciadas : Las que afectan a la intertextualidad -tanto en su vertiente interna o restringida como en la externa- y las que pueden incluirse en el ámbito de la hipertextualidad de la *relación de un texto B (hipertexto) con un texto anterior a (hipotexto) en el que se injerta de manera que no es un comentario* , según Genette (1982:). *El embrujo* mantiene una relación hipertextual con *Si te dicen, Un día, Ronda*, esto es, con todas las novelas que se ocupan del definido al principio de nuestro trabajo como "universo de la degradación", relación que puede entenderse como travestimiento no satírico en la medida en que se modifica el estilo, no la temática. Por otra parte, insistiendo *El embrujo* en el uso de lo que Genette define como "prolongación" o "epílogo" (1982:222 y ss.), puede considerarse como novedad la presencia de otras formas de transformación por ampliación como son tanto la "extensión" o adición de episodio como la "expansión" o dilatación estilística, si comparamos la primera edición de la novela con la hasta la fecha séptima y última, aparecida recientemente.

- Transposición.

La transposición es la más conocida de las transformaciones cuantitativas dentro de las prácticas hipertextuales, y en la novela de Marsé se manifestaba hasta ahora en la presencia del epílogo. Pero la séptima edición de *El embrujo* mantiene suficientes diferencias con las anteriores como para hablar de otras prácticas, aunque Marsé le reste importancia al hecho tal y como consta en la "Nota para esta edición" que aparece en la última de Plaza y Janés, de la que extraemos una parte :

Porque conozco mis propias limitaciones, siempre estuve convencido de poder mejorar determinados meandros y recovecos de mis textos, y no sólo cuando estoy en ellos, sino incluso después que hayan tenido la fortuna de merecer varias ediciones y nuevas reimpresiones bajo distintos sellos editoriales, de modo que, por decirlo sin ánimo de presumir, trabajo nunca me falta. En el caso de *El embrujo de Shanghai*, cuya primera edición me atrevería a calificar de parto prematuro, las ganas irreprimibles de revisión, de "trabajar más en ella", que decía Faulkner, se revelaron tempranísimo, pues no se había agotado ni mucho menos la primera edición cuando ya el convulsivo autor había acometido el remodelado de diversas estructuras y formas y añadido dos episodios distintos, episodios que en primera instancia habían sido deshechados. De modo que la presente edición, además de incorporar esos nuevos episodios, contiene la reelaboración de algunos diálogos oníricos o afantasmados y el perfilado de ciertos matices en atmósferas y significados, en ecos y resonancias. Hay más añadidos que supresiones, pero, en todo caso, nada que afecte al desarrollo de la ficción novelesca ha sido alterado. Así pues, considero la presente edición como definitiva (pp.9-10).

Hasta la aparición de *El embrujo* Marsé ha llevado a cabo sucesivas correcciones estilísticas en cada edición publicada de sus novelas, siendo especialmente destacable el caso de *Esta cara de la luna*, su novela peor tratada, cuya segunda edición de 1979 es sensiblemente distinta a la primera en cuanto a su redacción. El caso de *El embrujo* es diferente, pues se han reformado diálogos aunque de forma poco significativa (v.pp. 129,130,140,144,169,173,212,222 y 225), se ha ampliado la extensión de algunos párrafos (pp.93,130,141,148,168,208,209,214-215, etc.), se ha aumentado alguna referencia intertextual, y modificado alguna palabra aproximando más o menos la nueva edición de la novela al mundo de *Si te dicen*, si cabe. Por ejemplo, sustituye Marsé el "aire frailuno" de Forcat de la primera edición (pág.137) por "aire fumanchunESCO" en la séptima (pág.171), amplía la referencia cinematográfica de la página sesenta e incluso incluye una cita camuflada del conocido *Retrato* de Machado -"ya ves que poca cosa, qué ligero se le quedó el equipaje de la esperanza" (pág.216). Por otra parte, variando ciertos matices anticipa Marsé la impostura de Forcat en varias ocasiones : Blay ya advertía en la primera edición, al respecto del relato de Forcat, que "con estos aventureros no hay que confiarse nunca" a lo que añade en esta nueva edición "y menos de éste que tiene la mirada atravesada y el corazón lleno de cicatrices" (pág.93), mientras que el narrador añade al viaje de Forcat, "largo y accidentado" en la primera edición, su condición de "fraudulento" en la séptima

(pág.209) y en ella Denis sugiere a Susana que olvide todo, porque Forcat "no es más que un pobre cuentista" (pág.229).

Pero, sobre todo, el novelista barcelonés introduce en la última edición de la novela que nos ocupa dos nuevos episodios que afectan a temas tangenciales en la trayectoria de Marsé como son el problema del catalán y la crítica a los medios de comunicación. Ambos son poco trascendentes y en muy poco varían el sentido de *El embrujo*. El primer episodio se encuentra situado al final del capítulo VI (pp.174-178) y tienen tintes humorísticos que ayudan a definir mejor la personalidad del estafalario capitán. En él, Blay recuerda sus conocimientos sobre el catalán -recordemos que lo olvidó tras un golpe en la cabeza- y lo emplea con un hombre que le responde airado -"Tú hablas todavía como un perro pero ya se te quitará el acento con el tiempo" (pág.117)- al recibir en catalán la respuesta a su pregunta, con la que pretendía saber la situación de la calle Legalidad, justamente el lugar en donde estaba. Blay consigue robarle la cartera y que se extravíe todavía más.

El segundo episodio, perteneciente al capítulo VII (pp.196-201) evoluciona de lo cómico a lo trágico y se centra en la vida clandestina del capitán. Daniel descubre en su escondrijo a Blay con una emisora clandestina, llamada "EAJ15 Radio La Salud Independiente" -y parodiando la conocida "Radio española Independiente" tan afín a la clandestinidad política-, desde donde emite mensajes políticos subversivos, pero cuando llega a la taberna a conocer el resultado de su discurso descubre tres cosas : que le han oído, que no le prestan importancia, y que lo consideran un loco porque habla de "prensa amordazada" (pág.198) y de "una Europa en ruinas" (pág.199) e incluso un contertulio le contesta que "nunca hubo tanta paz y tanta prosperidad en este país" (ibidem). Cuando salen del bar Blay y Daniel, el primero entabla conversación con un vagabundo que parece muerto, y aunque bromea con él no puede evitar explicarse más claramente ante Daniel : "lo que pasa es que este desgraciado tiene hambre. A ver sin te fijas mejor en las cosas" (pág.201). El contraste entre la idea colectiva de la situación social y la percepción de Blay no puede ser más clara.

- Intertextualidad externa.

La intertextualidad, la presencia efectiva de un texto en otro, se manifiesta en el retorno de ideas, imágenes o personajes, y en la presencia del mundo de la música y el cine, cumpliendo unas funciones que son básicamente dos : perfeccionar con nuevos datos la

configuración espacial y temporal del relato, y contribuir a la carga ideológica de la novela. La intertextualidad externa tiene como objetivo el de configurar un ambiente y definir una época con el auxilio de algunas referencias culturalistas como son las menciones a libros como las novelas de Edgar Wallace en la Colección Misterio (pág.36) y otras como *Los peligros de Susana* (pág.71) o *La conquista del pan* (pág.142); canciones como *Amapola* (pág.135) y *Goodbye little dream, goodbye* (pág.153), y algunos carteles de películas. Más trascendencia tiene la presencia del poema de Cavafis que en versión libre de Ángel González aparece en la novela, y que a continuación citaremos :

Dices : "Iré a otras tierras, a otros mares.
Buscaré una ciudad mejor que esta
en la que mis afanes no se cumplieron nunca,
frío sepulcro de mi sentimiento.
¿Hasta cuándo errará mi alma en este laberinto?
Mire hacia donde mire, sólo veo
la negra ruina de mi vida,
tiempo ya consumido que aquí desperdicié".
No existen para tí otras tierras, otros mares.
Esta ciudad irá donde tú vayas.
Recorrerá las mismas calles de siempre. En el mismo
arrabal te harás viejo. Irás encaneciendo
en idéntica casa.
Nunca abandonarás esta ciudad. Ya para tí no hay otra,
ni barcos ni caminos que te libren de ella.
Porque no sólo aquí perdiste tú la vida :
en todo el mundo la desbarataste (pág.101)

La relación del poema no sólo con la situación del personaje principal que casualmente ha encontrado el poema en el libro que Levy le mandó buscar en el Nantucket, el barco que lo lleva a Shanghai, sino con la propia concepción que Marsé tiene de su arte es evidente. No abandonará su ciudad natal y volverá a las calles de su infancia cada vez que pueda porque sólo así es posible liberarse de sus demonios familiares, y porque nada ni nadie puede librarlo de ella.

Vuelve el cine a ocupar una función importante en la narrativa de Marsé, y aunque bien pudiera ser un vínculo de unión entre los novelistas de la "nueva narrativa" y el autor catalán, parece claro que estamos ante un auténtico rasgo generacional que afecta a la obra no sólo del autor de *El Carmelo*, sino a la de muchos otros novelistas coetáneos suyos. El

cine es para todos ellos un modo de evadirse de la desagradable realidad, influyó decisivamente en su formación y se convirtió sobre todo con el paso de los años en un recuerdo imborrable incluso como simple local de proyección, como podemos ver en obras como *El peso de la paja*, de Terenci Moix, o en un artículo de Juan Goytisolo sobre los cines "de antes" titulado *Cinema Edén*. Seleccionamos un fragmento de cada uno de estos trabajos :

El cine de barrio era una trampa y era droguilla; era hogar, era punto de encuentro, era ateneo del comentario e incluso ágora de la camorra, como se ha visto. Pero fue, sobre todo, un hábito amorosamente mantenido (1990:90)

Existe una raza de cines en vías de extinción en los que la sala de proyección, ambiente que reina en ella y entorno peculiar que los encuadra se imponen el recuerdo con mayor fuerza y fulgor que el argumento o peripecia del filme (...) Recuerdo que salíamos del lugar deslumbrados, poseídos aún de la magia emanada de la pantalla, discutiendo con algún amigo de las hazañas de los héroes del filme y los momentos de mayor peligro o tensión (*El País*, 7-8-94, pág.15).

La presencia del mundo del cine en la novela de Juan Marsé puede analizarse desde distintos puntos de vista y afecta a todos los componentes de la novela. Por una parte es fuente de inspiración para el autor, y un modo de caracterizar a los personajes y de referirse a la realidad, que además ayuda a ubicar el relato en un espacio muy concreto y en una época muy determinada. Es a la vez una forma de evadirse de la realidad y de enfrentarse con ella, y cumple en *El embrujo* las funciones que con ocasión del análisis de su cuento *El fantasma del cine Roxy* hemos diferenciado.

El relato de Nandu Forcat guarda relación con el cine negro americano en la configuración de los personajes y en algunos aspectos de la trama puede relacionarse con películas concretas, ya que no sólo en el inolvidable clásico de M. Curtiz, *Casablanca*, también hay un personaje perseguido que regenta un lujoso local, como Omar, sino que el mismo título de la novela está inspirado en una película que con el mismo título se estrenó en España en el año 1946. La película, aludida ya por Rosita en *Ronda*, fue dirigida por Josep Von Sternberg y protagonizada por Gene Tierney, Walter Huston, Victor Mature y Ona Munson, que daban vida a cuatro personajes que en un ambiente de lujo se enfrentan

en un juego cruel y despiadado destruyéndose a sí mismos, como sucede en la novela que nos ocupa. Pero el cine es también una forma de caracterizar la realidad, como hemos visto antes : la historia de Kim que relata Blay es similar a la descripción que cualquier revista haría del argumento de una película (pág.47), y Daniel no encuentra mejor modo de reflejar la actitud de Blay cuando se dispone a comer torpemente que compararlo con otro conocido héroe cinematográfico, con "un decrepito y domesticado Búffalo Bill, ya sin lustrosa cabellera de plata, sin Winchester ni puntería" (pág.48). Es también para los personajes no sólo un modo de evadirse de la realidad o de comentar la realidad, sino también una forma de vivir en la propia realidad y una profesión para Anita y Susana, que además dedica parte de su tiempo a recortar programas y unirlos de forma extraña, así es como "había reunido a la hermosa Sherezade y a Quasimodo en *Cumbres borrascosas*, dejando al tenebroso Heathcliff al borde de una piscina con Esther Williams en bañador (pág.49).

Por último, el cine es una parte esencial del espacio físico, componente decisivo en la configuración que Marsé hace siempre de su barrio. A cines como el "Mundial", el "Rovira" o el "Roxy" se une otro, esta vez en Shanghai: se trata del "Metropol", a donde Kim , cumpliendo con un acto que es casi natural en los personajes de Marsé, acude a ver *Spring river flows East* (pág.151) desafiando los problemas que -si Forcat no hubiese mentido- le plantearía el idioma. Poco después de iniciarse la novela, Daniel ayuda al lector a precisar mejor el ambiente de su época con la mención de otro local : en los carteles del cine Rovira, "Jesse James llevaba toda la semana cayéndose de la silla en el comedor de su casa, acribillado traicioneramente por la espalda" (pág.14). Este aspecto, que no es más que una confirmación de lo que habíamos visto en anteriores novelas, constituye uno de los elementos que más fuertemente une a Marsé con los novelistas de la última generación.

- Intertextualidad restringida.

Insiste Marsé en el valor del olvido como estrategia del vivir, que se desarrolla en la última página de *Un día* y vuelve a aparecer en la novela que nos ocupa en boca de un personaje ajeno al universo degradado de la posguerra barcelonesa, el paralítico Henry Levy -"si no practico la sabia estrategia del olvido, mi mujer y yo lo pagaremos el día menos pensado" (pág.83), cuatro páginas antes de que Forcat diga más o menos lo mismo -"el olvido es una estrategia del vivir" (pág.79)-, y exponga así un auténtico principio ideológico de su autor. Pero no es el retorno de ideas el único procedimiento intertextual

que podemos localizar en la novela, también retornan Blay y Susana, presentes ya en novelas anteriores, por no hablar de las apreciables coincidencias entre Daniel, Anita, Forcat con otros personajes anteriores de Marsé. Conforma Marsé con perfección cada vez mayor su universo novelesco y repite personajes, ideas, imágenes y objetos : el escorpión vuelve a su novela, también el dragón de cerámica del Parque Güell y el remolino de hojas, como hemos visto en otro lugar. Queda claro así que pese al alejamiento hacia Shanghai en gran parte de la novela ésta sigue siendo una obra aferrada al "inframundo del barrio", el más atractivo para Marsé a estas alturas de su trayectoria narrativa.

5. 9. OTROS CUENTOS : LA LIGA ROJA EN EL MUSLO MORENO (1992), EL CASO DEL ESCRITOR DESLEÍDO (1994), Y LA FUGA DE RÍO LOBO (1996).

El fin del milenio es una recopilación de cuentos que en el año 1992 llevó a cabo la editorial Planeta, y en este volumen y junto a otros autores como Juan Eslava Galán, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas y Javier Tomeo, Marsé vuelve a alejarse de sus tradicionales universos narrativos con un cuento titulado *La liga roja en el muslo moreno*. Se trata de un cuento en el cual un violador que se define como "sólo un maniaco sexual" (pág.53) asalta a una prostituta en el portal de su casa y la obliga a satisfacer sus caprichos sexuales, descritos con todo detalle por el narrador. El cuento, ante todo, muestra la permanencia del novelista barcelonés en el descreimiento y en el cuestionamiento de códigos comúnmente aceptados, pues junto a un violador extremadamente educado, razonable y sentimental, tenemos a una prostituta llamada Nieves que concede en todo momento tratamiento de usted a su violador. Sobre la técnica que es habitual en el arte narrativo de Marsé se impone un final sorpresivo, como sorprendente es conocer en el último párrafo del relato que toda la historia es un producto de la imaginación de Nieves, que la usa como fuente de inspiración para masturbarse.

Mucho más interesante es el cuento *El caso del escritor desleído*, publicado a lo largo de siete días del mes de agosto de 1994 en el diario *El País*. En él, un escritor de ficciones autodenominado R. L. S en homenaje a Stevenson porque "sería la forma de parecerme a él en algo" (cap.II) decide aceptar una oferta para ir a un programa de televisión después de treinta años sin hacerlo, en la tarde del 18 de julio de 1989, pero a

continuación observa cómo poco a poco se va difuminando, ante el susto de su familia. Después de acudir a un debate, a un programa de literatura y a un *reality* show, ve que poco a poco su imagen desaparece sin que los consejos del psiquiatra Dr. Trías, de un profesor del C.S.I.C. apellidado Colom, de teólogos, de curanderos y de asesores de imagen sirvan de nada. Su nombre acabará por desaparecer de los documentos y sus libros quedarán borrados, hasta que un 23 de abril y tras acudir a la recepción tradicional a los "artistas" en el palacio de La Zarzuela, se borra por completo.

Bien provisto de ingenio y con no poca mordacidad, Marsé critica el papel de la televisión como instrumento de difusión de ignorancia, y de paso a cierto tipo de intelectual cómplice de esa función, pues entiende el novelista barcelonés que de algún modo el artista que acude a los programas de televisión los legitima. Por eso critica el autor catalán la posición de la televisión ante los sucesos históricos -"ustedes saben de eso, practican muy bien la estrategia de la desmemoria" (cap.I), se burla del estilo excesivamente recargado -"no sabía que en tus recetas imitaras la prosa de Julián Ríos", dice al Dr. Trías (cap.I)-, se jacta de su escasa presencia en los medios -"R.L.S. expresó el temor de que su escasa presencia en la prensa escrita entre 1965 y 1975, apenas media docena de entrevistas (...) fuese el germen de ese virus" (cap.III)-, etc. La burla de la situación relatada llega a su culmen con ocasión del programa-concurso al que asiste, y del diálogo que se establece entre un periodista y una concursante :

- ¿Con quién tenemos el gusto de hablar? -preguntó el presentador.
- Con Matilde.
- ¡Muy bien, Matilde!, ¿Puede usted decirnos quién es el autor de nuestra cita de hoy?!
- ¡Pues es que no estoy muy segura, la verdad...! -dijo la concursante muy excitada.
- Adelante, mujer, sin miedo, ¡Tiene medio millón de pesetas en la mano!
¡No es ninguna broma, Matilde!
- Ay, ¿por qué no me echa usted una ayudita?
- Imposible, querida señora. Yo no sé el nombre del autor. Sólo nuestro ilustre invitado lo sabe, él lo escogió.
- Ay, ¿No será este.. cómo se llama? Este que sale siempre por la tele y casca mucho ... Ay, lo tengo en la punta de la lengua... ¿Don Benito Pérez-Dragó?
- Siempre sin dejar de sonreír, el gran comunicador miró a R.L.S., esperando su veredicto.
- Déle usted a esta señora su medio millón -dijo el escritor invitado con

voz suave- y que se compre un pesebre. (Cap. II).

Critica Marsé la escasez, la ridícula duración y la inadecuación horaria de los programas culturales en la televisión cuando participa en otra entrevista "en un programa cultural titulado con la mayor desfachatez CINCO MINUTOS CON LOS LIBROS y emitido a las 2,30 de la madrugada" (cap.III) y prosigue sus ataques aludiendo a distintos escritores bastante conocidos -"[Cela] es un prosista castizo y campanudo (...) Yo he venido a dar testimonio de un novelista (cap.II) ; "conozco a un escritor que se sirve de los discursos del rey para citarse a sí mismo" (cap.III)-, en una posición bastante crítica que también comparte su esposa Olvido, como se ve cuando aconseja a su marido que quizá debiera haber asistido antes a los programas de televisión -"si no hubieras sido tan cabezón hubieras desarrollado anticuerpos, como han hecho Gala y Cela y Sampedro y tantos otros" (cap.IV)-, se burla de los avances tecnológicos -"yo no trabajo con ordenador. Bolígrafos, lápices y Olivetti" (cap.IV)-, de los asesores de imagen que consulta, uno de ellos "famoso por haberle endosado a Antonio Gala el bastón, la tonadilla de abuela resabiada y la prosa patriotera-andaluza" (cap.V) y no olvida a Baltasar Porcel, ejemplo del tipo de intelectual que Marsé no ha querido ser, de quien se despide en la recepción real antes de desaparecer:

El dinámico mallorquín, cuyas dotes de percepción de la realidad poética nunca fueron notables, ni dentro ni fuera de La Zarzuela, y que se había quedado con la mano tendida a la nada y con un palmo de narices, balbuceó la evidencia : "¡Se ha ido, y de qué modo! ¡Qué maleducado!" (cap.VI).

Se autodefine Marsé como escritor desleído en un cuento que, iniciado al modo tradicional con el clásico "érase", se muestra fiel a los presupuestos técnicos habituales en la novela del barcelonés, por eso no extraña la presencia del multiperspectivismo en un breve relato escrito en primera persona -en breves líneas el narrador recoge la opinión de la familia, de los editores y del agente literario del escritor en el inicio del cuento (cap.I)- ni la abundancia de referencias culturalistas e intertextuales. Ejemplo del primer caso son las citas de Flaubert (cap.II) y de Chesterton (cap.V) que aparecen en el cuento y ejemplo del segundo las referencias a actores como Ivy Hopkins (cap.I), a películas como *Cumbres borrascosas* y *El ladrón de Bagdad* (cap.IV), y el retorno de ideas como lo es la referencia

al olvido como estrategia del vivir, que ha aparecido ya en anteriores obras suyas.

Dentro del proceso de diversificación que experimenta la trayectoria narrativa de Marsé en los últimos años ha de ubicarse su primera y sorprendente incursión en el complejo ámbito de la literatura infantil con el cuento titulado *La fuga de Río Lobo*, publicado por Alfaguara en el año 1996. Este relato, profusamente ilustrado por Berta Marsé, cuenta la historia de un río que, víctima de las agresiones medioambientales y del desinterés mostrado por los niños, que prefieren las videoconsolas, abandona su cauce para esconderse hasta que un accidente doméstico en casa de Amador, el único amigo del río, sirve para que el niño tome conciencia de la importancia de la naturaleza y en compañía de una rana acuda en la búsqueda de su amigo el río. Coincide este cuento, como los dos anteriores, en su alejamiento de los universos narrativos tradicionales de Marsé, y llama la atención en él la facilidad con que el autor ha conseguido el tono adecuado para este tipo de relatos.

5. 10. RECAPITULACIÓN

Consolidados sus dos universos narrativos en cuanto a la configuración de unas galerías de personajes y de unas coordenadas espacio-temporales determinadas, sin olvidar los nexos intertextuales que los unen y conforman, Marsé se aproxima a las tendencias y procedimientos más destacables de la "nueva narrativa". Coincide con la novela de la posmodernidad en sus escépticos planteamientos y en el cuestionamiento de códigos tradicionalmente aceptados, escribe novela de la memoria y novela histórica, sin ser ajeno a procedimientos característicos de la novela de intriga o de la "novela metaficcional", y se acerca también al "realismo renovado". Por otra parte, procedimientos como la alternancia de planos temporales y de narradores, la visión estereoscópica, la defamiliarización espacial, la descentralización, marginalidad y recurrencia al disfraz de los personajes, y otros muchos, constituyen una base común para la novela de Marsé y para la novela de los últimos años, en un proceso que culmina en *El embrujo de Shanghai*, en nuestra opinión un buen ejemplo de lo que es la que hemos definido como "nueva narrativa".

En contra de lo que podría deducirse de una lectura superficial de las novelas de Marsé en esta cuarta etapa, son varias las novedades que se presentan desde el punto de

vista del contenido y la temática. *La muchacha* es una obra que se convierte en respuesta paródica a un manuscrito de Llain Entralgo titulado *Descargo de conciencia*, y además es una novela que plantea por vez primera en la trayectoria del autor barcelonés el problema de la escritura como vehículo para "escribirse". *Un día* analiza el enfrentamiento del individuo con la realidad pero propone en el pacifismo y en el entierro de antiguos rencores una salida al exilio interior de los personajes que viven en la clandestinidad, lo cual es novedad frente a lo visto en *Si te dicen*. Temas nuevos son la crítica a la represión policial y al aislamiento internacional -presentes en *Ronda*- del mismo modo que por vez primera Marsé profundiza en el análisis de su postura ante el hecho artístico -esbozada en novelas anteriores, bien es cierto- en *El fantasma del cine Roxy*. Nuevo es también el tratamiento del conflicto de lenguas en Cataluña a través de los personajes de *El amante bilingüe* y la expresión del mismo en el desdoblamiento del protagonista. Para finalizar, contiene *El embrujo de Shanghai* una propuesta nueva frente a la problemática planteada en *Si te dicen* y también en *Un día* : el derecho a soñar es el último reducto para los exiliados en un país que poco a poco fue dejando de ser el suyo.

La muchacha es sobre todo una antología de procedimientos empleados hasta hoy por Marsé, y ofrece como única novedad la presencia de un narrador equisciente. *Un día* es desde este punto de vista una novela continuista -también *Ronda* y los relatos de *Teniente Bravo*- y en ella cabe destacar la reducción de la distancia entre el narrador y los personajes, aunque sigue Marsé confiando a un niño la voz narradora, y completándola con otras versiones. *El amante bilingüe* insiste en el empleo de procedimientos distanciadores como la animalización, la hipérbole y la ironía en la línea de novelas como *Últimas tardes* y *La oscura historia*, y también incluye la parodia. *El embrujo de Shanghai* alterna la primera persona y el pasado de Daniel con el empleo de la tercera persona y el presente de Forcat, un narrador que excede su estatuto, deforma la realidad y teatraliza su historia.

Se mantienen la tipología, los procedimientos de caracterización, y las funciones de los personajes, pero hay una reducción evidente de la galería y se busca una simplificación. *Un día* se caracteriza por la simplificación de sus relaciones o la desaparición de la doble denominación que había en *Si te dicen*, y además utiliza referentes filmicos, referentes que ocupan un lugar cada vez más importante en la caracterización de los personajes, como puede verse en obras como *El fantasma*, *Un día*, *Historia* y *El embrujo*.

Ya no muestra interés Marsé en caracterizar negativamente a los personajes pertenecientes al mundo de la burguesía, como puede verse en el caso de Valls Verdú, de quien el autor barcelonés sin duda se ocuparía como mayor interés hace años. Recurre Marsé al disfraz en sus dos últimas novelas, primero con Marés y Griselda, que utilizan el disfraz para jugar a ser lo que no son, y más tarde con Blay -que intenta ocultarse y consigue el efecto contrario- y con Forcat, que lo utiliza como parte del rito de embrujar y de mentir. El disfraz, como la atención a los referentes filmicos, es un procedimiento habitualmente empleado en la "nueva narrativa". En cuanto a las novelas sobre el inframundo del barrio, destaca la existencia de un protagonista pacifista cuya construcción debe no poco a la novela y el cine negros.

La muchacha es la primera novela de Marsé en la que se produce el alejamiento de Barcelona hacia los espacios costeros, que ocupaban un pequeño espacio en *Últimas tardes*. Con *Un día* vuelve al barrio, los protagonistas siguen un itinerario por un número determinado de calles, los espacios interiores cobran importancia y se describen poniendo de relieve su condición degradada, igual que sucede en *Ronda* y en *El embrujo*. En esta novela existe un fuerte contraste entre el mundo exótico de Shanghai -que procede no de la experiencia viajera de Marsé sino de las películas que ha visto sobre Shanghai, y quizá por eso se llena de colores llamativos y olores sugerentes- y el más degradado del Guinardó, y también esta novela, como en todas las que pertenecen al inframundo del barrio, es importante el papel que cumplen los objetos. En cuanto al tratamiento de la temporalidad, no existe ningún procedimiento nuevo en esta cuarta etapa.

La muchacha supone una apuesta decidida por la narratividad y por la esencia de contar historias. La descripción alterna un modelo enumerativo con otro impresionista, pero ya en *Un día* empiezan a cobrar importancia los olores y colores, en una novela con muy abundantes descripciones, que en lo que se refiere a los personajes no escasea en referentes filmicos. En *Ronda* se produce a partir de imágenes preconcebidas y escasean las descripciones objetivas, también en *El embrujo*, en donde alternan dos modelos bien diferentes según el espacio al que se refieren sea el degradado o el exótico. Los diálogos siguen el modelo de interacción dialéctica en *La muchacha* y en *Un día* encontramos los últimos que tienen como objeto la indagación en el pasado, pues a partir de aquí comienzan a perder profundidad y en *El amante* son muy superficiales, lo mismo que lo son en *El embrujo*. En

cuanto al lenguaje, *La muchacha* muestra un fuerte contraste entre el de Forest y el de Mariana, mientras que en *Un día* comienza Marsé a utilizar un discurso evaluativo muy rico en adjetivos, metáforas y comparaciones, a menudo muy poco ajustadas, lo mismo que sucede en *El embrujo* y en *El amante*, novela en la cual además el protagonista utiliza una variedad diatópica nueva, el andaluz-murciano, y novela en donde aparecen algunas frases en catalán.

Culturalismo e intertextualidad han de ocupar un espacio importante en el análisis del arte narrativo de Marsé, en la medida en que une todas las novelas que se refieren a un mismo universo narrativo mediante el retorno de personajes, ideas o imágenes y cada vez más el mundo de la música y el del cine tienen protagonismo en su trayectoria narrativa. El cine fue y es para toda una generación un modo de evadirse de la desagradable realidad, de las distintas funciones que el cine cumple en la novela de Marsé hemos hablado ya, y visto cómo obra tras obra se repiten y refuerzan : el cine sirve para expresar los sueños de los personajes, algunos escriben guiones, otros son actores, otros taquilleros, otros pintan carteles, otros ejercen la prostitución en las salas, alguno dirige, y todos son espectadores. Cumple el cine una función contextualizadora porque la mención de ciertas películas sirve para conducirnos a una época muy determinada ; asociativa porque ciertos episodios de la trama se expresan a través del relato de imágenes filmicas ; caracterizadora porque sirve para individualizar a los personajes. Del cine, en las últimas novelas, Marsé toma diálogos como los de la película *Notorius*, y títulos como *El embrujo de Shanghai*.

VI. MUNDOS NARRATIVOS EN LA NOVELA DE MARSÉ

Entendemos por "mundo narrativo" el conjunto de elementos espaciales, temporales y actanciales que, interrelacionados, coinciden en una misma novela y dan lugar a la ficción o *creación de una nueva realidad formada por mundos literarios distintos de la realidad normal, es decir, de la realidad efectiva*, según Tomás Albadalejo (1992:11). Son estos mundos susceptibles de ser tipificados, y así lo han hecho autores como Ludwig Doležel y José Manuel Cuesta Abad. El primero, en dos artículos publicados en 1979 y 1980, distingue como "categorías de mundo" el "mundo de los objetos estáticos e inmutables", el "mundo intencional de la naturaleza", el "mundo uniactancial" y el "mundo de sujetos en interacción", y como "modalidades de mundo" el "alético", el "deóntico", el "axiológico" y el "epistémico"-según se rijan por la importancia de la verdad, del deber, de los valores o del conocimiento, respectivamente (1980:7-23). Según esta propuesta de Doležel podríamos decir que el que hemos denominado "mundo de la burguesía" lo es de "sujetos en interacción" según su categoría y "axiológico" en su modalidad, mientras que el "inframundo del barrio" refleja la misma categoría de mundo, aunque no su modalidad, "alética" en cuanto a que cuestiona una verdad "oficial".

Poco después los estudios de Doležel son ampliados por Cuesta Abad, que en *Teoría hermenéutica y literatura* (1980) analiza las relaciones que los tres universos formativos que

según él sirven a la estructura representacional de la realidad -objetivo, social y subjetivo- mantienen con el contexto discursivo, y explica que pueden ser de coordinación y de subordinación entre mundo natural y/o sobrenatural, mundo del bien y/o del mal y mundo del conocimiento y/o de la creencia. Así podemos hablar, por ejemplo, de "conjunción disyuntiva axiológica" para referirnos a la relación que establecen desde el punto de vista de los valores el mundo de la burguesía y el del proletariado en el mundo de la burguesía, pero no nos interesa tanto tipificar el mundo de la burguesía como subrayar su coherencia, sus rasgos formativos e intención, como hecho que define la individualidad de Marsé.

Cada uno de los universos que el novelista barcelonés ha manejado a lo largo de su amplia trayectoria narrativa posee una serie de condiciones que invariablemente se repiten novela tras novela y que podemos resumir en los siguientes aspectos fundamentales : en primer lugar, su reconstrucción responde a un objetivo concreto, sea la desmitificación de una clase social, sea la reproducción de un universo degradado. En segundo lugar, se trata de un mundo intrahistórico con una galería de personajes determinada, urbano y enraizado en la ciudad de Barcelona y sus alrededores, que pertenece al pasado próximo o lejano y es analizado desde la perspectiva que el tiempo otorga, lo que explica una mayor virulencia en aquellas obras que se ocupan del mundo de la burguesía, cronológicamente más próximo a su expresión novelesca. Es, en tercer lugar, un mundo segmentado, que puede reconstruirse mediante la unión de todas las novelas pertenecientes a él, y que posee relaciones con la experiencia personal del autor y con el contexto histórico cultural, que se hacen expresas mediante la intertextualidad. Finalmente, destacamos que hay para cada universo un procedimiento de construcción dominante, sea distanciador como la ironía en el "mundo de la burguesía", sea evocativo como la memoria en el "inframundo del barrio".

6.1. EL "MUNDO DE LA BURGUESÍA BARCELONESA"

El compromiso político no es la faceta más destacada de la biografía de Marsé, lo que encuentra su explicación quizá en el permanente de desengaño que se percibe en una novela siempre alejada de planteamientos políticos. Este distanciamiento, que el autor defiende obsesivamente en casi todas las entrevistas que le han hecho, no impide su defensa de ciertos postulados que permiten vincularlo con la novela del realismo social crítico, que tiene en la

burguesía uno de sus objetivos preferentes. No tardó en distanciarse este escritor de estos planteamientos, porque participaba de la idea -bastante extendida, por otra parte- de que el franquismo finalizaría por agotamiento. Este primer universo está centrado en la desmitificación de la burguesía, y marcado por el uso de una técnica adecuada a este fin : la ironía.

La burguesía fue uno de los pilares esenciales del régimen franquista, la gran beneficiada de los avances económicos y el mejor soporte de sus propuestas ideológicas. Marsé criticará a este grupo social y aunque se observa una cierta evolución en el tratamiento del tema, un cambio de óptica, encontramos siempre su atención a aspectos muy concretos : la hipocresía, la superficialidad, el falso catolicismo, la defensa de una forma de cultura empobrecedora, el egoísmo y la escasa atención a los desheredados, pues su escaso auxilio a este último grupo es directamente proporcional al complejo de culpa o "mala conciencia burguesa" que posea, y nunca es gratuito. En su novela *La oscura historia de la prima Montse* podemos encontrar un retrato parcial de lo que podemos denominar primera generación de la burguesía, según Marsé "gente respetable y creyente practicantes de tejidos de seda (...) que, cuando discuten entre sí por cuestiones de dinero, es como si cantaran" (pág.66).

Esa generación de comerciantes deja paso en los años cincuenta a otra, contemporánea de Marsé. Han ido a la Universidad, han adquirido una cultura, pero su sentido de la solidaridad sigue siendo el mismo que el de sus padres y escasa la capacidad de rebelión contra un sistema -aún no lo saben- beneficioso para ellos. Su instinto de conservación es mucho más fuerte que la capacidad de sacrificio necesaria para cambiar las cosas, y Marsé lo sabe, aunque tiene especial cuidado en no hacer su crítica extensiva, sino circunscribirla únicamente a los jóvenes que participaron en los sucesos de 1956, en la Universidad de Barcelona. *Últimas tardes con Teresa*, sin duda la obra emblemática de este primer universo de Marsé, ofrece una semblanza de los "crucificados entre el maravilloso devenir histórico y la abominable fábrica de papá, abnegados, indefensos y resignados" que condenados por todos "preparan reuniones y manifestaciones de protesta, se citan por teléfono como amantes malditos y se prestan libros prohibidos" (pág.232).

En el fondo se trata, en el "universo de la burguesía", de mostrar el contraste entre dos espacios sociales -burgués y proletario- claramente irreconciliables. Marsé, que tuvo ocasión de conocer en París a muchos militantes de la oposición franquista y de participar en sus reuniones, muestra cierta antipatía por el grupo de estudiantes, debida en parte a un cierto

resentimiento contra los que habían podido ir a la universidad, como años después confiesa a Ángel Morino (1977:42). Lo importante es la lección que se ofrece: es tan difícil acceder al mundo de los privilegiados como huir de él, pero es necesario intentarlo. Tina y Andrés lo hacen en la primera novela de Marsé, también Miguel Dot en la segunda y Teresa Serrat en la tercera. Pero más difícil todavía es el intento de ascenso a ese mundo estable y el autor catalán enuncia este problema desde el inicio de la historia de Teresa y Pijoaparte : cuando la primera iniciaba su ascenso a El Carmelo, "comprendió que, para empezar, debía haber dejado el coche abajo y subir a pie, para no llamar la atención" (pág.143). El segundo, no reaccionó adecuadamente cuando ve el coche, y "se movió un rato en torno al Floride, a distancia, como un lobo viejo y achacoso alrededor del rebaño que no puede apresar." (pág.146). El Floride de Teresa simbolizará en esta ocasión la diferencia económica que impide la reconciliación entre clases opuestas.

En el "mundo de la burguesía" pretende Marsé poner de relieve el fracaso de un personaje que intenta transgredir los límites de su mundo y mostrar la irreconciliabilidad entre ámbitos sociales. En todas las novelas que se corresponden con este universo hemos encontrado una pareja protagonista en desigual nivel social -predominante en la mujer-, y una historia de amor infructuosa que da al traste con las esperanzas del protagonista masculino de incorporarse a un status social superior porque la realidad se impone. Son personajes encerrados que mitifican sus deseos, que intentan huir del mundo a través del alcohol, del sexo, y que se agrupan en núcleos insolidarios y cerrados. Estudiantes en *Últimas tardes con Teresa*, recién licenciados en *Encerrados con un solo juguete*, ya situados en *La oscura historia de la prima Montse* y *El amante bilingüe*, estamos ante la historia de la burguesía catalana desde mediados de siglo, en sus distintas etapas.

Es Barcelona el espacio de estas novelas, y en la ciudad condal juega Marsé con la oposición entre distintos barrios o zonas, que lo son a la vez núcleos sociales. El Ensanche, la zona centro de Barcelona, el casco antiguo y las villas turísticas de los alrededores de la ciudad son los núcleos fundamentales, ya sea para mostrar la decadencia de un grupo social a través de mansiones arruinadas como la de los tíos de Montse, ya para mostrar el esplendor de Villa Valentí o de la finca de los Serrat, ya la ruina de las chabolas de El Carmelo o de la calle Francisco Alegre. Se refieren estas novelas a la década de los sesenta fundamentalmente y la primera referencia la encontramos en los disturbios universitarios de 1956, en los que se

supone Teresa Serrat ha tenido parte activa. A lo largo de la década transcurre la acción de *Encerrados con un solo juguete* y de *La oscura historia de la prima Montse*, y finaliza la incursión de Marsé en el mundo de la burguesía en el año 1987, cuando Norma Valentí y sus compañeros tienen ya una carrera profesional estable y se reúnen en los bares del Raval. Espacio y tiempo se refuerzan con la importancia de la intertextualidad, cuyo valor en el mundo de la desmitificación es mucho menor que en el otro universo narrativo, y se limita más bien a un conjunto de referencias externas a títulos de obras, a algunas canciones que puedan ayudar a conformar el ambiente y a algún personaje repetido.

Establecer el conjunto de procedimientos habituales que emplea Marsé en la construcción de este primer universo no ofrece excesivas dificultades : existe una estructura base que permite situar la acción sobre una historia de amor infructuosa, un espacio urbano cuya descripción, por conocida, no interesa, una serie de personajes de distinto nivel económico -nótese que la preeminencia económica corresponde siempre a la mujer- que buscan la evasión de su mundo a través del alcohol (Miguel Dot, Guillermo Soto), el sexo (Tina o Andrés) o la militancia política (Teresa Serrat o Luis Trías). Es frecuente la linealidad temporal, la presencia de un narrador en tercera persona con una omnisciencia más o menos completa, e incluso en la tercera novela se introducen nuevas técnicas como el monólogo interior y el estilo indirecto libre, aunque lo principal es la distancia que paulatinamente Marsé crea entre el narrador y los personajes gracias al magistral desarrollo de la ironía.

Linda Hutcheon (1981:140-155) establece la distinción entre un tipo de ironía semántica basada en el contraste, otra pragmática que resulta ser una evaluación, una ironía verbal procedente de un uso particular del lenguaje y otra situacional que proviene de los distintos eventos de la novela. El narrador de *Últimas tardes con Teresa* no desprecia ninguno de los usos, en la fijación de este universo narrativo : si verbal es el uso de paréntesis o de calificaciones como "joven del Sur" aplicado a Manolo, o "altísimo señor" referido a su perista Cardenal, situacional es la que se crea por contraste entre las citas iniciales de cada capítulo y los sucesos que tienen lugar en su interior. Más adelante trataremos más detenidamente este aspecto, no sin reseñar que la ironía deja de interesar a Marsé a partir de *La oscura historia de la prima Montse* y, salvo contadas excepciones, abandonará el procedimiento en favor de otros más adecuados a su otro universo narrativo.

6.2. EL "INFRAMUNDO DEL BARRIO"

Si te dicen que caí marca el inicio de un nuevo universo narrativo en el que Marsé se ha mostrado especialmente cómodo a tenor de la insistencia con que ha vuelto a él. Sale así de su encasillamiento en la crítica a la burguesía catalana e inicia un paseo por el barrio de su infancia, tomando como base una galería de personajes similares, unas coordenadas espacio-temporales bien definidas, y empleando la memoria como instrumento fundamental de construcción del relato. Las cuatro novelas que hasta la fecha se ocupan de ciertos avatares sucedidos en Barcelona en la década de los cuarenta conforman un mundo novelesco bien distinto del anterior, porque en éste el individuo combate contra su historia personal y contra la historia colectiva. Un mundo que es, si atendemos a la mencionada clasificación de Doležel, "mundo de sujetos en interacción" según su categoría, -como lo es el de la burguesía- y un mundo "alético" en cuanto a su modalidad, pues en él se pone en cuestión la verdad oficial y se ofrecen otras alternativas en forma de aventis, y en él se confunden el mundo de la creencia y el del conocimiento para cumplir dos objetivos : la recuperación de la historia colectiva, y la revisión de la suya propia.

La editorial Difusora Internacional encargó a Juan Marsé la elaboración de los textos y la selección de imágenes de dos anuarios, que se corresponden con dos décadas de la historia de España : *Imágenes y recuerdos 1929-1940. La gran desilusión* (1972), e *Imágenes y recuerdos 1939-1950. Años de penitencia* (1971) . Quien desee aproximarse a las claves de este segundo universo de Marsé encontrará una serie de recortes de prensa, avisos, fotografías, fotocopias de cartillas de racionamiento y referencias abundantes a canciones y películas de la época, muestra de una economía de subsistencia propia de aquellos años y apta para reflejar la degradación de una época. En este clima de venganzas y enfrentamientos, dos sucesos llaman la atención de Juan Marsé : el asesinato de la prostituta Carmen Broto en la calle Legalidad (11-I-1949) y el estallido en el mismo lugar de una granada que acabó con la vida de la "Roja", otra prostituta. Ambos sucesos, que han servido a Pedro Costa para elaborar bajo el título *El caso de Carmen Broto* un capítulo de la en otro tiempo famosa serie televisiva *La huella del crimen*, y a los que hace referencia Luis Carandell en su prólogo a *Años de penitencia* -anuario en el que como ya hemos dicho colabora también Marsé- servirán para vertebrar una historia confusa que pretende ante todo reflejar el fracaso de una sociedad

alimentada por la violencia y el instinto. Mostrar un estado colectivo de miseria, degradación moral y derrota ; reflejar la falta de éxito de los que buscan la venganza, y pasear por las calles de la infancia en una concesión a la nostalgia son los tres grandes objetivos de *Si te dicen que caí* . El instrumento para reflejar tal estado de cosas lo desvela uno de los personajes de la novela: *ya soy mayor, ya soy memoria* (pág.58), dice Ñito y el objetivo se ve con claridad al final de la obra, cuando dos activistas se encuentran para convenir en que la violencia es una vía de solución estéril para los defensores del "no pasarán" aferrados pocos años después al "esto no puede durar". Es, por otra parte, un mensaje oportuno en el ecuador de los setenta.

Se trata de encontrar una verdad ya imposible, no en vano el segundo de los anuarios de Marsé -sin duda el más útil para nuestro trabajo- se inicia con parte de una copla de Conchita Piquer que dice: *Que no me quiero enterar /no me lo cuentes vecina / prefiero vivir soñando / que conocer la verdad* (1982:261), pero también se recupera su infancia incluso en sus aspectos más escabrosos -aspectos que han obviado muchos de sus compañeros de generación- cuando no existe posibilidad de victoria y el desahogo nostálgico a través de la memoria - en cierto modo, memoria colectiva - parece ser el objetivo prioritario y no la revancha del autor contra el franquismo que el título de la novela más significativa de las que componen este segundo universo -*Si te dicen que caí*- nos da a entender. De ese desahogo autobiográfico participan otras obras posteriores, incluso la más reciente *El embrujo de Shanghai*, y todas en conjunto componen un mosaico de piezas que encajan en un tiempo, los años cuarenta, y un espacio: el barrio de Guinardó.

La galería de personajes empleada por el novelista catalán, respecto a lo visto en el universo de la burguesía, es completamente distinta y bastante más amplia : pistoleros, anarquistas émulos de los "hard-boiled" del cine negro, falangistas, prostitutas, niñas tísicas, y ancianos que depositan la memoria colectiva asegurando que ellos realmente saben "lo que pasó", pero a los que nadie cree. Hay una galería fija, la voz narrativa corre a cargo de un niño que con otros chiquillos juega a inventar la realidad. Junto a ellos un grupo de maquis espera la democracia, una ex-prostituta sobrevive como puede y un anciano vive de los recuerdos esperando su fin.

Emplea Marsé un espacio fijo para todas estas novelas y este rasgo, que define desde un principio su trayectoria, lo vincula con el papel que sus ciudades natales cumplían en las novelas de autores italianos como Prattolini, Sciacia o Pavese y tiene continuidad en las obras

de narradores como Muñoz Molina y Luis Mateo Díez.. Marsé selecciona para construir sus relatos el barrio que mejor conoce, el Guinardó, situado ahora en el centro de Barcelona y casi en el extrarradio en los cuarenta, con sus solares y casas destruidas. Entre casas de acogida de huérfanos, cines destartalados -la gran distracción de la década- tabernas y restos de bombardeos, se desarrolla una acción que no se adorna con detalladas descripciones sino con el empleo de imágenes dotadas de un personaje y una escenografía propia. No sólo el novelista de El Carmelo selecciona su barrio como espacio fijo, también se refiere a la época en la que residió allí, durante casi treinta años, por eso los hechos se desarrollan entre los años inmediatos a la guerra civil y el año 1975, pero se centran en dos décadas distintas : los años cuarenta en *Si te dicen que caí* y en *Ronda de Guinardó*, los cincuenta en *Un día volveré* y *El embrujo de Shanghai*.

Desde el punto de vista de la técnica las relaciones intertextuales y el culturalismo cumplen un papel esencial, por eso notamos enseguida que el viejo falangista que relata sus memorias a Mariana en la novela ganadora del Planeta no es muy diferente del que busca a Aurora en *Si te dicen que caí*, los ancianos que entre bar y bar cuentan historias de la guerra aparecen en varias novelas, también la Casa de Familia, los cines, el emblema de la Falange sobre el que los niños orinan, la pistola que permanece años enterrada en un solar, etc., son algunas de los objetos-símbolo que sirven a Marsé para perfilar el ambiente de su niñez, la preocupación fundamental de sus novelas, porque esa red de referencias textuales internas e internas sirve mejor que ningún otro procedimiento para reforzar cada universo. Ya no puede ser la ironía la técnica más importante en su configuración, lo es la inclusión de historias intercaladas en *Un día volveré* y en *El embrujo de Shanghai* y sobre todo la aparición de las aventis. Estas, gran hallazgo de *Si te dicen que caí*, sirven para añadir nuevas versiones de los hechos que impidan conocer al lector la realidad y hagan que se tenga que conformar con una verdad inventada que es la que Marsé defiende. Él mismo, movido por el temor a no ser entendido, explica en que consisten exactamente y las define como *voz impostada recreando cosas que todos conocían de oídas*, destacando como del máximo interés todo tipo de historias que carezcan de sentido (1989:31). Servirán para manifestar el sinsentido de un mundo, el de la primera posguerra.

Al inframundo del barrio pertenecen por entero novelas como *Si te dicen que caí*, *Un día volveré*, *Ronda de Guinardó* y *El embrujo de Shanghai*, y parcialmente *Encerrados con*

un solo juguete y *El amante bilingüe*, si bien en diferente grado en cuanto al reflejo de la degradación corresponde, aunque sin variar su fondo ideológico : *la degradación de un mundo en el que reina la violencia y la represión en cualquiera de sus formas* según Francisco López (1982:69). Mientras va disminuyendo la dureza del tono empleado, se reafirma como derecho el de soñar que la realidad, después de todo, pudo haber sido otra. Esta es la última propuesta de Marsé hasta la fecha, y la ofrece en *El embrujo de Shanghai*.

CONCLUSIONES

1. Biografía, autobiografía y novela.

En el primer capítulo del presente estudio hemos reconstruido la biografía de Juan Marsé desde la perspectiva de la relación entre la vida y la novela, y esta reconstrucción corrobora que la biografía del escritor barcelonés constituye un verdadero hilo conductor para muchas historias y episodios que en estas novelas aparecen oídos, observados, vividos y posteriormente ampliados y modificados en los relatos, con esa gran capacidad de inventar que este gran fabulador posee.

El carácter fragmentario de la información recopilada se debe al hecho de que Marsé no desea extenderse en detalles sobre su vida privada. Los escasos trabajos biográficos sobre el novelista barcelonés han sido contrastados en una conversación mantenida con el autor en noviembre de 1998 que pone en evidencia la relación entre su vida y su novela, vínculo que es particularmente visible en las obras relacionadas con su infancia. Marsé ha delegado su descripción y relato en personajes infantiles que podrían representarlo, con distintos nombres pero similares circunstancias vitales, si no existiesen en las vidas de sus personajes aspectos que hacen imposible la identificación con el autor.

No encontramos en la novela de Marsé las condiciones necesarias para hablar de autobiografía, comenzando por la inexistencia de un pacto autobiográfico. Ninguna de ellas puede entenderse como "autobiografía por personaje interpuesto", pues es evidente, además

de las divergencias biográficas entre el autor y sus criaturas de ficción, que no existe un propósito de centrar el relato sobre la propia vida, sino de orientarlo hacia la de otros. Sólo Forest en *La muchacha de las bragas de oro* y Marés en *El amante bilingüe* acometen un proyecto autobiográfico retrospectivo, pero fragmentario e insuficiente, y sólo dos narradores, Daniel en *El embrujo de Shanghai* y Néstor en *Un día volveré*, utilizan la primera persona, pero en estos casos puede verse que el contexto familiar, la actividad laboral y la edad no son los de Marsé.

Es posible, admitiendo como subgénero de lo autobiográfico el "relato autobiográfico de ficción", señalar un acercamiento de Marsé a él en casi todas sus novelas, existen huellas muy visibles de su trayectoria vital en los personajes, que se resumen en la presencia de un contexto familiar marcado por la orfandad del protagonista, en la existencia de un marco espacial y temporal similar, y en el desempeño de una actividad profesional común. Pero Marsé distribuye estas huellas entre varios de ellos y a cada uno asigna un ámbito familiar, una edad o unas determinadas experiencias que son ajenas a las propias, aún así las huellas de la biografía del autor son abundantes, tanto en las novelas que recogen sus vivencias infantiles, como en las que recogen sus vivencias de adulto.

Encerrados con un solo juguete es una novela de juventud en la que se materializa parte de la biografía del autor : el protagonista desempeña el mismo trabajo de joyero que el novelista en esos años, aparecen algunos de sus amigos del barrio, y el primer gran fabulador de la narrativa de Marsé, el Sr. Climent, que volveremos a encontrar en su última novela con el nombre de Kim Franch, en la misma casa de la calle Laurel ahora transportada a la calle Camelias.

La misma impronta autobiográfica se encuentra en *Esta cara de la luna* : el protagonista, Miguel Dot, desempeña las mismas tareas que Marsé en la revista *Arcinema*, confirmando lo que será una de las constantes en la novela del barcelonés : la identidad profesional entre autor y protagonista -o, en su defecto, personaje próximo-, que también veremos en *La oscura historia de la prima Montse* porque el narrador desarrolla trabajos para el cine como Marsé en aquellos años. En *Un día volveré* Jan Julivert desempeña el mismo trabajo como vigilante que realizó el padre del novelista, Pep Marsé, y en su cuento *El fantasma del cine Roxy* de nuevo el personaje principal es guionista, como el autor. Sucede lo mismo en *Ronda de Guinardó*, en donde el protagonista trabaja en un tostadero de café

clandestino, como Marsé, y en *El embrujo de Shanghai*, en donde es joyero como él lo fue y como lo es el protagonista de su primera novela.

El resto de obras contienen también diversos episodios de la vida del autor. Así, en *Últimas tardes con Teresa*, se refleja una parte de la experiencia de Marsé como militante antifranquista clandestino en sus años parisinos, y los estudiantes son trasunto de sus comprometidos compañeros, delatados gracias a las conversaciones de los personajes.

La oscura historia de la prima Montse recoge y amplía por primera vez una fuente oral significativa, una historia oída alguna vez por el autor en su casa y desarrollada sobre escenarios tan familiares para él como la Capilla de Las Ánimas, donde transcurrieron algunas de las andanzas infantiles del autor barcelonés, y lugar en donde contrajo matrimonio.

También en *Teniente Bravo* el novelista recoge imágenes de su infancia para la elaboración de *Historia de detectives* y refleja su trabajo como guionista y su concepción del arte cinematográfico en *El fantasma del cine Roxy*. Se plasman sus experiencias en el cuento *Teniente Bravo*, experiencias de su vida en el cuartel en este caso, mientras que en *El amante bilingüe* Marsé rescata a Juan Faneca del pasado -es éste el nombre verdadero del autor y también del narrador principal de *Si te dicen que caí*- en una historia cuya columna vertebral, como hemos visto, procede de una fuente oral.

La presencia de elementos autobiográficos también se detecta sobre todo en *Si te dicen que caí* y en todas las novelas que pertenecen al llamado "inframundo del barrio". En ellas recoge sus andanzas por los solares del Guinardó, y cualquiera de sus narradores -Java, Néstor, Daniel- o de sus compañeros podría ser perfectamente el mismo Marsé, por su edad y por sus vivencias, pero en cada uno hay algo que evita la identificación.

El argumento de las novelas que se ubican en estos barrios barceloneses suele estar inspirado, más que en vivencias de su etapa infantil, en historias oídas a alguien sobre episodios ocurridos en aquellos años, así sucede con la historia del crimen de Carmen Broto, contada a Marsé por uno de sus asesinos. Los relatos de Pep Marsé sobre un hermano exiliado en Francia ayudaron a configurar la historia de *Un día volveré*; la exótica historia que aparece en *El embrujo de Shanghai* debe no poco a las que contaba el Sr. Climent, que aparece en su primera novela como padre ausente de una vecina.

El intento de recuperar y mostrar la experiencia vital propia se lleva a cabo mediante la inserción de imágenes cotidianas, la colada despidiendo azulete o el almendro en flor;

retornan personajes de otras novelas en un incesante devenir -de los casi cuatrocientos empleados por el autor a lo largo de su trayectoria casi un diez por ciento reaparecen-; se reiteran ideas como la de "el olvido como estrategia del vivir" y se repiten episodios : es el caso de la salida de la cárcel de un ex-combatiente republicano, que bien pudiera ser el padre de Marsé, personaje de *Si te dicen que caí* y de *Un día volveré*.

Las incursiones en la infancia muestran los deseos de recuperar no tanto sus señas de identidad como la historia colectiva desde una perspectiva personal, no "oficialista", como se ha corroborado en nuestro estudio. También se esconde en ello el deseo de ser otro, y en este deseo creemos que se fundamenta la condición beligerante de los personajes contra sus circunstancias vitales, porque el personaje de la novela de Marsé es, a menudo, un militante más o menos activo en la defensa de su propia causa. Entendemos, no obstante, que la preocupación del autor ha sido y es la colectividad.

2. La trayectoria narrativa del autor.

El análisis de la trayectoria narrativa ha demostrado que existe afinidad entre la obra de Marsé y las tendencias dominantes en las distintas etapas de la novela española. Es la del autor barcelonés una trayectoria que se ha mantenido fiel a ciertos temas y procedimientos narrativos que le han permitido plasmar dos universos bien diferenciados en sus novelas, pero también es la suya una novela permeable que ha asumido procedimientos característicos del realismo social, ha participado en la renovación de la novela de los sesenta, y se ha aproximado al experimentalismo. En los últimos veinte años su novela sigue fiel a unos temas concretos, pero se ha diversificado, y aproximado también a las tendencias fundamentales de la novela española última.

Sus dos primeras novelas puede decirse que se vinculan temáticamente a los postulados del realismo social crítico, no obstante entendemos que no existe excesivo afán de crítica de la colectividad, por cuanto la inautenticidad -lo que ataca, fundamentalmente- puede circunscribirse a los apáticos protagonistas en *Esta cara de la luna*, y en *Encerrados con un solo juguete* se presentan casos individuales en modo alguno extensibles a un grupo social amplio. No obstante, es digno de mención el valor de ambas novelas como precedente de las siguientes y de su análisis detallado se deducen los aspectos temáticos y forma-

les que serán la base de la posterior trayectoria narrativa del autor.

El análisis de *Últimas tardes con Teresa* y *La oscura historia de la prima Montse*, pone de manifiesto que existe cierta influencia de tendencias que van configurándose en la novela de la época, y particularmente con la llamada "novela de la desmitificación". La vocación crítica del autor, que se manifiesta en ambas novelas, no oculta el interés de otros enfoques alejados del meramente sociológico, el habitual en todos los estudios que existen sobre el autor. Especialmente la primera de éstas contiene un tono escéptico y desmitificador que abarca tanto a los ideales como a los deseos y se manifiesta en los personajes protagonistas. A la luz de la trayectoria posterior de Marsé es posible afirmar que uno de sus temas nucleares es el combate perdido del hombre contra su entorno.

Estimamos que en esta etapa la novela de Marsé expresa el conflicto del personaje con la realidad que se impone al ideal predeterminado, por encima de la importancia que la obra posee desde el punto de vista crítico. El conflicto se desarrolla a partir del proyecto común de los personajes en cuanto a las esperanzas de mejora en el cambio de status social, un objetivo que comparten personajes tan distintos como Pijoaparte y Salva Vilella. Marés, en *El amante bilingüe*, comprende que ese camino es erróneo e infructuoso.

Si te dicen que caí significa un complejo hito en la trayectoria de Marsé y por sí misma justifica el análisis por separado y el comienzo de una nueva etapa, en donde la apuesta por la recuperación de la memoria propia y colectiva, y la aproximación a algunos de los procedimientos más señalados del experimentalismo, se convierten en las vías fundamentales de acercamiento a las tendencias de la novela de los setenta. En efecto, *Si te dicen que caí* encaja en ese afán de recuperación del pasado reciente que empieza a manifestarse en buena parte de la novela española entonces y se anticipa, con procedimientos diferentes, al sinnúmero de memorias y recreaciones del pasado inmediato.

Esta orientación y vinculación con la novela coetánea se relaciona con la entrada de Marsé en el campo de la opinión a través de los artículos periodísticos publicados en *Por Favor* y *Bocaccio*, con los que incorpora su voz a las de quienes como él sienten la necesidad de enjuiciar lo que el pasado inmediato ha sido. El análisis de las novelas ha demostrado que también en el aspecto técnico existe un cierto acercamiento al experimen-

talismo, escaso porque Marsé apuesta más por la historia y por el entretenimiento.

En el apartado siguiente se encuentra una de las aportaciones fundamentales de nuestro estudio, pues en ella se analiza una parte de la trayectoria narrativa de nuestro autor tan amplia y significativa como carente de estudios críticos : es la que comprende todas las novelas publicadas a partir del año 1978. En los quince años siguientes a esta fecha Marsé ha escrito cinco novelas y varios relatos cortos con distintas aportaciones que justifican el establecimiento de una nueva etapa.

Marsé orienta claramente su novela hacia la experiencia propia y hacia la revisión de su infancia en la posguerra. Vuelve al inframundo del barrio en *Un día volveré*, *Ronda de Guinardó* y *El embrujo de Shanghai*, y en la única ocasión en que se desvía de este propósito, en *El amante bilingüe*, sitúa como protagonista a un personaje que se acerca a la felicidad cuanto más próximo está a sus raíces, y sus raíces están en las mismas calles por las que se mueven los personajes de *Si te dicen que caí*.

El afán de recuperar la historia propia y colectiva se impone a la vocación crítica del autor ; con excepción de *El amante bilingüe* deja a un lado a la burguesía y, cuando la ataca, lo hace desde una nueva perspectiva al presentar como tema central de la novela el conflicto lingüístico en Cataluña. La crítica del presente se completa con temas no tratados antes por Marsé que ahora además encontramos en los cuentos, no en las novelas : la excesiva preocupación por nuevos autores en *Noches de Bocaccio*, o la atracción de parte de la intelectualidad española por los medios de comunicación en *El caso del escritor desleído*.

La serie de novelas históricas iniciada con *Si te dicen que caí* se completa con tres nuevas entregas en donde es posible encontrar temas no tratados anteriormente, como son la crítica explícita de la represión policial y del aislamiento internacional de España en *Ronda de Guinardó*. Pero sobre todo destaca en ellas su evolución ideológica : del debate sobre la necesidad de enterrar antiguos rencores que aparece en la última página de *Si te dicen que caí*, se pasa en *Un día volveré* a aceptar el pacifismo como la salida adecuada a los personajes de vida clandestina y en *El embrujo de Shanghai* a defender el derecho a soñar como reducto para los alienados.

La producción literaria de Marsé en estos últimos veinte años se diversifica, el novelista asume nuevas estructuras, nuevos procedimientos, y se aproxima a las tendencias

fundamentales de la novela última no representando ninguna de ellas en estado puro, sino acercándose simultáneamente a varias. Partiendo de las tendencias fundamentales que sugiere Isabel de Castro, el cuestionamiento de códigos comúnmente aceptados, la indagación en lo personal, la reflexión sobre la escritura, la renovación del realismo y de los géneros histórico y policíaco, es posible resumir los siguientes aspectos :

a) En las novelas relacionadas con la primera tendencia se percibe la realidad como conjunto de apariencias engañosas y se cuestionan códigos comúnmente aceptados. Lo primero es visible en *La muchacha de las bragas de oro* y *El embrujo de Shanghai*, y en cuanto a lo segundo, y particularmente en cuanto al rechazo del compromiso ético y moral, los personajes de Marsé dan abundantes ejemplos.

Uno de los modos de poner en cuestión este tipo de códigos es burlarse de ellos, parodiarlos, y parodia Marsé el repentino afán evocativo de los altos cargos de la dictadura franquista en *La muchacha de las bragas de oro*, convierte en juego la investigación policial en *Historia de detectives* y se burla de los tópicos de la novela policíaca en *Un día volveré* al diseñar un personaje con características propias de un "hard boiled" para convertirlo en investigado y asesinado por sus propios compañeros.

b) Novelas de indagación en la intimidad no son sólo las que se ocupan de la infancia del autor, lo son también las memorias de Forest, aunque ficticias, y los cuadernos de Marés en *El amante bilingüe*. La exploración del mundo de las relaciones interpersonales, hecho característico de las novelas de esta tendencia, también se lleva a cabo en ambas novelas, en donde el tema del sexo es importante.

c) La presencia de la ficción dentro de la ficción y el tratamiento del problema de la identidad son dos de los pilares de la novela metaficcional. Lo primero es habitual ya en la trayectoria narrativa de Marsé y ofrece nuevas muestras en la última etapa, desde las memorias de Forest en *La muchacha de las bragas de oro* hasta el relato de Forcat en *El embrujo de Shanghai*, pasando por las múltiples versiones que existen del mismo suceso en *Un día volveré* y por los cuadernos de Marés en *El amante bilingüe*. En esta novela y en *La muchacha de las bragas de oro* el problema de la identidad es un tema fundamental.

d) Parte importante de la producción de Marsé en los últimos años pertenece a la novela histórica sobre la guerra civil, ya sea novela sobre lo sucedido en la guerra como las memorias de Forest, ya sea novela en donde se mitifica ese periodo histórico y se

intenta una recuperación de la memoria histórica revolucionaria, como en *Un día volveré*, *Ronda de Guinardó* y *El embrujo de Shanghai*.

e) Finalmente destacamos que la policiaca es la tendencia más alejada de las últimas obras de nuestro autor, no obstante la estructura, el proceso de investigación, es aprovechado para organizar las actividades de personajes como los que rodean a Julivert, y también por Kim Franch en *El embrujo de Shanghai* -aunque investigación ficticia- y en ambas obras se emplean procedimientos característicos del género policiaco.

3. Análisis de las novelas.

Del análisis de las novelas de Marsé se deduce que el tópico del desinterés por el aspecto técnico y estilístico, extendido por los estudiosos de su obra con la colaboración del propio autor, no es del todo cierto. Conviven en su novela procedimientos que denotan su acercamiento a determinadas tendencias literarias vigentes en cada etapa de la novela española de los últimos cuarenta años, con otros que ayudan al escritor a perfilar cada uno de los universos narrativos que, bien diferenciados, muestra su novela.

Las dos primeras evidencian que el escritor catalán no ha adquirido todavía el dominio de su técnica, pero también muestran algunos procedimientos que irán formando la base de su arte narrativo : el estilo indirecto libre, la modalidad epistolar, la historia intercalada, y todos los relacionados con la temporalidad se encuentran en este caso, y a ellos se han ido sumando otros, en función de los objetivos planteados.

a) *Encerrados con un sólo juguete* se muestra todavía anclada en los parámetros habituales del realismo social crítico. El narrador procura seguir el punto de vista del protagonista, presenta las acciones como habituales y acota con paréntesis y comillas las palabras y pensamientos de los personajes. En *Esta cara de la luna* se abandona la función rectora del narrador, importante en la primera obra, y hay un mayor distanciamiento de la situación novelada, conseguido gracias al empleo de la ironía y de referencias burlescas.

b) Los personajes de la primera novela se separan de los del realismo social porque existe una individualización de sus inquietudes, son personajes planos caracterizados indirectamente, no individualizados mediante la descripción, y no conocemos su interior. El narrador busca la atracción o el rechazo del personaje mediante un desajuste entre imagen

física y comportamiento, y le asigna funciones que habitualmente cumplirán todos los de Marsé : referencial, deíctica, estructural y de evocación del pasado. En *Esta cara de la luna* los personajes pertenecen a la burguesía, evolucionan y en algún caso se autocaracterizan, aumenta la importancia de la caracterización directa degradante, y de la función deíctica, que recae en un personaje secundario, como desde ahora será habitual.

c) Como las restantes, son novelas urbanas ; Barcelona es el marco de referencia susceptible de ser visto desde diferentes ángulos. En *Encerrados con un solo juguete* selecciona Marsé los lugares que denotan pobreza y aburrimiento, recrea espacios degradados anunciando lo que será el ambiente de *Si te dicen que caí* y concede relevancia al espacio evocado. En *Esta cara de la luna* presenta una nueva cara de Barcelona, la del Ensanche y de las postales turísticas, y el espacio se convierte por vez primera en medio de representación de los contrastes sociales.

d) Los procedimientos relacionados con la temporalidad se convertirán en habituales a lo largo de la singladura narrativa del autor : alteraciones de la temporalidad con analepsis, elipsis final con epílogo y sumario diegético. Lo mismo puede decirse de las aportaciones de la segunda novela a este respecto, pues las referencias temporales implícitas, la simultaneidad temporal y las prolepsis se hallan en el mismo caso.

e) Poco destacables desde el punto de vista de la construcción del discurso son las primeras novelas de Marsé. En la primera predomina el diálogo regido y el estilo conversacional, las descripciones son breves y en ellas el abuso de adjetivos y su impropiedad son la tónica dominante. Pero en *Esta cara de la luna* disminuye el peso del diálogo y aumenta su trascendencia semántica, además se esbozan futuros retratos, se van separando los niveles de lenguaje del narrador y de los personajes y se suprimen incorrecciones, abundantes en la primera novela.

La incorporación más decidida al mundo de la literatura a través de la convivencia con otros escritores y el aumento del bagaje cultural del autor justifican el considerable avance cualitativo que se produce en la segunda etapa. El objetivo principal de Marsé en ella, el ataque a la burguesía, conlleva la introducción de nuevos procedimientos.

a) El narrador de *Últimas tardes con Teresa* se distancia del mundo representado a través de procedimientos como la ironía, la parodia y la hipérbole, y su omnisciencia se

ve reforzada con la técnica de prefiguración, que se une a otras novedades como el monólogo interior, el uso del paréntesis en función paródica y la segunda persona narrativa. En *La oscura historia de la prima Montse* destacamos la técnica anticipatoria, la insistencia en los procedimientos distanciadores y dos importantes novedades : la consolidación del biperspectivismo anunciado en *Esta cara de la luna*, y el empleo de la memoria como procedimiento de reconstrucción del pasado.

b) Marsé crea una nueva galería de personajes, apenas esbozada en *Esta cara*. Por primera vez presenta tipos y aumenta las formas de caracterización atendiendo a sus gestos, apodos y lecturas. Los tipos se mantienen en *La oscura historia*, aunque al centrarse el autor en la generación anterior a la de Teresa y sus amigos, aparecen otros como el que hemos denominado "burguesa rebelde", y nuevas formas de caracterización como la hetero-caracterización impresionista y la basada en el empleo de imágenes visuales. Una función destaca en la segunda novela por su importancia : la narrativa, que desempeña Bodegas.

c) En esta etapa el espacio es un modo de representar los contrastes sociales, pero también es importante el espacio psíquico. En *La oscura historia* la descripción del espacio es también fundamental y está sujeta al concepto decadente que el narrador posee de la clase social que lo habita. Además, el espacio sirve para contrastar el pasado y el presente.

d) Es novedad el paralelismo entre estaciones del año y estado de ánimo que se observa en *Últimas tardes con Teresa*, también lo es la mezcla de planos temporales, la alternancia de ritmo y la espacialización del tiempo ; en la siguiente novela, un relato de reducción temporal retrospectiva, se incorporan el relato de repetición aspectual, la evocación como forma de enfrentamiento con el presente y la imprecisión en las referencias temporales, consecuencia lógica del empleo de la memoria.

e) El análisis del discurso confirma la progresión anunciada para la segunda etapa, hay varios modelos de descripción y de diálogos, y éstos pasan a tener una importancia capital en el desarrollo del juego ficción-realidad. Es mayor la separación entre los niveles de lenguaje del narrador y de los personajes, y mientras en *Últimas tardes con Teresa* el narrador sigue una técnica impresionista en los tipos de adjetivación, en las sinestesias, y en las palabras que pertenecen al campo olfativo, cromático y auditivo, *La oscura historia* se manifiesta como obra excepcional en cuanto al uso del lenguaje al servicio de la parodia.

f) Aunque con escasa relevancia, aparecen por primera vez referencias culturalistas

y se establecen algunas relaciones intertextuales que ayudan a dar coherencia a cada universo narrativo, como es el caso del retorno de personajes.

Si te dicen que caí es una novela completamente diferente al resto de las hasta entonces publicadas por Marsé, presenta una historia mucho más compleja y una técnica con singulares novedades adecuada a la configuración de un nuevo universo narrativo que tiene como objeto mostrar la degradación de una época. Algunos de los procedimientos empleados no son distintos de los habituales en el experimentalismo.

a) El narrador omnisciente se sustituye por la multiplicidad de voces. Un niño es el narrador principal, y su versión se completa con las "aventis", supuestos testimonios orales e inventados que tienen poco que ver con las historias intercaladas habituales en la novela de Marsé. Otros procedimientos como la técnica de prefiguración, la técnica de ocultamiento, ya antes utilizados, adquieren ahora una particular relevancia.

b) Vuelve Marsé al terreno de las víctimas, esbozado en la primera novela, y crea una nueva galería de personajes con otros tipos como la "víctima política", nuevas formas de caracterización como la suplantación del nombre del personaje por su apodo o epíteto, y nuevas funciones, como la de servir de vínculo entre personajes. De entre estos grupos destaca el de los kabileños, pues en él se encuentra el mayor índice de autobiografismo en la novela, y el de los maquis, a quienes corresponde la función deíctica en esta ocasión.

c) El espacio de la novela es escenario en donde todos juegan a ser lo que no son, hay en *Si te dicen que caí* una clara distinción entre el espacio de la evocación y el espacio evocado y de éste se destaca su condición degradada, su riqueza en todo tipo de signos de infernalidad y el valor que en él adquieren determinados objetos.

d) Es imposible delimitar con precisión la cronología de una novela paradójicamente rica en referencias temporales implícitas que, sin embargo, no tienen contrarreferencia que permita ubicarlas. La mayor parte de los procedimientos utilizados -epílogo, analepsis, relato iterativo, yuxtaposición de planos temporales- son ya habituales en la novela de Marsé, y lo serán en las novelas publicadas posteriormente.

e) En lo que se refiere al discurso la aportación de esta novela es importante. En los diálogos encontramos un tono mucho más violento y el narrador abandona la función rectora, destacando también la presencia por vez primera del monólogo dramático y de un

lenguaje que sigue una técnica impresionista en la que abundan las comparaciones, las animalizaciones, las expresiones sinestésicas o inefables y los vocablos pertenecientes al campo semántico de lo fantasmal y de lo infernal, ubicados al servicio del degradado modelo de mundo que se propone.

f) Es muy significativa la presencia de distintos tipos de alusiones culturalistas y relaciones textuales que refuerzan la coherencia del mundo narrativo, destacando en este sentido la repetición de ideas e imágenes, el retorno de personajes y las relaciones con otros géneros como el cine, la pintura, el teatro, la música y la literatura. Desde este punto de vista, la obra anticipa una presencia habitual en lo que vendrá después.

La cuarta etapa de la trayectoria narrativa de Marsé abarca cinco novelas, y sus novedades denotan que, si bien predominan aquellos procedimientos que son habituales en la configuración de sus universos narrativos, ya determinados en sus condiciones básicas cuando se inicia esta nueva etapa, existen otros que revelan una vez más su aproximación a las tendencias y procedimientos de la novela última. De este modo, esta etapa se manifiesta como síntesis de lo que en ella es ya tradicional, y de necesaria innovación, lo que confiere una cierta importancia a la posición del autor en el conjunto de la novela española contemporánea.

a) El tratamiento del narrador y la perspectiva es semejante a lo visto en novelas anteriores aunque *La muchacha de las bragas de oro*, obra que reúne y mejora los procedimientos anteriormente empleados por Marsé, se caracteriza por el empleo por primera vez de un narrador equisicente. No habrá más novedades hasta la aparición de *El embrujo de Shanghai*, en donde lo será la alternancia de la primera persona y el tiempo pasado en el discurso de uno de los dos narradores, Daniel, con el tiempo presente y la tercera persona en el de Forcat, un narrador que además excede su estatuto, deforma la realidad y recurre a la teatralización para contar la historia.

b) Existe en esta nueva etapa una reducción de la galería de personajes y en algunos aspectos una simplificación, como hemos visto en *Un día volveré* al respecto de sus vínculos con *Si te dicen que caí*. Es en la caracterización de los personajes en donde puede apreciarse una de las vías de aproximación a la novela actual, al utilizar gestos e imágenes procedentes del mundo del cine en la caracterización de algunos personajes de *El fantasma*

del cine *Roxy*, *Un día volveré*, *Historia de detectives* y *El embrujo de Shanghai*, y recurrir al disfraz en sus dos últimas novelas.

c) En cuanto al tratamiento del espacio, hay continuidad. La hay en la visión degradada del espacio de su infancia en *Ronda de Guinardó*, en la expresión de contrastes sociales a través del espacio en *El amante bilingüe*, y en el papel que cumplen determinados objetos en *Un día volveré*. No obstante es novedad el alejamiento en *La muchacha* hacia los espacios costeros, hasta entonces sólo mencionados, y también lo es el viaje a Shanghai, en su última obra, participando de la tendencia a buscar espacios exóticos que se puede constatar en la novela última. Que su alejamiento tenga que ver con la influencia del cine en la formación del autor no impide subrayar esta novedad.

e) En *La muchacha de las bragas de oro* se alterna la descripción simplemente enumerativa con la descripción impresionista, que es la que va a predominar en adelante. En *Un día volveré* hay un cambio cuantitativo y cualitativo, no sólo encontramos abundantes descripciones, sino que escasea el modelo objetivo y vuelve de nuevo -ya sucedía en anteriores obras- la preocupación por los aspectos coloristas y olfativos de la realidad novelada. Lo mismo sucede en *Ronda de Guinardó* y en *El embrujo de Shanghai*.

En consonancia con lo que es habitual en la novela última, predomina una cierta superficialidad en los diálogos y su contenido pocas veces es trascendente, aunque en *Un día volveré* es una importante forma de indagación en el pasado y en *La muchacha de las bragas de oro* sirve para debatir la versión que Forest da del suyo, ésta función desaparece en las últimas novelas del escritor barcelonés, la información procede de otras vías.

Desde la aparición de *Un día volveré*, predomina en gran parte de los textos de Marsé un discurso evaluativo rico en adjetivos, metáforas y comparaciones, a menudo muy poco ajustadas, y únicamente llama la atención desde el punto de vista de su lenguaje *El amante bilingüe*, en cuanto a que incorpora una variedad diatópica nueva en el discurso del protagonista, el andaluz-murciano, y presenta a personajes sureños utilizando su lengua materna, como lo hacía Rosita en *Ronda de Guinardó*. Novedad es, en *El embrujo de Shanghai*, el buscado contraste entre el mundo exótico y colorista de Shanghai y el degradado espacio en el que se mueven Blay y su lazarillo.

f) Es importante la presencia del culturalismo y las relaciones intertextuales, también en consonancia con lo que sucede en la novela última. Cabe destacar la vincula-

ción entre las novelas pertenecientes al mismo universo mediante el retorno de personajes, imágenes o ideas anteriores, y la mayor relevancia del mundo del cine y de la música. Marsé rememora los cines de su barrio, en donde adquirió su vocación como contador de historias, y guarda celosamente sus imágenes, que fluyen ahora por las novelas.

Cumple el cine varias funciones : contextualizadora porque la mención de ciertas películas sirve para conducirnos a una época muy determinada ; asociativa porque ciertos episodios de la trama se expresan a través del relato de imágenes filmicas, y caracterizadora porque sirve para individualizar física y psicológicamente a los personajes. Del cine toma diálogos y títulos : diálogos como los de la película *Notorius* están presentes en *El amante bilingüe*, y *El embrujo de Shanghai* es también el título de una película de Joseph Von Sternberg. Incluso argumentos, pues el de la última novela citada no deja de recordar el de la película *Demonios en el jardín* (1982) de Manuel Gutiérrez Aragón : un niño enfermo -como Susana Franch- escucha con paciencia el relato de las vivencias de su supuestamente heroico padre, hasta que el tiempo se encarga de demostrar lo contrario y derribar su sueño.

4. Los universos narrativos.

En el último capítulo de nuestro estudio se demuestra que una constante en la trayectoria de Marsé es la presencia de dos universos narrativos diferentes, entendiendo por "universo narrativo" el conjunto de elementos espaciales, temporales y actanciales que, interrelacionados, coinciden en una misma novela y dan lugar a la ficción, en donde se crea una nueva realidad formada por mundos literarios distintos de la realidad efectiva. La descripción de ambos universos ha demostrado la profunda individualización que Marsé ha llevado a cabo en cada uno y la dualidad del autor, pues en los temas, personajes, estructuras y estilos estamos ante mundos independientes. Muy poco se ha insistido en esta importante peculiaridad de la novela de un escritor que produce obras muy diferentes según prefiera reaccionar en contra de la sociedad injusta que aísla al marginado, o bien decida indagar en el pasado y combatir la destrucción de los sueños infantiles. Cada universo procede de una de estas dos posiciones.

Los hemos denominado "inframundo del barrio" y "mundo de la burguesía" atendiendo a los temas y a los objetivos del autor, y hemos subrayado su coherencia : cada uno es un mundo ficcional verosímil que incluye los submundos de lo soñado o imaginado,

intra-histórico, urbano, y está dotado de una comunidad temática, de unas coordenadas espacio-temporales determinadas, de una galería de personajes fija y de un procedimiento narrativo dominante al servicio de los objetivos del autor. Es, finalmente, un mundo que se presenta segmentado, se reconstruye en su totalidad a través de la interrelación de todas las novelas que a él se remiten, y con el auxilio de referencias intertextuales externas e internas que permiten el establecimiento de vínculos entre las obras : con las vivencias personales del autor con el contexto social y cultural del momento y con el resto de novelas que forman parte de ese mundo.

El "inframundo del barrio" tiene como objetivo la recuperación y reconstrucción del pasado personal e histórico. Se configura especialmente en *Si te dicen que caí*, se refleja también en *Un día volveré*, *Ronda de Guinardó*, *El embrujo de Shanghai*, y con él se relacionan *Encerrados con un solo juguete* y *La muchacha de las bragas de oro*.

a) En cuanto a los temas, destaca la recuperación del pasado histórico y personal, y la defensa de la verdad inventada sobre la verdad oficial. Existe entre las novelas una evolución ideológica bastante acusada, pues mientras en la primera la rendición y el desencanto son las actitudes dominantes de los personajes, en *Un día* se pasa a una apuesta por la pacificación y el olvido, y en *El embrujo* se reivindica el derecho a soñar que las cosas han podido suceder de otro modo.

b) Los personajes componen una galería de víctimas de la guerra : un anciano depositario de la memoria colectiva, una prostituta que intenta sobrevivir, un niño-narrador que merodea por los solares del Guinardó y unos maquis que esperan la vuelta de la democracia, son los principales. Marsé se detiene en su caracterización, aunque esta vez se basa en imágenes visuales o toma como referente el cine, y dota a los personajes de funciones como la de simbolizar el asedio del pasado, y la de portavoz ideológico del autor.

c) Marsé escribe sobre Barcelona, sobre los espacios de su infancia en el barrio del Guinardó. La degradación del espacio es la nota dominante, representa la degradación de una época, y su caracterización se lleva a cabo a través de imágenes visuales, pero también de descripciones impresionistas, con especial atención a los objetos-símbolo.

d) Se refiere este mundo a la década de los años treinta y cuarenta en *Si te dicen que caí*, a los años cincuenta en *El embrujo de Shanghai* y a los años sesenta en *Un día volveré*,

y mientras para proveerse de información en el pasado los narradores recurren a frecuentes analepsis, para mostrar la confusión del mundo representado mezclan planos temporales y recurren a las elipsis como parte de una técnica de ocultamiento cuya presencia disminuye a medida que avanza la trayectoria novelística de Marsé.

e) También el inframundo del barrio se manifiesta en cuanto a los procedimientos utilizados. Además del predominio de la memoria como procedimiento evocativo al servicio de la reconstrucción del universo narrativo, destacan las estrategias orientadas a mostrar la contraposición de las distintas versiones de los hechos novelados : las "aventis", en *Si te dicen que caí*, y la historia o historias intercaladas en *Un día volveré* y en *El embrujo de Shanghai*.

En relación con el ambiente de violencia y degradación que preside este universo se encuentra el tono virulento de los diálogos de los personajes y la presencia de elementos que sugieren la infernalidad del espacio en las descripciones.

f) Cuando Marsé se ocupa de este universo hay en el autor un afán de reconstruir, y a ello apuntan la abundancia de referencias intertextuales, ya que con el retorno de ideas, personajes, objetos, imágenes, consigue establecer vínculos entre todas las novelas que lo reflejan. Las referencias cinematográficas, como se ha visto en el análisis de las novelas, cumplen diversas funciones y adquieren tal importancia que puede afirmarse que la vuelta al pasado y la vuelta al cine son, en la obra de Marsé, objetivos que no admiten deslindes.

El "mundo de la burguesía" es el que más ha contribuido a convertir a Marsé en un autor conocido gracias a su novela *Últimas tardes con Teresa*. Tiene como objetivo poner de relieve la injusticia de determinadas estructuras mediante un planteamiento dialéctico, y desmitificar tales estructuras, principalmente de la clase burguesa. Se plasma en obras como *Esta cara de la luna*, *Últimas tardes con Teresa*, *La oscura historia de la prima Montse*, y *El amante bilingüe*.

a) Se trata, en las novelas que reflejan este universo, de mostrar la imposibilidad de que el personaje transgreda los límites de su mundo porque los dos ámbitos sociales mostrados -el burgués y el proletario- son irreconciliables. Por tanto son importantes los temas relacionados con el compromiso social, y en particular la crítica a la burguesía, tanto en lo que se refiere al estudiantado universitario de los cincuenta como a la generación anterior.

Pero también la frustración de los ideales de los personajes, burgueses y proletarios.

b) Existe un personaje transgresor que fracasa, víctima de su ignorancia o de su incapacidad para adaptarse al mundo del bienestar. Complementan ese mundo que se muestra el personaje marginal que busca mejorar su estado, la joven burguesa rebelde y el burgués consecuente que representa en la novela la mayor parte de los defectos criticados. Marsé se detiene en su caracterización y distingue entre las funciones más destacadas la de servir a una estructura base -siempre una historia de amor-, y la de contrafigura o complemento del protagonista, sin olvidar la importante función de narrador de ciertos personajes como Paco Bodegas.

c) Se desarrollan estas novelas en la Barcelona del Ensanche, del casco antiguo y de los pueblos costeros turísticos, esto es, en la Barcelona de la burguesía más tradicional. Insiste Marsé en la identificación de espacio y calidad de vida, utiliza un modelo de descripción impresionista donde se pretende establecer un paralelismo entre espacio decadente y clase social decadente y aunque la función de expresar los contrastes sociales es la fundamental, el espacio puede simbolizar la situación de los personajes o la decadencia de la burguesía, como hemos dicho.

d) En cuanto al tiempo, los hechos a los que este universo se refiere abarcan desde el año 1956 -año de las revueltas universitarias- hasta los años 80, y es posible configurar tres etapas : estudiantes como los de *Últimas tardes con Teresa* -y en algún caso los mismos- de 1956 aparecen recién licenciados en 1961 en *Esta cara de la luna*, y como profesionales consolidados en 1967 en *La oscura historia de la prima Montse* y en 1990 en *El amante bilingüe*.

e) Para mostrar el universo de la burguesía se utilizan procedimientos que coadyuvan a conseguir la desmitificación como la ironía, la hipérbole, y las referencias burlescas, porque se persigue en general el distanciamiento del mundo representado. Por eso encontramos constantes intervenciones valorativas del narrador, diálogos muy abundantes que representan varios modelos desde el punto de vista de la significación y sirven al juego ficción-realidad, descripciones objetivas y subjetivas, impresionistas y arquetípicas. El lenguaje responde a una técnica impresionista y destaca, en este universo, la riqueza de una obra como *La oscura historia* en cuanto al aspecto paródico, pues mediante él se expresa el resentimiento contra la burguesía.

5. Coda.

La vida nos sujeta porque precisamente no es como la esperábamos, dice en un poema Gil de Biedma, aún permanece la voz de una generación de autores que casi de puntillas ha ido abandonado la escena editorial, y se hace necesario recordar lo que sus encuentros con la realidad han sido en los últimos años. Han sobrepasado ya los sesenta años y fallecido algunos, sus últimas obras revelan el declive de lo que fueron anteriores obsesiones literarias, testimonio de su propia posición ante la historia : en sus últimas obras, Juan García Hortelano insiste en que el mundo no es el lugar agradable que habíamos imaginado y de ahí que no descuide la crítica social, ni el ataque a la burguesía culpable. Juan Goytisolo sigue en pos de la identidad colectiva y de la propia identidad abandonando la novela por el ensayo; Jesús Fernández Santos confiaba también en la memoria como mecanismo de organización del relato en el intento de recuperar la historia, Carmen Martín Gaité continúa también indagando la identidad perdida y persiguiendo el hilo de la memoria. En este empeño también se encontraba Carlos Barral cuando le sorprendió la muerte. José Manuel Caballero Bonald ofrece en su último trabajo un título para resumir los encuentros de su generación con el pasado : *Tiempo de guerras perdidas*.

Una última reflexión : *El embrujo de Shanghai* es, asimismo, el relato de un tiempo de guerras perdidas. Marsé se refugia en esta su última novela en sus recuerdos, se reafirma en el descreimiento de los afanes revolucionarios, y disfraza la utopía de imágenes cinematográficas para mostrar la realidad. Realidad observada diacrónicamente a través de sus incursiones en un relato a un tiempo intrahistórico y contrahistórico, sincrónicamente en los ataques a una clase social decadente pero perenne a la vez, que es el objeto no sólo de un autor, sino de una generación de novelistas que hicieron de su obra un manifiesto de compromiso y trascendencia que, en los últimos años de siglo, sirve de contrapunto a la novela acrítica, lúdica y superficial, exaltada cada vez más por la crítica.

APÉNDICES

APÉNDICE 1 : NÓMINA DE PERSONAJES UTILIZADOS POR MARSÉ ¹.

Abuela Javaloyes	Abuela de Java y Marcos en <i>Si te dicen</i> . Trapera.
Abuela Isabel	Abuela de Mariana en <i>La muchacha</i> .
Abuela Sorribes	Vecina del nº 8 de la calle de Daniel. <i>El embrujo</i>
Adoración	Mantiene relación homosexual con Java en <i>Si te dicen</i> .
Alberto	Joyero homosexual que emplea a Java en <i>Si te dicen</i> .
Alberto Bori	Amigo de Teresa Serrat en <i>Últimas tardes</i>
Alfonso Climent	Padre exiliado de Tina Climent en <i>Encerrados</i>
Alvaro Clotas	Personaje citado en <i>La oscura historia</i>
Amén	Uno de los amigos de Java en <i>Si te dicen</i> . Monaguillo.
Amores	Soldado en <i>El fantasma</i>
Andrés Soler	Compañero de Dot en <i>Esta cara</i> .
Andrés Soler, Fusam	Forma parte del grupo de los maquis en <i>Si te dicen</i> .
Andrés Ferrán	Protagonista de <i>Encerrados</i> .
Ángel Boyer	Forma parte del grupo de los maquis en <i>Si te dicen</i> .
Anita Franch	Madre de Susana Franch en <i>El embrujo</i> .
Anita Desvalls	Amiga de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i> .
Anselmo	Mayordomo de los Klein. <i>Un día</i>
<i>Antonio Faneca (Sarnita)</i>	Contrafigura de Marés en <i>El amante</i> . Narrador en <i>Si te dicen</i> .
Antoñito	Empleado de Raúl Reverte en <i>Un día</i> .
Artemi Nin	Tío de Aurora Nin en <i>Si te dicen</i> .
Arturo Salvatierra	Esposo de Lavinia Quero en <i>Esta cara</i> .

¹ Incluimos por orden alfabético y tal y como aparecen denominados en sus novelas los casi cuatrocientos personajes utilizados por Marsé en la composición de sus obras. En letra cursiva se encuentran aquellos que bajo el mismo nombre o apodo han aparecido en más de una novela o cuento.

Aurora Nin (Ramona)	Prostituta protagonista en <i>Si te dicen</i> .
Balbina	Madre de Néstor Julivert en <i>Un día</i> . Citada en <i>Si te dicen</i> .
Batallé	Protagonista de <i>Política ficción</i> .
Bataller	Amigo de Julivert en los juzgados. <i>Un día</i> .
Bayo	Compañero de Jan Julivert en la guerra. <i>Un día</i> .
Beatriz	Pasajero del tranvía en <i>Plataforma posterior</i> .
Benilde	Personaje de <i>Noches de Bocaccio</i> .
Bernardo Sans	Compañero de Pijoaparte en <i>Últimas tardes</i> .
Berta	Comadrona en <i>Un día</i> .
Berta	Madre de Marés en <i>Historia</i>
Betancort	Forma parte del grupo de los maquis en <i>El embrujo</i>
Bibiloni	Miembro enfermo de la pandilla de Néstor. <i>Un día</i>
Braulio	Personaje de <i>El embrujo</i>
Brigada Gómez	Uno de los militares citados en <i>Teniente Bravo</i>
Bugui, Rey del.	Personaje citado en <i>Últimas tardes</i> y en <i>Encerrados</i> .
C.C.	Protagonista de <i>Noches de Bocaccio</i>
Camps	Forma parte del grupo de los maquis en <i>El embrujo</i>
Capitán Blay	Personaje de <i>El embrujo</i> . Mencionado en <i>Ronda</i> :
Capitán Su Tzu	Lleva el barco a Shanghai en <i>El embrujo</i>
Cardenal	Perista en <i>Últimas tardes</i> .
Carlitos Romeu	Amigo de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i>
Carmen Broto (Menchu)	Prostituta alrededor de la que gira parte de la acción en <i>Si te dicen</i> .
Carmen Reixach	Amiga de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i> .
Carmen	Chica ciega que vive en la pensión Ynés en <i>El amante</i>
Carmen	Esposa de Denis, fugada con Kim después. <i>El embrujo</i>
Carmencita	Cabra del cuartel en <i>El fantasma</i>
Colom	Profesor del CSIC que atiende a RSL en <i>El caso</i> .
Conchita Claramunt	Pariente de los Claramunt en <i>La oscura historia</i>
Conrado Galán jr.	Falangista inválido. Personaje de <i>Si te dicen</i> .
Conrado Galán sr.	Personaje de <i>Si te dicen</i> . Padre de Conrado jr.
Conxa, La Betibú	Esposa de Blay en <i>El embrujo</i> . Citada en <i>Historia</i> .
Coqui Malabrida	Amiga de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i>
Cuxot	Compañero de Marés en <i>El amante</i> .
Chari Recolons	Amiga de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i> .
Charles Lagarton	Apodo de un vecino del barrio en <i>Historia</i>
Charlie Wong	Amigo de Levy en <i>El embrujo</i> .
Chen Jing Fang	Esposa de Levy relacionada Omar Meiningen. <i>El embrujo</i> .
Dani	Uno de los jóvenes falangistas de <i>Un día</i>
Daniel Javaloyes	Trapero. Protagonista de <i>Si te dicen</i>
Daniel Sureda	Ex-compañero de estudios de Dot en <i>Esta cara</i>
Daniel	Narrador de <i>El embrujo</i>
David	Miembro de la pandilla de Marés en <i>Historia</i> y en <i>El amante</i> .
Deng	Sirviente de Chen Jing Fang. <i>El embrujo</i>
Director	Protagonista en <i>El fantasma</i> .
Doctor Lasa	Médico citado en <i>Plataforma posterior</i> .
Doctor Plá	Personaje secundario en <i>La muchacha</i>
Doctor Augusto Rey	Personaje secundario en <i>Un día</i>
Doctor Godoy	Personaje secundario de <i>Parabellum</i> .
Doctor Malet	Personaje secundario en <i>Si te dicen</i>
Doctor Trias	Psiquiatra que atiende a RLS en <i>El caso</i> .

Doctor Cabot	Atiende a Paquita en <i>Un día</i>
Doctor Barjan	Médico de Susana Franch en <i>El embrujo</i>
Doctor Albiol	Personaje secundario en <i>Si te dicen</i>
Dotty Lacalle	Amiga de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i>
Du Yuesheng	Gángster de Shanghai. <i>El embrujo</i> .
Elmyr	Compañero de Mariana en <i>La muchacha</i>
Eloy	Miembro de la pandilla de Néstor en <i>Un día</i>
Elvira	Nombre de pila de La Baronesa. Citado en <i>Si te dicen</i> .
Elvira	Criada de los Klein. <i>Un día</i> .
Ernesto Climent	Hermano de Tina en <i>Encerrados</i>
Esperanza	Chica de la Casa de Familia. <i>Si te dicen</i> .
<i>Esteban Guillén</i>	Personaje de <i>Encerrados</i> . Citado en <i>Si te dicen</i> .
<i>Esteban Climent</i>	Personaje de <i>Si te dicen</i> . Citado en <i>El embrujo</i> .
Estudiante de francés	Anónimo protagonista del cuento <i>Plataforma posterior</i> .
Eudald Ribas	Personaje secundario en <i>El amante</i>
Falcón	Soldado en <i>El fantasma</i>
Faneca	Soldado en <i>El fantasma</i>
Farías	Soldado en <i>El fantasma</i>
Felipe Saigner	Personaje secundario en <i>Esta cara</i>
Félix Mayans	Forma parte del grupo de los maquis en <i>Un día</i>
Fermín	Obispo homosexual que aparece en <i>Si te dicen</i> .
Fermín Palacios	Personaje secundario falangista en <i>El fantasma</i> .
Fermín Freire Alvarinho	Soldado en <i>El fantasma</i>
<i>Fermín</i>	Tabernero en <i>Historia y El fantasma</i> .
<i>Ferrán padre</i> .	Padre de Andrés Ferrán en <i>Encerrados</i> . Citado en <i>Un día</i> .
Finito Chacón	Kabileño. Personaje de <i>El embrujo</i>
Fisas	Soldado en <i>El fantasma</i>
Folch	Soldado en <i>El fantasma</i>
Forga	Personaje citado en <i>Plataforma posterior</i> .
Forga	Compañero de Dot en <i>Esta cara</i> .
<i>Freixas</i>	Forma parte de los maquis en <i>Si te dicen</i> . Citado en <i>Un día</i> .
<i>Fu-Ching</i>	Padre de Marés en <i>Historia</i> . Citado también en <i>El amante</i> .
Gabriela Fontalba	Personaje secundario amiga de Norma Valentí en <i>El amante</i> .
Gamero	Compañero del juez Klein en el juzgado. <i>Un día</i> .
Gemelos	Hijos de Java en <i>Si te dicen</i> .
Georgina	Esposa de Germán Tassis en <i>El amante</i>
Germán Tassis	Sociolingüista amigo de Norma en <i>El amante</i>
Germán Barrachina	Padre de Mariana. Personaje secundario en <i>La muchacha</i> .
<i>Gonzalo</i>	Joven falangista citado en <i>El fantasma</i> y en <i>Un día</i>
Griselda Ramos	Secundario citado en <i>El amante</i> .
<i>Guillermo Soto</i>	Personaje en <i>Esta cara</i> . Citado en <i>Últimas tardes</i> .
Helmut Kruger	Nombre verdadero de Omar Meiningen.
Hermanos Banau	Asesores de Batallé en <i>Parabellum</i> .
Hermanos Ronna	Miembros de la pandilla de Néstor en <i>Un día</i>
<i>Hortensia, Jeringa</i>	Personaje de <i>Últimas tardes</i> . Citada en <i>La oscura historia</i> .
Inspector	Protagonista en <i>Ronda</i>
<i>Inspector Porcar</i>	Personaje secundario en <i>Un día</i> . Citado en <i>Ronda</i> .
Inspector Polo	Policia retirado en <i>Un día</i> .
Isabel	Esposa del protagonista de <i>Nada para morir</i>
Isabel Dot	Hermana de Miguel Dot en <i>Esta cara</i> .

Isabel Claramunt	Tía de las hermanas Claramunt en <i>La oscura historia</i> .
Jaime	Compañero de Dot en <i>Esta cara</i>
Jaime Sangenis	Personaje secundario citado en <i>Últimas tardes</i>
Jaime Viñas	Forma parte del grupo de los maquis en <i>Si te dicen</i> .
<i>Jaime</i>	Amigo de Juanito Marés en <i>El amante</i> y en <i>Historia</i> .
Jan Estevet	Esposo de Susana en <i>El fantasma</i>
Jan Julivert	Protagonista de <i>Un día</i> .
Jeringa.	Apodo de Hortensia, sobrina de Cardenal en <i>Últimas tardes</i> .
Jesús Blay	Preparador de Julivert. <i>Un día</i>
<i>Jorge Reix Salarich</i>	Personaje secundario en <i>Esta cara</i> . Aparece en <i>La oscura historia</i> .
José María Tey	Personaje secundario en <i>La muchacha</i>
José Ramos García	Compañero de Dot en <i>Esta cara</i>
José María	Hijo de la baronesa en <i>Si te dicen</i> .
José Carbó Balaguer	Personaje secundario en <i>El embrujo</i>
José Ramos	Secretario de juzgado en <i>Un día</i>
José Gironés	Boxeador en <i>Un día</i>
Josémari Tetás	Kabileño en <i>Si te dicen</i> . Monaguillo de Las Ánimas.
Juan Antonio	Personaje secundario citado en <i>Parabellum</i> .
<i>Juan Sendra</i>	Forma parte del grupo de maquis en <i>Si te dicen</i> . Citado en <i>Un día</i> .
Juan Faneca	Contrafigura del protagonista en <i>El amante</i> .
Juan Chacón	Kabileño. Personaje secundario en <i>El embrujo</i>
Juanita "La Trigo"	Chica de la Casa de Familia en <i>Si te dicen</i> .
Julia Lemos	Amiga de Miguel Dot en <i>Esta cara</i> .
Julio Lambán	Pertenecía al grupo de maquis. Tiene un gimnasio en <i>Un día</i> .
Julita	Citada en <i>Encerrados</i>
July Puig	Citada en <i>Encerrados</i>
Justiniano	Personaje secundario en <i>Si te dicen</i> .
Kiko Cardellach	Personaje secundario en <i>La oscura historia</i>
Kim Franch	Personaje de <i>El embrujo</i> , padre de Susana.
Kim	Personaje de <i>Noches de Bocaccio</i>
La Fuegoñia	Chica de la Casa de Familia de la calle Verdi en <i>Si te dicen</i> .
La Rosa	Amiga de Pijoaparte en <i>Últimas tardes</i> .
La Lola	Amiga de Pijoaparte en <i>Últimas tardes</i> .
La Gorda	Personaje secundario en <i>Si te dicen</i> . Dueña del bar Continental.
Larroy	Forma parte del grupo de los maquis citado en <i>Si te dicen</i>
Las Sisters	Delincuentes amigas de Pijoaparte en <i>Últimas tardes</i> .
Laureyanu de la Mora	Personaje de <i>Política ficción</i> .
Lavinia Quero	Protagonista de <i>Esta cara</i> .
Leonor Fontalba	Amiga de Norma Valentí en <i>El amante</i> .
Loren	Compañero de Dot en <i>Esta cara</i>
Los Folch	Vecinos de los Julivert en <i>Un día</i> .
Los Moreau	Padres del primer amor de Pijoaparte. <i>Últimas tardes</i> .
Los Bagués	Citados en <i>El amante</i>
Lucas	Personaje secundario, criado de Oriol Serrat en <i>Últimas tardes</i> .
Luis Klein Almerich	Juez auditor de guerra en <i>Un día</i> .
Luis Climent	Hermano de Tina en <i>Esta cara</i> .
Luis Deniso, Denis	Compañero de Nandu Forcat en <i>El embrujo</i> .
Luis Deniso jr.	Hijo de Luis Deniso. <i>El embrujo</i> .
Luis Julivert Mon	Hermano de Jan en <i>Un día</i> .
Luis Lage	Forma parte del grupo de los maquis de <i>Si te dicen</i>

Luis Galea	Personaje secundario amigo de Julia en <i>Esta cara</i>
Luis Claramunt Fisas	Tío de Nuria y Montse en <i>La oscura historia</i> .
<i>Luis Trias de Giralt</i>	Personaje de <i>Últimas tardes</i> . Citado en <i>La oscura historia</i> .
Luisito Lage	Kabileño. Hijo de Luis Lage en <i>Si te dicen</i> .
Luys Forest	Protagonista de <i>La muchacha</i>
Luys Ros	Protagonista de <i>Parabellum</i> .
Madre Teresa	Personaje secundario en <i>Un día</i>
Madrona	Esposa de Batallé en <i>Política ficción</i> .
Malet	Soldado en <i>El fantasma</i>
Mandalay	Apodo (v. Raúl Reverte)
Manola	Personaje citado en <i>Plataforma posterior</i> .
<i>Manuel Reyes</i>	Protagonista de <i>La oscura historia</i> . También en <i>Últimas tardes</i> .
Manuel Falcón	Forma parte del grupo de los maquis en <i>Un día</i>
Mao	Perro de Luys Ros en <i>Parabellum</i> y de Forest en <i>La muchacha</i> .
Marcelino Pita Veiga	Soldado en <i>El fantasma</i>
Marcos Javaloyes	Hermano de Java en <i>Si te dicen</i> .
<i>Marés</i>	Protagonista de <i>El amante</i> . Citado en <i>Historia</i> .
Marés	Soldado en <i>El fantasma</i>
<i>Margarita</i>	Novia del Taylor en <i>Si te dicen</i> . Citada en <i>Un día</i> .
Mari Carmen Bori	Esposa de Alberto Bori, amigos de Teresa en <i>Últimas tardes</i> .
<i>Maria Eulalia Beltrán</i>	Personaje de <i>Últimas tardes</i> . Citada en <i>La oscura historia</i> .
<i>Maria José Roviralta</i>	Personaje de <i>Esta cara</i> . Citada en <i>Últimas tardes</i> .
Maribel	Personaje secundario en <i>Parabellum</i> .
Mariana Barrachina.	Sobrina de Forest en <i>La muchacha</i> . Citada en <i>Parabellum</i> .
Mariana Monteys	Madre de Mariana Barrachina en <i>La muchacha</i> .
Mariano Bernal	Neurocirujano que atiende a Klein. <i>Un día</i> .
Mario	Propietario de un bar en <i>Nada para morir</i> .
Marques de Salvatierra	Personaje citado en <i>Últimas tardes</i> .
Marsé	Personaje secundario en <i>Últimas tardes</i> .
Marta Serrat	Madre de Teresa en <i>Últimas tardes</i> .
Marta Manau de Manau	Personaje secundario de <i>La oscura historia</i>
Martí	Periodista citado en <i>Política ficción</i> .
Martín	Personaje citado en <i>Encerrados</i> .
Martín	Personaje citado en <i>Si te dicen</i> .
Maruja	Criada de los Serrat. Personaje de <i>Últimas tardes</i> .
Maruja Santos	Personaje secundario en <i>Encerrados</i> .
Matilde	Concursante en un programa al que asiste RLS. <i>El caso</i> .
Matilde Ferrán	Hermana de Andrés. Personaje secundario en <i>Encerrados</i>
Mauricio Balart	Personaje secundario en <i>Encerrados</i>
Medina	Empleado de Mandalay. Citado en <i>Un día</i> .
Menchu	(v. Aurora Nin).
Menchu Nin.	Amiga de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i> .
Mendigo	Protagoniza el desenlace de <i>La calle del dragón dormido</i> .
<i>Meneses Taylor</i>	Forma parte del grupo de maquis en <i>Si te dicen</i> . Citado en <i>Un día</i> .
Mercedes	Personaje secundario. Criada de los Klein en <i>Un día</i> .
Merche Reynalds	Amiga de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i> .
Merche	Personaje de <i>Ronda</i> .
Mianet	Personaje en <i>Si te dicen</i> . Vagabundo que frecuenta el cine Roxy.
Michel Levý	Jefe de Kim en la Resistencia. <i>El embrujo</i>
Miguel	Personaje secundario, hace la obra de Conrado en <i>Si te dicen</i> .

Miguel Bundó	Forma parte del grupo de los maquis en <i>Si te dicen</i> .
Miguel Angel Amat	Personaje citado en <i>La oscura historia</i>
Miguel Dot	Protagonista de <i>Esta cara</i> .
Mingo Julivert	Hermano de Jan en <i>Un día</i> .
Mingo Palau	Kabileño. Hijo de un maquis en <i>Si te dicen</i> .
Mingo Roca	Miembro de la pandilla de Marés en <i>Historia</i>
Mireia Fontán	Amiga de Norma Valentí en <i>El amante</i> .
Mme Berthe.	Profesora de francés en <i>Plataforma posterior</i> .
Montse Claramunt	Protagonista de <i>La oscura historia</i> .
Mosén Albiol	Organiza el cursillo de Colores en <i>La oscura historia</i> .
Munné	Soldado en <i>El fantasma</i>
Nadal	Forma parte del grupo de los maquis en <i>Si te dicen</i> .
Nandu Forcat	Forma parte del grupo de los maquis .Protagonista de <i>El embrujo</i>
Navarro	Forma parte del grupo de los maquis en <i>Si te dicen</i> .
Navarro.	Compañero de Dot en <i>Esta cara</i> .
Nene	José. Amante de Balbina en <i>Un día</i>
Néstor Julivert	Protagonista en <i>Un día</i> .
Neus	Hija de Estevet y Susana en <i>El fantasma</i> .
Nieves	Prostituta asaltada por el violador en <i>La liga roja</i> .
Norma Valentí	Protagonista en <i>El amante</i> . Esposa de Marés.
Nualart	Forma parte del grupo de los maquis en <i>El embrujo</i>
Nuria Casas	Personaje secundario en <i>Encerrados</i>
Nuria Claramunt	Protagonista en <i>La oscura historia</i> .
Ñito	(v. Sarnita). <i>Si te dicen</i> .
Olga	Prima de Serafín en <i>El amante</i>
Olvido	Esposa de RLS en <i>El caso</i> .
Olvido	Personaje citado en <i>Parabellum</i> .
Omar Meiningen	Personaje secundario en <i>El embrujo</i> .
Oms	Vecino en <i>Historia</i> .
Oriol Blay.	Hijo fallecido del capitán Blay. <i>El embrujo</i> .
<i>Oriol Serrat</i>	Padre de Teresa en <i>Últimas tardes</i> . Citado en <i>La oscura historia</i> .
Oriol Samsa	Timador, compañero de Jan en la cárcel. <i>Un día</i> .
Pablo Suárez	Compañero de Dot en <i>Esta cara</i> .
Pablo	Miembro de la pandilla de Néstor en <i>Un día</i>
Paco	Delincuente falsificador en <i>Últimas tardes</i>
Paco	Dueño de un bar <i>Si te dicen</i> .
Paco.	Sirve en el Bar Trole. <i>Un día</i> .
Paco Lloveras	Compañero de Trías en <i>Últimas tardes</i> .
Paco Bodegas	Narrador de <i>La oscura historia</i> .
Palau	Forma parte del grupo de los maquis en <i>Si te dicen</i> .
Palmita Pérez	Novia de Guillermo Soto en <i>Esta cara</i> .
Paquita	Nieta de Suau en <i>Un día</i>
Pedro Lamban	Personaje secundario. Tiene un gimnasio en <i>Un día</i> .
Pedro Saigner	Personaje secundario. Burgués en <i>Esta cara</i> .
Pedro	Novio de Aurora en <i>Si te dicen</i>
Pedro Viu	Personaje secundario en <i>La oscura historia</i>
Pepote	Guionista en <i>El fantasma</i>
Petra	Madre de Sarnita en <i>Si te dicen</i> .
Pijoaparte	(v. Manuel Reyes).
Pilar.	Sirviente de los Dot en <i>Esta cara</i> .

Pilar	Esposa de Java y madre de los gemelos en <i>Si te dicen</i> .
Pili	Personaje en <i>Ronda</i> .
Pitita	Pasajero del tranvía en <i>Plataforma posterior</i> .
Polín Sánchez	Personaje secundario en <i>La oscura historia</i> .
Polo	(v. Inspector Polo)
<i>Porcar</i>	(v. Inspector Porcar).
Puri	Hija del Sr. Elías en <i>Historia</i>
Purita	Vecina del barrio en <i>El fantasma</i>
<i>Quico Sabater</i>	Forma parte del grupo de maquis citado en <i>Si te dicen</i> y en <i>Un día</i> .
Rafa	Chico de la floristería del barrio. <i>Un día</i>
Rafael	Novio de Griselda Ramos en <i>El amante</i> .
Rafaela	Personaje secundario en <i>La oscura historia</i>
Ramiro	Hijo de Luys Ros en <i>Parabellum</i> .
Ramón Ginés	Cura rojo en <i>Si te dicen</i> .
Ramón Guinovart	Personaje secundario en <i>Últimas tardes</i> .
Ramona	(Apodo. v. Aurora Nin).
Raúl Reverté.	Antiguo activista que regenta un local en <i>Un día</i> .
Ricardo Borrel	Compañero de Teresa Serrat
Rita Beni	Madre de Marés en <i>El amante</i> .
RLS	Personaje protagonista de <i>El caso del escritor desleído</i> .
Roca	Jefe de la banda de kabileños en <i>Historia</i> .
Rosario	Amiga de Olga en <i>El amante</i>
<i>Rosita</i>	Protagonista en <i>Ronda</i> . Criada de Java y Pilar en <i>Si te dicen</i>
Rubianca	(Apodo. v. Trini Sánchez).
Salvador Vilella	Esposo de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i> .
Salvador Rosal	Personaje secundario en <i>La oscura historia</i>
Santiago Udina	Personaje secundario en <i>Parabellum</i> .
Sargento Lecha	Militar que ayuda al teniente Bravo en <i>Teniente</i> .
Sarnita, Ñito	Narrador principal de <i>Si te dicen</i> .
Señora Galván	Personaje en <i>Si te dicen</i>
Serafín	Compañero de Marés en <i>El amante</i>
Sicart	Propietario del bar Trole en <i>Un día</i> .
Sigfrido.	Personaje protagonista de <i>Nada para morir</i> .
Silvia	Amiga de Reverté, organiza orgías. <i>Un día</i> .
Sisco Julivert	Padre de los hermanos Julivert en <i>Un día</i> .
Sissy Boada	Amiga de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i> .
Soledad Monteys	Madre de Mariana en <i>La muchacha</i>
Soo Lin	Esposa de Wong. <i>El embrujo</i> .
Sor Paulina	Personaje que escucha el relato de Ñito en <i>Si te dicen</i>
Sr. Tomás	Vive en la pensión Ynés en <i>El amante</i>
Sr. Botey	Vecino. <i>Un día</i> .
Sr. Oliart	Joyero amigo de la madre de Daniel en <i>El embrujo</i>
Sr. Sucre	Amigo de Blay, vecino del barrio en <i>El embrujo</i> .
Sr. Oms	Vecino del barrio en <i>Historia</i>
Sr. Fisas	Padre de Virginia Fisas en <i>Un día</i>
Sr. Elías	Vecino del barrio en <i>Historia</i>
Sra. Yordi	Esposa de Oms. Vecinos en <i>Historia</i> .
Sra. Pilar	Dueña de la floristería. <i>El embrujo</i>
Sra. Clotilde	Vecina del barrio <i>El embrujo</i>
Sra. Carmen	Vecina en <i>Un día</i> .

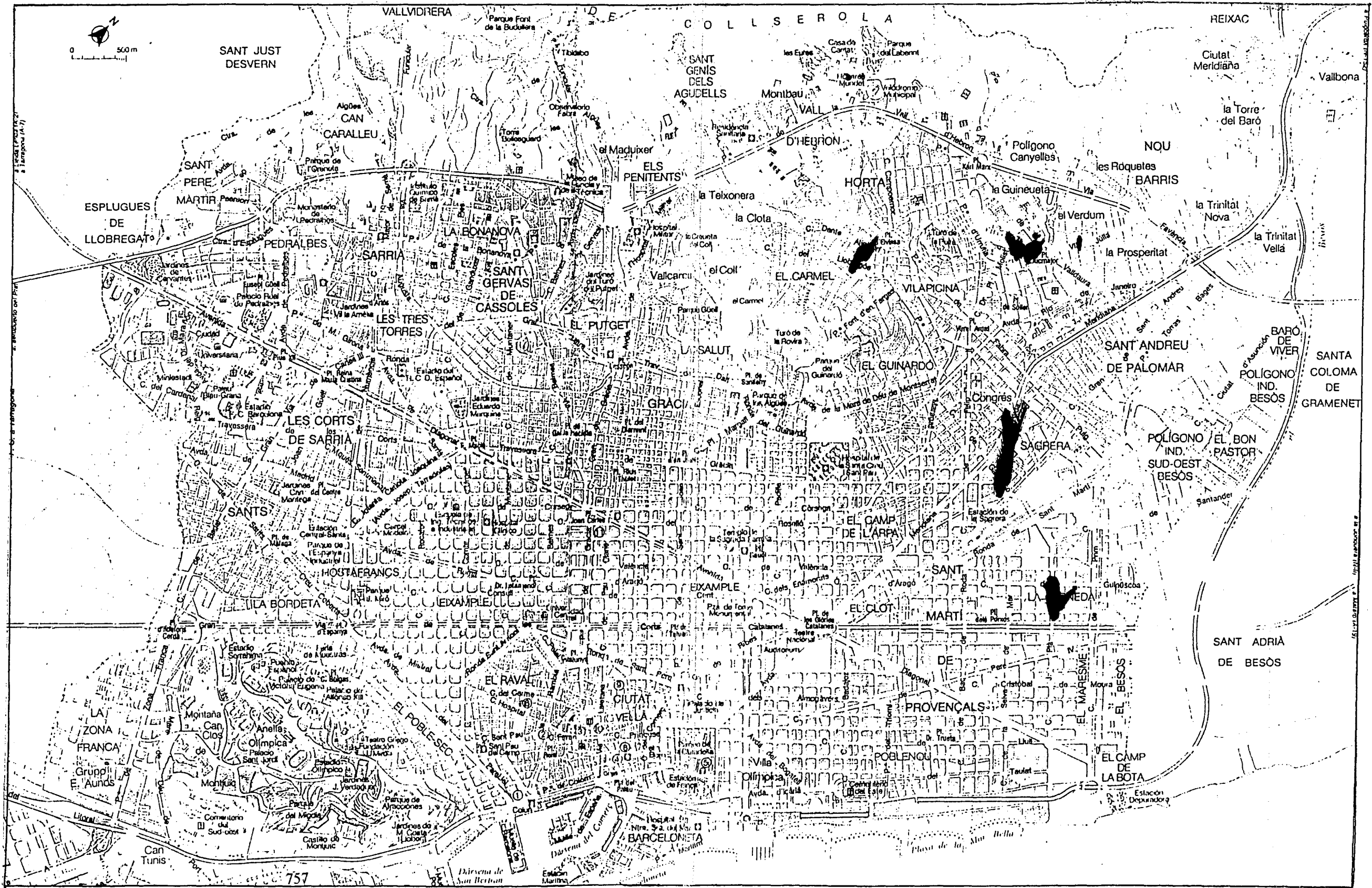
Sres. Folch	Vecinos de los Julivert en <i>Un día</i> .
Sres. Jiménez	Invitados de Lavinia en <i>Esta cara</i> .
Srta. Moix	Directora de Las Ánimas en <i>Si te dicen</i> .
Srta. Roura	Personaje secundario en <i>La oscura historia</i>
Srta. Carmela	Personaje protagonista del guión de <i>El fantasma</i>
Srta. Isabel	Paciente de los Klein. <i>Un día</i> .
Srto. Álvaro	Paciente de los Klein. <i>Un día</i> .
Sueño Dorado	Seudónimo que utiliza un personaje secundario de <i>Esta cara</i>
Susana Estevet	Librera, esposa de Jan Estevet en <i>El fantasma</i>
<i>Susana Franch</i>	Protagonista en <i>El embrujo</i> . Citada en <i>Si te dicen</i> .
Susana	Amiga de Juanito Marés en <i>Historia</i>
Tan Pasarell	Amiga de Nuria Claramunt en <i>La oscura historia</i>
Taylor	Forma parte del grupo de maquis en <i>Si te dicen</i> . Citado en <i>Un día</i> .
Tecla	Criada de Forest en <i>La muchacha</i> .
Teniente Bravo	Protagonista de <i>Teniente Bravo</i> .
<i>Teresa Serrat</i>	Protagonista de <i>Últimas tardes</i> . Citada en <i>La oscura historia</i>
Tina Climent	Protagonista en <i>Encerrados</i>
Tina Portabella	Personaje secundario en <i>La oscura historia</i>
Tito Raich	Miembro de la pandilla de Néstor en <i>Un día</i>
Totón Fontán	Marido de Mireia Fontán en <i>El amante</i>
Trini Sanchez	Esposa de Luis Lage en <i>Si te dicen</i>
Valls Verdú	Amigo de Norma Valentí en <i>El amante</i>
Vargas	Ex-combatiente republicano que protagoniza <i>El fantasma</i>
Victor Valentí	Padre de Norma en <i>El amante</i>
Violador	Personaje anónimo que asalta a Nieves en <i>La liga roja</i> .
Virginia	Compañera de la Fueguiña en <i>Si te dicen</i> .
Virginia Fisas	Esposa del juez Klein en <i>Un día</i>
Xavier	Hijo de Luys Ros en <i>Parabellum</i> .

Nota : no incluimos en la lista los siguientes nombres : Beatriz de Moura, Terenci Moix, Roman Gubern, Castellet, Jorge Herralde, José M^a Solanes, Félix de Azúa, Carlos Durán, Julián Ríos, Salvador Clotas, Rosa Regás, Oriol Bohigas, Fernando Correa, Vicente Molina Foix, Carmen Balcells, Ana M^a Moix, Marcel Bergués, Carlos Barral, Teresa Gimpera, M^a Aurelia Campmany, Leopoldo Pomés, José M. Lara, Baltasar Porcel, Ricardo Bofill, Oriol Regás, Gabriel Ferrater, Montserrat Roig, Francisco Umbral, Salvador Pániker, Juan Goytisolo, José Agustín Goytisolo, Julián Marías, Carmen Ros, Gonzalo Suárez, Jaime Camino, Perich, Serrat, Isabel Boadas, Maruja Torres, Xabier Corberó, Oscar Tusquets, Manolo Vázquez, Lidia Falcón, Juan José Armas Marcelo y Vicente Aranda, todos ellos mencionados en el cuento *Noches de Bocaccio*. Tampoco a Julián Ríos, Baltasar Porcel, Camilo José Cela, Antonio Gala y José Luis Sampedro, citados en *El caso del escritor desleído*.

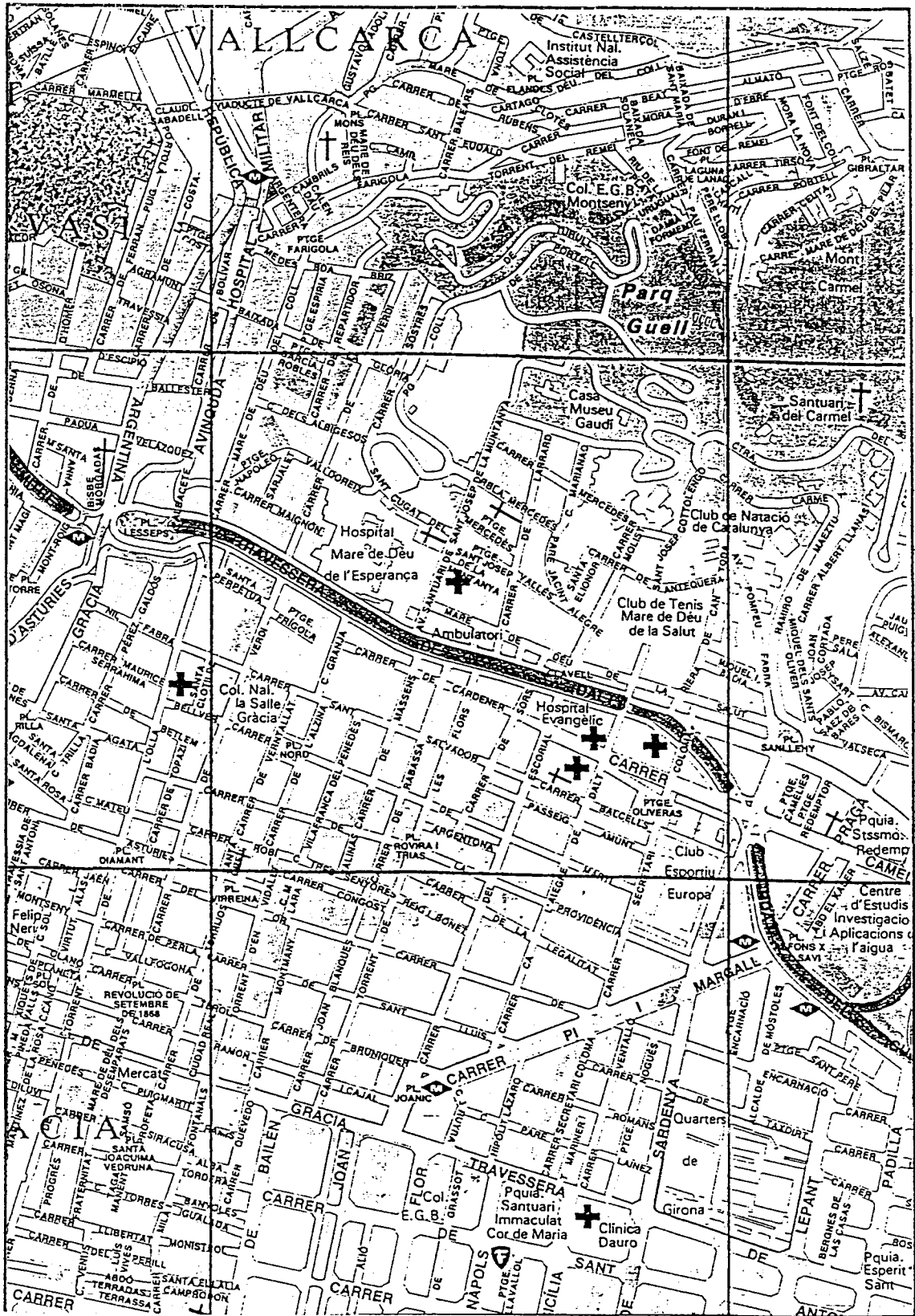
APÉNDICE 2. PLANOS DE LA CIUDAD DE BARCELONA ².

² Incluimos en este apéndice varios planos en los que se muestran los lugares en los que se desarrollan las novelas de Marsé : un plano general de la ciudad de Barcelona, un plano del barrio de La Salud -en el que se ubican las novelas correspondientes al inframundo del barrio-, y un plano del Casco Viejo de Barcelona que, junto al Ensanche, es el espacio de las novelas pertenecientes al mundo de la burguesía.

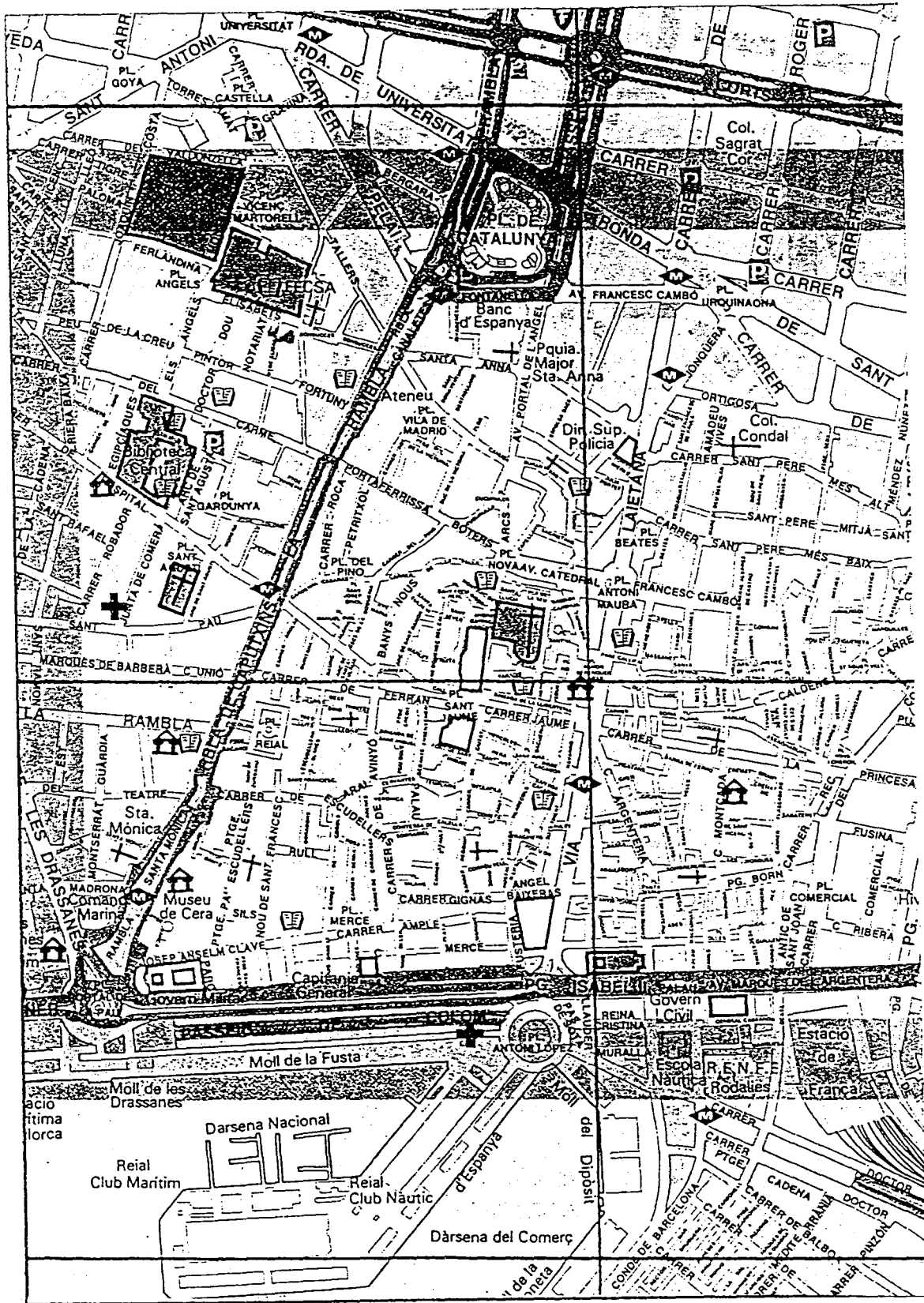
Plano general de la ciudad de Barcelona



Plano de los barrios del Guinardó y de La Salut



Plano del Casco Viejo de Barcelona



APÉNDICE 3. ÍNDICE DE LAS NOVELAS CITADAS ³

- (1951) CAMILO JOSÉ CELA, *Caminos inciertos. La colmena*. Buenos Aires, Emecé.
- (1952) JUAN A. DE ZUNZUNEGUI, *Esta oscura desbandada*. Madrid, Aguilar.
- (1953) JOSÉ M^a GIRONELLA, *Los cipreses creen en Dios*. Barcelona, Planeta.
- (1953) MARIO LACRUZ, *El inocente*. Barcelona, Luis de Caralt.
- (1953) RAMÓN J. SÉNDER, *Réquiem por un campesino español*. New York, Las Américas.
- (1953) RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO, *Alfanhui*. Barcelona, Destino.
- (1954) JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *Los bravos*. Barcelona, Destino.
- (1954) JUAN GOYTISOLO, *Juegos de manos*. Barcelona, Destino.
- (1956) IGNACIO ALDECOA, *Gran Sol*. Barcelona, Noguer.
- (1956) RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO *El Jarama*. Barcelona, Destino.
- (1958) CARMEN MARTÍN GAITE, *Entre visillos*. Barcelona, Destino.
- (1958) JESÚS LÓPEZ PACHECO, *Central eléctrica*. Barcelona, Destino.
- (1959) ANTONIO FERRES, *La piqueta*. Barcelona, Destino.
- (1960) JUAN MARSÉ, *Encerrados con un solo juguete*. Barcelona, Seix Barral.
- (1960) ARMANDO LÓPEZ SALINAS, *La mina*. Barcelona, Destino.
- (1961) MANUEL SANMARTÍN, *El borrador*
- (1961) ANDRÉS BOSCH, *Homenaje privado*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1961) ALFONSO GROSSO, *La zanja*. Barcelona, Destino.
- (1961) MANUEL GARCÍA VIÑÓ, *Nos matarán jugando*
- (1962) CARLOS ROJAS, *Las llaves del infierno*. Barcelona, Luis de Caralt.
- (1962) MIGUEL DELIBES, *Las ratas*. Barcelona, Destino.
- (1962) JOSÉ M. CABALLERO BONALD, *Dos días de septiembre*. Barcelona, Seix Barral.
- (1962) JUAN MARSÉ, *Esta cara de la luna*. Barcelona, Seix Barral.
- (1962) JUAN GARCÍA HORTELANO, *Tormenta de verano*. Barcelona, Seix Barral.
- (1962) LUIS MARTÍN SANTOS, *Tiempo de silencio*. Barcelona, Seix Barral.
- (1962) MARIO VARGAS LLOSA, *La ciudad y los perros*. Barcelona, Seix Barral.
- (1963) JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*. Barcelona, Seix Barral.
- (1964) ALFONSO GROSSO, *El capirote*. Méjico, Joaquín Moritz.
- (1964) ÁNGEL MARÍA DE LERA, *Hemos perdido el sol*. Madrid, Aguilar.
- (1953) ALEJO CARPENTIER, *Los pasos perdidos*
- (1965) ARMANDO LÓPEZ SALINAS, *Año tras año*. París, Ruedo Ibérico.
- (1965) ANTONIO FERRES, *Los vencidos*. París, Editions de la Librerie du Globe, Colección Ebro.
- (1965) FRANCISCO GARCÍA PAVÓN, *Los carros vacíos*. Madrid, Alfaguara.
- (1966) MIGUEL DELIBES, *Cinco horas con Mario*. Barcelona, Destino.
- (1967) JUAN BENET, *Volverás a Región*. Barcelona, Destino.
- (1967) GERMÁN SÁNCHEZ ESPESO, *Experimento en Génesis*. Barcelona, Seix Barral.
- (1967) G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana
- (1968) ALFONSO GROSSO. *Inés just coming*. Barcelona, Seix Barral.
- (1968) DANIEL SUEIRO, *Corte de corteza*. Madrid, Alfaguara.
- (1968) JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *El hombre de los santos*. Barcelona, Destino.

³ Con la fecha de la primera edición entre paréntesis y el nombre del autor en mayúsculas, incluimos una lista de novelas citadas en la presente tesis y facilitamos la edición que hemos manejado.

- (1968) JOSÉ MARÍA GUEL BENZU, *El mercurio*. Barcelona, Seix Barral.
- (1969) LLORENÇ VILLALONGA, *Bearn o la sala de las muñecas*. Barna, Seix Barral.
- (1969) GERMÁN SÁNCHEZ ESPESO, *Síntomas de éxodo*. Barcelona, Seix Barral.
- (1969) ÁLVARO CUNQUEIRO, *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona, Destino.
- (1969) MIGUEL DELIBES, *Parábola de un naufrago*. Barcelona, Destino.
- (1969) CAMILO JOSÉ CELA, *San Camilo, 1936*. Madrid, Alfaguara.
- (1969) MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Recordando a Dardé*. Barcelona, Seix Barral.
- (1970) FRANCISCO GARCÍA PAVÓN, *Las hermanas coloradas*. Barcelona, Destino.
- (1970) VICENTE MOLINA-FOIX, *Museo provincial de los horrores*. Barcelona, Seix Barral.
- (1970) MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Manifiesto subnormal*. Barcelona,
- (1970) LUIS MARTÍN SANTOS, *Tiempo de destrucción*. Barcelona, Seix Barral.
- (1970) JUAN BENET, *Una meditación*. Barcelona, Seix Barral.
- (1970) FRANCISCO UMBRAL, *El giocondo*. Barcelona, Planeta.
- (1970) JUAN GOYTISOLO, *Reivindicación del Conde D Julián*. Méjico, Joaquín Moritz.
- (1970) RAMÓN SOLÍS, *La eliminatoria*. Madrid, Prensa Española.
- (1971) JOSÉ LUIS SAMPEDRO, *Octubre, octubre*. Madrid, Alfaguara.
- (1971) JAVIER MARÍAS, *Los dominios del lobo*. Barcelona, Edhasa.
- (1971) JOSÉ M^a VAZ DE SOTO, *El infierno y la brisa*. Barcelona, Edhasa.
- (1971) FRANCISCO GARCÍA PAVÓN, *Una semana de lluvia*. Barcelona, Destino.
- (1971) JOSÉ LEYVA, *Leitmotiv*. Barcelona, Seix Barral.
- (1972) JUAN GARCÍA HORTELANO, *El gran momento de Mary Tribune*. Barcelona, Barral Eds.
- (1972) JOSÉ LEYVA, *La circuncisión del señor solo*. Barcelona, Seix Barral.
- (1972) FÉLIX DE AZÚA, *Las lecciones de Jena*. Barcelona, Seix Barral.
- (1972) FRANCISCO UMBRAL, *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona, Destino.
- (1972) GONZALO TORRENTE BALLESTER, *La saga/fuga de JB*. Barcelona, Destino.
- (1972) JAVIER DEL AMO, *La espiral*. Barcelona, Barral.
- (1972) IGNACIO AGUSTÍ, *Guerra civil*. Barcelona, Planeta.
- (1972) ANTONIO PRIETO, *Secretum*. Madrid, Emesa.
- (1973) ÁNGEL MARÍA DE LERA, *Se vende un hombre*. Barcelona, Planeta.
- (1973) EMILIO SÁNCHEZ OSTIZ, *P DEM AS3*. Madrid, Josefina Betancourt.
- (1973) VICENTE MOLINA-FOIX, *Busto*. Barcelona, Seix Barral.
- (1973) JAVIER DEL AMO, *El canto de las sirenas de Gaspar Hauser*. Barcelona, Planeta.
- (1973) JUAN MARSÉ, *Si te dicen que caí*. Méjico, Novaro.
- (1974) ÁNGEL MARÍA DE LERA, *Los que perdimos*. Barcelona, Planeta.
- (1974) J. ARMAS MARCELO, *El camaleón está sobre la alfombra*. Barna, Plaza&Janés.
- (1974) CARMEN MARTÍN GAITE, *Retahilas*. Barcelona, Destino.
- (1974) RAMÓN NIETO, *La señorita*. Barcelona, Seix Barral.
- (1974) JUAN M. GARCÍA RAMOS, *Bumerang*. Sta. Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros.
- (1974) CARLOS BARRAL, *Años de penitencia*. Madrid, Alianza.
- (1974) JAVIER TOMELO, *Los enemigos*. Barcelona, Planeta.
- (1975) LUIS GOYTISOLO, *Recuento*. Barcelona, Seix Barral.
- (1975) CAMILO JOSÉ CELA, *Oficio de tinieblas, 5*. Barcelona, Noguer.
- (1975) EDUARDO MENDOZA, *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona, Seix Barral.
- (1975) AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES, *El viaje en tren*. Barcelona, La Gaya Ciencia.
- (1975) JUAN GOYTISOLO, *Juan Sin Tierra*. Barcelona, Seix Barral.
- (1975) FRANCISCO UMBRAL, *Las ninfas*. Barcelona, Destino.

- (1975) RAMÓN HERNÁNDEZ, *Eterna memoria*. Barcelona, Planeta.
- (1975) MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ, *O*. Madrid, Josefina Betancourt.
- (1976) GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Fragmentos de apocalipsis*. Barcelona, Destino.
- (1976) FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*. Barcelona, Destino.
- (1976) JOSÉ M^a MERINO, *Novela de Andrés Choz*. Madrid, Emesa.
- (1976) LOURDES ORTIZ, *Luz de la memoria*. Madrid, Akal.
- (1976) ALFONSO GROSSO, *La buena muerte*. Barcelona, Planeta.
- (1976) PEDRO LAÍN ENTRALGO, *Descargo de conciencia*. Barcelona, Barral.
- (1976) DIONISIO RIDRUEJO, *Casi unas memorias*. Barcelona, Planeta.
- (1977) RAÚL GUERRA GARRIDO, *Lectura insólita de El Capital*. Barcelona, Destino.
- (1977) JORGE SEMPRÚN, *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona, Planeta.
- (1977) CARLOS BARRAL, *Los años sin excusa*. Barcelona, Barral.
- (1977) JOSÉ M^a VAZ DE SOTO, *Fabián*. Madrid, Akal.
- (1977) LEOPOLDO AZANCOT, *La novia judía*. Barcelona, Planeta.
- (1977) RAMÓN SERRANO SÚÑER, *Memoria entre el silencio...* Barcelona, Planeta.
- (1977) JUAN JOSÉ MILLÁS, *Visión del ahogado*. Madrid, Alfaguara.
- (1977) JUAN GOYTISOLO, *La resaca*. Méjico, Joaquín Moritz.
- (1978) JUAN MARSÉ, *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona, Planeta.
- (1978) CARMEN MARTÍN GAITE, *El cuarto de atrás*. Barcelona, Destino.
- (1978) MARIANO ANTOLÍN RATO, *Entre espacios intermedios, Wham!*. Madrid, Ucronía.
- (1978) MIGUEL DELIBES, *El disputado voto del Sr Cayo*. Barcelona, Destino.
- (1979) EDUARDO MENDOZA, *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona, Seix Barral.
- (1979) LOURDES ORTIZ, *Picadura mortal*. Madrid, Sedmay.
- (1979) JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *Extramuros*. Barcelona, Argos Vergara.
- (1979) LUIS GOYTISOLO, *La cólera de Aquiles*. Barcelona, Seix Barral.
- (1979) MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Los mares del sur*. Barcelona, Planeta.
- (1979) JORGE MARTÍNEZ REVERTE, *Demasiado para Gálvez*. Madrid, Debate.
- (1979) ESTHER TUSQUETS, *El amor es un juego solitario*. Barcelona, Lumen.
- (1980) JULIÁN IBÁÑEZ, *La triple dama*. Madrid, Sedmay.
- (1980) ANDREU MARTÍN, *Prótesis*. Barcelona, Planeta.
- (1980) MANUEL FRAGA IRIBARNE, *Memoria breve de una vida pública*. Barcelona, Planeta.
- (1980) CARLOS ROJAS, *Ingenioso hidalgo y poeta, F. García Lorca.* Barcelona, Destino.
- (1980) SOLEDAD PUÉRTOLAS, *El bandido doblemente armado*. Madrid, Legasa.
- (1980) JUAN BENET, *Saúl ante Samuel*. Barcelona, La Gaya Ciencia.
- (1980) M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona, Planeta.
- (1980) JUAN BENET, *El aire de un crimen*. Barcelona, Planeta.
- (1981) GONZALO SUÁREZ, *La reina roja*. Madrid, Cátedra.
- (1981) MIGUEL DELIBES, *Los santos inocentes*. Barcelona, Planeta.
- (1981) JOSÉ MARÍA GUEL BENZU, *El río de la luna*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1981) FÉLIX DE AZÚA, *Última lección*. Madrid, Legasa.
- (1981) ENRIQUE TIERNO GALVÁN, *Cabos sueltos*. Barcelona, Bruguera.
- (1981) JESÚS FERRERO, *Belver Yin*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1981) CARLOS PUJOL, *La sombra del tiempo*. Barcelona, Planeta.
- (1981) TOMÁS SALVADOR, *El arzobispo pirata*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1982) LUIS MATEO DíEZ, *Las Estaciones provinciales*. Madrid, Alfaguara.
- (1982) JUAN GARCÍA HORTELANO, *Gramática parda*. Barcelona, Argos Vergara.

- (1982) EDUARDO MENDOZA, *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona, Seix Barral.
- (1982) LOURDES ORTIZ, *Urraca*. Barcelona, Puntual.
- (1982) JUAN MARSÉ, *Un día volveré*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1983) CARLOS ROJAS, *Memorias inéditas de Primo de Rivera*. Barcelona, Planeta.
- (1983) JOSÉ LUIS OLAIZOLA, *La guerra del general Escobar*. Barcelona, Planeta.
- (1983) JUAN JOSÉ MILLÁS, *Letra muerta*. Madrid, Alfaguara.
- (1983) ÁLVARO POMBO, *El parecido*. Barcelona, Anagrama.
- (1983) JULIÁN RÍOS, *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelona, Mall.
- (1983) JUAN BENET, *Herrumbrosas lanzas I-VI*. Madrid, Alfaguara.
- (1983) SANTIAGO CARRILLO, *Memoria de la transición*. Barcelona, Grijalbo.
- (1983) PEDRO GARCÍA MONTALVO, *El intermediario*. Barcelona, Seix Barral.
- (1983) JUAN JOSÉ MILLÁS, *Papel mojado*. Madrid, Anaya.
- (1983) JORGE MARTÍNEZ REVERTE, *Gálvez en Euzkadi*. Barcelona, Anagrama.
- (1983) JUAN BENET, *Herrumbrosas lanzas VII*. Madrid, Alfaguara.
- (1984) DOLORES IBARRURI, *Memorias de Pasionaria*. Barcelona, Planeta.
- (1984) MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La rosa de Alejandria*. Barcelona, Planeta.
- (1984) LUIS GOYTISOLO, *Estela de fuego que se aleja*. Barcelona, Anagrama.
- (1984) JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *Los jinetes del alba*. Barcelona, Seix Barral.
- (1984) JUAN MARSÉ, *Ronda de Guinardó*. Barcelona, Seix Barral.
- (1984) ALEJANDRO GÁNDARA, *La media distancia*. Barcelona, Destino.
- (1984) ALEJANDRO GÁNDARA, *Punto de fuga*. Madrid, Alfaguara.
- (1984) FÉLIX DE AZÚA, *Mansura*. Barcelona, Anagrama.
- (1984) JOSÉ ESTEBAN, *El himno de Riego*. Barcelona, Argos Vergara.
- (1984) G. TORRENTE BALLESTER, *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Barna, Plaza & Janés.
- (1984) JUAN MADRID, *Nada que hacer*. Barcelona, Seix Barral.
- (1985) JUAN ANTONIO VALLEJO-NÁJERA, *Yo, el Rey*. Barcelona, Planeta.
- (1985) JUAN GOYTISOLO, *Coto vedado*. Barcelona, Seix Barral.
- (1985) JAVIER GARCÍA SÁNCHEZ, *La dama del viento sur*. Barcelona, Montesinos.
- (1985) JAVIER TOMELO, *Amado monstruo*. Barcelona, Anagrama.
- (1985) JULIO LLAMAZARES, *Luna de lobos*. Barcelona, Seix Barral.
- (1985) ADELAIDA GARCÍA MORALES, *El silencio de las sirenas*. Barcelona, Anagrama.
- (1985) R. FERNÁNDEZ CUESTA, *Testimonios, recuerdos y reflexiones*. Madrid, Oyrsa.
- (1985) MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *El pianista*. Barcelona, Seix Barral.
- (1985) M.VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica sentimental de la transición*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1985) JAVIER TOMELO, *Amado monstruo*. Barcelona, Anagrama.
- (1986) JUAN GOYTISOLO, *En los reinos de Taifa*. Barcelona, Seix Barral.
- (1986) LUIS MATEO DÍEZ, *La fuente de la edad*. Madrid, Alfaguara.
- (1986) JULIÁN IBÁÑEZ, *Mi nombre es Novoa*. Madrid, Júcar.
- (1986) RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO, *El testimonio de Yarfoz*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1986) JESÚS FERRERO, *Opium*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1986) TERCENCI MOIX, *No digas que fue un sueño*. Barcelona, Planeta.
- (1986) EDUARDO MENDOZA, *La ciudad de los prodigios*. Barcelona, Seix Barral.
- (1986) JOSÉ MARÍA MERINO, *El oro de los sueños*. Madrid, Alfaguara.
- (1986) JUAN GOYTISOLO, *En los reinos de taifa*. Barcelona, Seix Barral.
- (1986) ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Diario del Nautilus*.
- (1986) PEDRO CASALS, *La jeringuilla*. Barcelona, Planeta.

- (1986) LOURDES ORTIZ, *Arcángeles*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1986) JOSÉ ANTONIO GABRIEL Y GALÁN, *El bobo ilustrado*. Barcelona, Tusquets.
- (1986) ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Beatus ille*. Barcelona, Seix Barral.
- (1986) ÁLVARO POMBO, *Los delitos insignificantes*. Barcelona, Anagrama.
- (1986) JUAN LUIS CEBRIÁN, *La Rusa*. Madrid, Alfaguara.
- (1986) JUAN JOSÉ MILLÁS, *El jardín vacío*. Madrid, Alfaguara.
- (1987) FÉLIX DE AZÚA, *Historia de un idiota contada por él mismo*. Barcelona, Anagrama.
- (1987) ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *El invierno en Lisboa*. Barcelona, Seix Barral.
- (1987) RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*. Barcelona, Seix Barral.
- (1987) JUAN ESLAVA GALÁN, *En busca del unicornio*. Barcelona, Planeta.
- (1987) NÉSTOR LUJÁN, *Decidnos, ¿quién mato al Conde?*. Barcelona, Planeta.
- (1987) G. TORRENTE BALLESTER, *Yo no soy yo, evidentemente*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1987) M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Los alegres muchachos de Atzavara*. Barna, Seix Barral.
- (1987) ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Beatus Ille*. Barcelona, Seix Barral.
- (1987) JOSÉ M^a GUEL BENZU, *La mirada*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1987) FÉLIX DE AZÚA, *Diario de un hombre humillado*. Barcelona, Anagrama.
- (1987) JUAN JOSÉ MILLÁS, *El desorden de tu nombre*. Madrid, Alfaguara.
- (1988) SOLEDAD PUÉRTOLAS, *Todos mienten*. Barcelona, Anagrama.
- (1988) JUAN ESLAVA GALÁN, *Yo, Anibal*. Barcelona, Planeta.
- (1988) TERCENCI MOIX, *El sueño de Alejandria*. Barcelona, Planeta.
- (1988) M. VÁZQUEZ MONTALBÁN *El delantero centro fue asesinado ...* Barcelona, Planeta.
- (1988) JESÚS CARAZO, *Los límites del paraíso*. Barcelona, Destino.
- (1988) ANDREU MARTÍN, *Barcelona connection*. Barcelona, Ediciones B.
- (1988) JULIO LLAMAZARES, *La lluvia amarilla*. Barcelona, Seix Barral.
- (1988) CAMILO JOSÉ CELA, *Cristo versus Arizona*. Barcelona, Seix Barral.
- (1988) CARLOS BARRAL, *Cuando las horas veloces*. Barcelona, Tusquets.
- (1989) ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Beltenebros*. Barcelona, Seix Barral.
- (1989) CHEMA SANMILLÁN, *Los relojes de madera*. Madrid, Exadra Novela.
- (1989) JAVIER MARÍAS, *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama.
- (1989) JOSÉ UTRERA MOLINA, *Sin cambiar de bandera*. Barcelona, Planeta.
- (1989) EDUARDO MENDOZA, *La isla inaudita*. Barcelona, Seix Barral.
- (1989) LUIS LANDERO, *Juegos de la edad tardía*. Barcelona, Tusquets.
- (1990) MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Galindez*. Barcelona, Seix Barral.
- (1990) JUAN JOSÉ MILLÁS, *Volver a casa*. Barcelona, Destino.
- (1990) ÁLVARO POMBO, *El metro de platino iridiado*. Barcelona, Anagrama.
- (1990) PEDRO LAÍN ENTRALGO, *Hacia la recta final*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1990) LAUREANO LÓPEZ RODÓ, *Memorias (1956-1968)*. Barna, Plaza & Janés / Cambio 16.
- (1990) GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Crónica del rey pasmado*. Barcelona, Planeta.
- (1990) MARCELINO CAMACHO, *Confieso que he luchado*. Madrid, Temas de Hoy.
- (1991) JUAN MARSÉ, *El amante bilingüe*. Barcelona, Planeta.
- (1991) JULIÁN RÍOS, *La vida sexual de las palabras*
- (1991) ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *El jinete polaco*. Barcelona, Planeta.
- (1991) EDUARDO MENDOZA, *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona, Seix Barral.
- (1991) GONZALO TORRENTE BALLESTER, *La muerte del decano*. Barcelona, Planeta.
- (1992) ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *El dueño del secreto*. Madrid, Ollero y Ramos.
- (1992) ANDREU MARTÍN, *A navajazos*. Barcelona, Plaza y Janés.

- (1992) JUAN MADRID, *Días contados*. Madrid, Alfaguara.
- (1992) RAY LORIGA, *Lo peor de todo*. Madrid, Debate.
- (1993) CAMILO JOSÉ CELA, *El huevo del juicio*. Barcelona, Seix Barral.
- (1993) JUAN MARSÉ *El embrujo de Shanghai*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1993) RAY LORIGA, *Héroes*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1993) ROGER WOLFE, *El índice de Dios*
- (1993) JUAN GOYTISOLO, *La saga de los Marx*. Barcelona, Grijalbo / Mondadori.
- (1993) JUAN MANUEL DE PRADA, *Las máscaras del héroe*. Madrid, Valdemar.
- (1993) BENJAMÍN PRADO, *Raro*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1994) ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Los misterios de Madrid*. Barcelona, Seix Barral.
- (1994) RAY LORIGA, *Días extraños*
- (1994) LUIS LANDERO, *Caballeros de fortuna*. Barcelona, Tusquets.
- (1994) JOSÉ ÁNGEL MAÑAS, *Historias del Kronen*. Barcelona, Destino.
- (1995) MIGUEL SÁNCHEZ OSTIZ, *Un infierno en el jardín*
- (1995) JOSÉ ÁNGEL MAÑAS, *Mensaka*. Barcelona, Destino.
- (1995) CAMILO JOSÉ CELA, *El asesinato del perdedor*. Barcelona, Seix Barral.
- (1995) JULIÁN RÍOS, *Amores que atan*. Belles Letres. Madrid, Siruela.
- (1995) RAY LORIGA, *Caidos del cielo*. Barcelona, Plaza & Janés.
- (1995) JUAN GOYTISOLO, *El sitio de los sitios*. Madrid, Alfaguara.
- (1997) JUAN MANUEL DE PRADA, *La tempestad*. Barcelona, Planeta.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS GENERALES

ABELLA, Rafael.

(1996) *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid, Temas de Hoy.

ABELLÁN, José Luis.

(1971) *La cultura en España: Ensayo para un diagnóstico*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

(1987) "La reflexión en prosa", VV.AA. (1987) *Letras españolas 1976-1986*. Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura, págs. 107-146.

ABELLÁN, Manuel L.

(1980) *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península.

(1985) "Los diez primeros años de *Ínsula* (1946-1956)", *Sistema*, 66 (mayo de 1985).

(1987) "Censura y literaturas peninsulares", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 5.

(ed. 1989) "Medio siglo de cultura: exilio, franquismo y democracia (1939-1989)", *Journal of Interdisciplinary Studies*, I, 2, (otoño de 1989).

ACÍN, Ramón.

(1989) "Sombras y precipicios", *La Página*, 20 (año VII, núm.2), págs. 12-22.

(1990) *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

(1996) "El comercio en la literatura: un difícil matrimonio", *Ínsula*, 589-590, págs.5-6.

ÁFRICA VIDAL, M^a Carmen.

(1990) *Hacia una metafísica de la esperanza. Reflexión sobre la novela posmoderna*. Alicante, Universidad de Alicante.

- AGUADO SÁNCHEZ, Francisco.
 (1975) *El maquis en España. Su historia*. Madrid, Librería Editorial San Martín.
- ÁLAMO FELICES, Francisco.
 (1996) *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería, Universidad de Almería.
- ALAS, Leopoldo.
 (1992) "Una historia inmortal", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 13-20.
- ALBÉRÈS, René Marill.
 (1962) *Histoire du roman moderne*. París, Albin Michel.
- ALBORG, Concha.
 (1993) *Cinco figuras en la novela de posguerra*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- ALBORG, José Luis.
 (1962) *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus.
- ALMELA, Margarita.
 (1996) "A vueltas con la historia: La saga de los Marx, de Juan Goytisolo", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 127-134.
- ALONSO, Antonio.
 (1981) "Diez años de novela española (datos para una ordenación)", *Liminar*, 9-10, (diciembre de 1981), págs. 73-81.
 (1981) "La novela española entre 1966 y 1981", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*.
- ALONSO, Eduardo.
 (1990) "Hacia los adentros", *Leer*, Extraordinario C, pág. 47.
 (1992) "Conciencia Polaroid", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 21-24.
- ALONSO, M^a Nieves.
 (1983) "Partir, defender, callar (tres posibilidades de conclusión en la novela española contemporánea)", *Atenea*, 448 (julio-diciembre de 1983), pp. 101-114.
- ALONSO, Santos.
 (1981) "Novela en la transición. Transición en la novela (1975-1980)", *Nueva Estafeta*, 31-32, págs. 86-91.
 (1983) *La novela en la Transición*. Madrid, Libros Dante.

- (1985) "Un renovado compromiso con el realismo y el hombre", VV.AA. (1985) "Diez años de novela en España", *Ínsula*, 464-465, págs. 9-10.
- (1986) "Narrativa última en Castilla y León", en VV.AA. (1986) *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, págs. 363-384.
- (1989) "La transición: hacia una nueva novela", VV.AA. (1989) "Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy", *Ínsula*, 512-513, págs. 11-12.
- (1989) "Últimos tiempos: la novela", *República de las Letras*, 25 (julio de 1989).
- (1990) "Libertad de tendencias", *Leer*, Extraordinario C, págs. 43-46.

ALVAR, Manuel.

(ed. 1972) *Novelas y novelistas. Reunión de Málaga*. Diputación de Málaga.

ÁLVAREZ CALLEJA, M^a Antonia.

- (1993) "Reinventando el pasado: técnicas narrativas de la novela autobiográfica *Stop-Time*, de Frank Conroy" en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 77-86.

ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando.

(1975) *Novela y cultura española de posguerra*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

ALLOT, Miriam.

(1966) *Los novelistas y la novela*. Barcelona, Seix Barral.

AMELL, Samuel.

- (1985) "Los premios literarios y la novela de posguerra", *Rilce* (Pamplona), I, 2, págs. 189-198.
- (1987) "La novela española en los ochenta: resultado de una trayectoria definida", *Letras de Deusto*, 37, págs. 185-192.
- (1989) "La novela española actual y la crítica", *Ínsula*, 512-513, pág. 15.
- (1990) "Las revistas literarias de la posguerra y la novela española actual", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 13, pp. 179-184.
- (ed. 1992) *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura.

_____ y Salvador García Castañeda.

(eds. 1988) *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Madrid, Playor.

AMORÓS, Andrés.

- (1968) *Sociología de una novela rosa*. Madrid, Taurus.
- (1974) *Subliteraturas*. Barcelona, Ariel.
- (1981) "Penúltimos novelistas", *ABC. Sábado Cultural*, 43, págs. I-II.
- (1985) *Introducción a la novela española contemporánea*. Madrid, Cátedra.
- (1987) "Introducción: Una década de literatura española". VV.AA. (1987) *Letras españolas 1976-1986*. Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura.

- APARICIO LÓPEZ, Teófilo.
(1979) *Veinte novelistas españoles contemporáneos*, Valladolid, Estudio Agustiniano.
- ARANGUREN, José Luis.
(1989) "Literatura y fin de siglo", *La Página*, 20 (año VII, núm.2), págs. 8-11.
- ARCE, Carlos de.
(1972) *Grandeza y servidumbre de veinte premios Planeta*. Barcelona, Ediciones Picazo.
- ARIAS, Mariano.
(1992) "Mito, realidad, novela", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 25-34.
- ARMIÑÁN, Jaime de.
(1988) "Del 75 al 85: las difíciles condiciones" en Amell, S. y García Castañeda, S. (eds. 1988) *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Madrid, Playor.
- ASÍS GARROTE, M^a Dolores de.
(1990) *Última hora de la novela en España*. Madrid, EUEDEMA.
- ASÚN ESCARTÍN, Raquel.
(1982) *La colmena, de Camilo J. Cela*. Barcelona, Laia.
(1984) "Introducción biográfica y crítica" a Camilo J. Cela, *La Colmena*. Madrid, Castalia.
- AYALA-DIP, Ernesto.
(1994) "Cuatro paradojas sin discusión", VV.AA. (1994) *La novela del siglo XX y su mundo*. Madrid, Escuela de Letras, págs. 161-171.
- AZURMENDI, Mikel.
(1992) "Mito y realidad en la novela contemporánea", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 35-42.
- BAQUERO GOYANES, Mariano.
(1953) "La novela española de 1939 a 1953", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 67.
(1963) *Proceso de la novela actual*. Madrid, Rialp.
(1970) *Estructura de la novela actual*. Madrid, Castalia.
- BARRAL, Carlos.
(1969) "Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española", *Cuadernos para el Diálogo*. Extraordinario 14, págs. 39-42.
(1972) "¿Existe o no una nueva novela española?. Puntualización de motivos". *Triunfo*. 30 de noviembre de 1972.
- BARRERO PÉREZ, Óscar.
(1985) "Innovación técnica en cinco novelas existenciales españolas de posguerra", *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 65, cuaderno 236 (septiembre-diciembre

- de 1985), págs. 459-471.
- (1986) "Aproximación a la novela existencial española de postguerra", *Revista de Literatura*, Madrid, 48, 95, págs. 137-141.
- (1987) *La novela existencial española de postguerra*. Madrid, Gredos.
- (1990) "Monólogo interior y ruptura del lenguaje en la novela española contemporánea (1939-1961)", *Boletín de la Real Academia Española*, 249 (enero-abril de 1990), pp. 221-228.
- (1991) "El reducto de la estética social realista: Acento Cultural (1958-1961)", *España Contemporánea*, IV, 1, pp. 7-22.
- (1991) "Para una sintaxis de la desesperación: la novela experimental española", *Anales de la literatura española contemporánea*, Universidad de Colorado, 16, nº 3, págs. 225-253.
- (1992) *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid, Itsmo.
- (1993) "Interpretación global de un fenómeno: el arcaísmo histórico del socialrealismo", *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, IV, 1, pp.55-74.
- (1995) "La novela española como género híbrido (1939-1961)", *Rilce* (Pamplona), Universidad de Navarra, XI-I, págs. 1-28.
- (1995) "Novela española de los años cuarenta y cincuenta: los vínculos del realismo", *Salina* (Tarragona), 9, (noviembre de 1995), pp. 96-98.

BARTH, John.

- (1985) "Literatura posmoderna", *Quimera*, 46-47, págs.12-21.

BASANTA, Ángel.

- (1979) *Literatura de posguerra: la narrativa*. Madrid, Cincel.
- (1985) "Un panorama complejo y confuso", *ABC, Sábado cultural*, 29-V-1985, pág. XII.
- (1990) *La novela española de nuestra época*. Madrid, Anaya.
- (1992) "Novela y sociedad en la España de hoy", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 43-48.
- (1996) "Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas", VV. AA. (1996) "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula*, 589-590, págs.7-9.

_____ y Ángel G. Loureiro.

- (1996) "La autobiografía desde 1975", VV.AA. (1996) "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula*, 589-590, págs. 9-10.

BASSETS, Lluís.

- (1986) "Los nuevos narradores. Una generación de escritores cosmopolitas, libres e individualistas", *Libros* (suplemento de *El País*), nº 345, págs. 1-2.

BAYÓN, Miguel.

- (1982) "Lo fantástico en la narrativa de ahora", *Camp de l'Arpa*, 98-99, págs. 41-42.

BECERRA SUÁREZ, Carmen.

- (1984) "Quizá nos lleve el viento al infinito: la coherencia narrativa de Gonzalo Torrente Ballester", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 9, págs.143-148
- (1986) "Bibliografía de y sobre Torrente Ballester", *Anthropos*, 66-67, págs. 31-44.
- (1990) *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*.

- Barcelona, Anthropos.
- (1997a) *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*. Vigo, Universidad de Vigo.
- (1997b) "El infierno de don Juan: la versión de Gonzalo Suárez" en Gómez Blanco, C. (ed.) *Literatura y Cine: Perspectivas semióticas*. La Coruña, Universidad de La Coruña, págs. 19-28.
- (ed.1998) *Asedios ó conto. Actas del II Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*. Vigo, Universidade de Vigo (en prensa).

BÉJAR, Luis Alfredo.

- (1990) "Fantasía y realidad, una sola reflexión", en VV.AA. (1990) *Narrativa española actual*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 33-42.

BELL, Daniel.

- (1960) *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. Glencoe, III, Free Press.

BELLVER, Catherine G.

- (1986) "New writers in New Times: Spanish women Narrators of the Post-Franco Decade", *Rendezvous*, 22,2, págs.26-31.

BENET, Juan.

- (1970) "Literatura española a treinta años del siglo XXI", *Cuadernos para el Diálogo*, Extraordinario XXIII (diciembre 1970), págs.65-74.
- (1981) "La novela en la España de hoy", en *La moviola de Eurípides*. Madrid, Taurus.
- (1987) *Otoño en Madrid, 1950*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1987) "La novela de los prodigios", *Saber leer*, 1, (enero de 1987).

BENET, Vicente José.

- (1989) "Notas sobre el film policíaco español contemporáneo", *Escritos sobre el cine español, 1973-1987*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

BENÍTEZ CLAROS, Rafael.

- (1963) "Carácter de la nueva novela", *Visión de la literatura española*. Madrid, Rialp.

BENSON, Ken.

- (1992) "El posmodernismo y la literatura española actual" en *Semiótica y Modernidad. Investigaciones semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. La Coruña, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Coruña, vol. II.

BERNARDELL, Carles.

- (1996) "Los que no son de Cuenca. Retrato de un artista adolescente", *Quimera*, 145, págs. 38-39.

BÉRTOLO, Constantino.

- (1987) "La crítica literaria de los medios de difusión", VV.AA. (1987) *Letras españolas, 1976-1986*. Madrid. Castalia / Ministerio de Cultura, págs. 207-222.

- (1988) "Otra primavera narrativa", *El Urogallo*, nº 26, (junio 1988), págs. 62-63.
 (1989) "Introducción a la narrativa española actual", *Revista de Occidente*, 98-99, págs. 29-60.
 (1994) "La novela y el tiempo de nuestro tiempo", VV.AA. (1994) *La novela del siglo XX y su mundo*. Madrid, Escuela de Letras, págs. 23-37.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse.

- (1968) "Bibliografía de la novela de la guerra civil española", *La Torre*, nº 68.
 (1972) *La guerra civil espagnole et le litteratura française*. Paris-Montreal-Bruselas, Didier.
 (1980) "El "retorno" en la novelística española desde 1939", en VV.AA. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Universidad de Toronto, pp.102-105.
 (1982) *La Guerra Civil Española en la Novela. Bibliografía comentada*. Madrid, José Porrúa Turanzás, 2 vols.
 (1987) *La Guerra Civil Española en la Novela. Los años de la Democracia. Bibliografía comentada*. Madrid, José Porrúa Turanzás, vol. III.
 (1993) *La guerra civil española en la literatura francesa*. Barcelona, Anthropos.
 (1995) *La Novela Española y Americana y la Guerra Civil Española*. Madrid / Gijón, Júcar.
 (1996) "Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española desde los ochenta", VV.AA. (1996) "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula*, 589-590, págs. 11-14.
 (1996) "Novela histórica, autobiografía y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición)" en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 19-38.

BESAS, Peter.

- (1985) *Behind the Spanish Lenses. Spanish Cinema Under fascism and Democracy*. Denver, Arden Press.

BIESCAS, José Antonio.

- (1980) *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. *Historia de España, X*. (coordinada por Manuel Tuñón de Lara). Barcelona, Labor.

BLANCO AGUINAGA, Carlos.

- (1995) "Narrativa democrática contra la historia", en VV. AA. (1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, págs. 251-266.

BLOCH-MICHEL, Jean.

- (1967) *La Nueva novela*. Madrid, Guadarrama, colección Punto Omega.

BOBES NAVES, M^a Carmen.

- (1996) "Novela histórica femenina", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas

tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 39-54.

BONET, Laureano.

(1979) "La revista *Laye* y la novela española de los cincuenta", *Ínsula* 396-397, pág.8.

(1986) "Narrativa: Primera posguerra", en VV.AA. (1986) *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, págs. 301-328.

(1988) *La revista "Laye". Estudio y antología*. Barcelona, Península.

(1994) *El jardín quebrado: La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona, Península.

BOSCH, Andrés.

(1967) "La nueva novela", *Índice*, 225 (noviembre de 1967).

_____ y Manuel García Viñó.

(1973) *El realismo y la novela actual*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

BOSCH, Rafael.

(1971) *La novela española del siglo XX*. Nueva York, Las Américas.

BOUZA, Fermín.

(1994) "Individuos, masas, colectivos, públicos", VV.AA. (1994) *La novela del siglo XX y su mundo*. Madrid, Escuela de Letras, págs. 88-102.

BRAVO, M^a Elena.

(1985) *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de posguerra*. Barcelona, Península.

(1986) "La literatura de la distensión: El elemento policiaco", *Ínsula*, 472, págs.1 y ss.

BRINGAS DE LA PEÑA, Fernando.

(1994) "Una visión de conjunto", *Altazor*, 5, págs. 11-19.

BROCH, Álex.

(1991) *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona, Edicions 62.

BROWN, Fiedra et Al.

(eds.1989) *Rewriting the Good Fight. Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*. East Leasing, Michigan State University Press.

BUCKLEY, Ramón.

(1973) *Problemas formales de la novela española contemporánea*. Barcelona, Península.

(1982) *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*. Barcelona, Península.

(1990) "La novela de la ruptura" en VV.AA. (1990) *Narrativa española actual*, Cuenca. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, págs. 67-72.

(1996) *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid. Siglo XXI.

- BUENO MARTÍNEZ, Gustavo.
(1952) "La colmena. Novela behaviorista", *Clavileño*, 17, págs. 53-58.
- BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia.
(1994) "La presencia de la Historia", *Altazor*, 5, págs. 43-51.
- CABALLERO BONALD, José M^a.
(1989) "Naturaleza y novela", *La Página*, 20 (año VII, núm.2), págs. 23-28.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando.
(1993) "Autor y autobiografía", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 133-138.
- CABRALES ARTEAGA, Juan.
(1994) "El fin de la utopía", *Altazor*, 5, págs. 63-75.
- CABRALES ARTEAGA, José Manuel.
(1995) "Novela en español: generaciones en contacto", *Cálamo*, (diciembre de 1995), pág. 1.
- CALVO, Xavier.
(1996) "De los aéreos y otras deformidades", *Quimera*, 145, págs. 42-43.
- CANO GAVIRA, Ricardo.
(1979) "Disertación sobre diversos desórdenes: ¿erotismo o eretismo?", *Camp de l'Arpa*, 64, págs. 39-45.
- CAÑAS, Dionisio.
(1985) "La posmodernidad cumple cincuenta años en España", *El País*, 28 de abril 1985.
- CAPARRÓS LERA, José María.
(1992) *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelona, Anthropos, colección Palabra Plástica.
- CARDONA, Rodolfo.
(ed.1976) *Novelistas españoles de posguerra*. Madrid, Taurus.
- CARENAS, Francisco y José Serrano.
(1971) *La sociedad española en la novela de posguerra*. New York, Eliseo Torres.
- CARRERO ERAS, Pedro.
(1990) *Espanoles y extranjeros. Última narrativa*. Salamanca. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- CASARES, Carlos.
(1992) "Esa vieja que trabaja el campo", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid,

CASTANEDO ARRIANDIAGA, Fernando.

- (1993) "La focalización en el relato autobiográfico", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 147-152.

CASTELLET, José María.

- (1954) "La literatura que llega", *Correo literario*, 2ª época, año V, 6.
(1954) "Panorama de los jóvenes. La novela", *Correo literario*, 2ª época, año V, 8.
(1955) "Tres primeras novelas", *Correo literario*, 2ª época, año VI, 10.
(1955) *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona, Laye.
(1959) "El primer coloquio internacional sobre novela" *Ínsula*, 152-153, págs. 19 y 32.
(1959) "Coloquio internacional sobre novela en Formentor", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 38, págs. 82-86.
(1959) *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona, Seix Barral.
(1963) "Veinte años de novela española (1942-1962)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (enero-febrero de 1963), págs. 290-295.

CASTILLO-PUCHE, José Luis.

- (1988) "Situación de la novela española actual" en Amell, S. y García Castañeda, S. (eds.1988) *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Madrid, Playor, págs. 49-55.

CASTRO DE PAZ, José Luis y José Mª Paz Gago.

- (eds.) (e.p.) *Cen años de cine. Historia. Teoría e Análise do texto filmico*. Madrid, Visor y La Coruña, Universidad de La Coruña.

CASTRO GARCÍA, Isabel de.

- (1992) "La indagación en lo personal y las relaciones interpersonales, tema recurrente en la reciente novela española", en José Antonio Hernández Guerrero (ed.) *Teoría. Crítica e Historia Literaria*. Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, págs. 379-385.
(1993) "Novela actual y ficción autobiográfica", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 153-158.
(1996) "El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 167-174.
(1997) "La novela española actual (II) ¿una novela ligera?" en José Romera Castillo (coord.) "El placer de leer (un canon de lectura de la literatura actual)", *A Distancia*. Madrid, UNED, Actividades del Vicerrectorado de Coordinación, otoño de 1997, págs. 100-103.

- _____ y Lucía Montejo.
 (1991) *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid, UNED, Colección Aula Abierta.
- CATELLI, Norma.
 (1994) “Un recurso y sus límites”, VV.AA. (1994) *La novela del siglo XX y su mundo*. Madrid, Escuela de Letras, págs. 183-196.
- CAVERO, José.
 (1990) *Poderes fácticos en la democracia*. Madrid, Espasa-Calpe.
- CEBRIÁN, Juan Luis.
 (1980) *La España que bosteza. Apuntes para una historia crítica de la Transición*. Madrid, Taurus.
- CERRADA CARRETERO, Antonio.
 (1983) *La novela en el siglo XX*. Madrid, Playor.
- CHAMPEAU, Geneviève.
 (1988) “Decir callando”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIV.
 (1991) “Censura, morale et écriture à l’époque du “realisme social”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVII, 3.
 (1993) *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid, Casa de Velázquez.
- CHARTIER, R.
 (1994) *L’Histoire aujourd’hui: doute, défis, propositions*. Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio.
 (1996) “Del periodismo a la novela”, VV.AA. (1996) “El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio”, *Ínsula*, 589-590, págs. 14-15.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Birute.
 (1988) *La novela femenina contemporánea*. Barcelona, Anthropos.
- CIRRE, José Francisco.
 (1964) “El protagonismo múltiple y su papel en la reciente novela española”, *Papeles de Son Armadans*, 98.
- CLEMENTE, Josep Carles.
 (1994) *Historias de la transición. 1973-1981. El fin del apogón*. Madrid, Fundamentos.
- CLOTAS, Salvador.
 (1971) *30 años de literatura en España*. Madrid.

- COINDREAU, Maurice Edgard.
 (1957) "Los jóvenes novelistas españoles: Rafael Sánchez Ferlosio", *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, 27, págs. 67-71.
 (1958) "Homenaje a los jóvenes novelistas españoles", *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, 33, págs. 44-47.
- COLMEIRO, José Francisco.
 (1989) "La narrativa policiaca posmodernista de Vázquez Montalbán", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XIV, 1-3.
 (1992) "Códigos narrativos de la novela policiaca", *Semiótica y Modernidad. Investigaciones semióticas V. Actas del V Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, La Coruña, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Coruña.
 (1992) "Posmodernidad, posfranquismo y novela policiaca", *España Contemporánea*, 5, 2., págs. 27-39.
 (1994) *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
 (1996) "Decolonizing Detection: Spanish Subaltern Sleuths", *Transculture*, I, 1, pp. 91-108.
- COMA, Javier.
 (1980) *La novela negra*. Barcelona, El Viejo Topo.
 (1986) *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona, Anagrama.
- CONTE, Rafael.
 (1983) "La novela española en 1981", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, VIII.
 (1985) "En busca de la novela perdida", *Ínsula*, 464-465, pág. 24.
 (1990) "Novela española 1989-1990", *Ínsula*, 525, pág. 18.
 (ed. 1990) *Una cultura portátil*. Madrid, Temas de Hoy.
 (1995) "En busca de la moral perdida", *Leer*, 75, págs. 48-51.
- CORRALES EGEA, José.
 (1965) "¿Crisis de la nueva literatura?. Reflexiones sobre una apuesta", *Ínsula*, 233, pág. 3.
 (1971) *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*. Madrid, Edicusa.
- CORREA, Pedro.
 (1973) "Narrativa española actual", *Nuestro Tiempo*, vol. 23, págs. 225-240.
- COY FERRER, Javier y Enrique García Díez.
 (eds. 1986) *La novela posmoderna norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*. Madrid, Sociedad General Española de Librerías.
- COUFFON, Claude.
 (1962) "Las tendencias de la novela española actual" *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 154.
- CRUZ, Juan.
 (ed. 1978) *Hispanic Literatures*. 4th Annual Conference, october 20-21, vol.II. Indiana, Pennsylvania, Foreign Languages Department, Indiana University of Pennsylvania

- CUETO, Juan.
(1981) "Cultura de la crisis", *Revista de Occidente*, 1 (abril de 1981), págs. 97-119.
- CURUCHET, Juan Carlos.
(1966) *Introducción a la novela española de posguerra*. Montevideo, Alfa.
- DELIBES, Miguel.
(1963) "Notas sobre la novela española contemporánea", *Índice de Artes y Letras*, 173.
- DEVENY, Thomas.
(1990) "From Page to Screen: Contemporary Spanish Narratives of the Spanish Civil War", en Janet Pérez y Wendell Aycock (eds.) *The Spanish Civil War in Literature*, Lubbock, Texas Tech University Press, pp. 129-138.
- DÍAZ, Elías.
(1980) "El horizonte intelectual de 1963", en Yndurain, F. (1980) *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol.VIII. Barcelona, Grijalbo.
(1986) "Ensayo y pensamiento (1939-1975)", en VV.AA. (1986) *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, págs. 507-540.
(1987) *La transición a la democracia (claves ideológicas)*. Madrid, Eudema Actualidad.
- DÍAZ, Janet W.
(1967) "The Spanish Novel from Ortega to Castellet: Deshumanitation on the Artist", *Hispania*, 50, nº 1, págs. 35-43.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Cecilio.
(1993) "Presencia autobiográfica de Carlos Barral en Penúltimos castigos", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 169-176.
- DOLGIN, Stacey L.
(1991) *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Barcelona, Anthropos.
- DOMENECH, Ricardo.
(1960) "Una generación en marcha", *Ínsula*, 162, pág. 11.
(1961) "Meditación sobre estética narrativa", *Ínsula*, 175, pág.4.
(1961) "Una reflexión sobre el objetivismo", *Ínsula*, 180, pág.6.
- DOMINGO, José.
(1973) *La novela española del siglo XX. 2: de la posguerra a nuestros días*. Barcelona, Labor.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José.
(1993) "Algunas ideas de Bajtin sobre autobiografía", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED

(Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 177-186.

DUPUY, José.

(1974) *Le roman policier*. París, Larousse.

DURÁN, Manuel.

(1980) “Así que pasen diez años. La novela española de los setenta” *Anales de la narrativa española contemporánea* 5, págs. 91-105.

(1986) “Juan Benet y la nueva novela española”, en Vernon, Kathleen M. (ed.1986) *Juan Benet*. Madrid, Taurus.

ECHEVARRÍA, Ignacio.

(1991) “Distancias y tendencias”, *El Urogallo*, 64-65, IX-X, págs. 8,9, 10 y 12.

ELIZALDE, Ignacio.

(1961) “La novela social contemporánea en España”, *Fomento Social*, 63, 8-IX-1961, págs. 255-268.

ELORZA, Antonio.

(1987) “1930-1980: la crisis del compromiso”, *Las Nuevas Letras*, 6, págs. 4-13.

ENCINAR, Ángeles.

(1990) *Novela española actual. La desaparición del héroe*. Madrid, Pliegos.

EQUIPO RESEÑA.

(1977) *La cultura española durante el franquismo*. Bilbao, Mensajero.

(1989) *Doce años de cultura española (1976-1987)*. Madrid, Encuentro Ediciones.

ESTEBAN SOLER, Hipólito.

(1973) “Narradores españoles del medio siglo” en *Miscelanea di Studi Ispanici*, Università di Pisa, págs.217-230

FABRE-LUCE, Anne.

(1971) “Por una nueva novela”, *El Urogallo*, 11-12.

FAJARDO, José Manuel.

(1985) “Los nuevos valores literarios de los ochenta; Narradores para el fin de siglo”, *Cambio* 16, 725, 21 de octubre de 1985, págs. 130-136.

FARIÑA BUSTO, M^a. Jesús y Beatriz Suárez Briones.

(1992) “El discurso egocéntrico de Gertrude Stern en la Autobiografía de Alice B. Toklas”, en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 197.

(1994) “La crítica literaria feminista: una apuesta por la modernidad”, en *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. vol. 1, pp. 321-332. La Coruña, Universidad de La Coruña.

- FERENC, Feher.
 (1989) *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural.* Barcelona, Península
- FERNÁNDEZ, Antonio.
 (1987) *La novela española dentro de España.* Madrid, Heliodoro.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor.
 (1950) “Esquema de la novela española contemporánea”, *Clavileño*, 5, págs. 15-28.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel.
 (1991) “El acercamiento humanitario a la realidad: Un aspecto del neorrealismo literario español”, *Anales de la literatura española contemporánea*, XVI,3.
 (1992) *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta.* Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
 (1996) “¿Estrategia del vampiro o de la abeja?. El cine y la narrativa actuales” *Ínsula*, 589-590, págs.17-21.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio
 (1990) “Las metamorfosis del lector hispano”, *Leer, Extraordinario C*, págs. 36-37.
- FERNÁNDEZ FIGUEROA, José.
 (1963) “La novela española contemporánea”, *Índice*, mayo de 1963, págs. 10-11.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy.
 (1996) “Poéticas del Prozac. Tres líneas en la novela española de los noventa”, *Quimera*, 145, págs. 35-37.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia.
 (1996) “Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea”, en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX.* Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 213-222.
- FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel, J. Carlos Gómez Blanco y José M^a Paz Gago.
 (eds.1994) *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica.* vol. 1. La Coruña, Universidad de La Coruña.
- FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos.
 (1986) *Bibliografía de la novela de la guerra civil española.* La Coruña, Librería Arenas.
- FERRERAS, Juan Ignacio.
 (1970) *Tendencias de la novela española actual (1931-1969).* París, Ed. Hispanoamericana.
 (1985) “La generación del silencio: ensayo sobre un novelar de la posguerra española”, en Hernán Vidal (ed.) *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización.* Minncapolis. Society for the Study of Contemporary Hispanic and

- Lussophone Revolutionary Literatures, pp.154-212.
- (1989) *La novela en el siglo XX (desde 1939)* Historia Crítica de la Literatura Hispánica, vol. 23, Madrid, Taurus.
- (1995) “Tendencias de la novela en la transición española”, VV.AA. (1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, págs.41-56.

FONTANA, Josep.

- (ed.1986) *España bajo el franquismo*. Barcelona, Crítica.

FORTES, José Antonio.

- (1977) “Sobre los intelectuales pequeñoburgueses, naufragos pasajeros de Ultramar”, *Camp de l’Arpa*, 41, págs.31-35.
- (1980) “El que habita el infierno, el escritor”, *Nueva Estafeta*, 21-22, págs. 165-166.
- (1982) “La joven novelística del traduccionismo”, *Ciencias y Letras*, 4, págs.53-58.
- (1983) “La novela como cuento chino”, *Pliegos de Creación y crítica Literaria*, 1, pág.8.
- (1984) *La novela joven de España*. Granada, Ediciones Aula Narrativa de la Universidad.
- (1986) “Hoy, literatura light”, *Olvidos de Granada*, 12, págs.13-14 y *República de las Letras*, 15, págs. 17-21.
- (1986) “Política editorial. Política Estética (Hacia el silencio de los intelectuales, bajo las leyes del mercado neocapitalista para la novela)”, *República de las Letras*, 16, págs. 29-36.
- (1987) *Novelas para la transición política*, Madrid, Libertarias.
- (1987) *Novelar en Andalucía*. Madrid, Libertarias.
- (1989) “Novelistas a la violeta: Última situación de la novela española actual”, *Letras Peninsulares*, vol. 2. 2., págs.225-229.
- (1996) “Del realismo sucio y otras imposturas en la novela española última” *Ínsula*, 589-590, pág. 21.

FOSTER, H.J. et alli.

- (1988) *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós.

FREIXANES, Víctor.

- (1992) “Teoría de la abuela (donde se quiere explicar -también- la novela)”, VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 59-64.

FUENTES, Víctor.

- (1995) “La cuestión del posmodernismo en las letras españolas”, en VV.AA.(1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, págs. 325-334.

FUSI, Juan Pablo.

- (1991) “La cultura de la transición” *Revista de Occidente*, 122, págs. 37-64.

GALÁN LÓRES, Carlos.

- (1989) “Los más jóvenes de los jóvenes”, VV.AA. (1989) “Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy”, *Ínsula*, 512-513, págs.13-14.

- GÁLVEZ ACERO, Marina.
(1981) *La novela hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid, Cincel.
- GAMONEDA, Antonio.
(1996) “¿Existe la novela?”, VV.AA. (1996) “El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio”, *Ínsula*, 589-590, pág.48.
- GÁNDARA, Alejandro.
(1985) “Verbalmente ciegos”, VV.AA. (1985) “Diez años de novela en España”, *Ínsula*, 464-465, págs.12-13.
(1994) “Los espacios sin sitio”, VV.AA. (1994) *La novela del siglo XX y su mundo*. Madrid, Escuela de Letras.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador.
(1988) (v. Amell, S. (eds.1988)).
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y José Manuel González Vesga.
(1994) *Breve historia de España*. Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor.
(1986) “La renovación estética de los años sesenta”, *Cuadernos del Norte*, 3, págs.10-22.
- GARCÍA DÍEZ, Enrique.
(1986) (v. Coy Ferrer, Javier (eds.1986)).
- GARCÍA GUAL, Carlos.
(1996) “Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la Antigüedad: algunos ejemplos”, en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs.55-62.
- GARCÍA PAGE, Mario.
(1992) (v. Romera Castillo, José et Alii. (eds.1992)).
- GARCÍA POSADA, Miguel.
(1988) “Algunas calas en la última novela española”, *ABC literario*, 376, págs. VI-VIII.
(1995) “Nuevo canon, nuevo público. Las obras de los autores españoles e hispanoamericanos conquistan el mercado. *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 27-V-1995, pág.4.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel.
(1967) *Novela española actual*. Madrid, Guadarrama.
(1971) *Novela española de posguerra*. Madrid, Publicaciones Españolas.
(1975) *Papeles sobre la nueva novela española*. Pamplona, EUNSA.
(1979) “Notas sobre la novela popular en España”, *Arbor*, 399, págs. 59-69.
(1986) *Guía de la novela española contemporánea*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.

- (1994) *La novela española desde 1939. Historia de una impostura.* Madrid, Ediciones Libertarias / Prodhufi, Colección Anexos.
-
- Andrés Bosch.
 (1973) (V. Andrés Bosch (eds.1973)).
- GARGATAGLI, Marietta.
 (1994) “Los personajes incompletos”, VV.AA. (1994) *La novela del siglo XX y su mundo.* Madrid, Escuela de Letras, págs. 138-148.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel.
 (1976) *Literatura y sociedad en la España de Franco.* Madrid, Prensa Española-Magisterio Español.
- GASPAR, Silvia.
 (1999) “Dos xéneros narrativos á literatura popular”, en VV. AA. *Eidos do libro. Revista Galega do Libro.* Ferrol, 3 (marzo de 1999), págs. 31-33.
- GIL CASADO, Pablo.
 (1973) *La novela social española.* Barcelona, Seix Barral.
 (1990) *La novela deshumanizada española (1958-1988).* Barcelona, Anthropos.
 (1993) “Para una revisión de la novela críticosocial española”, *Cuadernos Interdisciplinares de Estudios Literarios*, IV,1, pp. 7-22.
- GIMFERRER, Perè.
 (1985) *Cine y literatura.* Barcelona, Planeta.
- GODOY GALLARDO, Enrique.
 (1978) *La infancia en la narrativa española de posguerra.* Madrid, Playor.
- GÓMEZ BLANCO, J. Carlos.
 (ed.1997) *Literatura y Cine. Perspectivas semióticas. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica.* La Coruña, Universidad de La Coruña.
-
- José Ángel Fernández Roca y José M^a Paz Gago.
 (eds.1994) *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 1. La Coruña, Universidad de La Coruña.
- GÓMEZ B. DE CASTRO, Ramiro.
 (1989) *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1986).* Bilbao, Mensajero.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar.
 (1971) *Ensayos sobre la literatura social.* Madrid, Guadarrama.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis y Ricardo Landeira.
 (eds.1987) *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los setenta.* Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Boulder, Col.

- GONZÁLEZ CASANOVA, José A.
(1986) *El cambio inacabable (1975-1985)*. Barcelona, Anthropos.
- GONZÁLEZ VESGA, José Manuel.
(1980) (v. García de Cortázar, F.)
- GOÑI, Javier.
(1987) "Crónica literaria", en VV.AA. (1987) *Letras españolas 1976-1986*. Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura, págs. 305-344.
(1990) "De qué hablamos cuando hablamos de narrativa española?", *Leer*, Extraordinario C (junio de 1990), págs.32-35.
- _____ y Emma Rodríguez.
(1990) "Los libros a examen", *Delibros*, 29 (diciembre de 1990), págs. 27-56.
- GOYTISOLO, Juan.
(1959) "Para una Literatura Nacional Popular", *Ínsula*, 146, pág. 6.
(1959) *Problemas de la novela*. Barcelona, Seix Barral.
(1977) "La novela española contemporánea (1971)", en *Disidencias*. Barna, Seix Barral.
- GRACIA, Jordi.
(1994) "Autobiografía del marxista en tiempos modernos", *El Periódico*, 7 de diciembre de 1994.
(1994) *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*. Barcelona, PPU.
(1996) *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
(1996) "Novela y cultura en el fin de siglo", VV.AA. (1996) "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula*, 589-590, págs. 27-30.
- GRANDE, Félix.
(1968) "Tres fichas para una aproximación a la actual narrativa española", *Occidente, ficciones, yo*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, págs. 85-93.
- GRIEVE, Patricia y Fernando Tola de Habitch.
(1971) *Los españoles y el boom*. Caracas, Tiempo Nuevo.
- GUBERN, Roman.
(1970) *La novela criminal*. Barcelona, Tusquets.
(1981) *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península.
- GULLÓN, Germán.
(1985) "La perezosa modernidad de la novela española (y la ficción más reciente)", VV. AA. (1985) "Diez años de novela en España", *Ínsula*, 464-465, pág. 8.
(1996) "Cómo se lee una novela de la última generación (apartado X)", VV.AA. (1996) "El

- espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio”, *Ínsula*, 589-590, págs. 31-33.
- (1996) “El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)”, en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED* (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 63-74.
- GULLÓN, Ricardo.
- (1985) “La novela española reciente”, *ABC, Sábado cultural*, 29-VI-1985, pág. VII.
- (1989) “Los nuevos narradores”, *Cuenta y Razón*, 48-49, VII-VIII, págs. 11-18.
- (1989) “La invención inacabable”, en VV.AA. (1989), “Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy”, *Ínsula*, 512-513, págs. 1-2.
- (1994) *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid, Alianza Editorial.
- GUNTHER, Richard.
- (1988) *Spain After Franco. The Making of a Competitive Party System*. Berkeley, University California Press.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco.
- (1993) *Literatura y cine*. Madrid, UNED, Colección Educación Permanente.
- (1993) “La leyenda de Judas y sus variantes”, en Romera Castillo, José; Antonio Llorente y Ana M^a Freire (eds.) *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero. vol II*. Madrid, UNED, págs. 805-821.
- (1993) “La escritura autobiográfica de Julio Nombela”, en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 233-240.
- (1996) “La historia en dos novelas de Camilo José Cela”, en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED* (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 255-264.
- (1997) “Adaptación de obras literarias al cine”, en José Romera Castillo (coord.) “El placer de leer (un canon de lectura de la literatura actual)”, *A Distancia*. Madrid, UNED, Actividades del Vicerrectorado de Coordinación, otoño de 1997, págs. 119-127.
- (1997) “El intento de la novela multimedia”, en Romera Castillo, José ; Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García Page (eds.) *Literatura y multimedia*. Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED. Cuenca, Universidad Internacional Meléndez Pelayo de Cuenca, 1-4 de julio de 1996. Madrid, Visor Libros.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ CONDE, Juan.
- (1994) “La edad del diamante. La infancia en la narrativa actual”, *Altazor*, 5, págs. 21-31.
- HART, Patricia.
- (1987) *The Spanish Sleuth: The detective in Spanish Fiction*. Cranbury, New Jersey, Associated University Presses.

- HELLER, Agnes
(1989) (v. Ferenc, F).
- HEREDERO, Carlos F.
(1989) "El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro". *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio.
(ed. 1992) *Teoría, Crítica e Historia Literaria*. Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.
- HERRÁEZ, Miguel.
(1994) "La comunicación rota: la progresión del discurso literario en la década de los sesenta", *Comunicación y estudios universitarios*, 4.
(1996) "Lo histórico como signo de una ficción y la ficción como manifestación de lo histórico. El caso de Eduardo Mendoza", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 75-80.
- HERZBERGER, David.
(1984) "Metafiction and Contemporary Spanish Novel", *Selected Proceedings 32nd Mountain Interstate Foreign Languages Conference*. Winston-Salem, Wake Forest University, págs. 145-152.
(1989) "The Spanish Novel and its Critics: 1936-1986", *Anales de la literatura española contemporánea*, I, 1-2, pp. 13-24.
(1991) "Social Realism and the Contingencies of History in the Contemporary Spanish Novel", *Hispanic Review*, 59, 2, pág. 153-173.
(1991) "Narrating the past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain", *Publications of Modern Languages Association*, 106.
- HOPPENSTAND, Gary C.
(1987) *In Search of the paper Tiger. A Sociological Perspective of Myth Formula and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*. Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.
- HOPEWELL, John.
(1989) *El cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid, Ediciones El Arquero.
- HUTCHEON, Linda.
(1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
(1988) *A poetics of Postmodernism*. Nueva York y Londres. Routledge.
- IBÁÑEZ, Julián.
(1989) "El oficio de escribir: Con el corazón en la boca", en Paredes, J. (ed. 1989) *La novela policiaca española*. Granada, Universidad de Granada, págs. 43-48.

- IBÁÑEZ DE LA CUESTA, Miguel.
 (1994) "La recuperación del argumento", *Altazor*, 5, págs. 33-41.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio.
 (1969) *Treinta años de novela española 1938-1968*. Madrid, Prensa Española.
 (1971) "Jesús Fernández Santos en *Los bravos*", *La estafeta literaria*, 460, págs.18-19.
- IGLESIAS, Yolanda.
 (1953) "La actual novelística española", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París, sept-dic. de 1953.
- ILIE, Paul.
 (1995) "La cultura posfranquista, 1975:1990: La continuidad dentro de la discontinuidad", VV.AA. (1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, págs.21-40.
- IMBERT, Gérard.
 (1990) *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Madrid, Akal.
- INGESCHAY, Dieter.
 (1994) (V. Neuschafer, Hans-Jorg).
- IRIZARRY, Estelle.
 (1984) *Writer-Painters of Contemporary Spain*, Boston, Twayne.
- IZPIZUA, Luis Daniel.
 (1992) "Mito y realidad en la novela actual", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 65-74.
- JACKSON, Gabriel.
 (ed. 1978) *La Guerra Civil Española. Antología de los principales cronistas de guerra americanos en España*. Barcelona, Icaria.
 (1987) *La República española y la guerra civil (1931-1939)*. Barcelona, Orbis.
- JAURALDE POU, Pablo.
 (1987) "La crítica literaria" en VV.AA. (1987) *Letras españolas 1976-1986*. Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura, págs. 169-206.
- JOLY, Monique, SOLDEVILA, Ignacio y TENA, Jean.
 (1979) *Panorame du roman espagnol contemporain (1939-1975)*. Montpellier, Université Paul Valéry.
- JONES, Margaret E.W.
 (1985) *The Contemporary Spanish Novel: 1935-1975*. Boston, Twayne Publishers.
- JORDAN, Barry.
 (1990) *Writing and Politics in Franco's Spain*. Londres-Nueva Yorw. Roudletge.

(1991) "Social realism in the 1950s: The contribution of Revista Española", *Bulletin of Spanish Studies*, LXVIII (abril de 1991).

JURISTI, Juan Ángel.

(1996) "Hacia una nueva novela", *Leer*, 76, págs. 52-55.

(1997) *Ni Mirto ni Laurel. Tres años de narrativa española*. Madrid, Huerga y Fierro Eds.

KAISER, C. J.

(1976) *La guerrilla antifranquista*. Madrid, 99.

KORTAZAR, Jon.

(1992) "Las tres memorias", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 75-78.

LA CRUZ, Luis G.

(1988) "De la mansión del crimen a la violencia urbana", *Leer*, 15, págs. 31-37.

LAFUENTE, Fernando.

(1989) "No hay ficción sin invención" *Revista de Occidente*, 98-99, págs. 61-71.

LAÍN ENTRALGO, Pedro.

(1976) *Descargo de conciencia (1930-1960)*. Barcelona, Barral Editores.

LAMANA, Manuel.

(1965) *Literatura de posguerra*. Buenos Aires, Nova.

LANDEIRA, Luis.

(1987) (v. González del Valle, L.).

LANDERO, Luis.

(1992) "Mito y memoria", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 79-82.

LANZUELO CORELLA, María Luisa.

(1996) "Relación entre historia y biografía novelada en primera persona: *Yo, el rey y Yo, el intruso*, de Juan Antonio Vallejo-Nájera", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid. Visor Libros, págs. 275-284.

LAVANYI, Jo.

(1989) *Mith and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge, Cambridge University Press.

(1985) *Ironía e historia en Tiempo de silencio*. Madrid, Taurus.

- LEHMAN, David.
(1989) *The Perfect Murder: a Study in Detection*. New York, The Free Press.
- LISSORGUES, Iván.
(ed.1991) *La renovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- LIZCANO, Pablo.
(1981) *La generación del 56. La universidad contra Franco*. Barcelona, Grijalbo.
- LÓPEZ-PORTILLA, Luis Carlos.
(1988) *La novela social española de la abulia*. Michigan, Ann Arbor.
- LOTTMAN, Herbert R.
(1978) "Publishing in Spain: After Franco, a New Freedom of Books, but costs Remain a Problem", *Publishers Weekly*, 12 de junio de 1978.
- LOUREIRO, Ángel G.
(1990) "Cinco años de narrativa española", *Leer*, Extraordinario C, págs. 7-10.
(coord. 1991) "La autobiografía en la España contemporánea", Madrid, *Anthropos*, 125.
(1993) "Direcciones en la teoría de la autobiografía", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 33-46.
(1999) "Mundos ficcionales en la literatura fantástica" *Congreso sobre Gonzalo Torrente Ballester*. La Coruña, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Coruña. En prensa.
- _____ y Ángel Basanta.
(1996) (V. Basanta, Ángel).
- LYOTARD, Jean.François.
(1984) *La condition postmoderne*. París, Minuit.
- LLAMAZARES, Julio.
(1991) "La nueva novela española", *El País*, 4 de junio de 1991.
(1995) "La memoria como novela, (autobiografía y ficción)" *Leer*, 77, págs.50-54.
- MADRID, Juan.
(1989) "Sociedad urbana y novela policiaca", en Paredes, J. (ed.1989) *La novela policiaca española*. Granada, Universidad de Granada, págs. 13-22.
- MAILLARD GARCÍA, María Luisa.
(1996) "Espacio y tiempo en Extramuros, de Jesús Fernández Santos", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs.293-300.

MAINER, José Carlos.

- (ed.1975) *Tiempo de destrucción*. Barcelona, Seix Barral.
(1988) "1975-1985: Los poderes del pasado" en S.Amell y S. García Castañeda. (eds. 1988) *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Madrid, Playor, págs.11-26.
(1989) "La retórica de la obiedad: ideología e intimidad en algunas novelas de la guerra", en *La Corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, PPU, pp. 141-170.
(1989) "El pensamiento literario en la posmodernidad", *La Página*, 20, (año VII, núm.2), págs. 29-34.
(1992) "1985-1990: Cinco años más" en Amell, S. (ed.1992) *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs.15-49.
(1994) *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona, Crítica.

MANCINI, Guido.

- (1965) "Sul romanzo contemporáneo", *Miscellanea di studi spanici*, Universidad de Pisa, págs. 246-369.

MARCO, Joaquín.

- (1976) "Gonzalo Torrente Ballester", en VV.AA. (1976) *Novela española actual*. Madrid, Fundación Juan March, págs.65-92.
(1980) "La novela española entre 1939 y 1979", *Tiempo de historia*, 62, págs.110-125.
(1989) "Relaciones de la novela de España y América", VV.AA. (1989) "Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy", *Ínsula*, 512-513, pág.16.
(1989) "El realismo simbólico en la novela española de los cincuenta", en María Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.) *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona, PPU, II, pp. 359-372

MARFANY, Joan-lluys.

- (1976) "Notes sobre la novel.la espanyola de posguerra", *Els Marges*, 6, págs. 29-57.

McHALE, Brian.

- (1987) *Postmodernist fiction*. Nueva York y Londres, Methuen.

MARTÍN, Andreu.

- (1989) "La novela policiaca / negra como hecho lúdico", en Paredes, J. (ed.1989) *La novela policiaca española*. Granada, Universidad de Granada, págs. 23-32.

MARTÍN MAESTRO, Abraham.

- (1984) "La novela española en 1982 y 1983", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, IX, 1-3.
(1985) "La novela española en 1984", *Anales de la Literatura española Contemporánea*, X, 1-3.

MARTÍN NOGALES, José Luis.

- (1989) *Cincuenta años de novela española (1936-1986). Escritores navarros*. Barcelona, PPU.
(1989) "La novela, de la vanguardia a la tradición", *La Página*, 20 (año VII, núm.2), págs. 85-90.

(1996) "De la novela al cuento: El reflejo de una quiebra", VV.AA. (1996) "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula*, 589-590, págs.33-35.

MARTÍNEZ CACHERO, José María.

(1985a) *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid, Castalia.

(1985b) "Diez años de novela española (1976-1985) por sus pasos contados", *Ínsula*, 464-465, págs.2-3.

(1997) *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid, Castalia.

MARTÍNEZ MERCHÉN, Antonio.

(1987) "¿Nuestra realidad ausente?", *La República de las Letras*, 19, págs. 41-42.

MARTÍNEZ REVERTE, Jorge.

(1989) "La novela policíaca como novela", en Paredes, J. (ed.1989) *La novela policíaca española*. Granada, Universidad de Granada, págs. 33-42.

MATEO DÍEZ, Luis.

(1990) "Novela: Realidad y fantasía, una reflexión", en VV.AA. (1990) *Narrativa española actual*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, págs.13-19.

MAY, George.

(1984) *La autobiografía*. Méjico, Fondo de Cultura Económica.

MAYER, Roger N.

(1958) "¿Existe una joven literatura española?", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, nº 33 (noviembre-diciembre de 1958).

MEMBA, Javier y José Luis Velázquez.

(1995) *La generación de la democracia. Historia de un desencanto*. Madrid, Temas de Hoy.

MÉNDEZ LEITE, Fernando.

(1965) *Historia del cine español*. Madrid, Rialp.

(1984) "El cine español en la transición", *Cine español 1975-1984*. Murcia, I Semana de Cine Español.

MENTON, Seymour.

(1993) *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. Méjico, FCE.

MERINO, José María.

(1988) "Reflexiones sobre el momento actual de la narrativa española", *La República de las Letras*, 22, págs. 23-26.

(1990) "Sobre literatura fantástica" en VV.AA (1990) *Narrativa española actual*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Estudios, págs. 93-94.

(1992) "Sobre la vigencia de la novela", en Amell, S. (ed.1992) *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs.125-132.

- MESA, Roberto.
(ed.1982) *Jaraneros y alborotadores. Documentos sobre los sucesos estudiantiles de febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid.* Madrid, Universidad Complutense.
- MEYER, Franck.
(1999) "Novos narradores no escenario galego", en VV. AA. *Eidos do libro.Revista Galega do Libro.* Ferrol, 3 (marzo de 1999), págs. 26-30.
- MIRÓ, Pilar.
(1988) "Diez años de cine español" en Amell, S. y García Castañeda, S. (eds.1988) *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985).* Madrid, Playor, págs. 27-32.
- MOHRT, Michael.
(1956) *La novela americana contemporánea.* Madrid, Escelicer.
- MOLINO, Jean.
(1991) "Interpretar la autobiografía" en VV.AA. (1991) *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte.* Laussane, Hispánica Helvética, págs.101-137.
- MONLEÓN, José B.
(ed.1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990.* Madrid, Akal
- MONTEJO, Lucía.
(1992) "Recursos técnicos en la narrativa española de la última década. ¿Renovación o recuperación de procedimientos tradicionales", en José Antonio Hernández Guerrero (ed.) *Teoría, Crítica e Historia Literaria.* Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, págs. 453-458.
(1993) "La presencia del lector en la novela española de las últimas dos décadas. Su papel como constructor y decodificador", en José Romera Castillo; Antonio Llorente y Ana M^a Freire (eds.) *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero.* Vol II. Madrid, UNED, págs. 679-684.
(1997) "La novela española actual (I): algunas tendencias y autores", en José Romera Castillo (coord.) "El placer de leer (un canon de lectura de la literatura actual)", *A Distancia.* Madrid, UNED, Actividades del Vicerrectorado de Coordinación, otoño de 1997, págs.95-99.
- _____ e Isabel de Castro García.
(1993) (v. Castro García, Isabel de.)
- MONTERO, Isaac.
(1970) "Mesa redonda sobre novela. Literatura española a treinta años del siglo XXI", *Cuadernos para el Diálogo*, Extraordinario 23, págs. 45-52.
(1972) "La novela española desde 1955 hasta hoy. Una crisis entre dos exaltaciones antagónicas", *Triunfo*, 507, págs. 86-95.
(1989) "Novela de una ficción televisiva", *La Página*, 20 (año VII, núm.2), págs. 53-61.
(1996) "Servidumbres y estímulos de la televisión para un escritor", VV.AA. (1996) "El espejo fragmentado.Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula.* 589-590, enero-

febrero de 1996, págs. 35-37.

MONTERDE, José Enrique.

- (1978) "Crónicas de la transición. Cine político español, 1973-1978", *Dirigido por...*, 58.
- (1993) *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- (1996) "Continuismo y disidencia (1951-1962)", VV.AA. (1996) *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, págs. 239-294.

MORÁN, Fernando.

- (1971) *Novela y semidesarrollo (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*. Madrid, Taurus.
- (1971b) *Explicación de una limitación: la novela realista de los años cincuenta en España*. Madrid, Taurus.
- (1982) "Los personajes femeninos en la novela española contemporánea", en *La destrucción del lenguaje*. Madrid, Mezquita, pp. 30-51.

MORÁN VILLENA, Gregorio.

- (1985) "Narrativa española última", en VV.AA. (1985) "Diez años de novela en España", *Ínsula*, 464-465, pág.8.

MOREIRAS, Alberto.

- (1991) "Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)" *Suplementos Anthropos*, 29, págs.129-137.

MUÑOZ SUAY, Ricardo.

- (1979) "Operación realismo (Precisiones a un debate histórico): noviembre de 1978", en VV.AA. *Panorama du roman espagnol contemporaine (1939-1975)*. Montpellier, Centre d'Estudies Sociocrítiques, pp. 335-337.

MURILLO, Enrique.

- (1988) "La actualidad de la narrativa española" *Diario 16*, Suplemento Culturas, 23 de abril de 1988, págs. 2-3.

NAVAJAS, Gonzalo.

- (1987) *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Edicions dell Mall.
- (1996) "Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer", VV.AA. (1996) "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula*, 589-590, enero-febrero de 1996, págs.37-39.
- (1996) *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona, EUB.

NAVAJO, Imelda.

- (1989) "Edición y modernidad", *La Página*, 20, (año VII, núm.2), págs. 35-38.

NAVALES, Ana María.

- (1974) *Cuatro novelistas españoles. Miguel Delibes. Ignacio Aldecoa. Daniel Sueiro. Francisco Umbral*. Madrid, Fundamentos.

NAVARRO, Justo.

- (1992) "Preguntas sobre los mitos", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 83-86.

NAVARRO MATEO, M^a José.

- (1993) "Declaración de un vencido: autobiografía por personaje interpuesto", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 303-310.

NAVARRO SALAZAR, María Teresa.

- (1996) "I fuochi del Basento o la metáfora del espacio como aproximación a la historia local", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 319-328.
- (1997) "Literatura italiana: de la novela media a la novela de retorno", en José Romera Castillo (coord. 1997) "El placer de leer (un canon de lectura de la literatura actual)", *A Distancia*. Madrid, UNED, julio de 1997, págs. 172-178.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg .

- (1994) *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona, Anthropos.

_____, e Ingenschay, Dieter.

- (1994) *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*. Barcelona, Lumen.

NAVARRO, Mariano.

- (1986) "La patria interior. Escritores de la segunda generación del exilio", *El Urogallo*, 6 (octubre de 1986).

NICHOLS, Geraldine Cleary.

- (1992) *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo XXI.
- (1995) "Ni una, ni "grande", ni liberada: La narrativa de mujer en la España democrática", en VV. AA. (1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, págs. 197-220.

NORA, Eugenio G.

- (1966) "La novela en la España de hoy", *Studies in Short Fiction*, nº 2, págs. 207-214.
- (1970) *La novela española contemporánea (1898-1967)*. Madrid, Gredos.
- (1996) "Cien años de literatura", *Leer*, 76, págs. 34-41.

OLEZA, Juan.

- (1989) "Fin de siglo. ¿final de género?", *La Página*, 20 (año VII, núm.2), págs. 39-44.
- (1996) "Un realismo posmoderno", VV.AA. (1996) "El espejo fragmentado. Narrativa

- española al filo del milenio”, *Ínsula*, 589- 590, págs. 39-42.
- (1996) “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo”, en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 81- 96.
- OLNEY, James.
 (1991) “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bíos: la ontología de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 29, págs. 33-47.
- ORDAZ, Jorge.
 (1992) “Mito y realidad en la novela actual”, VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 87-92.
- ORGAZ, Manuel.
 (1958) “Novela joven”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 106, págs. 97-99.
- ORTEGA, José.
 (1972) “Nuevas direcciones en los novelistas españoles de la “Generación del medio siglo”, *Norte*, 13, págs. 87-90.
 (1974) *Ensayos de la novela española moderna*. Madrid, Porrúa.
- OTERO, Carlos- Peregrín.
 (1980) “Lenguaje e imaginación: La nueva novela en castellano”, *Quimera*, 2, págs. 9-21.
- PALOI, Miguel de.
 (1992) “Actualidad del mito”, VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 93-96.
- PALOMO, M^a del Pilar.
 (1967) “La novela española en lengua castellana (1939-1965)”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, vol. VI, págs. 697-733.
 (1990) “La novela histórica en la narrativa española actual”, en VV.AA. (1990) *Narrativa española actual*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, págs.75-89.
- PANTÍN, Pablo.
 (1999) “¿Qué se le en Galicia?”, en VV. AA. *Eidos do libro. Revista Galega do Libro*. Ferrol, 3 (marzo de 1999), págs. 34-37.
- PARDO, José Ramón.
 (1975) *Historia del pop español*. Madrid, Guía del Ocio.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan.
 (ed. 1989) *La novela policiaca española*. Granada, Universidad de Granada.

PAZ-GAGO, José M^a.

(1993) *La Estilística*. Madrid, Fundamentos.

(1994) "Presentación", en José M^a Paz Gago, José Ángel Fernández Roca y J. Carlos Gómez (eds.) *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 1. Pág.11. La Coruña, Universidad de La Coruña.

(ed.1994) *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 2. La Coruña, Universidad de La Coruña.

(1994) "Enunciación y recepción en la ficción posmoderna: *Cristo versus Arizona* de Camilo José Cela", *Lenguaje y textos* (La Coruña), 5, pp. 63-70.

_____, José Ángel Fernández Roca y J. Carlos Gómez Blanco.

(eds.1994) *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 1. La Coruña, Universidad de La Coruña.

_____, y José Luis Castro de Paz.

(e.p.) (v. José Luis Castro de Paz).

PEÑA-ARDID, Carmen.

(1992) *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.

PERCIVAL, Anthony.

(ed. 1997) *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*. Barna, Lumen.

PÉREZ BOWIE, José Antonio.

(1978) "Nacionalismo vasco y socialismo en una novela de Pedro de Basaldúa", *Letras de Deusto*, 15, VIII, págs. 203-210.

(ed.1990) Pío Baroja, *El mundo es así*. Madrid, Espasa-Calpe, págs. 11-49.

(1996) "Max Aub: los límites de la ficción" en C. Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*. Valencia, Ayto. de Valencia, I, págs. 367-382.

(1996) "¿La inviabilidad de la novela histórica? *La saga de los Marx*, de Juan Goytisolo", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs. 337-350.

PÉREZ BUSTAMANTE, Ana Sofía

(1995) (v. Ramos Ortega, Manuel José)

PÉREZ CARRERA, José Manuel.

(1980) "Novela y sociedad (Notas previas a un estudio de la novela española actual". *Archivum*, Universidad de Oviedo, 29 - 30, págs. 167-190.

PERSIN, Margaret et. al.

(1983) "Metaliterature and Recent Spanish Literature", *Revista Canadiense de Estudios*

Hispánicos, 7, 2 (invierno de 1983), págs.297-309.

PESSARRODONA, Marta.

(1992) "Mito y realidad en Christa Wolf y Hans-Jürgen Syberberg", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 97-100.

PICÓ, Josep.

(ed. 1988) *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.

PONS PRADES, E.

(1977) *Guerrillas españolas, 1936-1960*. Barcelona, Planeta.

POPE, Randolph D.

(1984) *Novela de emergencia: España 1939-1954*. Madrid, SGEL.

POZUELO YVANCOS, José M^a.

(1996) "Realidad, ficción y semiótica de la cultura", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros, págs.97-110.

PRADERA, Javier.

(1990) "Apagones de la Galaxia Gutemberg", *Claves*, 8, págs.75-80.

PUÉRTOLAS, Soledad.

(1990) "Al margen de la vida", en VV.AA. (1990) *Narrativa española actual*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs.23-29.

PULGARÍN, Amalia.

(1995) *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid, Fundamentos.

QUESADA, Luis.

(1986) *La novela española y el cine*. Madrid, Ediciones JC, colección Imágenes.

QUINTO, José M^a de.

(1952) "Lo intimista en la literatura social", *Correo literario*, año III, 61, pág.3.

RAMONEDA, Josep.

(1994) "El fin de la historia", VV.AA. (1994) *La novela del siglo XX y su mundo*. Madrid, Escuela de Letras, págs. 148-160.

RAMOS ORTEGA, Manuel José y Ana Sofía Pérez Bustamante.

(1995) *Literatura española alrededor de 1950: panorama de una diversidad*. Cádiz, Universidad de Cádiz.

- RATO, Mariano Antolín.
 (1990) "Una visión muy imparcial", *Leer*, Extraordinario C, pág. 47.
- REI BALLESTEROS, Anxo A.
 (1992) "Mito y realidad en la novela actual", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 101-108.
- RESINA, Joan Ramón.
 (1995) "El detective en la cultura del desencanto", en VV.AA. (1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, págs. 109-122.
 (1997) *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona, Anthropos.
- RÍO, Emilio del.
 (1971) *Novela intelectual*. Madrid, Prensa Española.
- RIX, Robert.
 (ed. 1992) *Leeds Papers on Thrillers in the Transition. "Novela negra" and Political Change in Spain*. Leeds, Trinity and All Saints College.
- ROBERTS, Gemma.
 (1973) *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ, Emma.
 (1990) (v. Goñi, J.).
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo.
 (1959) *Hora actual de la novela en el mundo*. Madrid, Taurus.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Justo.
 (1988) "Narrativa española hoy: reflexiones de un observador", *El Urogallo* (septiembre-octubre de 1988), págs. 88-91.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio.
 (1986) *Literatura fascista española*, volumen I, *Historia*. Madrid, Akal.
 (1987) *Literatura fascista española*, volumen II, *Antología*. Madrid, Akal.
 (1995) "Democracia, literatura y poder", en VV.AA. (1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, págs. 267-278
- ROIG, Monserrat.
 (1975) *Los hechiceros de la palabra*. Barcelona, Martínez Roca.
- ROJAS, Carlos.
 (1968) "Problemas de la nueva novela española", *La nueva novela europea*, Madrid, Guadarrama. colección Punto Omega, págs. 121-135.
- ROJO, Andrés José.
 (1989) "El reto de la última narrativa española", *Delibro*, 13 (junio de 1989), págs. 5-13.

- (1990) "La mirada de la crítica", *Prólogo*, 7, págs. 6-25.
- ROJO, Miguel.
- (1992) "Reflexiones sobre el mito y la realidad", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 109-112.
- ROMERA CASTILLO, José.
- (1981) "La literatura como signo autobiográfico", *La literatura como signo*. Madrid, Playor, págs. 13-56.
- (1984) "Presencia de la literatura en 'Mazurca para dos muertos'", *Epos*, vol. I, pág. 241.
- (1986) "Semiótica literaria y teatral en España", *Epos*, vol. VI, pág. 597.
- (1991) "Panorama de la literatura autobiográfica en España", *Suplementos Anthropos*, 29, págs. 170-184.
- (1992) "Escritos autobiográficos de autores literarios traducidos en España (1975-1992). Una selección", *Compas de Letras*, 1, págs. 244-257.
- (1993) "Presentación", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 9-15.
- (1993) "Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 423-505.
- (1993) "Escritura autobiográfica en la España actual: Los pintores se retratan / Los músicos se interpretan", *Romanistica Turkuensis. Mélanges d'Etudes Romanes offerts à Lauri Lindgreen*. Turku, Finlandia, Yliopisto (nº monográfico de *Annales Universitatis Turkuensis* B-202).
- (1994) "El descubrimiento del yo : pensadores y científicos se investigan a sí mismos", en José Ángel Fernández Roca, J. Carlos Gómez Blanco y José Mª Paz Gago (eds.1994) *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 1., págs. 233-241. La Coruña, Universidad de La Coruña.
- (1996) "El pasado, prehistoria literaria del presente", en José Romera, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED. Madrid, Visor Libros, págs. 9-18.
- (1996) "Selección bibliográfica sobre novela histórica", en José Romera, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (...).Madrid, Visor Libros, págs. 427-439.
- (coord. 1997) "El placer de leer (un canon de lectura de la literatura actual)", *A Distancia*. Madrid, UNED, actividades del Vicerrectorado de Coordinación, julio de 1997.
- (1997) "Presentación", en José Romera Castillo (coord.) "El placer de leer (un canon de lectura de la literatura actual)", *A Distancia*. Madrid, UNED, actividades del Vicerrectorado de Coordinación, julio de 1997, pág. 94.
- (1997) "Escritura autobiográfica". en José Romera Castillo (coord.) *El placer de leer (un canon de lectura de la literatura actual)*. Monográfico de la revista *A Distancia*.

Madrid, UNED, Actividades del Vicerrectorado de Coordinación, págs. 111-118.

ROMERA CASTILLO, José ; Alicia Yllera y Rosa Calvet.

(eds.1992) *Ch. S. Peirce y la literatura*. Actas del I Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Segovia, 3-5 de julio de 1991). Madrid, UNED, Sigma I.

_____ ; Antonio Llorente y Ana M^a Freire.

(eds.1993) *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*. Madrid, UNED.

_____ ; Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet.

(eds.1993) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros.

_____ , Alicia Yllera y Mario García-Page.

(eds.1994) *Semiótica. Homenaje a Greimas*. Actas del III Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, 26-28 de abril de 1993). Madrid, Visor Libros.

_____ , Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo.

(eds.1995) *Bajtín y la literatura*. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, 4-6 de julio de 1994). Madrid, Visor Libros.

_____ , Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbajo.

(eds.1996) *La novela histórica a finales del S. XX*. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED (Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca, julio de 1995). Madrid, Visor Libros.

_____ , ; Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García Page.

(eds. 1997) *Literatura y multimedia*. Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED. Cuenca, Universidad Internacional Meléndez Pelayo de Cuenca, 1-4 de julio de 1996. Madrid, Visor Libros.

ROMERO TOBAR, Leonardo.

(1976) *La novela popular española del siglo XX*. Madrid, Fundación Juan March y Ariel.

RUBIO, Rodrigo.

(1970) *Narrativa española 1940-1970*. Madrid, Epesa.

RUIZ, Gabriel.

(1960) “¿Por qué novela objetiva?”, *Nuestras ideas*, 9, pág. 21-25.

SÁEZ ALONSO, M.

(1972) *Breve estudio de la novela española (1939-1969)*. San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

SAGRERA, Martín.

(1989) *Las mil españas. Artículos y cartas al país*. Madrid, Ediciones H-F.

SALADRIGAS, Robert.

(1978) "La novela castellana de los años setenta: hacia la ruptura con la guerra civil", *Camp de l'Arpa*, 48-49, págs. 22-25.

SALVADOR, Tomás.

(1955) *La novela española en la postguerra*. Madrid, Publicaciones españolas.

SANTANA, Mario.

(1992) "El "boom" en España: una historia necesaria", *Letras Peninsulares* (primavera de 1992), pp. 75-94.

SANZ VILLANUEVA, Santos.

(1972) *Tendencias de la novela española actual (1959-1970)*, Madrid, EDICUSA.

(1980) *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra (1984)
"La novela", en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 6 / 2. Barcelona, Ariel, págs. 13-203.

(1985) "La novela española desde 1975", *Las Nuevas Letras*, 3 - 4, págs. 30-35.

(1985) "El realismo en la nueva novela española", en VV. AA. (1985) "Diez años de novela en España", *Ínsula*, 464-465, págs. 7 - 8.

(1986) "Panorama general (1939-1985)", en VV.AA. (1986) *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, págs. 287-300.

(1986) "Últimos narradores españoles", *Las Nuevas Letras*, 5, págs. 4-7.

(1988) "Dulces, pero poco útiles", *Culturás* (suplemento de "Diario 16"), 156, 30-IV-1988.

(1988) "La historia es un cuento. La novela histórica está de moda. Desde la guerra hasta las honduras del medievo, el pasado es protagonista literario", *Cambio 16*, 883 (31-de octubre de 1988), págs. 112-114.

(1988) "Generación del 69", *El Urogallo*, junio de 1988. Ampliado en "La generación novelesca de 1968", en VV.AA. (1990) *Narrativa Hispánica*. Madrid, Universidad Complutense.

(1989) "La novela de los sesenta: de la vida a la creación autónoma", *República de las Letras*, 24, pp. 128-135.

(1989) "Una realidad en la última novela española", VV.AA. (1989), "Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy", *Ínsula*, 512-513, págs. 3 y 4.

(1989) "Un debate en las fronteras del 2000", *La Página*, 20 (año VII, núm.2), págs. 3-7-

(1990) "La narrativa deja en herencia un tono creativo muy digno", *Leer*, Extraordinario C, págs. 27-31.

(1996) "El archipiélago de la ficción", VV. AA. (1996) "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula*, 589-590, págs.3-4.

(1996) "Rasgos distintivos de un mundo en transformación", *Leer*, 76, págs. 42-27.

- SASTRE, Alfonso.
 (1958) "Arte como construcción", *Acento cultural*.
- SAVATER, Fernando.
 (1979) "Sobre el pasado fantástico y el futuro imposible", *Camp de l'Arpa*, 65-66, págs.7-11.
 (1983) "Novela detectivesca y conciencia moral", *Los Cuadernos del Norte*, 4.19, págs.8-12.
- SCHMOLLING, Regine.
 (1990) *Literatur der Sieger. Der Spanische Bürgerkriegsroman im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus (1939-1943)*. Francfort, Vervuert.
- SCHWARTZ, Ronald.
 (1976) *Spain's new Wave Novelists*. New Jersey, The Scarecrow Press, Inc.
- SCORPIONI COGGIOLA, Valeria.
 (1986) *Appunti sul romanzo spagnolo contemporaneo*. Turin, G. Giapichelli.
- SENBRE, Ricardo.
 (1971) "La novela del `Realismo crítico`", *Eidos*, 34, págs. 3-18.
 (1995) "La novela española, hacia el 2000", *Letras de Deusto*, 66, págs. 23-38.
- SERRA, Marius.
 (1992) "Mito y realidad en la novela actual", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 113-120.
- SERRANO, José.
 (1971) (v. Carenas, F.).
- SERRANO PONCELA, Segundo.
 (1953) *La novela española contemporánea*. Puerto Rico, La Torre I.
- SKLODOWSKA, Elzbieta.
 (1991) *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam, John Benjamins.
- SOBEJANO, Gonzalo.
 (1970) *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)* Madrid, Prensa Española.
 (1976) "Direcciones de la novela española de posguerra", en Cardona, R. (ed.1976) *Novelistas españoles de posguerra*. Madrid, Taurus. págs. 47-64.
 (1979) "Ante la novela española de los setenta", *Ínsula*. 396-397, págs. 1 y 22.
 (1985) "La novela poemática y sus alrededores", *Ínsula*. 464-465, págs. 1 y 26.
 (1986) "Novela española contemporánea. La renovación formal (1962-1973)", en VV.AA. (1986) *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, págs. 363-384.
 (1986) "Testimonio y poema en la novela española contemporánea" en VV.AA. (eds. 1983)

- Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Comisión Editorial del VIII Congreso de la A.I.H., Providence, R.I. Ediciones Itsmo, Madrid.
- (1988) “La novela ensimismada (1980-1985)”, *La España Contemporánea*, 1, págs. 9-26.
- (1989) “Novela y metanovela en España”, VV. AA. (1989), “Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy”, *Ínsula*, 512-513., págs. 4-6.
- (1996) “Novelistas de 1950 al final del siglo”, VV.AA. (1996) “El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio”, *Ínsula*, 589-590, págs. 43-44.

SOLANO, Francisco.

- (1988) “Narrativa última”, *Reseña*, 184, págs.110-114.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio.

- (1967) “La novela española actual: Tentativa de entendimiento”, *Revista Hispánica Moderna*, nº 1-2 (enero-abril de 1967), Nueva York.
- (1980) *La novela desde 1936. Historia de la literatura española actual*, 2, Madrid, Alhambra.
- (1985) “Sobre el presente de la novela y el futuro de las formas narrativas”, VV.AA. (1985) “Diez años de novela en España”, *Ínsula*, 464-465, págs. 6-7.
- (1988) “La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985”, en Amell, S. y García Castañeda, S. (eds.1988) *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Madrid, Playor, págs. 37-47.
- (1988) “Reflexiones sobre la situación y orientación de los géneros narrativos desde 1980 (Con especial atención a la novela en lengua castellana)”, *Cahiers du C.R.I.A.R.*, 8, Rouen.
- (1989) “Esfuerzo titánico de la novela histórica”, VV.AA. (1989) “Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy”, *Ínsula*, 512-513., pág.8.
- (1979) (v. Joly, M. y Tena, J. (eds. 1979)).
- (1992) “Posición de la literatura dentro del discurso social. Balance y perspectivas”. en Amell, S. (ed.1992) *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 101-124.
- (1993) “La novela social en España: un ajuste de cuentas”, *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, IV, 1.

SOLER, Marc.

- (1984) “Proceloso mar de la novela histórica”, *Quimera*, 36, págs.8-9.

SONTAG, Susan.

- (1977) “La imaginación pornográfica”, *Revista de Occidente*, 55, págs.14-32.

SOPENA, Federico.

- (1970) *Defensa de una generación*. Madrid, Taurus.

SOREL, Andrés.

- (1992) “Mito y realidad en la literatura de hoy”, VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 121-128.

- SORELA, Pedro.
 (1992) "Qué mito y qué realidad", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 129-134.
- SPIRES, Robert C.
 (1978) *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*. Madrid, Cupsa.
 (1979) "El nuevo lenguaje de la nueva novela", *Ínsula*, 396-397, págs. 6-7.
 (1984) *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish novel*. Lexington, Kentucky.
 (1995) "Del discurso franquista al posmodernista", en VV.AA. (1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, págs. 315-324.
- SUÁREZ, Beatriz.
 (1993) (v. M^a Jesús Fariña Busto).
 (1994) (v. M^a Jesús Fariña Busto).
- SUBIRATS, Eduardo.
 (1988) *La cultura como espectáculo*. Madrid, FCE.
- SUÑÉN, Luis.
 (1982) "Ser y parecer (hacia una perspectiva crítica de la novela española escrita en castellano: 1970:1981)", *Quimera*, 16, págs.4-7.
 (1982) "Volver a la novela", *Ínsula*, 422.
 (1985) "Escritura y realidad", *Ínsula*, 464-465, págs. 5 y 6.
 (1994) "La lengua figurada en la narración", VV.AA. (1994) *La novela del siglo XX y su mundo*. Madrid, Escuela de Letras, págs. 71-87.
- SUSANNA, Alex.
 (1992) "Mito y realidad en la novela actual", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 135-138.
- SYMONS, Julian.
 (1982) *Historia del relato policial*. Barcelona, Bruguera.
- TÉBAR, Juan.
 (1985) "Novela criminal española de la transición", *Ínsula*, 464-465, págs. 5-6.
- TÉLLEZ, Antonio.
 (1978) *Sabaté. guerrilla urbana en España 1945-1960*. Barcelona, Planeta.
- TENA, Jean.
 (1979) (v. Joly, M. y Soldevila, I. (eds.))
- THOMAS, Gareth.
 (1990) *The Novel of Spanish Civil War (1936-1975)*. Cambridge, Cambridge University.

- TOLA DE HABITCH, Fernando.
(1971) (v. Grieve, P.).
- TONO MARTÍNEZ, José.
(1984) "Narrativa en la posmodernidad", *Los Cuadernos del Norte*, 26, págs. 69-71.
(ed.1988) *La polémica de la posmodernidad*. Madrid, Libertarias.
- TORO, Suso de.
(1992) "Explicación de mi camino y a dónde me está conduciendo", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 139-144.
- TORRE, Guillermo de.
(1970) "Memorias, autobiografías y epistolarios". *Doctrina y estética literaria*. Madrid, Guadarrama, colección Punto Omega.
- TORRES, Amalia.
(1996) "Los heterogéneos", *Quimera*, 145, págs. 40-41.
- TOVAR, Antonio.
(1972) *Novela española e hispanoamericana*, Madrid, Alfaguara.
- TRABA, Marta.
(1981) "Hipótesis sobre una escritura diferente", *Quimera*, 13, págs. 9-11.
- TRÍAS, Eugenio.
(1979) "El amor y la muerte", *Camp de l'Arpa*, 64, págs. 35-37.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel.
(1980) (v. Biescas, José Antonio).
- TUSELL, Javier.
(1977) *La oposición democrática al franquismo 1939-1962*. Barcelona, Planeta.
(1986) *Los hijos de la sangre. La España de 1936 desde 1986*. Madrid, Espasa-Calpe.
(1996) *La dictadura de Franco*. Madrid / Barcelona, Alianza Editorial / Altaya.
- UMBRAL, Francisco.
(1987) *Guía de la posmodernidad*. Madrid, El Papagayo.
(1995) *Diccionario de Literatura. España 1941-1995: De la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona, Planeta.
- VALVERDE, José M^a.
(1990) "Mirando la literatura", *El País*, Extraordinario 5000, págs. 75-77.
- VALLBONA, Rafael.
(1992) "Hacia el nuevo mito", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 145-150.

- VALBUENA BRIONES, Ángel.
 (1969) "Perspectivas de la novela española", *Arbor*, 282 (junio de 1969), págs. 53-59.
- VALLES CALATRAVA, José R.
 (1990) *La novela criminal*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- VALLS, Fernando.
 (1989) "Historia y novela actual", *Historia 16*, 163 (noviembre de 1989). (Antes, abreviado, en *La Vanguardia*, 9 de junio de 1989).
 (1989) "La literatura femenina en España: 1975-1989", VV. AA. (1989) "Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy", *Ínsula*, 512-513, pág. 13.
- VARIOS AUTORES.
 (1971) "La novela policíaca", *Destino*, 1758, 12 de junio de 1971.
 (1972) "La cultura española en el siglo XX". *Triunfo*, 17 de junio de 1972.
 (1972) "Mesa Redonda. La literatura social". *Camp de l'Arpa*, nº 1.
 (1976) *Novela española actual*. Madrid, Fundación Juan March.
 (1979) "La novela policíaca", *Camp de l'Arpa*, 60-61.
 (1980) "Dossier novela negra", *El Viejo Topo*, 42.
 (1980) "Balance de cinco años. El Posfranquismo", *Tiempo de Historia*, VI, nº 72.
 (1981) *VII Annual Hispanic Literatures Conference*, Indiana University of Pennsylvania, 9 de octubre de 1981.
 (1982) "La lucha contra el crimen", *Historia y vida*, Extra 25.
 (1982) "La España de la Cruzada. Guerra Civil y primer franquismo (1939-1959)", *Historia 16*, Extra XXIV, año VII.
 (1983) *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Comisión Editorial del VIII Congreso de la A.I.H., Providence, R.I. Ediciones Itsmo, Madrid.
 (1983) "La novela criminal", *Los Cuadernos del Norte*, 4. 19.
 (1983) "De la dictadura a la democracia. Desarrollismo, crisis y transición (1959-1977)", *Historia 16*, Extra 25, año VII.
 (1985) *100 españoles que cuentan*. Liber 85, Tercer Salón Internacional del Libro, Madrid.
 (1985) "Diez años de novela en España", *Ínsula*, 464-465.
 (1985) "Suspiros de España, 1975-1985. Diez años de cultura". *Las Nuevas Letras*, 3 / 4.
 (1985) "Cien años de novela en España" *El País*, 14 de marzo de 1985.
 (1986) *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
 (1986) "Última novela española". *Las Nuevas Letras*, 5.
 (1987) "La novela criminal", *Los Cuadernos del Norte*, 7.41.
 (1987) "Novela Policiaca", *El Urogallo*, 9-10.
 (1988) "Dossier novela negra", *Quimera*, 78-79.
 (1988) *Letras españolas 1987*. Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura.
 (1988) "La cultura española 1976-1987", *Reseña*, 184 (mayo de 1988).
 (1988) Cahiers du C.R.I.A.R., nº 8. Monográfico sobre la narrativa española desde 1975. Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 141. (Etudes de Gonzalo Sobejano, Ignacio Soldevila Durante, Geneviève Champeau, Patrick Collard, Rosanna Pradello, Jean Tena, et Anne-Marie Vanderlynden).
 (1988) "Los libros del año", *El Urogallo*, 29-30.
 (1989) *Letras españolas 1988*. Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura.

- (1989) "Medio siglo de literatura en España" *República de las Letras*, 22.
- (1989) "Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy", *Ínsula*, 512-513.
- (1990) *Narrativa Hispánica*. Madrid, Universidad Complutense.
- (1990) "¿Qué queda de las generaciones?" *Culturas* (Suplemento de "Diario 16"), 23 de abril de 1990.
- (1990) *Nos années 80. Culture hispanique, Hispanística XX*. Centre d'Études et de recherches Hispaniques du XX^e siècle. Dijon, Université de Bourgogne.
- (1990) "Cinco años de narrativa española". *Leer*, Extraordinario C.
- (1990) "El estado de la cuestión. Novela española 1989-1990", *Ínsula*, 525.
- (1990) *Narrativa española actual*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Estudios.
- (1990) *Diario 16 : Cincuenta años en la vida de España*. Madrid, Grupo 16.
- (1991) *Cambio 16: 1971-1991. Mil semanas que hacen historia*. Madrid, Grupo 16.
- (1991) *Gente. Los cien mejores artículos*. Madrid, Grupo 16.
- (1991) "Encuesta. Narrativa española 1975-1991. Lo que hay que leer", *El País* 9 de octubre de 1991.
- (1991) *La autobiografía en la España contemporánea*. Madrid, Anthropos.
- (1991) "15 años de historia. 15 años de España" *Historia 16*, Año XVI, 181.
- (1992) *Entre l'histoire et le roman: la littérature personnelle*. Bruselas. Centre d'Études Canadiennes.
- (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura.
- (1993) "Quince años de la movida madrileña. De la cresta al desencanto". *ABC Cultural*, 95.
- (1993) "Encuentro internacional sobre la novela en Europa" *El Urogallo*, 82.
- (1994) "Cincuenta personalidades eligen a los mejores escritores vivos en lengua española". *ABC Cultural*, 151.
- (1994) *Anagrama, 25 años: 1969-1994*. Barcelona, Anagrama.
- (1994) *La novela del siglo XX y su mundo*. Madrid, Escuela de Letras.
- (1994) *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 1. La Coruña, Universidad de La Coruña.
- (1995) *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen.
- (1995) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal.
- (1995) *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual*. Bonn, Romanistischer Verlag.
- (1995) "De Marsé a los nuevos autores". *Ajoblanco. Extra de invierno*.
- (1996) "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula*, 589-590 (enero-febrero de 1996).
- (1996) *El País. Historia de la transición*. Madrid, Grupo PRISA.
- (1996) *El País. Veinte años*. Madrid, Grupo PRISA.
- (1996) "A debate. Última narrativa", *El Urogallo*, 120, págs.24-44.
- (1996) *Posmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Grenoble, Université de Grenoble.
- (1996) "Dossier: Nueva narrativa española", *Quimera*, 145.
- (1997) "Literatura española, una buena moda", *El País Semanal*, 8 de junio de 1997.
- (1998) *Space and Literature and Film*. University, College Cork, National University of Ireland, Cork, 22-26 de abril de 1998.

- (1998) *Dietario de posguerra*. Barcelona, Anagrama, colección Crónicas Anagrama.
- (1999) "Especial Narrativa Galega Actual". *Eidos do libro. Revista Galega do Libro*. Ferrol, 3, marzo de 1999.
- VATTIMO, Gianni et Al.
 (1990) *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel.
 (1988) "Sobre la memoria de la oposición antifranquista", *El País*, 26 de octubre de 1988.
 (1989) "Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España", en Paredes, J. (ed.1989) *La novela policíaca española*. Granada, Universidad de Granada, págs. 49-62.
 (1989) "El escriba sentado o reflexiones de un escritor intervencionista", *Revista de Occidente*, 98-99, págs. 13-28.
 (1991) *Del apogón de Nueva York a la caída del muro de Berlín pasando por la transición. Veinticinco anuarios*. Barcelona, Difusora Internacional.
 (1991) "La novela española entre el franquismo y el posmodernismo", en Lissorgues, Y. (ed.1991) *La renovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, págs.13-25.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador.
 (1981) *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona, Planeta.
 (1983) "La novela policial española", *Los Cuadernos del Norte*, 19, págs.24-37.
 (1987) "Viaje por la novela policíaca actual", *El Urogallo*, 9-10, págs. 20-25.
 (1993) *La novela policíaca en España*. Barcelona, Ronsel.
- VELASCO MARCOS, Emilia.
 (1996) "Las aguas y el cauce: suerte de la metanovela", VV.AA. (1996), "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio", *Ínsula*, 589-590, págs. 45-46.
- VELÁZQUEZ, José Luis.
 (1995) (v. Memba, J.).
- VIDAL SANTOS, Miguel.
 (1981) "Novela policíaca y transición", *Gimlet*, 7, págs. 65-72.
 (1981) "La novela policíaca en España, 1975-1981", *Diario de Mallorca*, 17 de mayo de 1981.
- VILANOVA, Antonio.
 (1967) "Realismo y humanización en la novela española de posguerra", *Las literaturas contemporáneas del mundo*. Barcelona, Vicens-Vives, págs. 21-71.
 (1968) "De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual", *Prosa novelesca actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, págs. 135-155.
- VILAR, Sergio.
 (1964) *Manifiesto sobre arte y libertad. Encuentro entre intelectuales y artistas españoles*. Barcelona, Fontanella.
 (1976) *La oposición a la dictadura. Protagonistas de la España democrática*. Barcelona, Aymá.
 (1984) *Historia del antifranquismo 1939-1975*. Barcelona, Plaza & Janés.

- VILARÓS, Teresa M.
 (1994) "Los monos del desencanto español", *Modern Language Notes*, 109.
- VILAS, Santiago.
 (1968) *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid, Guadarrama.
- VILAVEDRA, Dolores.
 (1999) "A narrativa galega hoxe", en VV. AA. *Eidos do libro. Revista Galega do Libro*. Ferrol, 3 (marzo de 1999), págs. 22-25.
- VILLANUEVA, Darío.
 (1973) "El Jarama" de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.
 (1976) "Juan Benet", en VV.AA. (1976) *Novela española actual*. Madrid, Fundación Juan March.
 (1977) "La novela española en 1976", *Anales de la Narrativa de Posguerra*, 2.
 (1978) "La novela española en 1977", *Anales de la Narrativa de Posguerra*, 3.
 (1979) "La novela española en 1978", *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4.
 (1979) "Últimas aportaciones críticas a la novela española contemporánea", *Ínsula*, 396-397 (noviembre-diciembre de 1979).
 (1980) "La novela española en 1979", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 5, págs. 107-139.
 (1981) "La novela española en 1980", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 6.
 (1985) "Diez años de novela en España (1976-1985)", *Ínsula*, 464-465.
 (1986) "La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión". VV.AA. (1986) *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, págs. 329-348.
 (1987) "La novela", VV.AA. (1987) *Letras españolas 1976-1986*. Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura, págs. 19-64.
 (1989) "Novela lírica, novela poemática", VV.AA. (1989) "Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy", *Ínsula*, 512-513, págs. 7-8.
 (1991) "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo". *El polen de ideas*. Barcelona, PPU, págs. 115-130.
 (ed.1992) "La novela" en *Historia y crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol.IX, Barcelona, Crítica.
 (1993) "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.) *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992). Madrid, Visor Libros, págs. 15-32.
 (1994) "1492-1992: Los signos del realismo", en *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. vol. 1., pp. 35-38. La Coruña, Universidad de La Coruña.
 (1994) *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción. Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.

- VIRUMBRALES, Pablo.
 (1988) "La producción novelesca española en el franquismo y en la época actual: ensayo de interpretación". *Anales de la literatura española contemporánea*, Universidades de Nebraska-Lincoln y Santiago de Compostela, 13, 3, págs. 319-329.
- VIVAS, Ángel.
 (1990) "La tentación del dinero", *Leer*, Extraordinario C, págs. 38-42.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando.
 (1975) *La España de la posguerra*. Barcelona, Planeta.
- WAUGH, Patricia.
 (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, Methuen.
- WERRIE, Paul.
 (1966) "La nouvelle vague espagnole", *La Table Ronde* (octubre de 1966), págs. 146-172.
- YNDURAIN, Francisco.
 (1982) "Ideología y literatura", *Boletín de la Fundación Juan March*, págs. 3-30.
- YOURCENAR, Marguerite.
 (1989) "Tono y lenguaje en la novela histórica". *El tiempo, el gran escultor*. Madrid, Alfaguara, págs. 48-53.
- ZATLIN, Phyllis.
 (1982) "The Contemporary Spanish Metanovel", *Denver Quaterly*, 17, 3, págs. 63-73.
- ZARRALAKI, Pedro.
 (1992) "Mito y levedad", VV.AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 151-157.
- ZUNZUNEGUI, Santos.
 (1987) "Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o el cine español en la época del socialismo (1983-1986)". *Cuatro años de cine español (1983-1986)*. Madrid, Francesc Llinás, Imagfic.

2. ESTUDIOS CRÍTICOS

- ADAM, Jean-Michel.
 (1984) *Le récit*. Paris, PUF.
 (1992) *Les textes: types et prototypes*. Paris, Nathan.
- ALBADALEJO, Tomás.
 (1992) *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus.

- ALLEMAN, Beda.
(1978) "De l'ironie en tan que principe littéraire", *Poétique*, 36.
- ÁLVAREZ, Miriam.
(1994) *Tipos de escrito I: Narración y descripción*. Madrid, Arco Libros.
- ALLOT, Myriam.
(ed.1960) *Los novelistas y la novela*. Barcelona, Seix Barral.
- ANDREU, Alicia G.
(1989) *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- ATLIN, Phillis.
(1987) "Women Novelist in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XII, 1-2.
- AUERBACH, Erich.
(1946) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE.
- BACHELARD, Gaston.
(1975) *La poética del espacio*. Méjico, FCE.
- BAJTIN, Mijail Mijailovich.
(1986) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Méjico, FCE.
(1989) *Teoría y práctica de la novela*. Madrid, Taurus
- BAL, Mieke
(1990) *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.
- BARDAVÍO, José M^a.
(1976) (V. Sanz Villanueva, S.).
- BARTHES, Roland.
(1965) *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Paris, Gonthier. (trad. portuguesa de Maria Margarida Barahona, *O grau zero da escrita*. Lisboa, Edições 70)
(1964) *Essais critiques*. Paris, Seuil
(1990) *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.
- BAUDELAIRE, Charles.
(1963) "De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas", *Obras*. Méjico, Aguilar.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis.
(1992) *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid. Cátedra.

- BOBES NAVES, M^a del Carmen.
 (1984) "Los personajes secundarios de *La Regenta*: significado y función", *Argumentos*, 8, 63-64.
 (1983) "Los signos para la construcción del personaje en la novela", en *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*. Vol. I. de las *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, 20 al 25 de junio de 1983. Madrid, CSIC, 1985, págs. 499-508.
 (1985) *Teoría general de la novela (Semiología de "La Regenta")*. Madrid, Gredos.
 (1986) "Retórica del personaje novelesco", *Castilla*, 2, Valladolid, Universidad de Valladolid, págs. 37-55.
 (1990) "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en Mayoral, M. (coord. 1990) *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura. págs. 43-68.
 (1992) *El diálogo (Estudio pragmático, lingüístico y literario)*. Madrid, Gredos.
 (1993) *La novela*. Madrid, Síntesis.
- BOOTH, Wayne C.
 (1974) *La retórica de la ficción*. Barcelona, Bosch.
 (1986) *La retórica de la ironía*. Madrid, Taurus.
- BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet.
 (1975) *La novela*. Barcelona, Ariel.
- BRAVO, José Antonio.
 (1989) *Técnicas narrativas*. Lima, Biblioteca Nacional de Perú, Serie Perú Libros.
- BURUNAT, Silvia.
 (1980) *El monólogo como forma narrativa en la novela española*. Madrid, Porrúa.
- BUTOR, Michel.
 (1967) "El uso de los pronombres personales en la novela", *Sobre Literatura, II. Estudios y conferencias 1959-1963*. Barcelona, Seix Barral, págs. 77-84.
- CALVINO, Italo.
 (1995) "Los niveles de realidad en la literatura", en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona, Tusquets, págs. 341-345.
- CASTAGNINO, Raúl H.
 (1953) *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires, Librería "El Ateneo" editorial.
- CASTRO, Isabel de. y MONTEJO, Lucia.
 (1991) *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid, UNED, Colección Aula Abierta.
- CATELLI, Nora.
 (1991) *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen.
- CHATMAN, Seymour.
 (1978) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.

- CUESTA ABAD, José Manuel.
 (1991) *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid, Visor.
- DÄLLENBACH, Lucien.
 (1979) "Intertexte et autotexte", *Poétique*, 27. (Trad. portuguesa de Clara Crabbé Rocha, en VV.AA. (1979) "Intertextualidades", Coimbra, Livraria Almedina, págs. 51-76).
 (1991) *El relato especular*. Madrid. Visor.
- DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo.
 (1980) "El funcionamiento de la ironía", *Espiral*, 7.
- DOLEŽEL, Lubomir.
 (1967) "The typology of the narrator: point of view in fiction", *To honor in Roman Jakobson, vol. I*, La Haya, págs. 541-552.
 (1979) "Extensional e intensional Narrativa Worlds", *Poetics*, 8, 1-2, págs. 193-211.
 (1980) "Pour una typologie des mondes fictionnels" en *Recueil d'hommages pour Essays in honor A. J. Greimas*. Amsterdam, Benjamin, t. I, págs. 7-23
- DURRER, Sylvie.
 (1990) "Le dialogue romanesque: un essai de typologie", *Pratiques*, 65, págs. 37-62.
- ECO, Umberto.
 (1977) *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.
 (1979) *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.
 (1979) *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- FORSTER, Edward Morgan.
 (1927) *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1990.
- FRIEDMAN, Norman.
 (1955) "Forms of plot", en *Form and meaning in fiction*, The University of Georgia, Athens, 1975.
 (1955) "Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept", *Publications of the Modern Language Association of America*, 70, I, págs. 1160-1184.
 (1975) *Form and Meaning in Fiction*. Athens, University of Georgia Press.
- GARCÍA BERRIO, Antonio.
 (1989) *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio.
 (1993) *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- GARCÍA PENSADO, Miguel Ángel.
 (1998) *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid, Arco Libros.
- GENETTE, Gérard.
 (1966) *Figures I*. Paris, Editions du Seuil.
 (1969) *Figures II*. Paris, Editions du Seuil.

- (1972) *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.
- (1976) *Mimologiques*. Paris, Editions du Seuil.
- (1979) *Introduction à l'architexte*. Paris, Editions du Seuil.
- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Editions du Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris, Editions du Seuil.
- (1987) *Seuils*. Paris, Editions du Seuil.
- (1991) *Fiction et Diction*. Paris, Editions du Seuil.
- GOLDMAN, Lucien.
- (1955) *El hombre y lo absoluto*. Barcelona, Península.
- (1967) *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando.
- (1996) *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid, EDAF.
- GREIMAS, A. J.
- (1966) *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.
- (1989) *Del sentido: ensayos semióticos*. Madrid, Gredos.
- GUILLÉN, Claudio.
- (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- GULLÓN, Germán y Agnes Gullón.
- (eds.1974) *Teoría de la novela. Aproximaciones hispánicas*. Madrid, Taurus.
- GULLÓN, Ricardo.
- (1980) *Espacio y novela*. Barcelona, Bosch.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco.
- (1981) "Caracterización del personaje en la novela policíaca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 371, págs. 320-337.
- HAMON, Philippe.
- (1972) "Pour un statut sémiologique du personnage", *Litterature*, 6, págs. 86-110.
- (1972) "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, 12, págs. 474-477.
- (1981) *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette.
- (1980) "L'annonce descriptif et sa construction theorique" *Dispositio*, V, págs. 55-95.
- HUTCHEON, Linda.
- (1981) "Ironie, Satire, Parodie. Une approche pragmatique del'ironie", *Poétique*, 46, págs. 140-155.
- (1985) *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York, Methuen.
- (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge.
- JAMES, Henry.
- (1975) "Prólogo" a *The princess Casamassima (1888 (1907-1909))* en *El futuro de la novela*. Madrid, Taurus. págs. 69-70 (65-71)

- JENNY, Laurent.
 (1979) "A estratégia da forma", *Poétique*, 27. (Trad. portuguesa de Clara Crabbé Rocha, en VV.AA. (1979) "Intertextualidades", Coimbra, Livraria Almedina, págs. 5-49).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.
 (1976) "Problèmes de l'ironie", en *Linguistique et semiologie*, Lyon, Travaux du Centre de recherches linguistiques e semiologiques de Lyon, 2, págs. 9-45.
 (1981) "L'ironie comme trope", *Poétique*, 41.
- KNOX, Norman.
 (1972) "Ironie", *Modern Philology*, 70, págs. 53-62.
 (1973) "Sur le clasification des ironies", en Wiener, Philippe (ed.1973) *Dictionnaire de l'histoire des ideés*. New York, Scribners, vol.II, págs. 626-634.
- KRISTEVA, Julia.
 (1969) *Σημιωτική. Recherches por un sémanalyse*. Paris, Seuil.
 (1974) *La revolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
 (1974) *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen.
 (1978) *Semiótica*. Madrid, Fundamentos.
- KUNDERA, Milan.
 (1987) *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets.
- LEJEUNE, Philippe.
 (1975) *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LODGE, David.
 (1977) "Types of Description", *The Modes of Modern Writing*. Londres.
 (1992) *The art of fiction*. Harmondsworth, Penguin.
- LOPES, Ana Cristina M. y Carlos Reis.
 (1996) *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- LOTMAN, Jurij M.
 (1970) *Estructura del texto artistico*. Madrid, Itsmo.
- LUKÁCS, George.
 (1963) *Significación actual del realismo critico*. Méjico, Era.
 (1966) *Problemas del realismo*. México, FCE.
 (1966) *Sociología de la literatura*. Barcelona, Península.
 (1971) *Teoría de la novela*. Barcelona, EDHASA (1ª ed. 1920).
- MARTÍNEZ BONATI, Félix.
 (1992) *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia, Universidad de Murcia.
- MAYORAL, Marina.
 (coord.1990) *El personaje novelesco*. Madrid, Ediciones Cátedra / Ministerio de Cultura.

- MORTARA GARAVELLI, Bice.
 (1995) *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra.
- MUECKE, D. C.
 (1969) *The compass of Irony*. Londres, Methuen.
 (1978a) *Irony*. Londres, Methuen.
 (1978) "Analyses de l'ironie", *Poétique*, 36, págs. 478-494.
- MÜLLER-BERGH, Klaus.
 (1968) "En torno al estilo de Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 219, págs. 554-569.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio.
 (1993) *La realidad de la ficción*. Sevilla, Renacimiento.
- NAVAJAS, Gonzalo.
 (1985) *Mimesis y cultura en la ficción. Teoría de la novela*. Londres, Thamesis Books.
 (1987) *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Edicions del Mall.
- OUELLET, Réal.
 (1975) (v. Bourneuff, R.)
- PARSONS, T.
 (1980) *Nonexistent Objects*. New Haven, Yale University Press.
- PAVEL, Theodor.
 (1988) *Univers de la fiction*. París, Seuil.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo.
 (1978) "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", *Romanic Review*, 69, págs. 1-14.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido.
 (1967) *El héroe solitario en la novela norteamericana*. Madrid, Prensa Española.
 (1973) *Morfonovelística*. Madrid, Fundamentos.
 (1988) *El diálogo en la novela*. Barcelona, Península.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla.
 (1979) "A intertextualidade crítica", *Poétique*, 27. (Trad. portuguesa de Clara Crabbé Rocha, en VV.AA. (1979) "Intertextualidades", Coimbra, Livraria Almedina, págs. 209-230).
- POUILLON, Jean.
 (1970) *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Paidós.
- POULET, George.
 (1950) *Études sur le temps humaine*. París, Plon.
 (1961) *Les métamorphoses de cercle*. París, Plon.
 (ed. 1969) *Los caminos actuales de la crítica*. Barcelona, Planeta.

- POZUELO YVANCOS, José María.
 (1988) *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
 (1993) *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
 (1994) "Teoría de la narración" en Villanueva, D. (coord.1994) *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, págs. 219-240.
- PRINCE, Gérald.
 (1978) "Le discours attributif et le récit", *Poétique*, 35, págs. 305-313.
 (1982) *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlín, Mouton.
 (1991) "Narratology, Narrative and Meaning", *Poetics Today*, 12 / 3, págs. 543-552.
- REIS, Carlos.
 (1992,3ªed.) *Técnicas de análise textual*. Livraria Almedina, Coimbra, 1992.
- _____ y Ana Cristina M. Lopes.
 (1996) *Diccionario de Narratología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- REY, Alfonso.
 (1979) "La novela picaresca y el narrador fidedigno", *Hispanic Review*, 48.
 (1988) *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 3ª ed.aumentada.
- REYES, Graciela.
 (1984) *Polifonía textual. La citación en el relato*. Madrid, Gredos.
- RICARDOU, Jean.
 (dtor. 1975) *Claude Simón*, París, Unión Generale d'Éditions, coll. "10 / 18".
- RICOEUR, Paul.
 (1987) *Tiempo y narración*. Madrid, Eds. Cristiandad, 3 vols..
- RIFATERRE, Michael.
 (1990) *Fictional Truth*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- RISCO, Antonio.
 (1974) "Una relectura de *El Jarama*" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 288, págs. 700-711.
- SÁNCHEZ REY, Alfonso.
 (1991) *Contribuciones al estudio de la Nueva Novela Hispánica*, Madrid, Mapfre.
- SEGRE, Cesare.
 (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.
- SANZ VILLANUEVA, Santos.
 (1976) "De la innovación al experimento en la novela actual" en Sanz Villanueva, S. y Bardavío, J. Mª (eds.1976) *Teoría de la novela*. Madrid, S.G.E.L.
- STAROBINSKI, Jean.
 (1974) "El estilo de una autobiografía". *La relación crítica*. Madrid, Taurus.

- SULLÀ, Enric.
(ed.1996) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX.* Barcelona, Crítica / Grijalbo / Mondadori.
- TACCA, Oscar.
(1973) *Las voces de la novela.* Madrid, Gredos.
- TODOROV, Tzvetan.
(1966) "Las cathogories du récit littéraire", *Communications*, 8.
(ed.1970) *Teoría de la literatura en los formalistas rusos.* Buenos Aires, Signos.
(1973) *Gramática del Decamerón.* Madrid, Taller de Ediciones J. Bethancourt.
(1982) *Introducción a la literatura fantástica.* Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
(1988) *Poética de la prosa.* Barcelona, Planeta.
- URRUTIA, Jorge.
(1973) "Por un análisis estructural de la novela", *El Urogallo*, 19.
- VARGAS LLOSA, Mario.
(1984) "El arte de mentir", *Revista de la Universidad de Méjico*, 40:42, págs. 2-4.
- VARIOS AUTORES.
(1978) "Intertextualités". *Poétique*, nº 27, París, Editions du Seuil. (traducción portuguesa de Clara Crabbé Rocha: *Intertextualidades.* Coimbra, Livraria Almedina, 1979).
- VERDIN DÍAZ, Guillermo.
(1970) *Introducción al estilo indirecto libre en español.* Revista de Filología Española, Anejo XCI. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VILLANUEVA, Darío.
(1976) *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Valencia, Bello.
(1989) *Comentario de textos narrativos.* Valladolid / Gijón, Aceña / Júcar.
(coord. 1995) *Curso de teoría de la literatura.* Madrid, Taurus, Colección Lingüística y Filología.
- VOLOSHINOV, V. N.
(1929) *Marksizm i filosofija jazyka: Osnovnye problemy sociologicheskogo metoda v nauke o jazyke.* Leningrado, Proboj. (Trad. francesa: *Le marxisme et la philosophie du langage.* París, Minuit, 1977).
- VOSSIUS.
(1978) "Rhétorique de l'ironie". *Poétique*, 36.
- WEISGERBER, J.
(1978) *L'espace romanesque.* Laussane, L'Age d'Homme.
- YERRO, Tomás.
(1977) *Aspectos técnicos y estructurales de la novela actual.* Pamplona, EUNSA.
- YNDURAIN, Francisco.
(1969) "La novela desde la segunda persona: análisis estructural". *Clásicos modernos.*

- Estudios de Crítica literaria*. Madrid, Gredos.
- (1974) “La novela desde la segunda persona”, en Germán y Agnes Gullón (eds. 1974) *Teoría de la novela*. Madrid, Taurus, págs. 199-227.
- ZERAFFA, Michel.
- (1966) “Le temps et ses formes dans le roman contemporain”, *Revue d’Esthétique*, 1, págs. 43-65.
- (1971) *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1930*. París, Klincksieck.
- ZORAN, Gabriel.
- (1984) “Towards a Theory of Space” *Poetics Today*, 5, págs. 309-335.
- ZUMTHOR, Paul.
- (1979) “A encruzilhada dos *rhétoriques*”, *Poétique*, 27. (Trad. portuguesa de Clara Crabbé Rocha, en VV.AA. (1979) “Intertextualidades”, Coimbra, Livraria Almedina, págs. 109-146).

3. OBRAS DE JUAN MARSÉ

a) Novelas.

- Encerrados con un solo juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Esta cara de la luna*. Barcelona, Seix Barral, 1962.
- Últimas tardes con Teresa*. Barcelona, Seix Barral, 1962.
- La oscura historia de la prima Montse*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- Si te dicen que caí*. Méjico, Novaro, 1973 (1ª ed. esp. Barcelona, Seix Barral, 1976).
- La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona, Planeta, 1978.
- Un día volveré*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- Ronda de Guinardó*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- El amante bilingüe*. Barcelona, RBA eds., 1991.
- El embrujo de Shanghai*. Barcelona, Plaza y Janés, 1993.
- Voces en el barranco*. Barcelona, Plaza y Janés (en prensa).

b) Cuentos y colecciones de cuentos.

- Plataforma posterior*, *Ínsula*, 127, 15 de junio de 1957.
- Un día cualquiera*, *El ciervo*. s.d.
- Nada para morir*, *Destino*, 2 de mayo de 1959.
- La calle del dragón dormido*, *Ínsula*, 155, 15 de octubre de 1959.
- Política ficción*. *El pacto*, *Por Favor*, año 4, 139, febrero de 1977, págs. 22-25.
- Parabellum*. *Bazaar*, 1, 1977, págs. 82-85.
- Un día volveré*. *Los Cuadernos del Norte*, 4, 1980, págs. 116-123.
- El fantasma del cine Roxy*. Madrid, Almarabú, Colección Antojos, 1985.

Historia de detectives, Teniente Bravo. Barcelona, Seix Barral, 1987, págs. 7-39.
Teniente Bravo, Teniente Bravo. Barcelona, Seix Barral, 1987, págs. 113-147.
Noches de Bocaccio, Teniente Bravo. Barcelona, Seix Barral, 1987, págs. 151-185.
La liga roja en el muslo moreno. VV.AA. (1992), *El fin del milenio.* Barna, Planeta, págs.49-72.
El caso del escritor desleído, *El País*, 7-13 de agosto de 1994.
La fuga de Río Lobo. Madrid, Alfaguara, 1996.

c) Antologías de textos:

MARSÉ, Juan.
(1981) *El Pijoaparte y otras historias.* Barcelona, Bruguera, 1981.

MÉNDEZ, José.
(ed.1997) Juan Marsé, *Las mujeres de Juanito Marés.* Madrid, Espasa-Calpe.

d) Traducciones:

MISHIMA
(1963) *El pabellón de oro.* Barcelona, Seix Barral.

SCALFARI, Eugen.
(1965) *El poder económico en la URSS.* Barcelona, Seix Barral.

e) Conferencias:

“El día que mataron a Carmen Broto”. Conferencia presentada el 7 de noviembre de 1996 en el ciclo titulado *Converses a Barcelona*, organizado por el Institut de Cultura de Barcelona del 31 de octubre de 1996 al 23 de enero de 1997. Recogida en VV. AA. (1998), *Dietario de posguerra.* Barcelona, Anagrama, págs. 31-54.

f) Otras publicaciones:

Imágenes y recuerdos, 1939-1950. Años de penitencia. Textos, selección de citas y documentación gráfica de Juan Marsé. Prólogo de José María Carandell. Barcelona, Difusora Internacional, 1971.
Imágenes y recuerdos, 1929-1940. La gran desilusión. Textos, selección de citas y documentación gráfica de Juan Marsé. Prólogo de José M^a Carandell. Barcelona, Difusora Internacional, 1972.
Imágenes y recuerdos, 1949-1960. Tiempo de satélites. Prólogo de Juan Marsé. Barcelona, Difusora Internacional, 1976.
Libertad provisional. Madrid, Sedmay ediciones, 1976.
Confidencias de un chorizo. Barcelona, Planeta, 1977.
Señoras y señores. Barcelona, Planeta, 1977.
Señoras y Señores. Madrid, Tusquets, 1988.

4. ESTUDIOS SOBRE LA NOVELA DE MARSÉ

a) Entrevistas.

ALAMEDA, Sol.

(1994) "La mirada leal. Entrevista con Juan Marsé". Suplemento dominical de *El País*, 7 de agosto de 1994, págs. 30-34.

ALÓS, Concha.

(1978) "Album de retratos: Juan Marsé y la realidad", *Destino*, 21 de diciembre de 1978, pág. 47.

AMELL, Samuel.

(1988) "Conversación con Juan Marsé", *España Contemporánea*, 2, págs. 88-101.

ARIAS, Fernando.

(1978) "Juan Marsé: sobre el totalitarismo en ropa interior", *Triunfo*, 799, págs. 70-71.

AVILÉS, Paloma.

(1978) "¿Juan Marsé, autor más leído?", *Arriba*, 26 de enero de 1978, págs. 24-25.

AYALA-DIP, Ernesto.

(1978) "Juan Marsé o el desencanto de la memoria", *El Viejo Topo*, 27, págs. 45-49.

BAYÓN, Miguel.

(1975) "Juan Marsé: lo peor que pueden hacerle a un hombre es negarle su pasado", *El Europeo*, 1, pág. 62.

BASUALDO, Ana.

(1982) "Juan Marsé y su último juguete". *La Vanguardia*, 17 de febrero.

BELTRÁN, Adolf.

(1994) "Juan Marsé gana el Premio de la Crítica por su novela *El embrujo de Shanghai*", *El País*, 10 de abril de 1994.

BENETO, Mercedes.

(1978) "Con el último premio Planeta, a lo largo de la obra de Marsé", *Destino*, 26 de octubre de 1978, págs. 32-33.

BERASÁTEGUI, Blanca.

(1982) "Juan Marsé, la aventura del suburbio", *ABC Internacional*, 7-13 de abril, págs. 24-25.

CAMPBELL, Federico.

(1971) "Juan Marsé o el escepticismo", *Infame turba*, Barcelona, Lumen.

CASALS, Montse.

(1984) "Los años 50 de Juan Marsé", Suplemento dominical de *El País*, 365, año IX.

págs. 70,71 y 73.

COLECTIVO LANTABA.

(1978) "Yo no milito. Entrevista con Juan Marsé", *Cuadernos para el diálogo*, 247, págs. 44-45.

CRUZ, Juan.

(1997) "Juan Marsé, traficante de ilegales", *El País*, 5 de julio de 1997, pág. 32.

FANCELLI, Agustín

(1992) (v. Mora, Rosa).

FREIXAS, Ramón.

(1984) "Hipnotizar por la imagen", *Quimera*, 41, págs. 51-55.

GALÁN, José.

(1977) "Juan Marsé, contador de historias", *La Estafeta Literaria*, 609, págs. 9-10.

GARCÍA POSADA, Miguel.

(1997) "Juan Marsé", *El País*, 19 de julio de 1997.

GUTIÉRREZ PÉREZ, A.

(1995) "Conversación con J. M.", *Ajoblanco*, (invierno 1995).

HEVIA, Elena.

(1990) "Entrevista con Juan Marsé", *ABC*, 2 de junio de 1990.

MADRID, Juan.

(1982) "El contador de historias", *Cambio 16*, 16 de agosto de 1982, págs. 94-95.

MARTÍ GÓMEZ, José.

(1978) "Marsé, el más escéptico", *Cuadernos para el Diálogo* (diciembre de 1978), pág. 51.

MORA, Rosa y Agustín Fancelli.

(1992) "No me gano la vida como intelectual. Entrevista a Juan Marsé", *El País*, 28 de marzo de 1992.

MORINO, Ángel.

(1977) "Una conversación con Juan Marsé" *El Viejo Topo* (enero de 1977), págs. 41-44.

NOTICIERO UNIVERSAL, EL.

(1976) "Entrevista con Juan Marsé, autor de *Si te dicen que caí*, la última novela secuestrada", *El Noticiero Universal*, 2 de noviembre de 1976, pág. 15.

OLMOS-GARCÍA, Francisco.

(1963) "La novela y los novelistas españoles de hoy", *Cuadernos Americanos*, 4, págs. 217-219.

ORDÓNEZ, Marcos.

(1993) "Un pasco con Juan Marsé", Barcelona. *Co & Co* (diciembre 1993), págs. 4-18.

- ROIG, Montserrat.
 (1982) "Juan Marsé o la venganza de la memoria. Entrevista", *El País*, Suplemento Libros, 20 de junio de 1982.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana.
 (1991) "Entrevista a Juan Marsé", *Ínsula*, 534, págs. 23-25.
- SÁNCHEZ COSTA, J.
 (1978) "Juan Marsé: no me muevo por ideas, sino por imágenes", *El Noticiero Universal*, 2 de agosto de 1978.
- SINNINGEN, Jack.
 (1982) "Entrevista con Juan Marsé", *Narrativa e ideología*. Madrid, Nuestra Cultura, págs. 111-122.
- TOLA DE HABITCH, Fernando y GRIEVE, Patricia.
 (1971) *Los españoles y el boom*. Caracas, Tiempo Nuevo, págs. 197-211.
- VANGUARDIA, LA.
 (1978) "Me presenté porque el premio es sustancial", *La Vanguardia*, 17 de octubre de 1978.
- VIDAL FOLCH, Ignacio.
 (1978) "Marsé, un escritor decimonónico", *Triunfo*, 824, págs. 68-69.

b) Libros y artículos.

- ALONSO, Santos.
 (1984) "Ronda de Guinardó, las calles de Juan Marsé", *Reseña*, 152, pág. 9.
- ALÓS, Concha.
 (1978) "Album de retratos: Juan Marsé y la realidad", *Destino*, 9 de diciembre de 1978, pág. 47.
- ÁLVAREZ, Román.
 (1981) "Si te dicen que caí, crónica de la picaresca en la España de los 40", conferencia presentada en el VII Annual Hispanic Literature Conference, Indiana University of Pennsylvania, 9 de octubre de 1981.
- AMELL, Samuel.
 (1982) *La novela española actual. Un representante: Juan Marsé*. Tesis doctoral, Universidad del Estado de Nueva York.
 (1985) *La narrativa de Juan Marsé*. Madrid, Playor.
 (1986) "La novela negra y los narradores españoles actuales", *Revista de estudios hispánicos*, Tomo XX, 1, págs. 91-101.
 (1988b) "Elementos satíricos de la obra de Juan Marsé". *Romance Quarterly*, vol.35, 2, págs. 204-214.

- ARAGONÉS, Juan Emilio.
(1962) "Objetivismo poco objetivo", *La Estafeta Literaria*, 253, pág. 16.
- ARANGUREN, José Luis.
(1976) "El curso de la novela española contemporánea", *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, págs. 212-230.
- ARMAS MARCELO, Juan José.
(1982) "Juan Marsé volvió", *La Vanguardia*, 24 de marzo de 1982.
- AYALA-DIP, Ernesto.
(1984) "El desafío de cien páginas", *Quimera*, 39-40, pág. 110.
- AZANCOT, Leopoldo.
(1979) "Marsé, novelista", *Nueva Estafeta*, 2, págs. 85-87.
- AZÚA, Félix de.
(1978) "Un novelista cambia de camisa", *Triunfo*, 828, pág. 60.
- BARRAL, Carlos.
(1978) "Cadáver exquisito", *Cambio 16*, 24 de diciembre de 1978, pág. 137.
- BELLVER, Catherine G.
(1980) "Juan Marsé: *La muchacha de las bragas de oro*", *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 5, págs. 200-201.
- BLANCH, Antonio.
(1971) "*La oscura historia de la prima Montse*", *Reseña*, págs. 18-21.
(1978) "Juan Marsé: *La muchacha de las bragas de oro*", *Reseña*, 118, págs. 17-18.
- BLANCO, José Joaquín.
(1973) "Juan Marsé, vivir, sobrevivir y sensualizar el mundo", *Siempre*, 17 de octubre de 1973.
- BOURRET, Michele.
(1996) "Posmodernité vs. postmodernisme: la représentation du Walden 7 dans *El amante bilingüe* de Marsé", VV.AA. (1996) *Posmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Grenoble, Université de Grenoble.
- BUCKLEY, Ramón.
(1978) Juan Marsé: catalán en castellano. *El País*, 29 de octubre de 1978.
(1979) Literatura xarrega otra vez. *El País*, 24 de enero de 1979.
- CAMPO VIDAL, Manuel.
(1978) "El Planeta para Marsé", *Triunfo*, 821, pág. 45.
- CAPARRÓS, Francisco.
(1978) "El Planeta fue para Marsé", *Diario 16*, 16 de octubre de 1978, pág. 1.

- CELIS, Mari Carmen de.
(1979) "Juan Marsé: un novelista intuitivo", *Profesión médica*, 1370, pág. 28.
- CEREZALES, Manuel.
(1978) "La muchacha de las bragas de oro", *ABC*, 1511, 14 de diciembre de 1978, pág. 23.
- CERRADA CARRETERO, Antonio.
(1982) "Crónica negra de una sociedad sórdida", *Argumentos*, año V, 50, págs. 66-69.
- CHAMPEAU, Geneviève.
(1979) "Analyse litterale d'une page de *Si te dicen que caí* de Juan Marsé" *Literalite*, I, Université de Bourdeaux, págs. 161-168.
(1983) "A propos de *Si te dicen que caí*", *Bulletin Hispanique*, 85, pág. 378.
(1984) "Le traitement des personnages dans *Si te dicen que caí* de Juan Marsé", *Le personnage en question*, IVe Colloque sur S.E.L., Université de Toulouse-Le Mirail, págs. 205-21.
- CLOTAS, Salvador.
(1969) "Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana", *Cuadernos para el Diálogo*, Extraordinario nº 14 (mayo de 1969).
- COLINA, José de la.
(1973) "Aconteceres del relato", *Plural*, 2, pág. 44.
- COMPANY, Juan M.
(1980) "La muchacha de las bragas de oro", *Contracampo*, 12.
- COMPITELLO, Malcom Alan.
(1979) "Chao under Franco", *The Washington Post*, 1 de noviembre de 1979.
(1979) "The Fallen". Trad. Helen Lane. *The Washington Post*, 1 november, D 8.
- CONTE, Rafael.
(1975) "El realismo proscrito: Juan Marsé-Jesús López Pacheco", *Ínsula*, 346, pág. 5.
- CORNIDE CHEDA, Eugenio.
(1995) "Psicoanálisis aplicado a la novela *El amante bilingüe* de Juan Marsé", *Revista de Psicoanálisis*, Madrid, Asociación Psicoanalítica de Madrid, 21 (abril de 1995).
- CORRALES EGEA, José.
(1966) "Últimas tardes con Teresa o la ocasión perdida", *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 9, págs. 108-133.
- COSTA GOBERNA, José Manuel.
(1991) "La soledad se inventa espejos: sobre *El amante bilingüe* de Juan Marsé", *Ínsula*, 534, págs. 25-27.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador
(1996) "El juego ficción / realidad en *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé". Sin publicar.

- CRUZ, Juan.
 (ed.1978) *Hispanic Literatures*. 4th Annual Conference, october 20-21, vol. II. Indiana, Pennsylvania, Foreign Languages Departament, Indiana University.
 (1994) “¿Quién es R. L. S.?” *El País*, 13 de agosto de 1994, pág. 21.
- CURIEL, Fernando.
 (1974) “Narración e intromisión para leer a Juan Marsé”, *Revista de la Universidad de Méjico*, vol. 28, pág. 6
- CURUCHET, Juan Carlos.
 (1973) “Juan Marsé o la conciencia derrotada”, *A partir de Martín Santos: cuatro ensayos sobre la nueva novela española*. Montevideo, Alfa, págs. 71-86.
- DE WEESE WILLIAMS, Pamela.
 (1976) “Juan Marsé: From Objectivism to ‘Desmitification’”. Tesina. Madison, University of Winsconsin.
- DEVLIN, John P.
 (1984) “Killing the Hero: Image and Meaning in Juan Marsé ‘s *Un día volveré*”, in Cardwell, R. A. (ed.1984) *Essays in Honor of Robert Brian Tate From His Colleagues and Pupils*, University of Nottingham, págs. 29-37.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco.
 (1984) *Juan Marsé, ciudad y novela*. Palma de Mallorca, Universidad de Palma.
- _____ y Alberto Quintana Penuela.
 (1978) “Ciudad y novela: Organización del espacio y producción de imagen (A propósito de *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé)”, VV.AA. (1978) *Literatura y ciencias sociales*. Palma de Mallorca, Instituto de Ciencias de la Educación.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo.
 (1982) “*Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé”, *La creación literaria en España*, Madrid, Aguilar, págs. 82-85.
- DOMINGO, José.
 (1971) “Del realismo proscrito a la nueva novela” *Ínsula*, 290, pág. 5.
- DOMINGO, Oriol.
 (1978) “Dice Juan Marsé: el protagonista central de mi novela es el de *Descargo de conciencia*”, *Ya*, 17 de octubre de 1978.
- ECHEVARRÍA, Ignacio.
 (1994) “Zanjas abiertas”, *El País*. 10 de abril de 1994.
- EGEA, Joan.
 (1974) “La madurez crítica de Juan Marsé”, *Camp de l’Arpa*, 14 de noviembre de 1974, págs. 22-23.
 (1978) “En letras de oro”, *Cambio* 16, 29 de octubre de 1978, págs. 126,127 y 129.

- ERICE, Víctor.
 (1994) "Todos los caminos llevan a Shanghai", *Babelia* (Revista de cultura del diario *El País*), 16 de abril de 1994, págs. 22-23.
- ESCAPA, Ernesto.
 (1974) "Si te dicen que caí", *Reseña*, 78, págs. 12-14.
- ESPADAS, Juan.
 (1978) "Vencedores y vencidos de *Si te dicen que caí* de Juan Marsé", en Cruz, J. (ed.) *Hispanic Literatures. 4th Annual Conference, october 20-21, vol. II. Indiana, Pennsylvania, Foreign Languages Departament, Indiana University*, págs. 379-385.
- EVANS, Peter W. y Robin W. Fiddiam.
 (1988) *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*. London, Tamesis Books Limited.
- FERNÁNDEZ, Luis María.
 (1994) "Metanarración, intertextualidad y paradoja. Del cine de Bardem a la novela de Marsé" *Letras Peninsulares*, vol. 7. 1., págs. 251-275.
- FERNÁNDEZ PERERA, Manuel.
 (1980) "Juan Marsé: el lujo de la frugalidad, el lujo de la excentricidad, el lujo de la ficción", *Siempre*, 1383, 11 de diciembre de 1980.
- FIDDIAN, Robin W.
 (1988) (v.Evans, Peter W.)
- FOUNAN, Jean Pierre.
 (1981) "L'Obscure Histoire de ma cousine Montse" *Nouvelle Revue Française*, 347, págs. 132-135.
- FRASER, Ronald.
 (1979) "In Franco's Spain", *The New York Times Book Review*, 23 de septiembre de 1979, pág. 12.
- FREIXAS, Ramón.
 (1980) "*La muchacha de las bragas de oro*", *Dirigido por*, 72.
 (1989) "*Si te dicen que caí*, retrato de una infancia sin inocencia", *Dirigido por*, 172.
 (1993) "Retorno al pasado: *El amante bilingüe*", *Dirigido por*, 212.
- GARCÍA VALIÑO, Ignacio.
 (1993) "*El amante bilingüe*", *Cine para leer*.
- GARVEY, Diane.
 (1985) "Juan Marsé's *Si te dicen que caí*: the self reflexive text and the question of referentiality", *Modern Language Notes*, 95, págs. 376-387.
- GILABERT, Joan.
 (1985) "Barcelona en la obra de Juan Marsé", *Hispanic Journal* 6, págs. 97-105.

- (1988) "Catalunya y la obra de Juan Marsé", *Ojicano*, 1, págs. 61-70.
- _____ y SCHRAIBMAN, José.
 (1984) "Arte e historia en *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé", en *Estudios en Honor de Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Nebraska, págs. 121-129.
- GIMFERRER, Père.
 (1974) "La última novela de Marsé", *Destino*, 1926, pág. 28.
- GOYTISOLO, Juan.
 (1994) "Cinema Edén", *El País*, 7 de agosto de 1994, págs. 12-14.
- GROTHER, Meriwyn.
 (1998) "Tours traps: Traversing the geography of city and self in Juan Marsé's *El amante bilingüe*". Conferencia presentada en el simposium *Space and Literature and Film*. University, College Cork, National University of Ireland, Cork, 22-26 de abril de 1998.
- GUARNER, José Luis.
 (1989) "Si te dicen que caí", *Fotogramas*, 1757.
 (1993) "El amante bilingüe", *Fotogramas*, 1797.
- GUILLERMO, Edenia y Juana Hernández.
 (1971) *Novelística española de los setenta*, Nueva York, Eliseo Torres.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Carmela.
 (1991) "El juego en *Historia de detectives* de Juan Marsé", *Hispanófila*, 101, págs. 49-60.
- ILIE, Paul.
 (1981) *Literatura y exilio interior. Escritores y sociedad en la España franquista*. Madrid, Fundamentos.
- IZQUIERDO, Lluís.
 (1998) "Apéndice" a *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé. Madrid, Acento, págs. 451-477.
- JOSEPH, Allen.
 (1979) Rev. of *The Fallen*, by Juan Marsé, trans. Helen Lane. *Books and Arts*, 7, december 1979, págs. 6-7.
- LEGGETT, John.
 (1979) "The fallen", *The Chicago Tribune Book World*, 7 de octubre de 1979.
- LEONARD, John.
 (1981) Rev. of *Golden Girl*, by Juan Marsé, trans. Helen Lane. *The New York Times*, 8 september 1981, sec. C, pág. 10.

- LEPAPE, Pierre.
 (1990) "La ville fantôme de Juan Marsé", *Le Monde*, 18 de mai de 1990.
- LEVINE, Linda Gould.
 (1979) "Si te dicen que caí, un caleidoscopio verbal" *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 7, 3, págs. 309-328.
- LÓPEZ, Francisco.
 (1982) "Vencedores y vencidos", *Quimera*, 22, págs. 66-69.
- LÓPEZ GORGE, Jacinto.
 (1978) "Dos Planeta en vez de uno", *Blanco y Negro*, 18 de octubre de 1978, págs. 58-59.
- LÓPEZ RAMÍREZ, Tomás.
 (1979) "El mundo degradado de la posguerra en una novela de Juan Marsé", Sección 7, *Congreso sobre la Novela Española de Posguerra*, San Juan de Puerto Rico, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 1979.
- KIRSCH, Jeffrey Allen.
 (1980) *Técnica novelística en la obra de Juan Marsé*, Tesis doctoral de la Universidad de Winsconsin. (U. S. A.).
- MAINER, José Carlos.
 (1984) "Vistas desde la Ronda de Guinardó", *Libros*, 28, págs. 6-8.
 (1989) "Juan Marsé o la memoria en carne viva", *El Urogallo*, 43, pp. 66-71.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley.
 (1979a) *La novelística de Juan Marsé*. Tesis doctoral de la Universidad de Nuevo Méjico. (U. S. A.).
 (1979b) "El punto de vista dual en tres novelistas españoles", *Ínsula*, 396-397, págs. 7 y 9.
 (1980) "Últimas tardes con Teresa, culminación y destrucción del realismo social en la novelística española", *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 5, págs. 13-26.
 (1980) "The Fallen", *Southern Humanities Review*, 14, págs. 285-288.
 (1985) "La novela picaresca y la obra de Juan Marsé", *Hispanic Journal*, Fall 1985, 7, 1, págs. 67-77.
 (1987) *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona, Anthropos.
- MARCO, Joaquín.
 (1972) "De Juan Marsé y *La oscura historia de la prima Montse*". *La nueva literatura en España y América*. Barcelona, Lumen.
 (1977) "Fin de una prohibición. Si te dicen que caí, de Juan Marsé" *La Vanguardia*, 3 de marzo, pág. 39.
 (1978) "Política y sexo en el último premio Planeta", *La Vanguardia*, 30 de noviembre, pág. 43.

- MARGERY PEÑA, Enrique.
 (1973) "Últimas tardes con Teresa de Juan Marsé (una aproximación a sus claves)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 279, págs. 483-513.
- MARI, Jorge.
 (1997) "Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina", *Revista de Estudios Hispánicos*, 313, págs. 449-474.
- MARRA, Néelson.
 (1966) "La novela tradicional recupera terreno", *Época*, Montevideo, 13 de julio de 1966, págs. 12-13.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón.
 (1961) "Juan Marsé: Encerrados con un solo juguete", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 52, págs. 89-90.
- MARRACO-JORDANA, M^a Cintia.
 (1984) *Calas en la novelística de Juan Marsé*. Tesis doctoral. Ann Arbor Microfilm International, USA.
- MARTÍN GAITE, Carmen.
 (1978) "Retocar el pasado", *Diario 16*, 4 de diciembre de 1978.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio.
 (1978) "Marsé o el novelista de la sinceridad", *ABC*, 17 de octubre de 1978.
- MIRET, Enric.
 (1991) "Barcelona, Espacio real, espacio simbólico", en Lissorgues, Yvan (ed.1991), *La renovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, págs. 123-131.
- MOIX, Ana María.
 (1982) "Marsé ha vuelto hacia su memoria" *Actual Magazin* (marzo de 1982), págs. 81-82.
- MOLINERO, Miguel Angel.
 (1973) "La gran ruleta de los premios", *Blanco y Negro*, 18 de agosto de 1973, págs. 72-73.
- MONTENEGRO, Nivia.
 (1981) "El juego intertextual de *Si te dicen que caí*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V (invierno de 1981), págs. 145-155.
- MORA, Rosa.
 (1998) "Marsé publica en bolsillo siete de sus libros más representativos", *El País*, 23 de abril de 1998, pág. 33.
- MORÁN, Gregorio.
 (1976) "*Si te dicen que caí*", *Cuadernos para el Diálogo*, 25 de septiembre de 1976, pág. 50.

- MORROW, Carolyn.
 (1991) "Breaking the rules: Transgression and Carnival in *Últimas...*", *Hispania*, 74, 4, págs. 834-840.
- NICHOLS, Geraldine Cleary.
 (1974a) "Noticia de Juan Marsé", *Ínsula*, 328, pág. 2.
 (1974b) "Dialectical Realism and Beyond: *Últimas tardes con Teresa*", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 3, págs. 163-174.
 (1978) "El novelista anónimo", *Cambio* 16, 12 de noviembre de 1978, págs. 124-127.
- O'CONNOR, Patricia.
 (1979) "Juan Marsé, winner of the 1978 Planeta Prize", *Hispania*, 62, pág. 146.
- ORTEGA, José.
 (1976) "Los demonios históricos de Juan Marsé: *Si te dicen que caí*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312, págs. 731-738.
- PASCAL-CASAS, Danielle.
 (1983) *El teatro social en la novelística de Juan Marsé*. Philadelphia, Pennsylvania, Temple University.
 (1988) "La función estructural del teatro en la novelística de Juan Marsé", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13, 1-2, págs. 119-133.
- PEÑUELAS, Marcelino C.
 (1981) "Barreras sociales en *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé" en Bellini, G. (ed. 1981) *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*. Roma, Bulzoni editori, págs. 287-296.
 (1982) "En torno a *La muchacha de las bragas de oro*, de Marsé", *Explicación de textos literarios*, IX, págs. 75-84.
- PERALTA, Elda.
 (1981) "Juan Marsé: novelística española contemporánea" *Plural*, 2ª época, vols.12-13, 122 (noviembre de 1981).
- PÉREZ MATEOS, José Antonio.
 (1978) "El Planeta jugó la baza de Marsé", *ABC*, 17 de octubre de 1978.
- PUJOL, Carlos.
 (1978) "El parecer de un jurado", *La Vanguardia*, 17 de octubre de 1978.
- QUESADA, Luis.
 (1986) "Juan Marsé (1933)", *La novela española y el cine*. Madrid, JC.
- QUINTANA PEÑUELA, Alberto.
 (1978) (V. Díaz de Castro, Francisco).
- QUIROGA CLÉRIGO, Manuel.
 (1978) Rev. of *Si te dicen que caí*, by Juan Marsé. *Estudios Literarios*, 627.

- RAMOND, Michèle.
 (1991) "Una poetización del referente (*Ronda de Guinardó* de Juan Marsé)", en Lissorgues, Y. (ed. 1991) *La renovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, págs. 53-63.
- RICO, Mayte.
 (1997) "La Feria de Guadalajara 'disecciona' a un abrumado Marsé", *El País*, 3 de diciembre de 1997, pág. 42.
 (1997) "La agonía de escribir", *El País*, 3 de diciembre de 1997, pág. 42.
 (1997) "El escritor Juan Marsé recoge el Premio Juan Rulfo", *El País*, 3 de diciembre de 1997, pág. 42.
- RIDRUEJO, Dionisio.
 (1973) "Prólogo", a *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé. Barcelona, Bruguera.
- RIERA, Carmen.
 (1984) "El río común de Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma", *Quimera*, 41, págs. 51-56.
- RÍOS RUIZ, Manuel.
 (1981) "Las aventis de Juan Marsé, el novelista de nuestro tiempo", *Nueva Estafeta*, 27 de enero de 1981, págs. 71-74.
- RIX, Robert.
 (ed. 1992) *Leeds Papers on Thrillers in the Transition. "Novela negra" and Political Change in Spain*. Leeds, Trinity and All Saints College.
- ROIG, Monserrat.
 (1975) *Los hechiceros de la palabra*. Barcelona, Martínez Roca.
- ROSSI, Teresa María.
 (1967) "Últimas tardes con Teresa", *Annali di Ca' Foscari*, 6, págs. 178-182.
- RUSSELL, Sharon E.
 (1981) "Juan Marsé and the Picaresque", *conferencia presentada en el VII Annual Hispanic Literatures Conference*, Indiana University of Pennsylvania, 9 de octubre de 1981.
- SAMANIEGO, Fernando.
 (1978) "La memoria maldita de Juan Marsé, premio Planeta de novela", *El País*, 17 de octubre de 1978.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros.
 (1982) "El abandono de la experimentación formal", *Libros* (junio de 1982), págs. 12-13.
- SANTOS FONTENLA, Fernando.
 (1960) "Marsé: Encerrados con un solo juguete", *Ínsula*, 172, pág. 8.
- SCHWARTZ, Ronald.
 (1978) "Juan Marsé and *Últimas tardes con Teresa* (*The last afternoons with Teresa*,"

1966)", *Spanish New Wave Novelists*.

SCHRAIBMAN, José.

(1984) (v. Gilabert, Joan)

SHERZER, William.

(1982a) *Juan Marsé, entre la ironía y la dialéctica*. Madrid, Fundamentos.

(1982b) "Introducción" a *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé". Madrid, Cátedra, págs. 13-49.

(1989) "Textual autobiography in *Historia de detectives* and *El fantasma del cine Roxy*" en Fiedra Brown et Al. (eds.1989) *Rewriting the Good Fight. Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*. East Leasing, Michigan State University Press.

SINNINGEN, Jack.

(1982) "Proyecto ideológico y proyecto literario en la obra de Juan Marsé", *Narrativa e ideología*. Madrid, Nuestra Cultura, págs. 81-111.

SOLANO, Francisco.

(1990) "El amante bilingüe: esquizofrenia e identidad", *Reseña*, 211, pág. 31.

SOTELO, Alfonso.

(1994) "Fu-Ching, el gran ilusionista", de *El amante bilingüe*" en Navarro Durán, Rosa (coord.1994) *Comentario literario de textos*. Barcelona, Publicacions de l'Universitat de Barcelona, págs. 197-216.

SOUZA SÁEZ, José M.

(1982) "Bajo el peso de la historia", *Nueva Estafeta*, 48-49, págs. 115-116.

SULLIVAN, Rosalie Katherine.

(1982) *Juan Marsé, as Social Critic: A Structural, Thematic and Stilistic Analysis of Six Novels*. Tesis doctoral de la Universidad Católica de América.

SUÑÉN, Luis.

(1979) "Juan Marsé y Alfonso Grosso", *Ínsula*, 389, pág. 5.

(1984) "Juan Marsé y Andrés Berlanga. Realidad y literatura", *Ínsula*, 454.

SUSANA, Alex.

(1984) "Ronda de Guinardó", *La Vanguardia*, 26 de abril de 1984, pág. 53.

TENA, Jean.

(1988) "Les voix (les voies) de la mémoire: Ronda de Guinardó et Teniente Bravo de Juan Marsé", en *Les Cahiers du C.R.I.A.R.*, nº 8, Rouen, págs. 123-135.

THOMPSON, Currie Kerr.

(1985) "Returning to the text: Juan Marsé's *Un día volveré*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 10, págs. 81-98.

(1991) "Juan Marsé: *El amante bilingüe*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16, págs. 399-400.

(1994) "Juan Marsé's *Teniente Bravo* and the playing out of History", *Anales de la*

TOVAR, Antonio.

(1977) "La vuelta a un mundo", *Gaceta ilustrada* (mayo de 1977).

URBEZ, Luis.

(1989) "Si te dicen que caí", *Cine para leer*.

VALENCIA, Antonio.

(1979) "La muchacha de las bragas de oro". *Blanco y Negro*, 3 de enero, págs. 62-63.

VANDERLYNDEN, Anne-Marie.

(1988) "Un día volveré, de Juan Marsé: Les recours d'un recit incertain", en *Cahiers du C.R.I.A.R.*, nº 8, pp. 137-161.

VARGAS LLOSA, Mario.

(1966) "Una explosión sarcástica en la novela española", *Ínsula*, 233, pág. 1.

VÁZQUEZ, Mary S.

(1982) "Los invitados y *La muchacha de las bragas de oro*: Succes(ful) Stories?", *The Denver Quarterly*, 17 (Fall, 1982), págs. 36-45.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel.

(1991) "El amante bilingüe, la última novela de Marsé entre la sociolingüística y la depresión", *El País*, 30 de septiembre de 1991.

VÁZQUEZ RIAL, Horacio.

(1982) "Tristeza del héroe en este mundo", *Camp de l'Arpa*, 106, págs. 46-47.

VERINE, Bertrand.

(1982) "Si te dicen que caí de Juan Marsé: La Mémoire éclatée", *Iris*, 3, págs. 175-186.

VILANOVA, Antonio.

(1995) "Juan Marsé o la desmitificación del progresismo estudiantil y del romanticismo revolucionario", *Novela y sociedad en la España de posguerra*. Barcelona, Lumen, págs. 441-445.

WHITE, Anne.

(1992) "Conventions and Contraconventions. Juan Marsé and *Novela Negra*", en Robert Rix (ed. 1992) *Leeds Papers on Thrillers in the Transition. "Novela negra" and Political Change in Spain*. Leeds, Trinity and All Saints College, págs. 110-112.

