



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**LA MEMORIA Y LA NOSTALGIA EN CUATRO CUENTOS DE  
JUAN MARSÉ**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN LETRAS  
(LETRAS ESPAÑOLAS)

**PRESENTA:**

**CLAUDIA CABRERA ESPINOSA**

**(Beca CEP-UNAM)**



**ASESORA: MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**México, DF**

**NOVIEMBRE DE 2013**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a la doctora María de Lourdes Franco Bagnouls por el tiempo, la paciencia y las atenciones que me dedicó durante los dos años que duró mi maestría incluso a larga distancia. A mis sinodales, por sus oportunas sugerencias. A mis padres, por su apoyo y motivación. A Pepe, por su cariño y sus recomendaciones. A Rocío, por su compañía durante la maestría y mi estancia académica en España.

A Carmen Valcárcel y Eduardo Becerra, de la Universidad Autónoma de Madrid, y al personal de la Biblioteca Nacional de España. Al Programa de Becas para Estudios de Posgrado y al Programa de Movilidad Estudiantil, gracias a los cuales fue posible la realización de este trabajo. A la UNAM.

# Índice

Introducción	3
1. Memoria y nostalgia en la narrativa de Juan Marsé	
1.1. Semblanza biográfica	6
1.2. Memoria y nostalgia	11
1.3. <i>Aventis</i>	21
1.4. Cine	26
2. Análisis de los cuentos	
2.1. “Parabellum”	33
2.2. “El pacto”	45
2.3. “El fantasma del cine Roxy”	55
2.4. “Historia de detectives”	73
Conclusiones	90
Bibliografía	93

## Introducción

La obra de Juan Marsé Carbó (Barcelona, 1933) ha sido ampliamente estudiada y galardonada (premio Biblioteca Breve, Planeta, Ateneo de la Crítica, Juan Rulfo y Cervantes, por mencionar algunos). Incluye trece novelas, un relato para niños (*La fuga del río Lobo*, 1985), dos compilaciones de artículos periodísticos (*Señoras y señores*, 1975, y *Confesiones de un chorizo*, 1977), un guión cinematográfico (*Libertad provisional*, 1975) —además de la coautoría de varios otros—, un libro misceláneo sobre las décadas de 1930 y 1940 (*La gran desilusión*, 2004) y trece cuentos, cuatro de los cuales nos ocuparán en este trabajo. Asimismo, se han hecho siete adaptaciones de sus libros para cine y una para serie de televisión (*Un día volveré*, 1991).

No obstante, la mayoría de los estudios sobre su obra se han enfocado en su producción novelística, mientras que de sus cuentos no suelen hacerse más que alusiones dentro de análisis de novelas específicas. Algunas excepciones son los cuentos incluidos en *Teniente Bravo* (“Historia de detectives”, “El fantasma del cine Roxy” y “Teniente Bravo”), publicados por Seix Barral en 1987,<sup>1</sup> a los que la crítica ha dedicado un poco más de atención (Antonio Mendoza, Celia Romea).

Samuel Amell, entre otros estudiosos de la literatura, señala el marcado desnivel entre la cantidad de la crítica de la obra de Marsé y “la enorme calidad e importancia de ésta”.<sup>2</sup> No obstante, en su participación en el “Simposium Internacional Juan Marsé”,

---

<sup>1</sup> Esta edición incluía “Noches de Bocaccio”, relato que fue eliminado en ediciones posteriores. Marsé consideraba que “no estaba en sintonía ni respondía a la atmósfera de la que sí gozaban el resto de cuentos allí recogidos”. Enrique Turpin, Introducción a Juan Marsé, *Cuentos completos*, 2ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 103.

<sup>2</sup> Samuel Amell, “Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé”, Celia Romea, *Juan Marsé. Su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Barcelona, Horsori Editorial, 2005, p. 30.

Amell no menciona los relatos del autor más que de pasada, al igual que la mayoría de los participantes (Luis Izquierdo, Joaquín Marco, Carmen Echazarreta y Arturo Pérez-Reverte, entre otros), quienes se refieren al Marsé novelista y nunca al cuentista.

La selección de los cuentos que analizaremos en el presente trabajo obedece a que nos parece la muestra más representativa de la presencia de la memoria y la nostalgia en la narrativa breve del escritor catalán. En “Parabellum” la memoria es el eje de la trama y es gracias a sus trampas que el relato se desarrolla y cobra sentido, mientras que “El pacto” surge, asimismo, como crítica a quienes han buscado en el olvido la solución a su presente. En “Historia de detectives”, por su parte, el narrador se aferra a la infancia como a un paraíso perdido mediante la recreación de una *aventi*, elemento recurrente en la obra de Marsé. Finalmente, en “El fantasma del cine Roxy” se alude a la nostalgia de los cines de barrio y a las películas antiguas que contaban una historia sencilla y sin pretensiones.

En cuanto a la función de la memoria en cada uno de los cuentos, que es el objeto de este trabajo, ésta es la misma en los cuatro casos: la de luchar contra el olvido. Sin embargo, en “Parabellum” y “El pacto”, Marsé crea juegos narrativos con base en la memoria de los propios personajes, y en las trampas con las que ellos pretenden modificar sus recuerdos —ya sea mediante la escritura o la oralidad—. En “Historia de detectives” y “El fantasma del cine Roxy”, por el contrario, la memoria funge como vehículo que transporta al lector a la época a la que a Marsé le interesa remontarse, la posguerra española. En este caso la nostalgia es el punto de partida y su detonante son las imágenes.

En el primer capítulo de este trabajo se incluye una breve semblanza biográfica de Juan Marsé en la que se mencionan las características más relevantes de su obra narrativa; más adelante se presentan algunas consideraciones teóricas sobre la memoria y la nostalgia a lo largo de la historia que, sin ánimo de ser exhaustivas, resumen las aportaciones de

algunos filósofos y estudiosos sobre el tema: Platón, Aristóteles y Henri Bergson, entre otros, con lo que se busca profundizar en el proceso de rememoración y su relación con la escritura. Los apartados tercero y cuarto de este capítulo están dedicados a la presencia de dos elementos fundamentales en la obra del escritor catalán, y en particular en los cuentos que aquí nos ocupan: las *aventis* y el cine.

En cuanto al segundo capítulo, lo conforman los análisis de los cuatro cuentos mencionados anteriormente. Se han empleado distintas aproximaciones teóricas para cada relato, debido a que el estudio de cada uno de éstos, ya fuera por su estructura narrativa o por su temática, requería un enfoque distinto. No obstante, en todos los casos la presencia y la función de la memoria en el relato es el punto de partida del análisis, ya que es éste el elemento unificador y de mayor interés del presente trabajo.

En el caso de “Parabellum”, el primero de los cuentos analizados, hemos considerado que la transformación del personaje y sus circunstancias son el elemento de mayor importancia en la trama, por lo que se recurrió a la teoría de Paul Ricoeur sobre identidad narrativa al abordarlo. Al estudiar “El pacto”, se acudió a la figura del autor implícito, desarrollada por Wayne C. Booth, dada la importancia de la presencia autoral —en comentarios explícitos o descripciones de personajes— que se observa en sus páginas.

Al analizar “El fantasma del cine Roxy”, se consideró que las complejas estrategias narrativas constituyen la característica más particular del relato, por lo que se abordó desde la perspectiva teórica de Gérard Genette dedicando especial atención a la figura de la metalepsis. El cuarto y último análisis, correspondiente a “Historia de detectives”, parte de la intertextualidad existente entre éste y otras obras de Juan Marsé, tales como *Rabos de lagartija* y *El amante bilingüe*. De igual modo, se estudian las estrategias narrativas del relato y la influencia del cine en éstas.

# 1. Memoria y nostalgia en la narrativa de Juan Marsé

## 1.1. Semblanza biográfica

Juan Marsé Carbó nació bajo el nombre de Juan Faneca Roca. A los quince días de su nacimiento su madre muere de una complicación posparto y su padre, que era taxista, lo da en adopción a una pareja que acababa de perder a su hijo. El autor ha señalado al respecto que, a pesar de lo literario del tema, él nunca lo ha abordado directamente, aunque sus libros «están llenos de chavales que se inventan a sus padres, o que, como el Pijoaparte, deciden ser hijos de sí mismos».<sup>3</sup>

Su padre adoptivo, Josep Marsé, era agente de la Generalitat y «abiosamente separatista»,<sup>4</sup> por lo que al final de la Guerra Civil pasó varias temporadas en la cárcel, lo que significó para Juan una segunda orfandad. Así, después de estar tres años «autivo» en el Colegio del Divino Maestro, a los 13 años Juan comenzó a trabajar en un taller de joyería, oficio que ejerció hasta los 26. Enrique Turpin menciona que en una de las primeras entrevistas que le hicieron a Marsé, el periodista Manuel de Arco, de *La Vanguardia*, visitó el taller donde trabajaba y al despedirse le advirtió: «Por si acaso no dejes las medallitas, chaval».<sup>5</sup>

Entre 1954 y 1955 Juan Marsé pasó dieciocho meses en Ceuta cumpliendo con el servicio militar, experiencia que le sirvió para escribir «Feniente Bravo». De vuelta en Barcelona escribió sus primeros cuentos, publicados en la revista *Ínsula*, y ganó el premio

---

<sup>3</sup> Marcos Ordoñez, «Un paseo con Marsé», en <http://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/09/> (fecha de consulta: 15/07/2013).

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> E. Turpin, *op. cit.*, p. 33.



Sésamo con ~~“Nada para morir”~~, en 1959. Posteriormente publicó *Encerrados con un solo juguete*<sup>6</sup> (1960) y, más tarde, *Esta cara de la luna* (1962). Gracias a la publicación de estas dos novelas conoció al grupo de escritores que lo acogerían e incorporarían a las reuniones de la llamada *gauche divine*, celebradas en la discoteca Bocaccio, en la calle Tusset, sitio que inspirarían el cuento titulado ~~“Noches de Bocaccio”~~, en el que hace una parodia de aquellas veladas.

A pesar de que fue justamente su cualidad de escritor-obrero la que llamó la atención de los editores que lo apoyaron en primera instancia (Carlos Barral y Josep Maria Castellet), a partir de este momento trataría de abandonar esta condición para dedicarse exclusivamente a la escritura. Cabe mencionar que sus logros literarios le valieron dos estancias en París, entre 1961 y 1962, en donde trabajó como mozo de laboratorio y frecuentó gente del Partido Comunista, quienes casi le hicieron juicio político al enterarse de que ~~“había tenido un asunto”~~ con una chica del partido que estaba casada y cuyo marido estaba destinado en Argelia.<sup>7</sup>

En cuanto a la temática de la obra de Marsé, en sus comienzos ésta tiene influencias del llamado realismo social, corriente que caracteriza parte de la producción de la generación del Medio Siglo, a la que Marsé pertenece. Entre sus integrantes se encuentran Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Alfonso Grosso y Ana María Matute, entre otros. Jeffrey Kirsch

---

<sup>6</sup> Novela escrita con base en las cartas que enviaba a María desde Ceuta, la muchacha que inspira el personaje de Tina. Fue finalista del premio Biblioteca Breve de 1960, declarado desierto.

<sup>7</sup> M. Ordoñez, *op cit.*

señala que Marsé, —como los otros novelistas de esta generación, vive la Guerra como un niño impresionable—. <sup>8</sup>

En la obra de Marsé, el realismo social aparece de manera intermitente y se va diluyendo conforme pasan los años. Poco a poco el autor va optando por el realismo con tintes fantásticos —como es el caso de —Parabellum— y se aleja de la temática de sus primeros relatos, tales como —La mayor parte del día” o —Plataforma posterior”. José María Martínez Cachero apunta que, a diferencia de algunos de sus contemporáneos, Marsé no se encuentra entre aquellos que —prefieren lo ético a lo estético, anteponen la política a la literatura y consideran [...] que el arte solamente se justifica si está al servicio de una ideología”. <sup>9</sup> Menciona también que el autor catalán, a pesar de haber ingresado al Partido Comunista, se refería a él como —El convento” y niega que su experiencia personal en éste haya influido en su obra, —salvo en su actitud hacia los estudiantes ‘revolucionarios’ de *Últimas tardes con Teresa*”. <sup>10</sup> Agrega finalmente que el compromiso político de Marsé se atenuó considerablemente con el paso del tiempo, pues comenzó a recordar como —siniestros” los manejos del social-realismo y aseveró que éste fue —nefasto” para la literatura española. <sup>11</sup> Samuel Amell señala, por su parte, que *Últimas tardes* ha sido considerada una crítica paródica del realismo social en la que se pretende desmitificar la figura del obrero solidario con conciencia política. <sup>12</sup>

En opinión de William Sherzer, a pesar de haber tenido siempre una actitud crítica respecto a la sociedad española, Marsé rehúye de un planteamiento que lo convierta en

---

<sup>8</sup> Jeffrey Allen Kirsch, *Técnica novelística en la obra de Juan Marsé*, The University of Wisconsin-Madison, 1980 (tesis doctoral), p. 2.

<sup>9</sup> José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Castalia, 1985, p. 173.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 174-175.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 438.

<sup>12</sup> Samuel Amell, *La narrativa de Juan Marsé, creador de aventis*, Madrid, Playor, 1984, p. 19.

escritor político. En conversación con el crítico, el escritor catalán afirma que mantiene una postura política como individuo, mas no como novelista. Agrega que “está dispuesto a hablar de ello cuando haga falta”, pero que si quisiera hacer planteamientos serios dejaría la pluma para tomar un fusil, y finaliza diciendo: “Yo, en una sociedad perfecta, desde todos los puntos de vista, no escribo una línea. ¿Qué coño voy a escribir, poemas a la puesta del sol?”<sup>13</sup>

La quinta novela de Marsé, *Si te dicen que caí*, fue publicada en México debido a la censura franquista y se convirtió en un *best-seller* en España cuando pudieron publicarla, años después. Marsé declaró en entrevista que esta novela “es un ajuste de cuentas con el franquismo, con lo que hicieron con mi infancia.”<sup>14</sup> No obstante, en cuanto a lo político de la obra, el autor señala que pudo haber defraudado a más de un lector, puesto que no se trataba de una novela específicamente política, ni sobre la Guerra Civil ni contra Falange. Agrega que expresa su agradecimiento a “los imbéciles censores del franquismo” por “el consiguiente provecho indirecto que de ello se deriva”.<sup>15</sup>

En la década de 1970, Marsé fue redactor-jefe de la revista *Por Favor* y creador de las secciones “Confidencias de un chorizo”, “Adivíneme usted” y “Al trastero”,<sup>16</sup> en las que se hacía una crítica irónica de las circunstancias de la época. Algunos de los artículos aquí publicados serían el germen de algunos de los relatos y novelas del autor, como se verá más adelante. En esta década se publicaron “Parabellum” y “El pacto”, así como la novela *La muchacha de las bragas de oro* (1978), con la que obtuvo el premio Planeta.

---

<sup>13</sup> William M. Sherzer, *Juan Marsé. Entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Fundamentos, 1982, p. 44.

<sup>14</sup> M. Ordoñez, *op. cit.*

<sup>15</sup> J. M. Martínez Cachero, *op. cit.*, p. 365.

<sup>16</sup> S. Amell, *La narrativa de Juan Marsé, op. cit.*, p. 22.

–El fantasma del cine Roxy” e –Historia de detectives”, por su parte, pertenecen a la década siguiente, al igual que las novelas *Un día volveré* (1982) y *Ronda del Guinardó* (1984). En 1986 se publicaron cuatro de sus relatos en el volumen titulado *Teniente Bravo* (Plaza & Janés).

A partir de 1990 Marsé interrumpió prácticamente del todo su producción cuentística —que ya había interrumpido anteriormente, entre 1959 y 1977— y escribió las novelas *El amante bilingüe* (1990) y *El embrujo de Shangai* (1993). Sobre esta decisión manifestó: –No escribí cuentos, entre otras cosas, porque no los pagaban o los pagaban mal. Pensar, por otra parte, en publicar un volumen de cuentos tampoco se me pasaba por la cabeza, porque los editores no se mostraban entusiastas [...]”<sup>17</sup> Las últimas publicaciones de Marsé son *Rabos de lagartija* (2000), *Un paseo por las estrellas* (2001) —libro sobre estrellas de cine—, *Canciones de amor en Lolita’s Club* (2005) y *Caligrafía de los sueños* (2011). Sus *Cuentos completos* fueron reunidos en 2002 en la colección Austral de la editorial Espasa Calpe.

---

<sup>17</sup> Salwa Mohamed, *La obra novelística de Juan Marsé. Trayectoria y mundo narrativo*, Universidad Autónoma de Madrid, 2005 (tesis doctoral), p. 73.

## 1.2. Memoria y nostalgia

*Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía.*

J. L. Borges.

Juan Marsé afirmó alguna vez que sus memorias están en sus novelas y que no las escribiría nunca.<sup>18</sup> El propósito de este apartado no es, sin embargo, descubrir hasta qué punto las experiencias del autor coinciden con las tramas o descripciones de sus relatos ni establecer una comparación entre sus datos biográficos y los argumentos de sus obras. Lo que nos proponemos es hacer un breve recorrido por estudios que consideramos relevantes sobre memoria y nostalgia y establecer una relación entre las aportaciones de ciertos pensadores que nos parecen de especial interés y la obra del autor catalán. Igualmente se abordará la relación entre rememoración y el proceso de creación.

La memoria es definida por la RAE como la *“facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”*. La nostalgia, en cambio, como la *“pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos”*, o bien, como la *“tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha pérdida.”* El punto de convergencia de estas definiciones es la consideración del recuerdo como elemento central, ya se trate de la facultad de retenerlo o bien de una añoranza de lo que se ha perdido.

Más allá de las definiciones de estos conceptos, mucho se ha escrito sobre el proceso de recordar. Platón lo explica mediante la imagen de que hay en nuestras almas una

---

<sup>18</sup> Juan Ramón Iborra, “Juan Marsé: ‘Si no conservas al chaval que fuiste estás muerto’”, *El Dominical*, 30 de julio, 2001, p. 62.

tablilla de cera que puede ser mayor o menor y más o menos impura, gracias a la cual —y a un don de Mnemósine, madre de las nueve musas—, —si queremos recordar algo que hayamos visto u oído o que hayamos pensado nosotros mismos, aplicando a esta cera las percepciones y pensamiento, los grabamos en ella, como si imprimiéramos el sello de un anillo. Lo que haya quedado grabado lo recordamos y lo sabemos en tanto que permanezca su imagen.”<sup>19</sup> Más adelante, siguiendo con la misma metáfora, señala que si el alma es profunda, abundante y lisa, lo que llega a través de las percepciones se graba en este corazón del alma. Asimismo, puede darse el caso de que la cera sea sucia e impura, o dura o blanda en exceso, lo que provoca que las impresiones sean poco nítidas o que las personas sean olvidadizas.<sup>20</sup> Resulta interesante el hecho de que los recuerdos sean percibidos como imágenes, las cuales, como veremos más adelante, son el detonante de las narraciones de Juan Marsé.

Aristóteles, por su parte, comienza su tratado —Acerca de la memoria y la reminiscencia” precisando que para que se tenga un recuerdo debe de tratarse de lo ya ocurrido. Apunta que —cuando se tiene conocimiento y sensación sin hechos es cuando se recuerda: lo uno, porque se ha aprendido o contemplado con la inteligencia, lo otro porque se ha visto, oído o algo parecido.”<sup>21</sup> De estas líneas puede desprenderse que el concepto de recuerdo lleva implícito que se está hablando de una ausencia, de algo que ya no se posee o que ya no está en el presente, y por lo que puede sentirse nostalgia, en el caso de que se trate del recuerdo de algo agradable. De igual modo se hace evidente que la memoria no se

---

<sup>19</sup> Platón, “Teeteto”, *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1992, p. 276.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>21</sup> Aristóteles, “Acerca de la memoria y de la reminiscencia”, *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 234-235.

compone únicamente de experiencias vividas, sino que la conforman todo tipo de sucesos que ocurren a nuestro alrededor.

Sobre el proceso de recordar, el estagirita distingue entre la memoria y la reminiscencia. Mientras que la primera es espontánea —precisa— y se produce cuando un recuerdo aflora a la mente, la segunda requiere de un esfuerzo por parte del sujeto, de acuerdo con determinados mecanismos.

En el caso de los cuentos que nos ocupan en este trabajo, podría relacionarse el detonante de “Historia de detectives” y “El fantasma” con el primer tipo de memoria, la que es espontánea y, según Aristóteles, un estado de afección que no se da sin una imagen. En cuanto al proceso de rememoración, Marsé lo lleva a cabo mediante la escritura de los relatos, la cual, al igual que la reminiscencia, se produce ~~de~~ la manera más rápida y mejor desde un punto de partida, ya que tal y como se hallan las cosas, unas respecto de otras en la secuencia, así también los procesos, y son fáciles de rememorar cuantas cosas tienen un cierto orden.”<sup>22</sup> El punto de inicio sería entonces la imagen a partir de la cual el autor crea la historia, y el proceso de rememoración, la escritura en sí misma.

San Agustín, en sus *Confesiones*, escribe también sobre imágenes acarreadas por los sentidos que se acumulan en el “palacio maravilloso” que es la memoria.<sup>23</sup> Se refiere asimismo al olvido, el cual, según el teólogo, no puede existir del todo mientras se recuerde que algo se ha olvidado, ya que si así fuera no seríamos capaces de buscar lo perdido con la memoria. Más adelante, alude a la nostalgia llamándola “el goce pasado” del que uno se acuerda con tristeza.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>23</sup> San Agustín, *Confesiones*, Buenos Aires, Gradifco, 2006, p. 202.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 216.

En épocas más recientes, Henri Bergson describe cómo la memoria, a lo largo de nuestra vida, va insertando recuerdos y sensaciones del pasado en nuestro presente. El filósofo francés explica este avanzar en la ruta del tiempo como un continuo crecimiento con la duración que hace bola de nieve consigo mismo. La duración sería entonces el progreso del pasado que «erroe el porvenir y que se hincha al avanzar».<sup>25</sup> En cuanto al tipo de recuerdos que nos acompañan durante los años, apunta que éstos se conservan a sí mismos, automáticamente; no obstante, la mayoría son rechazados por el inconsciente mientras que algunos logran introducirse en la conciencia y, así, «nos advierten de cuanto tras nosotros arrastramos sin saberlo».<sup>26</sup> Nosotros somos, concluye, la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento e incluso antes de éste.

Por otro lado, este cúmulo de recuerdos puede ser, al momento de traerlos al presente y reavivarlos, únicamente la percepción de éstos, una sensación o incluso el recuerdo de una sensación. Bergson apunta que para exteriorizar este pasado es necesaria una contracción violenta de nuestra personalidad sobre sí misma. De aquí que podamos saber, al leer un texto literario, que ciertas asociaciones de ideas son ciertas y han podido ser vividas mientras que otras no nos dan la impresión de realidad.<sup>27</sup>

La memoria puede reflejar sobre los recuerdos infinidad de cosas sugeridas, y es en estas últimas en donde centraremos nuestra atención al analizar dicha perspectiva de la narrativa de Juan Marsé. Finalmente, Bergson apunta que: «si una percepción evoca un recuerdo, lo hace con el objeto de que las circunstancias que han precedido, acompañado y

---

<sup>25</sup> Henri Bergson, *Memoria y vida*, Madrid, Castalia, 2004, p. 55.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 59-64.



seguido a la situación pasada arrojen alguna luz sobre la situación actual y muestren el camino por donde salir de ella”.<sup>28</sup>

Por otro lado, la memoria no es sólo ese proceso mediante el cual se constituye la duración o es posible entender la situación actual, sino que se convierte en un auténtico proceso de reconstrucción. Sin embargo, para lograrlo requiere de un proceso narrativo, de modo que se complementan uno a otro de manera indisoluble.

En cuanto a los recuerdos de la infancia, que son los que están presentes en la mayor parte de la obra de Marsé, Robert Louis Stevenson —uno de los autores que más ha influido en la narrativa del escritor catalán— destaca la importancia de recordar como adulto lo visto como niño. Menciona la superficialidad con la que los niños ven cuanto les rodea, mientras que los adultos tienen la capacidad de observar a otros generosamente. Señala que los objetos que hemos observado de niños suelen estar distorsionados en la memoria, y que lo que en realidad se recuerda es la sensación —vaga e imprecisa— que nos provocaron.<sup>29</sup> Sobre esta distorsión de los recuerdos infantiles, Marianela Muñoz señala que —El concepto de nostalgia, al remitirse al pasado personal y por ende a los primeros años de vida de la persona, supone una apreciación subjetiva de aquella ‘región lejana’ donde memoria e imaginación no permiten que se les disocie.”<sup>30</sup>

Stevenson hace hincapié en la limitada visión de los niños, quienes no ven en los objetos más allá de lo que pueda serles útil para el juego, de manera similar a los narradores que, al encontrarse en situaciones que pudieran resultar tristes o solemnes, se convierten en espectadores que procuran obtener el máximo beneficio de las circunstancias como material

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>29</sup> Robert Louis Stevenson, “Juego de niños”, *Memoria para el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica-Siruela, 2008, p. 22.

<sup>30</sup> Marianela Muñoz, “Nostalgia, guerra civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo xx”, *Filología y Lingüística xxxiii (2)*, 2007, p. 116.

de sus ficciones. Señala que el escenario que llamamos memoria está muy pobremente equipado durante la infancia,<sup>31</sup> y es ahí en donde entra la labor del novelista, cuyo oficio evidentemente no se reduce a transcribir las reminiscencias de su pasado. Finalmente, Stevenson señala sobre los encendidos y encontrados sentimientos que pueden hallarse al escarbar en la memoria de la infancia, que “cuando admitimos a ese elemento personal en nuestras divagaciones, nos arriesgamos a despertar recuerdos desagradables y luctuosos, a abrir con toda viveza viejas heridas”.<sup>32</sup>

Es esa justamente la apuesta de Juan Marsé, la de no permitir que den por cerrado un caso del que aún queda mucho por recordar: el de la posguerra española y las circunstancias que vivieron él y sus contemporáneos, especialmente los pertenecientes al bando republicano, aunque los recuerdos no sean agradables. Así lo manifiesta en uno de los artículos publicados en *Por Favor*:<sup>33</sup>

[...] tarde o temprano, el poder político tendrá que rendir cuentas a esta memoria colectiva que, quiérase o no, acabará por imponerse. [...] Y en tanto el poder sigue usufructuando en exclusiva la memoria de unos hechos que nos pertenecen, arrebatándonos las señas de identidad y prohibiéndonos hacer el recuento de lo ocurrido, bríndate por nosotros, por nuestras humildes *aventis* y por nuestra insobornable voluntad de contárselas a quien quiera oírlas.<sup>34</sup>

Sobre la presencia de la memoria en la obra de Marsé, podemos adelantar el caso de *Si te dicen que caí* (1973), novela que se construye sobre algunas vivencias personales, infantiles y adolescentes. Juan Marsé menciona en una entrevista con José María Carandell que la obra “no es más que una evocación nostálgica de un hermoso y repelente paraíso perdido:

---

<sup>31</sup> R. L. Stevenson, *op. cit.*, p. 26.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>33</sup> Revista humorística fundada en 1974 por Manuel Vázquez Montalbán. Dejó de imprimirse en 1978.

<sup>34</sup> J. Marsé, “La *aventi* secuestrada”, *Confidencias de un chorizo*, Barcelona, Planeta, 1977, p. 174.

mi infancia, mi verdadera patria”.<sup>35</sup> Sin embargo, para Martínez Cachero –queda en entredicho la validez testimonial de este relato, más bien catálogo de anomalías: situaciones y personajes repugnantes, negrura moral excluyente, claro maniqueísmo político.”<sup>36</sup> No obstante, debe tenerse en cuenta que se trata de una obra ficcional, de complejas estrategias narrativas, y el hecho de que la novela abrevie de los recuerdos del autor no significa que sea autobiográfica o testimonial. Como bien apunta José-Carlos Mainer, –Los juegos de la memoria siempre oscilan entre la verdad y la mentira.”<sup>37</sup>

Quizá sorprenda más el hecho de que Marsé mire continuamente hacia el pasado en busca de aquel –paraíso perdido”, dadas las duras circunstancias que se vivían en la Barcelona de la posguerra. El testimonio de Jacint Reventós, recuperado por Teresa Pàmies en *Los niños de la guerra*, arroja un poco de luz al respecto: –Resulta curioso que muchos hombres de nuestra generación [...] recuerdan el tiempo de la guerra, en que éramos críos, como una época particularmente feliz, pese a las privaciones y angustias, por la libertad en que nuestras aturdidas familias nos dejaban.”<sup>38</sup> Es posible, entonces, que este ambiente de libertad en el que se desenvolvían los niños y les permitía vivir toda clase de aventuras, fuera aquello que motivara el constante retorno a aquella época por parte de Marsé. Él mismo declaró en entrevista con Marcos Ordoñez que mientras fue aprendiz de joyería, de los 13 hasta los 15 años, –fue una época maravillosa, porque mi trabajo me permitía estar todo el día en la calle, patearme Barcelona.”<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> J. M. Cachero, *op. cit.*, 365.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> José-Carlos Mainer, “Juan Marsé o la memoria en carne viva”, *El Urogallo. Revista Literaria y Cultural*, núm. 43, diciembre de 1989, p. 69.

<sup>38</sup> Teresa Pàmies, *Los niños de la guerra*, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 89.

<sup>39</sup> M. Ordoñez, *op. cit.*

Para Marianela Muñoz, la nostalgia y la recurrente vuelta a épocas pasadas se percibe como un descontento con el presente. Señala que la conexión con el pasado pretende —ya sea la afirmación de los recuerdos o bien, la desmitificación de paradigmas.”<sup>40</sup> Para la investigadora, la nostalgia es revalorizadora en cuanto que busca rescatar el heroísmo y el idealismo existentes durante el franquismo. De este modo, se trata de ennoblecer un segmento del pasado en el que emergían cualidades que se han extinguido hoy. En este marco pueden inscribirse relatos de Marsé tales como —El fantasma del cine Roxy”, en el que el protagonista de la metadiégesis enfrenta con valentía a los *flechas* que acosan a Susana. Más adelante, Muñoz retoma la etimología de la palabra, el término griego *nóstos* (de regreso, vuelta a la patria), en la que se entiende la necesidad de rescatar el asidero implicado en las imágenes pasadas. Agrega la investigadora que la patria será —todo aquello que implique pertenencia, física o temporalmente: personas, lugares, acontecimientos.”<sup>41</sup>

Por otro lado, el epígrafe de la novela *El embrujo de Shangai* (1993), ofrece una perspectiva distinta sobre la cuestión. En éste leemos: —La verdadera nostalgia, la más honda, no tiene que ver con el pasado, sino con el futuro. Yo siento con frecuencia nostalgia del futuro, quiero decir, nostalgia de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio. Luis García Montero (*Luna en el sur*)”.<sup>42</sup> Los niños de *El embrujo de Shangai*, como los del resto de las novelas y relatos de Marsé, no saben aún lo que ocurrirá con sus sueños de infancia. Aún esperan que sus padres desaparecidos se presenten un día como vengadores del oeste y aún tienen la convicción de convertirse en detectives cuando sean mayores. Es decir, que todavía no han sido testigos

---

<sup>40</sup> M. Muñoz, *op. cit.*, p. 113.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>42</sup> J. Marsé, *El embrujo de Shangai*, 2ª ed., Barcelona, Debolsillo, 2009, p. 9.

del derrumbe de sus utopías. Muñoz señala al respecto que para algunos escritores «la nostalgia se convierte en un refugio para una conciencia herida, cuando la opción de cambio profundo ha sido desconfirmada por la realidad del presente. Regresar, inclusive a la época de la dictadura, resulta más gratificante que enfrentar el fracaso de los ideales forjados en aquel tiempo.»<sup>43</sup>

Además de la nostalgia de lo que no ocurrirá, se percibe en la obra de Marsé otro tipo de nostalgia, presente, quizá, en la obra de todo escritor: nostalgia de aquello que no fuimos. En el autorretrato del autor, incluido en *Señoras y señores*, Marsé escribe sobre sí mismo:

Hay en los ojos harapientos, arrimados a la nariz tumultuosa, una incurable nostalgia del payaso de circo que siempre quiso ser. Enmascararse, disfrazarse, camuflarse, ser otro. El Coyote de Las Ánimas. El Jorobado del Cine Delicias. El Vampiro del Cine Rovira. El Monstruo del Cine Verdi. El Fantasma del Cine Roxy. Nostalgia de no haber sido alguno de ellos [...]<sup>44</sup>

Podemos agregar que además de la parte ficcional de su narrativa, aportación del escritor adulto, los relatos de Marsé encuentran sus fuentes en recuerdos que no necesariamente él vivió. Además de los tebeos, películas y chismes de barrio presentes en su obra, de los que se tratará más adelante, Marsé se asume como mero espectador de muchas de las correrías que viven los niños y adolescentes de sus relatos. En entrevista con Montserrat Roig admite que él no era partícipe de la mayoría de las andadas de barrio que se describen en su obra: «Yo era un chaval de lo más tímido y muerto de miedo. Veía a los de la panda del Carmelo y en seguida me escondía. [...] yo no pertenecía a esa gente. Me obsesionaban, con sus cabezas rapadas y bajando la montaña del Carmelo en sus patinetes de madera y sobre

---

<sup>43</sup> M. Muñoz, *op. cit.*, p. 118.

<sup>44</sup> Marcos Ordoñez, *op. cit.* Se cita aquí el texto de la edición de 1988, el cual difiere del de la primera edición de *Señoras y señores*, publicada en 1977.

cuatro ruedas. Eran terroríficos. Yo sólo era un mirón.”<sup>45</sup> Es a partir de estos personajes cuasi fantásticos que el autor construye la trama de sus relatos, imaginando sus secretos, inventando sus sueños y fantaseando con lo que serían capaces de hacer.

Paul Ricoeur retoma de Platón la oposición entre *eikon* —la presencia de lo ausente a manera de copia fiel— y *phantasma* —el simulacro—. De modo que lo “eikástico” se opone a lo “fantástico”.<sup>46</sup> En este punto se distingue la memoria como capacidad de traer el pasado al presente de la memoria como impulso creador, como generador de fantasía, que es el caso que nos concierne. Ricoeur opone la memoria que imagina a la memoria que repite, y retoma las siguientes líneas de Bergson: “Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar. Quizás, sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de este tipo.”<sup>47</sup>

Marianela Muñoz, por su parte, señala que la nostalgia es una reconstrucción del pasado que se basa tanto en la memoria como en la ficción, y apunta que “la memoria no es capaz de recordar cada detalle de cuanto aconteció y la fantasía reemplaza las ‘piezas faltantes’ del segmento que intenta reproducir.”<sup>48</sup> En nuestra opinión, es la convergencia de la observación, la rememoración de las imágenes y la capacidad de soñar lo que permite a Juan Marsé —el mirón que, según Vázquez Montalbán “tiene la mirada dentada”<sup>49</sup>— construir buena parte de su narrativa.

---

<sup>45</sup> Montserrat Roig, “Juan Marsé o la memoria enterrada”, *Los hechiceros de la palabra*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1975, p. 84.

<sup>46</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 2ª ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 28.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>48</sup> M. Muñoz, *op. cit.*, p. 113.

<sup>49</sup> Manuel Vázquez Montalbán, prólogo a J. Marsé, *Señoras y señoras*, Barcelona, Planeta, 1977, p. 15.

### 1.3. *Aventis*

Las *aventis* están presentes tanto en las novelas de Juan Marsé como en buena parte de sus cuentos, e incluso podría decirse que muchas de sus obras no son más que *aventis* puestas por escrito, las cuales contienen en su interior otras *aventis* creando una magnífica *mise en abîme* cuyo autor bien podríamos identificar con un Juanito Marsé que a pesar de los años conserva el gusto por fascinar a sus interlocutores o, en este caso, lectores. Las *aventis* de Marsé hacen que las palabras de Jaime Gil de Biedma cobren sentido cuando manifiesta que: “Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista”.<sup>50</sup>

Las *aventis* son relatos orales en los que se mezcla la realidad con la fantasía; suelen contener elementos provenientes del medio en el que se desenvuelven sus narradores: películas, tebeos, cuentos policíacos, novelas de vaqueros, periódicos, chismes del barrio, etcétera. Al narrar una *aventi* es fundamental la participación de los interlocutores, ya que éstos pueden desempeñar un papel activo en ellas —como personajes— e incluso intervenir en la trama que se urde mediante objeciones y propuestas. Ayala-Dip apunta que:

[...] por mediación de las *aventis* de esos muchachos de barrio que oyen las verdades a medias a través del mundo de los adultos y que las ven con la afición propia de la edad juvenil que inspira la aventura, el cine o la lectura de tebeos, etc..., hay un intento de reinventar continuamente la versión de los hechos a ver si alguna de ellas, alguna de aquellas *aventis* es la auténtica.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Jaime Gil de Biedma, “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 48.

<sup>51</sup> J. Ernesto Ayala-Dip, “Juan Marsé o el desencanto de la memoria”, *El Viejo Topo*, núm. 27, diciembre de 1978, p. 48.

José-Carlos Mainer, por su parte, ha escrito sobre las *aventis* que son ~~fantasías~~ que les hacen participar de la realidad y, a la vez, huir de ella. Historias donde se introducen a sí mismos y a las que buscan otro final más satisfactorio [...] Era una voz impostada recreando cosas que todos conocían de oídas: hablar de oídas, eso era contar *aventis*.<sup>52</sup>

La invención de *aventis* manifiesta una necesidad por crear una ilusión que aleje a los personajes de un medio hostil, es decir, de asirse a un mundo más llevadero que aquel en el que se encuentran, sin importar el grado de fantasía que éste contenga. En *Rabos de lagartija*, por ejemplo, ante la vida de abusos y humillaciones que lleva Paulino, entre él y David Bartra urden una invención que servirá a manera de paliativo de sus problemas: hacer un unguento que le sanará las almorranas. Kwang-Hee señala sobre los personajes de esta novela que ~~si~~ bien saben de antemano que los rabos de lagartija no curan las hemorroides, se trata de una ilusión falsa que nace ante la imposibilidad de remediar el problema.<sup>53</sup>

Para comprender qué son las *aventis* es necesario conocer el medio en el que éstas se gestan, es decir, el de la Barcelona de la posguerra. Fernando Valls se refiere a éste, y más específicamente a la Barcelona ~~de~~ Juan Marsé<sup>54</sup> como ~~la~~ de los barrios del Guinardó y del Carmelo, la de los perdedores, la de la pequeña burguesía degradada tras la Guerra Civil, cuyos hijos se educaron en la calle, en total libertad.<sup>54</sup> Y es esta libertad la que forma parte de aquel paraíso perdido al que Marsé vuelve en sus obras. Valls agrega que ~~La~~ violencia contenida, los odios aún frescos de la guerra y la miseria y sordidez que imperan en la vida de los personajes de estos barrios los convierten en metafóricos

---

<sup>52</sup> J. C. Mainer, "Juan Marsé o la memoria en carne viva", *op. cit.*, p. 70.

<sup>53</sup> Kwang-Hee Kim, *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 132.

<sup>54</sup> Fernando Valls, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 69.



microcosmos de la postrada España del franquismo.”<sup>55</sup> Éstas son las características que encontramos en relatos como “El fantasma del cine Roxy” —en la metadiégesis sobre Susana y Vargas—, “Historia de detectives” —las condiciones en las que viven los muchachos del barrio— y buena parte de la novelística de Marsé. Son los años de la posguerra que Martínez Cachero describe como “duros y hasta crueles, con la secuela del hambre y del miedo.”<sup>56</sup>

En algunos casos las *aventis* contienen un elemento mitificador que otorga cierta heroicidad a personajes o situaciones que ocurren en los barrios. Éste es el caso de Vargas, el charnego de “El fantasma del Cine Roxy” a quien se vincula con el protagonista de *Shane (Raíces profundas)*, y a quien se compara con un vengador del lejano oeste, o bien de Jan Julivert, de *Un día volveré*, a quien los niños, antes de su llegada, han imaginado protagonizando grandes hazañas por lo que su regreso crea una gran expectación que no será satisfecha. Lo anterior es el resultado de esa mezcla de realidad —lo que los niños alcanzan a percibir o a escuchar en boca de los adultos— y fantasía —la ficción que leen, ven en el cine o imaginan ellos mismos—. Para Geneviève Champeau, en la obra de Marsé “Los personajes elaboran una representación del mundo circundante a partir de indicios parciales [...] Las historias que se cuentan encierran lagunas que no acaban de colmarse, ambigüedades que no se disipan, contradicciones insalvables.”<sup>57</sup> Y es justo en estas ambigüedades o contradicciones en donde se gesta la ilusión que llega al lector como proveniente del acto de un prestidigitador.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>56</sup> J. M. Martínez Cachero, “Tres libros de cuentos”, *Ínsula*, núm. 492, noviembre de 1987, p. 15.

<sup>57</sup> Geneviève Champeau, “Juan Marsé o el realismo trascendido”, Fernando Valls (ed.) *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 1998, p. 72.

Cabe mencionar que se ha señalado que *Si te dicen que caí* es en sí misma, una gran *aventi*. José-Carlos Mainer escribe sobre esta novela que: “Todo el relato es como una *aventi* que ha proliferado desmesuradamente y esta es un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla.”<sup>58</sup> Agrega el crítico que en esta obra existe “una suerte de dimensión coral y colectivizada del relato, convertido así en exorcismo de la memoria plural.”<sup>59</sup>

El propio Marsé se refirió a esta novela como a una *aventi* cuando los ejemplares de la primera edición española fueron retirados por la censura en 1976, tres años después de que fuera galardonada y publicada en México. De ello se habla en “La *aventi* secuestrada”, una de las colaboraciones del autor catalán para la revista *Por favor*:

[...] no renuncio en mis *aventis*, siempre que haga el caso, a vengarme de un sistema que saqueó y falseó mi niñez y mi adolescencia, el sol de mis esquinas. Yo no olvido ni perdono. [...] Y díles a esos timoratos otra cosa que no saben: que detrás del supuesto huracán de intenciones de una novela suele silbar el viento perdido de la infancia común y corriente, sólo eso. [...] si antes no me muerdo de aburrimiento o de asco, pienso seguir contando no una *aventi*, sino diez, veinte, treinta, las que haga falta, según mi real criterio y mi repajolera gana de hacerlo, y al que le pique que se rasque, repito.<sup>60</sup>

Estas líneas, dirigidas al comisario que funge de interlocutor de *Confidencias de un chorizo*, son firmadas por Sarnita, personaje de *Si te dicen que caí*. En ellas se hace explícita tanto la intención del escritor de *aventis* como la procedencia de éstas. Se entrevé la función de estos relatos como denuncia, aunque ésta no sea su finalidad última, como bien se aclara, y se hace asimismo evidente el trasfondo de éstos: aquel “viento perdido de

---

<sup>58</sup> J. C. Mainer, “Juan Marsé o la memoria en carne viva”, *op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>60</sup> J. Marsé, “La *aventi* secuestrada”, *Confidencias de un chorizo*, *op. cit.*, p. 174.

la infancia” que no dejará de aparecer en toda la obra de Marsé, lo mismo que las *aventis*, como él mismo anticipa.

Las *aventis* se introducen en los relatos, entonces, como una manera de recuperar una memoria que el autor siempre se ha empeñado en conservar, pero desempeñan también la función de estrategia narrativa. Dionisio Ridruejo apunta que Marsé ~~intuye~~ que la imaginación en presente de un niño puede servir de lente de condensación esencializadora más aún que la memoria, un poco vaga, de un adulto.”<sup>61</sup> Gracias a este recurso Marsé presenta historias creadas por la mente de un escritor adulto y construidas con base en sus recuerdos, pero a través de la mirada y la reconstrucción de un niño, que sólo ha podido comprenderlas a medias y compensa con su imaginación las explicaciones que no tiene a su alcance.

---

<sup>61</sup> Dionisio Ridruejo, prólogo a J. Marsé, *Si te dicen que caí*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 7.

## 1.4. El cine

El séptimo arte juega un papel de suma importancia en dos de los cuatro relatos que constituyen el objeto de estudio de este trabajo: “El fantasma del cine Roxy” e “Historia de detectives”. Esto debido a que, como se ha mencionado, estos dos cuentos surgen de imágenes grabadas en la memoria de Juan Marsé provenientes de escenas vividas o vistas durante su infancia, en la que el cine era un elemento fundamental. El autor ha declarado que el cine producido en Hollywood en los años treinta y cuarenta “era una especie de loco empeño en prolongar nuestra juventud, un sentimiento heroico de la vida junto con la generosa ensoñación de un ideal de la personalidad”.<sup>62</sup> Las tramas de “El pacto” y “Parabellum”, por su parte, cuyo germen se encuentra en una idea del autor, no confluyen en esta corriente imaginativa que encuentra sus fuentes en películas, tebeos, diarios, etcétera.

La presencia del cine en la obra de Juan Marsé puede apreciarse desde varias perspectivas: las referencias textuales de películas, actores y directores, la aparición de salas de cine concretas en sus narraciones, la inclusión de diálogos de películas en sus relatos, la similitud de los personajes de sus obras a los de ciertas películas y las estrategias narrativas cinematográficas, por mencionar algunas. El autor ha descrito en varias ocasiones esta relación:

Cada vez estoy más convencido que el cine ha influido mucho en mis novelas. No en la temática ni en las formas narrativas, sino en climas, atmósferas y, sobre todo, en la preponderancia de las imágenes sobre las ideas. Me gusta hacer ver al lector

---

<sup>62</sup> J. Marsé, “El cine de hoy”, *Por Favor*, 25 de noviembre de 1978, p. 3.

lo que escribo: más que explicárselo, quiero hacérselo ver. Por eso suelo decir que pienso en imágenes y no tanto en ideas.<sup>63</sup>

Aunque en la cita anterior Marsé señala que la influencia del cine en su obra se manifiesta sobre todo en la parte visual de su narrativa, al analizar su obra salta a la vista que existe un vínculo más profundo entre la cinematografía y su obra. Basta mencionar algunos de los personajes que encontramos en sus relatos y novelas, tales como taquilleras, pajilleras de cine, espectadores, proyccionistas y desratizadores, entre otros. Kwang-Hee Kim apunta que esta influencia se manifiesta en la presencia de poderosas imágenes plásticas, referencias filmicas y procedimientos literarios inspirados en las técnicas del cine en general.<sup>64</sup> A continuación mencionaremos las manifestaciones del cine en la obra de Marsé que nos parecen más relevantes y son propias de los relatos aquí estudiados.

En cuanto a las referencias textuales, el caso más evidente es el de la novela *El embrujo de Shanghai*, cuyo título proviene de la película homónima (*The Shanghai Gesture*, en inglés), dirigida en 1941 por Josef von Sternberg. En el caso de los relatos, cabe mencionar que el epígrafe de “El fantasma del cine Roxy” es una cita de Alfred Hitchcock y que en el cuento se mencionan por título las películas: *La dama desconocida* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944), *Arizona* (*Destry Rides Again*, George Marshall, 1939), *San Francisco* (W.S. van Dyke, 1936), *Notorious* (Hitchcock, 1946) y *Shane* (*Raíces profundas*, George Stevens, 1953), entre otras, así como los nombres de gran cantidad de actores, entre los que destacan Miriam Hopkins, Marlene Dietrich, James Stewart, Ella Raines, Clark Gable, Charles Boyer, Tyrone Power y Bela Lugosi. En “Historia de detectives”, por su parte, se alude a *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, Jules

---

<sup>63</sup> Entrevista con Kwang-Hee Kim, noviembre de 2000, K-H. Kim, *op. cit.*, p. 35.

<sup>64</sup> K-H. Kim, *op. cit.*, p. 17.

Dassin, 1948) y a uno de sus actores (Barry Fitzgerald), así como al capitán Bligh, personaje de *Motín a bordo* (*Motiny at the Bounty*, Frank Lloyd, 1935), y al actor que lo interpreta, Charles Laughton.

Las salas de cine recurrentes en la narrativa de Marsé son el Roxy, el Rovira, el Mundial, el Miramar y el Selecto, entre otros. Sánchez Harguindey apunta al respecto que en la infancia del escritor «los cines de barrio eran los únicos oasis asequibles, remansos de ficción ante una realidad cutre y desabrida.»<sup>65</sup> Y así lo hace constar el narrador de «El fantasma del cine Roxy», quien evoca la «época feliz de sus aventuras infantiles con la pandilla en los espesos y ardientes cines de barrio. Programa doble, No-Do y paja».<sup>66</sup> De este modo, las salas de cine no eran sólo salas donde se proyectaban películas, sino sitios en los que ocurrían cosas. Samuel Amell señala que éstas funcionan como un microcosmos de la sociedad,<sup>67</sup> y Marsé describe en su obra a las pajilleras, los olores agrios, los dedos pringosos de regaliz y caramelo, y a las conversaciones de los muchachos ante la fascinación de las escenas proyectadas, en las que se mezclaba la realidad con la ficción. Por ello, el guionista de «El fantasma» se afana en que una de las escenas de la película transcurra dentro de un cine, en una platea nevada mientras observan copos blancos que caen sobre las solapas de Charles Boyer.

En cuanto a las estrategias narrativas cinematográficas, el ejemplo más evidente es, una vez más, «El fantasma del cine Roxy», ya que buena parte del relato está escrito a manera de guión cinematográfico y contiene incluso detalles propios de un guión técnico tales como «Neus (*a la cámara*)», «largo plano crepuscular», «encadena imagen», «voz off»,

---

<sup>65</sup> Ángel Sánchez Harguindey, «Marsé vuelve al cine de barrio», *El País. Libros*, 6 de febrero de 1986, p. 4.

<sup>66</sup> J. Marsé, «El fantasma del cine Roxy», *Cuentos completos, op. cit.*, p. 194.

<sup>67</sup> S. Amell, «Juan Marsé y el cine», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 22, 1997, p. 56.

–plano-catalejo”, etcétera. Sin embargo, Marsé emplea también en otros relatos recursos propios del cine. El principio de “Historia de detectives”, por ejemplo, puede semejarse al comienzo de una película en el que primero se observa un plano general de la ciudad: “En los días luminosos y en la zona alta de la ciudad, desde esta calle que se encabrita en la colina como si quisiera mirarse en el Mediterráneo, la vista alcanza muy lejos mar adentro y el corazón se engaña”.<sup>68</sup> Posteriormente, la *toma* se iría cerrando hasta detenerse en quienes serán los protagonistas del relato: “Fue un día malo de éstos, lloviznando y con ráfagas de viento helado, cuando nos juntamos en el automóvil para un trabajito especial”.<sup>69</sup> Y más adelante, un *close-up* de una gaviota que planea extraviada en medio de la ventisca: “antes de remontar el vuelo nos miró de soslayo con su ojo de plomo.”<sup>70</sup> Las descripciones de los personajes de este cuento, además, recuerdan las escenas de *La ciudad desnuda*, película que se mencionará más adelante: “una mujer con boina gris y gabardina clara, muy pálida y muy guapa y llorosa [...] era una mujer delgada, de pechos pequeños y fina de caderas”.<sup>71</sup> Las acciones de los detectives también son propias de dicha película y del cine negro en general: “Firé el cigarrillo, me calé el sombrero hasta la nariz y salí del automóvil sin poder apartar los ojos de aquellas piernas largas”.<sup>72</sup> De hecho, en las primeras páginas no se sabe que son unos niños quienes están dentro del coche, y puede pensarse que se trata realmente de una historia de detectives. El tono de los diálogos también es propio de este género, como se estudiará en el apartado dedicado a este relato.

Sobre su afición al séptimo arte, el autor afirma haberse convertido en asiduo visitante del cine en los años cuarenta, en la inmediata posguerra, gracias a que su padre

---

<sup>68</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, *Cuentos completos, op. cit.*, p. 163.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>70</sup> *Idem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 164-165.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 165.

consiguió una plaza en el Ayuntamiento, en la sección de Higiene, como “desratizador”, de modo que podía entrar gratis al cine Roxy y a muchos otros —Miramar, Mundial, Proyecciones, Selecto—. La ocupación de su padre será también el referente del trabajo del padre de Mingo, en *Caligrafía de los sueños*, quien “mata ratas azules en los cines de barrio”.<sup>73</sup> De este modo, Marsé tuvo acceso a la fábrica de sueños que eran las películas hollywoodenses de la época, a películas cuyas historias estaban alejadas de la realidad y alimentaron su imaginación y la creación de *aventis* durante muchas décadas, como puede apreciarse incluso en su última novela.

La afición de Marsé por el cine se aprecia en varias de las actividades profesionales que ha desempeñado a lo largo de su vida: entre 1957 y 1958 trabajó como periodista en la revista de cine *Art-cinema* y durante la década de 1960 escribió guiones por encargo, junto con Juan García Hortelano, para el director Germán Lorente.<sup>74</sup> A partir de 1974 publicó la columna “Señoras y señores” en la revista *Por Favor*, en la que hacía retratos de diversas figuras públicas, principalmente provenientes del mundo del cine. Entre 1995 y 1996 escribió para *El País* la columna “Un paseo por las estrellas”, cuyo objetivo serían los actores y actrices de Hollywood. Asimismo, Marsé tiene una larga trayectoria como traductor (*La vida es magnífica*, 1965), guionista (*Libertad provisional*, 1975), co-guionista (*Mi profesora particular*, 1973) y dialoguista (*Donde tú estés*, 1964)<sup>75</sup> y resulta difícil desvincular su narrativa del mundo del cine.

Marsé ha declarado que el cine funciona “como generador de mitos, como estimulante de mi imaginación o mi capacidad de soñar”. Agrega que él no iba al Roxy o al

---

<sup>73</sup> J. Marsé, “Juan Marsé se enfrenta a Juan Marsé”, en *Qué leer*, 2011: <http://www.que-leer.com/12214/juan-marse.html> (fecha de consulta: 21/03/2011).

<sup>74</sup> M. Ordoñez, *op. cit.*

<sup>75</sup> K. Kim, *op. cit.*, p. 25.



Rovira para que le –contaran cómo era la vida, sino cómo podía ser.”<sup>76</sup> Resulta curioso que, en la década de los cuarenta, se proyectaron en España las películas que no habían podido pasarse en su momento debido a la Guerra Civil, por lo que los espectadores tenían frente a ellos a jóvenes actores que ya comenzaban a envejecer en Hollywood. Para Marsé, ir al cine era lo más cercano a soñar despierto, y así se manifiesta en las primeras páginas de la novela *Un día volveré*, en la que unos chicos comentan ante la llegada de un extraño: –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 [...]”<sup>77</sup>

Las películas que se veían en España durante la infancia y adolescencia de nuestro autor iban precedidas de los –No-Do”, noticieros y documentales que se proyectaban en la época franquista antes de los filmes. En *Confidencias de un chorizo* Marsé se expresa sobre ellos de este modo: –Esa tan fea y aburrida, según recuerdo haber visto en el cine de mi barrio brazo en alto y lleno de piojos, noticiarios con políticos y discursos, inauguraciones de pantanos y desfiles, procesiones [...] toda esa tramoya fascista que hoy da grima ver.”<sup>78</sup> En –El fantasma del cine Roxy” el autor parodia estas proyecciones contrastando su acartonamiento y exceso de contenido apologético con la simplicidad narrativa y la estética visual de la película que le sucedería.

Muchas de las obras de Marsé han sido llevadas a la pantalla grande (*La oscura historia de la prima Montse*, *La muchacha de las bragas de oro*, *Últimas tardes con Teresa* y *Si te dicen que caí*, entre otras), aunque con resultados que no han satisfecho a su autor, quien ha declarado que –son cinematográficamente malas: chatas, sin vida propia, sin que

---

<sup>76</sup> E. Turpin, *op. cit.*, p. 111.

<sup>77</sup> J. Marsé, *Un día volveré*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 10.

<sup>78</sup> J. Marsé, “El ladrón de noticieros No-Do”, *Confidencias de un chorizo*, *op. cit.*, p. 21.

los que las adaptaron y dirigieron aportaran nada personal.”<sup>79</sup> Asimismo, ha señalado que –Cuando una película es buena, lo es por la bondad de sus valores estrictamente cinematográficos, haya sido fiel o no al texto literario adaptado.<sup>80</sup> Marsé, como buen cinéfilo que es, lamenta más que no sean buenas por sí mismas que el hecho de que no hayan sabido recrear su mundo.

---

<sup>79</sup> *Idem.*

<sup>80</sup> “Entrevista. De obrero a escritor”, en Página oficial de Juan Marsé: [www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/entrevista4.htm](http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/entrevista4.htm) (fecha de consulta: 01/04/2011).

## 2. Análisis de los cuentos

### 2.1. “Parabellum”

*All is now secure and fast;  
Not the gods can shake the Past;  
Flies-to the adamantine door  
Bolted down forevermore.*

R. W. Emerson

“Parabellum” fue publicado por primera vez el primero de enero de 1977 en la revista *Bazaar*, dentro de la sección “Confidencias de un chorizo”, de autoría de Juan Marsé, en la que se buscaba “ajustar cuentas a la época”<sup>81</sup>, mediante las reflexiones de un chorizo-comisario. La idea del cuento surge de un artículo del propio Marsé titulado “El pecado histórico de H. R.”, publicado en *Por Favor* el 26 de junio de 1976, pp. 80-85. Éste se basa, a su vez, en las entonces recién publicadas memorias de Pedro Laín Entralgo, bajo el título de *Descargo de conciencia* (Barral, 1976). En ellas, el fundador de la revista *Escorial* (1941) y director de la Real Academia Española (1982-1988) intentó presentar una “era limpia y nueva [...] cuando era conocida su adscripción a las filas falangistas.”<sup>82</sup>

En el citado artículo, Marsé habla de un tal Horacio Romano, trasunto de Laín, “Uno de esos franquistas arrepentidos que ahora proliferan.”<sup>83</sup> Y le dice a su interlocutor, el comisario, que se imagine a un hombre “que durante años ha exhibido, de obra y de palabra, su adhesión al Régimen y al partido único, y que hoy, amargado [...] en bancarrota

---

<sup>81</sup> E. Turpin, *op. cit.*, p. 107.

<sup>82</sup> *Idem.*

<sup>83</sup> J. Marsé, “El pecado histórico de H. R.”, *Confidencias de un chorizo*, *op. cit.*, p. 111.

total su ideología y su prestigio intelectual, desearía justificar de algún modo su pasado.”<sup>84</sup>

De igual modo, en “Secreto profesional”, otro de sus artículos publicados en *Por Favor*, habla de un hombre que “para justificar su pasado franquista [...] urde una trama, inventa una ficción en torno a un enemigo inventado. Esta apariencia de realidad acaba por ser más real [...] que la misma realidad real.”<sup>85</sup>

“Parabellum” narra la historia de Luys Ros, un falangista retirado y aparentemente arrepentido que escribe sus memorias desde su casa de campo en Calafell, en la provincia de Tarragona, en época posfranquista. Al escribirlas va introduciendo cambios, primero relativamente superfluos —como adelantar quince años la fecha en la que dejó de usar un fino bigote—, con el fin de aparentar un desapego al régimen muy anterior a la muerte de Francisco Franco. De este modo, poco a poco Ros va alterando la narración de su pasado: utiliza una inexistente enfermedad de su esposa Olvido como excusa de no haber renunciado al partido —por no causarle un disgusto—, y explica que fue ella quien le pidió hacer a un lado su desencanto político.

En su retiro lo acompaña Mariana, de 27 años, hija de una antigua amiga suya, quien veranea en casa de Ros y le ayuda a mecanografiar sus textos. Así, en un clima de tensión erótica entre ellos dos, él descubre que las invenciones que ha escrito en sus memorias se convierten en realidad, hasta lograr una transposición de unas sobre otras que afecta los actos de su presente —y de quienes lo rodean— y lo lleva a quitarse la vida.

En cuanto al título, éste alude a una vieja pistola de escuadrista —término proveniente del *squadrisimo* italiano— a la que da en sus memorias un especial tratamiento literario, una forma de símbolo: con una bala en la recámara y un plazo fijo: si dentro de

---

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> J. Marsé, “Secreto profesional”, *Confidencias de un chorizo*, op. cit., p. 31.

equis años no he conseguido hacer público mi repudio a todo esto, esta bala penetrará en mi cabeza. No está mal.”<sup>86</sup> En realidad la pistola estaba descargada, sin embargo, la fuerza de la ficción, además de decorarla con una culata de nácar, hace aparecer la bala en el momento en el que decide dispararse en la sien: —Y allí estaba el puntual cargador, esperándole, allí estaba el espectral estampido y la convocada bala camino de su cerebro.”<sup>87</sup>

### “Parabellum” y la memoria

De los cuentos de Juan Marsé, y de su narrativa en general, probablemente sea “Parabellum” su obra menos autobiográfica. En este relato no están presentes los temas recurrentes del autor catalán: ausencia del padre, regreso del exilio, infancia, *aventis*, ni siquiera la ciudad de Barcelona.

Esto se debe a que el detonante de esta historia es, asimismo, muy distinto al del resto de sus obras. Se trata de una reacción —indignación, confrontación—, consecuencia de un *Descargo de conciencia* que juzga inverosímil y deshonesto. Sin afán de profundizar en la veracidad de las memorias de Laín Entralgo, hacemos esta anotación con el fin de destacar que la memoria juega en este relato un papel diferente al que tiene en “El fantasma del cine Roxy”, o en novelas como *El embrujo de Shangai* o *Caligrafía de los sueños*. En “Parabellum” no se reconstruye la Barcelona de la posguerra, por ejemplo, lo que ya lo distingue del resto de la obra de Marsé, aunque no sea el único caso. Tampoco proviene de alguna experiencia vivida por el autor, como sucede en “Teniente Bravo”, o de un ambiente que le es familiar, como en “Noches de Bocaccio”. Con esto queremos decir, que Marsé no ha recurrido a su propia memoria para obtener los hilos con que se teje este relato.

---

<sup>86</sup> J. Marsé, “Parabellum”, *Cuentos completos, op. cit.*, p. 367.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 374.

La memoria, no obstante, ocupa un lugar primordial en *Parabellum*. Pero se trata de una memoria ficcional, de la que el autor no puede ir seleccionando los recuerdos que mejor se avengan con su historia. En este caso es necesario recrear el pasado del personaje, y no sólo eso, sino que, a la vez, debe ir retocándolo en un triple ejercicio de creación, reconstrucción y ficcionalización. Kathleen M. Vernon escribe sobre la relación entre la memoria y la ficción:

En cierto sentido toda narración, autobiográfica o novelesca, histórica o inventada, depende de la memoria de alguien. Pero la memoria a la que recurre la novela o el cuento es una memoria ficticia (puede ser o no verídica): aquí se trata de la representación, de la imitación del proceso rememorativo y no de la transcripción literal e inmediata del acto de recordar.<sup>88</sup>

De este modo, en *Parabellum*, Marsé recurre a la memoria de su personaje, a la memoria de su propia creación, y es en ella en donde encuentra el material para escribir su autobiografía. Sylvia Molloy escribe sobre el género autobiográfico que: «[...] es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa.»<sup>89</sup> Molloy alude, evidentemente, a la autobiografía no ficcional. No obstante, estas características del género nos sirven para reconocer que aun en una autobiografía real también existen una parte de ficción y una construcción del personaje, que comienza en la selección de los pasajes que integrarán la obra. Asimismo, hay que considerar que cuando se escribe una autobiografía —a diferencia de un diario, por ejemplo— se tiene la ventaja de saber de antemano adónde han conducido todas aquellas circunstancias a las que ha de referirse el autor. En *Parabellum*, es

---

<sup>88</sup> Marcos Maurel, “Este sol de la infancia: vertientes de la memoria en la obra narrativa de Juan Marsé”, Celia Romea (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria*, Barcelona, Horsori Editorial, 2005, p. 44.

<sup>89</sup> Silvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, pp. 15-16.

justamente este conocimiento —del fin del gobierno franquista— el que motiva la tergiversación de la escritura de Luys Ros.

A pesar de las divergencias entre la ideología del autor y la del narrador de *–Parabellum*”, pueden observarse ciertos puntos en común entre ellos, ciertas convergencias en las que el autor implícito se deja entrever en el relato. Con esto nos referimos a la nostalgia de un paraíso perdido. El narrador de *–Parabellum*” afirma: ~~no~~ hay esperanza sino en los recuerdos, vividos o soñados, es igual.”<sup>90</sup>

Ya que la memoria suele tener la imposibilidad de evocar las cosas exactamente como sucedieron, le queda a Luys Ros —y a Marsé— la ventaja de poder reconstruir los hechos como hubiera querido que fueran. Quizás, después de repetir una mentira demasiadas veces ésta termina por adquirir más peso que la verdad, o bien, como sucede en *–Parabellum*”, por convertirse en realidad.

### **Identidad narrativa**

En *Sí mismo como otro*, Paul Ricoeur plantea cómo la noción de construcción de la trama ~~tr~~asladada de la acción de los personajes del relato, engendra la dialéctica del personaje que es expresamente una dialéctica de la mismidad y de la ipseidad”;<sup>91</sup> es decir, cómo la identidad del personaje se construye en unión con la trama, y cómo puede conservarse o modificarse a partir de los acontecimientos del relato. Más adelante, el filósofo francés caracteriza la identidad como ~~una~~ exigencia entre concordancia y la admisión de discordancias que, hasta el cierre del relato, ponen en peligro esta identidad”.<sup>92</sup> Estos conceptos, que ya se describen en *Tiempo y narración*, parten de las nociones aristotélicas

---

<sup>90</sup> J. Marsé, “Parabellum”, *op. cit.*, p. 364.

<sup>91</sup> P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 2011, p. 139.

<sup>92</sup> *Idem.*

de concordancia —disposición de los hechos— y discordancia —trastocamientos de fortuna—. En este apartado se abordará el cuento de Juan Marsé que nos ocupa con miras a distinguir los rasgos de mismidad e ipseidad en la identidad de su personaje principal, Luys Ros, así como su construcción dentro de la trama de “Parabellum”. Sobre esta distinción, Angélica Tornero apunta que el personaje se construye narrativamente y que la identidad narrativa es la mediación entre la identidad *idem* y la *ipse*, o sea, entre la identidad entendida como carácter y la identidad entendida como uno mismo, como el que se mantiene ‘sí mismo’ en relación con el otro, con quien está estableciendo un compromiso.”<sup>93</sup>

Tornero señala, asimismo, que para llevar a cabo un análisis literario debe identificarse, primero, el carácter del personaje y su relación con la trama y, luego, las situaciones límite que ponen en riesgo el carácter y la manera en que se resuelve la amenaza.<sup>94</sup> Luys Ros —cuyo nombre de pila probablemente esté inspirado en el de Luys Santa Marina, escritor falangista— es un hombre taciturno, indiferente ante su soledad y el desprecio de sus hijos. Sabemos que años atrás, y hasta la muerte de Franco, militó en Falange Española y que entabló relaciones con Pedro Laín Entralgo, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo, conocidos adeptos al Régimen a quienes se alude por sus iniciales en “Parabellum”: “Hoy le envío a P.L.E. un poema para *Escorial*. He hablado por teléfono con L.F.V. y me confirma su asistencia a la boda [...] D.R. regresó de Rusia.”<sup>95</sup> En estas breves líneas queda clara su estrecha relación con el gobierno franquista y sus más fervientes defensores. Estas características, entre otras, son las que conforman su identidad *idem*, en

---

<sup>93</sup> Angélica Tornero, *El personaje literario. Historia y borradura*, México, Porrúa-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011, p. 160.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>95</sup> J. Marsé, “Parabellum”, *op. cit.*, p. 360.



términos de Paul Ricoeur. Los rasgos del carácter del personaje que se han mencionado hasta ahora provienen de los hechos pasados, los cuales se van develando en la trama mediante la escritura de sus memorias y algunas descripciones del narrador sobre su personalidad. No obstante, desde las primeras líneas de “Parabellum” se habla de las acciones del personaje, es decir, de las falacias que Ros introduce en la redacción de sus memorias, convirtiéndose así en agente y paciente (actuante y sufriente), como se verá más adelante; se menciona que él apenas considera el hecho como una simple licencia poética, un personal ajuste de cuentas con el pasado que no cesa de importunar.”<sup>96</sup>

Cabe aquí hacer un análisis de los aspectos éticos de la identidad de Luys Ros, al margen de su ideología política. Escribe Ricoeur que en el relato, más allá de las implicaciones estéticas, se lleva a cabo un intercambio de experiencias en el que las acciones no dejan de ser aprobadas o desaprobadas, y los agentes, alabados o censurados.”<sup>97</sup> En este cuento de Juan Marsé, las acciones de Ros son fácilmente censurables, sobre todo cuando es sabido que su autor lo escribió como consecuencia de su indignación ante las “falseadas” memorias de Laín Entralgo. Marcos Maurel incluso describe el argumento de “Parabellum” como una broma del autor “hacia tanto falangista chaquetero cuando tocó la corneta democrática de la transición”.<sup>98</sup> Agrega que Marsé “ataca al mentiroso, al cobarde, al que es incapaz de cargar con las consecuencias de sus propios actos”.<sup>99</sup>

La falta del protagonista, independientemente de la intención de su autor, consiste en el deseo de cambiar el pasado y en recurrir a la mentira para conseguirlo. “Arrepentirse

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 359.

<sup>97</sup> P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, op. cit., p. 166.

<sup>98</sup> M. Maurel, op. cit., p. 54.

<sup>99</sup> *Idem*.

de algo es modificar el pasado”,<sup>100</sup> piensa Ros parafraseando a Oscar Wilde y, más adelante, a Antonio Machado: ~~ni~~ el pasado ha muerto, ni está el ayer ni el mañana escrito.”<sup>101</sup> Pero las mentiras que urde lo llevan a realizar acciones dignas de la tragedia — tener relaciones con su propia hija—, que tendrán como consecuencia un final funesto.

Una vez que Ros es puesto en trama, y que interactúa con Mariana en la cotidianeidad, se va desarrollando su identidad dentro del relato. Sus pensamientos acerca de la muchacha son un primer reflejo de su carácter: ~~Hilos~~ de agua desesperando en su piel ardiente, sin poder adherirse [...] Axilas sin depilar con sabor a marisco. Volcanes florecidos [...] Deslenguada vagabunda de dulces pezones.”<sup>102</sup> La joven, por su parte, le dedica apelativos tales como: ~~viudo~~ fácilmente consolable”, ~~fascista~~ arrepentido”, ~~farsante~~ bien parido”, ~~embustero~~”, ~~cadáver~~ definitivo” y ~~fascista~~ de mierda”, los cuales expresan la concepción de Ros que tienen los otros.

A través de la trama de ~~Parabellum~~”, el personaje va mostrando otros rasgos de su carácter en reflexiones tales como: ~~Para~~ un hombre que rebasa los cincuenta años, todo consiste en saber la forma en que ha de ser derrotado.”<sup>103</sup> O bien: ~~no~~ hay esperanza sino en los recuerdos, vividos o soñados, es igual.”<sup>104</sup> Las actividades cotidianas de este hombre se reducen a corregir sus escritos intentando así corregir el pasado, abrir la nevera para comer un trozo de jamón y observar el joven cuerpo de Mariana. Es un hombre que ha perdido el gusto por vivir y que se esfuerza por conseguir un perdón que la historia nunca le otorgará. Aunque el autor se esmera por ridiculizar las acciones de su personaje y las califica de

---

<sup>100</sup> J. Marsé, “Parabellum”, *op. cit.*, p. 359.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 360.

<sup>102</sup> *Idem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 364.

—sprint oportunista hacia la titulación democrática”<sup>105</sup> (en palabras de Mariana), en ciertos momentos le da la oportunidad de justificarse: —Lo malo de los jóvenes [...] es que no sabéis perdonar. Serví a la causa que creía justa con las armas y eso es todo,”<sup>106</sup> dice Luys Ros.

A lo largo del relato el personaje narra su vida como le hubiera gustado vivirla, describe hechos que nunca ocurrieron y retoca otros para poder crear un conjunto que le satisfaga a él, a sus lectores y a la historia, es decir, para conformar una imagen de sí mismo de la que no tenga que avergonzarse. Desde el punto de vista teórico, este intento responde a la pregunta de Ricoeur: —¿Cómo, en efecto, un sujeto de acción podría dar a su propia vida, considerada globalmente, una cualificación ética, si esta vida no fuera reunida, y cómo lo sería si no en forma de relato?”<sup>107</sup> Sin embargo, la cualificación ética que Ros da a su propia vida es a partir de una ficción en la que simplemente reúne los elementos de lo que hubiera querido que fuera; el verdadero juicio lo hará el lector con base en las acciones que conforman la trama.

Ricoeur se pregunta también si, en el relato literario, las determinaciones éticas se pierden en beneficio de determinaciones puramente estéticas. Y líneas más adelante nos da la respuesta:

Es cierto que el placer que experimentamos en seguir el destino de los personajes implica que suspendamos cualquier juicio moral real, al mismo tiempo que dejamos en suspenso la acción efectiva. Pero, en el recinto irreal de la ficción, no dejamos de explorar nuevos modos de evaluar acciones y personajes. Las experiencias de pensamiento que realizamos en el gran laboratorio de lo imaginario son también exploraciones hechas en el reino del bien y del mal.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 366.

<sup>106</sup> *Idem*.

<sup>107</sup> P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>108</sup> *Ibidem*, 167.

En “Parabellum” encontramos, por un lado, el placer estético producido por la trama, la convergencia discordante, los agentes, las circunstancias, etcétera —es decir, la síntesis de lo heterogéneo—, así como los recursos literarios, entre los que destaca la transgresión de un plano narrativo a otro, gracias a la cual se desencadenan los hechos en la diégesis principal que logran conmover al lector. Y, por otro, las cuestiones éticas que el lector no deja de evaluar dentro de la ficción. Así, convergen las determinaciones éticas y las estéticas en este laboratorio de lo imaginario al que alude el filósofo francés.

En cuanto a los reveses de fortuna —la parte discordante del relato—, éstos se manifiestan en “Parabellum” como los cambios en la realidad provocados por las falacias introducidas en las memorias de Luys Ros; estas situaciones límite son el detonante gracias al cual se desarrolla la identidad *ipse* del personaje. Señala Angélica Tornero que “La identidad de los personajes es dinámica porque, por medio de la configuración, se relacionan la concordancia y la discordancia. La configuración de las acciones introduce la contingencia que romperá las expectativas de acuerdo con el curso anterior de los acontecimientos [...]”<sup>109</sup> En el cuento de Marsé, las expectativas se rompen cuando Ros descubre que una de las falacias de sus memorias se ha vuelto realidad. Después de escribir sobre el adulterio —inventado— de su esposa Olvido con su amigo Juan Antonio —aficionado a la pintura—, Ros juzga interesante describir el óleo que éste pintó por la mañana: “el sauce a la derecha, a la izquierda los erizados cactus y el espectro deshojado del rosal, y, en primer término, el borroso perfil de Olvido: él estaría en Madrid cuando se consumó el adulterio. Perfecto.”<sup>110</sup> Días después de escribir sobre este hecho ficticio, encuentra empolvado, en el cobertizo de su casa, un lienzo con las mismas características que el

---

<sup>109</sup> A, Tornero, *op. cit.*, p. 159.

<sup>110</sup> J. Marsé, “Parabellum”, *op. cit.*, p. 365.

descrito. Ros, sorprendido, lo suelta como si le quemara las manos, pero no tiene tiempo de reaccionar, ya que Maribel, la madre de Mariana, está llegando a la casa.

La llegada de este nuevo personaje da un giro a la historia. Señala Tornero que Aristóteles explica la seducción del alma, por una parte, mediante la disposición de los hechos o *mythos*, y sus partes constituyentes: las peripecias y los reconocimientos. Agrega que estos cambios de acción, que van de la ignorancia al reconocimiento, —Hevan consigo una permuta a la amistad o al odio, suscitan piedad o temor en los receptores; es lo que sostiene la atención del lector”,<sup>111</sup> y que el último componente es el acontecimiento patético, que hace morir o sufrir. Es en este sentido que la información transmitida por Maribel a Luys Ros cambia el curso de los acontecimientos. Primero le comunica que Olvido efectivamente tuvo un amorío con Juan Antonio y que padecía una enfermedad del corazón, que nunca quiso admitir a su marido, ambos hechos inventados por Ros en sus memorias. Aunque Ros no puede entender cómo sucedió aquello, su verdadera sorpresa es enterarse, por boca de Maribel, que ellos dos también tuvieron una aventura de una noche en Pamplona —hecho también inventado por él en sus escritos.

Lo verdaderamente grave de este hecho es que aquella noche, según le comunica Maribel, fue concebida Mariana, con quien Ros tuvo relaciones sexuales el día anterior:

Veintisiete años, deslenguada hija del desencanto y la dimisión siempre aplazada. Sí, santo Dios. Paladeando aún la cereza del pecho filial, acumuló fuerzas para estirar el cuello y facilitar el tajo:

—¿Quieres decir que Mariana es mi hija? —preguntó inútilmente.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> A. Tornero, *op. cit.*, p. 170.

<sup>112</sup> J. Marsé, “Parabellum”, *op. cit.*, p. 373.

Tras esta revelación, Luys Ros, alterado, se dirige a su cuarto de estudio y en una desesperación similar a la de Edipo, termina con su vida disparándose en la cabeza con una Parabellum.

## 2.2. “El pacto”

“El pacto” fue publicado el 28 de febrero de 1977 en el número 139 de la revista *Por Favor*. Este relato es, al igual que “Parabellum”, consecuencia de la “erispación” de Marsé —en palabras de Enrique Turpin—, ante las falaces memorias de Pedro Laín Entralgo, publicadas el año anterior. El antecedente de “El pacto” es, asimismo, el artículo de Juan Marsé titulado “El pecado histórico de H. R.”. Aunque la trama de este relato no parodia directamente el *Descargo de conciencia* de Laín, como sucede en el caso de “Parabellum”, Marsé vuelve al tema de los políticos que, en época posfranquista, buscan cambiar su pasado mediante la tergiversación de sus recuerdos, lo que tiene consecuencias en su presente.

Este breve relato —del cual surgiría más adelante la novela *La muchacha de las bragas de oro*— narra el encuentro de dos rivales políticos a finales de la década de 1970, tras la muerte de Franco: Antón Batallé, de izquierdas, y Laureyanu de la Mora, de derechas. La cita tiene lugar en un restaurante “profundo y laberíntico”, que emitía “un sedoso murmullo de lujo y de volátil música de avión”.<sup>113</sup> Y así, entre ostras y pescados bañados con vino blanco, De la Mora le propone a Batallé que olvide cierto día en París, en 1942, cuyo recuerdo podría afectar los intereses de su partido, a cambio de olvidar él mismo las circunstancias y el lugar en el que Batallé fue visto cierto día de mayo de 1937.

Dado que son los únicos testigos de dichos encuentros, Batallé acepta sin muchos preámbulos la propuesta de su rival. Acto seguido se divierten haciendo suposiciones de lo que pudo haber sido y no fue, ya que la primera de las fechas significó, para Batallé, el

---

<sup>113</sup> J. Marsé, “El pacto”, *Cuentos completos*, op. cit., p. 377.

disparo accidental de una pistola que le produjo una permanente cojera y lo llevó a conocer a su esposa; en el caso de Laureyanu, los hechos ocurridos aquel día de 1942 propiciaron la ruptura de una relación que mantenía con una chica burgalesa.

Después de esta charla se despiden y cada uno toma su camino. Pero en el trayecto a casa, Batallé se da cuenta de que su cojera ha desaparecido. Luego descubre que su edificio ya no está en su sitio, que su hijo no es un hijo y que él es un exfranquista que vive en Madrid. Finalmente no le queda más que asumir que el pacto con De la Mora realmente hizo que cambiara su pasado, e infiere que también el de su rival, quien ahora tendrá que vivir con una úlcera, una cojera y una mujer insoportable.

### **“El pacto” y la memoria**

Este relato surge como un reclamo, por parte de Marsé, a los políticos que creyeron que de un brochazo puede modificarse el pasado, y a quienes no fueron capaces de asumir las consecuencias de sus actos. Tanto para Batallé, miembro del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), como para Laureyanu, dirigente de Alianza Popular, resulta más fácil olvidar una fecha en sus vidas que asumir los actos que han llevado a cabo en años anteriores al presente diegético. El narrador apunta que: «No necesitaban explicarse las razones, pues ambos las sabían de sobra, ni entrar en detalles de la urgencia del mutuo olvido y de sus ventajas».<sup>114</sup> Se trata entonces de una cuestión de conveniencia, pero Marsé no perdona a quienes buscan despojarse del pasado como si se tratara de una camisa vieja:

Durante 40 años se nos ha venido a decir a los españoles, en una suerte de revisión continua del pasado, que las cosas no han sido así, que han sido así, que usted nunca fue degradado, ni pasó hambre ni fue a una escuela siniestra, sino que por el contrario

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 378.



todo ha sido perfecto, en fin, que todo lo que se dice en contra del régimen es mentira.<sup>115</sup>

Esta postura ante la necesidad de mantener la veracidad del pasado mediante la conservación de los recuerdos es la que da pie a la escritura de *“El pacto”*. No se trata en este caso de los recuerdos del autor volcados en un relato de ficción, sino de una memoria colectiva que es necesario preservar. Y es precisamente sobre los juegos de la memoria que Marsé construye esta narración.

Durante la conversación que entablan los personajes, Laureyanu De la Mora, autor del libro *Mis conversaciones pescando con Franco o el crepúsculo de los salmones*, exclama: *“A quién no le quedan malos recuerdos. En España hay mucho que olvidar.”*<sup>116</sup> Pero para Marsé ocurre justamente lo contrario, para él hay mucho que recordar, y por ello no dejará impune a su propio personaje cuando éste sugiere: *“Enfundemos la memoria, nos conviene a los dos”*.<sup>117</sup> De este modo, los protagonistas del relato, *“Convinieron en que esas dos fechas habría que borrarlas del calendario vital de ambos, tacharlas, dejarlas en blanco.”*<sup>118</sup>

Marsé no se muestra condescendiente con ninguno de sus personajes, sean de derechas o de izquierdas, pues no consiente que el olvido se emplee como una estrategia para lograr la paz personal o política. Al respecto, el narrador de *Un día volveré*, dejando traslucir al autor implícito, manifiesta: *“Ha habido un pacto para el olvido, condicionado por la misma relación de fuerzas o debilidades de la transición y ese pacto de olvido me*

---

<sup>115</sup> J. E. Ayala-Dip, *op. cit.*, p. 48.

<sup>116</sup> J. Marsé, *“El pacto”*, *op. cit.*, 378.

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 379.

horroriza y me hace implicarme cada vez más en el terreno de la memoria histórica.”<sup>119</sup> Por ello en “El pacto” se ironiza cuando se escribe que las actividades secundadas por De la Mora en París requieren un “piadoso olvido político”.

En cuanto al personaje de izquierdas, el autor le concede una breve reflexión sobre el olvido, aunque no por ello lo eximirá de su culpa: “Tiene gracia, pensó: olvidar aquel día, suprimirlo de mi pasado, aniquilarlo, tirarlo por inservible, regalarlo al viejo desván de la desmemoria. Como si nunca hubiese existido.”<sup>120</sup> Juan Marsé, en una entrevista con Ayala-Dip, explicó que el tema comenzó a interesarle de verdad, más allá de la significación política que pudiera tener el falseamiento de los recuerdos de sus personajes, cuando pensó en la universalidad de esta inquietud de haber hecho las cosas de otro modo a lo largo de la vida: “[...] al echar una mirada hacia atrás uno echa de menos cosas, le sobran otras, podía haber otro camino y no optó, si su vida hubiera sido, si hubiese tenido otros hijos, si no se hubiese casado, si hubiese escogido otra profesión, etc.”<sup>121</sup>

Finalmente, las últimas líneas del relato producen en el lector una sensación de desencanto e irónica resignación: “Bien mirado, no había gran cosa que lamentar: habían hecho con el pasado lo que buenamente habían podido, puesto que poco o nada habían sabido hacer con el porvenir.”<sup>122</sup> Afirmación que remite a una frase de Henry James posteriormente empleada como epígrafe de *La muchacha de las bragas de oro*: “Sus viejos padres no podían hacer gran cosa con el porvenir y han hecho lo que han podido con su pasado”.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela Ediciones, 2003, p. 152.

<sup>120</sup> J. Marsé, “El pacto”, *op. cit.*, p. 380.

<sup>121</sup> J. E. Ayala-Dip, *op. cit.*, p. 47.

<sup>122</sup> J. Marsé, “El pacto”, *op. cit.*, p. 384.

<sup>123</sup> J. Marsé, *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Debolsillo, p. 7.

## El autor implícito

Este concepto, como apunta María Stoopan, surge a partir de la reflexión sobre la carencia de un término que ~~di~~era cuenta de esa imagen del autor que el lector construye no sólo a partir de los comentarios explícitos del narrador —si los hay—, sino derivada del tipo de historia que elige contar.<sup>124</sup> Wayne C. Booth apunta que el concepto de autor implícito incluye ~~la~~ percepción de una totalidad artística; el valor capital con el cual *este* autor implícito está comprometido [...]<sup>125</sup> El autor implícito aparece entonces como un tono, como una conciencia y como una estrategia narrativa, ya que se presenta como el proceso de creación, ~~selección~~ y evaluación de aquello que el lector va a leer.<sup>126</sup>

En ciertos casos, puede vislumbrarse al autor implícito en las descripciones que se hacen de los personajes. Booth apunta al respecto que algunas veces ~~El~~ autor se inmiscuye para que su personaje provoque simpatía o desagrado.<sup>127</sup> En el cuento que nos ocupa, por ejemplo, se describe a Laureyanu de la Mora de este modo: ~~Es~~ un hombre recio, investido de una elegancia sospechosa, o tal vez simplemente bonaerense; una prestancia untuosa y decididamente pectoral ofreciéndose de medio perfil, con repeinados cabellos negros, compactas mejillas sombrías y diríase malafeitadas, tabernarias o abyectas.<sup>128</sup> En estas líneas los adjetivos que emplea el narrador revelan antipatía hacia el personaje que es presentado, cuya elegancia resulta *sospechosa*, la prestancia *untuosa*, los cabellos *repeinados*, y *abyectas* las mejillas. Más adelante, cuando el representante de la derecha manifiesta que en política la verdad no siempre es oportuna o necesaria, el narrador se

---

<sup>124</sup> María Stoopan, “Los avatares del autor y el lector en algunos teóricos del siglo xx”, ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de Investigaciones Literarias, Xalapa, octubre de 2009, p. 6.

<sup>125</sup> *Idem*.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>127</sup> Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, p. 5.

<sup>128</sup> J. Marsé, “El pacto”, *op. cit.*, p. 377.

permite una analogía en la que se percibe su desagrado ante el comentario: «Carcomida por la retórica, su voz crujía como un vetusto y prestigioso mueble.»<sup>129</sup> En los ejemplos anteriores resulta fácil darle la razón a Booth cuando señala que «el juicio del autor está siempre presente y es siempre evidente para cualquiera que sepa cómo buscarlo.»<sup>130</sup>

El propio Marsé habló en una entrevista sobre la creación del personaje de Luys Forest, el protagonista de *La muchacha* —cabe aquí recordar que tanto la novela como «Parabellum» y «El pacto» provienen del mismo germen: las memorias de Laín Entralgo, como el autor catalán ha admitido—, con estas palabras:

No tenía ninguna intención en principio de denigrar a este personaje político aunque no me es nada simpático —mis ideas políticas son totalmente contrarias a las de él— pero no quería hacer una novela que podríamos llamar estrictamente política, en el sentido de me voy a cargar esta ideología, ese personaje y todo lo que él ha representado, etc.<sup>131</sup>

No obstante, es más o menos lo que Marsé hizo tanto en la novela como en los relatos. En cuanto a la descripción de Batallé, aunque ésta resulta un tanto chusca —no sabe hacerse el nudo de la corbata, tiene la mala costumbre de llevar palillos en los bolsillos, cojea—, no se percibe la misma antipatía con la que el narrador se refiere a De la Mora. En las últimas líneas del relato, después de que Batallé ha comprendido las consecuencias del pacto que estableció con De la Mora y sopesa a quién de los dos le habrá ido peor, el narrador, focalizado en el personaje, se permite el siguiente comentario humorístico: «Lo más humillante, lo más insufrible y cretino, era —lo estaba leyendo en la agenda— una cena para mañana mismo con Santiago Udina Martorell. ¡Nooooooo...!»<sup>132</sup> En este comentario

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 379.

<sup>130</sup> W. C. Booth, *op. cit.*, p. 19.

<sup>131</sup> J. E. Ayala-Dip, *op. cit.*, p. 47.

<sup>132</sup> J. Marsé, «El pacto», *op. cit.*, p. 383. Santiago Udina Martorell fue un político franquista catalán.

resulta clara la postura política del autor implícito, o al menos la antipatía que le produce el mencionado político franquista.

El autor implícito también se manifiesta en comentarios sobre las acciones que ocurren dentro de la historia y, en el caso de “El pacto”, el narrador no escatima en adjetivos para calificar el encuentro entre los dos personajes. En esta descripción se lleva a cabo una analogía entre los platillos servidos en el restaurante y la conversación que mantienen De la Mora y Batallé: “La cena terminaría con altos y complicados helados, pero fue chata y quisquillosa, con intocables salsas de reconocida malignidad y pescados de dudosa tradición literaria —para Batallé al menos—, regados con excelente vino blanco, eso sí.”<sup>133</sup>

El teórico estadounidense apunta que, entre otros elementos, el autor implícito está presente al tomar las decisiones de qué pasajes narrar y cuáles omitir.<sup>134</sup> En el caso de “El pacto”, llama la atención que en ningún momento se menciona cuáles fueron los hechos que se eliminaron del pasado de los personajes y que provocaron tan importantes consecuencias en su futuro. Sólo se narra que “Los hechos eran remotos y muy banales [...] Antón Batallé fue visto por su rival en cierto lugar y en circunstancias que hoy preferiría olvidar [...] de la Mora fue visto a su vez por Batallé, en París, secundando ciertas actividades [...]”<sup>135</sup> En esta estrategia se aprecia, asimismo, la intención del autor implícito en atraer la atención del lector hacia la reprobación del pacto llevado a cabo por sus personajes, y no a los hechos concretos cometidos años antes.

En *Retórica de la ficción* Booth reflexiona sobre la conveniencia de la presencia o transparencia del autor implícito en las obras literarias, abordando el debate que la cuestión

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 377.

<sup>134</sup> W. C. Booth, *op. cit.*, p. 19.

<sup>135</sup> J. Marsé, “El pacto”, *op. cit.*, p. 379.

ha suscitado a lo largo de la historia de la literatura. Señala que Henry James ~~—nunca~~ hubiera sugerido que el lector deba olvidar completamente la presencia conductora del autor.”<sup>136</sup> Y agrega que para el novelista inglés existe un interés en eliminar al autor con el fin de crear una ~~—ilusión~~ de realidad”, no obstante, el autor puede ~~—entrometerse~~” para ejecutar ciertas tareas puntuales. Jean Paul Sartre, por otro lado, era menos flexible al respecto. Para él, resultaba imprescindible que el autor provocara la ilusión de que no existía. De igual modo, Flaubert era otro de los defensores de la objetividad, quien recurre al ejemplo de las obras de Shakespeare para demostrar que éste ~~—no~~ se inmiscuye desmañadamente en sus obras. Nunca nos importuna con sus indigestos problemas personales”.<sup>137</sup> Ante lo cual Booth se cuestiona sobre si Flaubert tiene razón en que no sabemos lo que Shakespeare amaba u odiaba. Y para ejemplificar su falta de neutralidad alude a la obra *El mercader de Venecia*, en la que —según Booth— el autor nunca pretende que sus personajes se hallen iguales ante el tribunal de justicia. Agrega que la obra ~~—está tan~~ lejos de la imparcialidad que realmente puede ser acusada de emplear una doble pauta a costa de Shylock.”<sup>138</sup>

Siguiendo las reflexiones de Booth sobre la validez de que el autor deje vislumbrar sus ideas mediante las descripciones y comentarios del narrador dentro de sus obras, cabe mencionar que ~~—El pacto~~” —junto con ~~—Parabellum~~”— es uno de los pocos relatos en los que Marsé ha obedecido más a sus ideas que a las imágenes, de donde usualmente suelen provenir sus historias, como él mismo lo ha mencionado en diversas entrevistas. Samuel Amell afirma al respecto que las imágenes en las que se basa Marsé funcionan ~~—como una~~

---

<sup>136</sup> W. C., Booth, *op. cit.*, p. 46.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 73.

colección de cromos o estampas alrededor de los cuales surge la historia.”<sup>139</sup> En cuanto a su novelística, Marsé admite que *–La muchacha de las bragas de oro* es la única novela que se organiza alrededor de una idea, no de imágenes.”<sup>140</sup> Amell agrega que la idea a la que se refiere Marsé es la que se había ido formando debido a la coyuntura política que el país atravesaba y en torno a la figura del intelectual franquista que, –enfrentado a una democracia incipiente, rechaza su pasado político e intenta crear una pseudobiografía justificadora.”<sup>141</sup> Gracias a esta circunstancia es que surgen tanto la novela citada como los relatos *–Parabellum*” y *–El pacto*”, los cuales siguen la línea del político que quiere cambiar el pasado mediante la deformación de sus recuerdos. La diferencia es que en *–Parabellum*” y *La muchacha* éstos se pretenden cambiar de manera escrita, mientras que en *–El pacto*” los personajes llegan a un acuerdo de manera oral. En los tres casos el resultado es el mismo: hombres que pierden sus propias vidas por no haber sabido cargar con ellas.

Cabe mencionar que *La muchacha* es, de acuerdo con la crítica, una de las novelas menos afortunadas del autor catalán,<sup>142</sup> y que en *–El pacto*” tampoco se aprecian las complejas estrategias narrativas o la fuerza argumental que sí encontramos en *–El fantasma del cine Roxy*” o en *–Historia de detectives*”. No obstante, ambos nos muestran un enfoque distinto de la utilización de la memoria como impulso creador en la obra de Marsé.

Volviendo al debate sobre la validez de insertar las ideas del autor en la obra ficcional, las siguientes líneas de Booth nos parecen acertadas para justificar la presencia del autor implícito en el relato: *–Incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un cuadro implícito de un autor que permanece tras el escenario como*

---

<sup>139</sup> S. Amell, *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras*, op. cit., p. 16.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>141</sup> *Idem*.

<sup>142</sup> Véase Antonio Muñoz Molina, “Un día volverá”, *El Urogallo*, núm. 43, diciembre de 1989, p. 70, entre otros.

director de escena, como titiritero, o como un Dios indiferente silenciosamente cortándose las uñas.”<sup>143</sup> De este modo, la presencia de Marsé se trasluce a lo largo de las páginas de “El pacto” como la de un director que obliga a sus actores a cometer una fechoría y a recibir por ello un castigo. La postura de este “Dios” tiene poco de indiferente, a pesar de recurrir a un narrador heterodiegético y de presentar personajes que aparentemente tienen poco o nada que ver con él.

---

<sup>143</sup> W. C. Booth, *op. cit.*, p. 143.



### 2.3. “El fantasma del cine Roxy”

–El fantasma del cine Roxy” fue escrito por encargo de Antonio Pérez, a quien Juan Marsé conoció durante su estancia en París, con el fin de incluirlo en la colección Antojos, de Ediciones Aramburu, en donde se publicó con ilustraciones del pintor Bonifacio Alonso, en 1985. Posteriormente fue incluido en *Teniente Bravo*.<sup>144</sup>

El cuento está compuesto por varios planos. La diégesis principal, que cuenta con un narrador heterodiegético, corresponde a la conversación entre un guionista y un director de cine, en la que el primero expone las secuencias de una película, –que no debería rodarse jamás”, al segundo. Este primer plano se desarrolla a mediados de los años ochenta en la terraza del guionista, en Barcelona. La metadiégesis es el guión cinematográfico narrado por el escritor (en algunos momentos se describe y en otros es leído por el director), en el que Vargas, un *charnego*, llega a Barcelona en 1941 y se convierte en defensor de una mujer catalana que es acosada por un grupo de *flechas*. Las secuencias son presentadas en desorden y se mezclan con recuerdos de aquella época del guionista: el barrio, los juegos de los niños, el parque Güell, el cine Roxy, etcétera.

Además de estos dos planos narrativos, el cuento presenta en diversas ocasiones la irrupción de elementos cinematográficos —actores, diálogos, imágenes— provenientes de películas de Hollywood de los años treinta y cuarenta, los cuales se entremezclan tanto con la diégesis principal, como con la metadiégesis. De ello se hablará en el apartado –Metalepsis”.

---

<sup>144</sup> E. Turpin, *op. cit.*, p. 109.

## La memoria y “El fantasma del cine Roxy”

Este relato es una de las muestras más representativas de la presencia de la memoria y la nostalgia en la narrativa de Juan Marsé. La metadiégesis del cuento, que se desarrolla en su mayor parte en la década de 1940, recrea aquel universo perdido al que el autor se afana en volver una y otra vez. Se trata de la Barcelona de la posguerra en la que los niños frecuentaban los cines de barrio y veían las películas de Hollywood de aquellos años, que contaban historias sencillas y sin pretensiones. Sobre su predilección por el cine Roxy, Juan Marsé escribe: —Estaba ahí enfrente, presidiendo la plaza Lesseps, donde ahora está ese banco. De alguna manera era el cine de lujo del barrio. Un cine de reestreno, de selectos programas dobles [...] con una platea enorme y escalinatas a la entrada; la cima de la calle de los cines.”<sup>145</sup> La nostalgia de este recinto y de lo que representaba, la añoranza de lo perdido, es uno de los detonantes de este relato. Marsé declaró en entrevista que —Quería ajustar cuentas con los fantasmas del cine, con los peliculeros, con esa fábrica de sueños infantiles. No queda ninguno de los cines de mi infancia.”<sup>146</sup>

En la diégesis principal, la nostalgia proviene de los recuerdos de la infancia del guionista, quien, al igual que Marsé, se enfrenta con una serie de obstáculos al querer llevar su obra a la pantalla grande. Al respecto podemos mencionar que Marsé siempre fue un gran cinéfilo, y por ello se ha decepcionado ante los resultados de las adaptaciones cinematográficas de sus novelas (*La oscura historia de la prima Montse*, *La muchacha de las bragas de oro* y *Últimas tardes con Teresa*, entre otras), sobre las que escribe: —Lo que yo lamento [...] no es que no hayan sabido recrear mi mundo —eso me tiene sin cuidado—,

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 112.

sino que no sean buenas por sí mismas.”<sup>147</sup> El autor señala sobre su experiencia, que, “En la mayoría de los casos te encuentras con un patán, con un tipo que no sabe lo que quiere hacer, y en realidad ha aceptado hacer esta película porque le gusta hacer cine, pero no sabe muy bien por qué.”<sup>148</sup> Marsé incluso llega a mencionar que la idea de “El fantasma” proviene de una imagen doméstica: “Certo director cinematográfico y yo sentados en la terraza de mi casa en la calle Balcells, escribiendo un guión de cine, torturándonos, peleándonos [...]”<sup>149</sup>

En “El fantasma del cine Roxy” el guionista se enfrenta a una total incompreensión por parte de su interlocutor, cuya insensibilidad se debe, entre otras cosas, a que es más joven que el guionista y no vivió de niño en la Barcelona de la posguerra, ni conoció el cine Roxy o el Rovira. A eso, o a que es “tonto de solemnidad”, como afirma el escritor. En cualquier caso, tampoco da muestras de tener memoria histórica alguna. De este modo, para el director de cine, la película que ha escrito el guionista es: “Una vulgar historia de perdedores en un arrabal enfangado [...] La película parece un homenaje a los charnegos que aterrizan en Barcelona buscándose la vida”<sup>150</sup>.

Antonio Mendoza afirma que el contenido de muchas de las narraciones de Juan Marsé “es especialmente asequible para aquellos que hoy tenemos algo más de cuarenta y cinco años, porque en muchos casos identificamos nuestras vivencias y muchos aspectos recogidos en nuestra memoria personal con las referencias de la memoria del autor.”<sup>151</sup> No obstante, esto no significa que el autor catalán haya escrito su obra pensando en un

---

<sup>147</sup> J. Marsé, “Entrevista. De obrero a escritor”, *op. cit.*

<sup>148</sup> E. Turpin, *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 467.

<sup>150</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, *op. cit.*, p. 226.

<sup>151</sup> Antonio Mendoza, “Juan Marsé: lectura y recepción de los relatos cortos. ‘El fantasma del cine Roxy’”, C. Romea (coord.), *op. cit.*, p. 172.

destinatario con estas características. Marsé describe una época y, al hacerlo, ofrece al lector las herramientas necesarias para la comprensión del texto; su lector no tiene que haberla vivido.

Umberto Eco señala que «un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente.»<sup>152</sup> La capacidad de actualización a la que se refiere sí es necesaria, así como una cooperación en la que el lector se mueva interpretativamente, igual que el autor se ha movido generativamente. Es decir, que se requiere alguien que ayude a funcionar el texto.

En «El fantasma» abundan las referencias cinematográficas hollywoodenses, no obstante, no es necesario que el lector las conozca cabalmente para poder comprender el sentido de la historia —aunque algunas de éstas sean muy enriquecedoras—, puesto que es el propio autor quien, además de presuponer la competencia de su lector modelo —aquel capaz de rellenar los espacios en blanco dejados por el autor y de agregar una «plusvalía de sentido»—, la instituye. Como Eco señala, «la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor.»<sup>153</sup> Sin embargo, a lo que el texto apela, es a una «competencia circunstancial diversificada, una capacidad para poner en funcionamiento ciertas suposiciones, para reprimir idiosincrasias, etcétera.»<sup>154</sup> La habilidad del lector modelo radica, entonces, en que pueda establecer una dialéctica entre su estrategia de lectura y la estrategia del autor, donde este último desea que su «adversario» gane.<sup>155</sup>

En «El fantasma», el director de cine demuestra una total incapacidad para poner en funcionamiento las suposiciones y reprimir las idiosincrasias a las que alude Eco. Cuando el

---

<sup>152</sup> Umberto Eco, «El lector modelo», M. Stoopen, *Sujeto y relato*, México, UNAM, 2009, p. 232.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>154</sup> *Idem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 229.

escritor menciona las apariciones que se han visto en el local que ocupaba el cine, el director responde: —El único fantasma que hay en ese Banco [...] es el de un crédito que me negaron”.<sup>156</sup> Más adelante, cuando el guionista describe la figura de Vargas, el director la resume burdamente mostrando una falta de sensibilidad y, nuevamente, de conciencia histórica:

—Ya está. El retorno de un pandillero a su antiguo barrio —dijo el director desalentado—. ¿No es ese el tema?

—No.

—Pero ese tipo viene huyendo de algo. ¿De qué?

—Del hambre, de la guerra, de la Ley, de su propio infortunio, de sí mismo.

—Entonces es un paria y nada más.

—Cálmate cineasta. [...]

—Explícate, maldito *writer*.<sup>157</sup>

Volviendo a los recuerdos del guionista, cabe mencionar que éstos están presentes tanto en la metadiégesis como en la historia principal. En la conversación que entabla con el director de cine, el guionista intercala anécdotas de su propia infancia, en un esfuerzo de hacerle comprender el porqué de ciertas escenas. Le narra 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. Lo que me salió en la redacción fue una especie de cuento sobre las nieves perennes de no sé qué montaña lejana [...]

—Naturalmente, el maestro te puso un cero.

El llamado redactor se encogió de hombros:

—Tú no lo entenderías. No eres más que un fotógrafo.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, *op. cit.*, p. 199.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>158</sup> *Ibidem*, pp. 213-214.

La cita anterior alude a “Las nieves del Kilimanjaro”, cuento de Ernest Hemingway al que Marsé recurre constantemente en su narrativa. En *Si te dicen que caí* se lee: “Si has pasado tu infancia en el campo, toda la vida llevarás un almendro en flor en el corazón: eso quería expresar Ñito, sin conseguirlo [...]”,<sup>159</sup> y la referencia se repite en la última novela de Marsé, *Caligrafía de los sueños*. En el discurso pronunciado en la ceremonia de la entrega del premio Cervantes, en 2009, el propio Marsé señaló: “En el origen de la vocación, allá por los años cuarenta del siglo pasado, habría en la imaginación del aprendiz de escritor un famoso esqueleto de leopardo sobre las nieves del Kilimanjaro, una imagen germinal que evoca una senda recorrida, de la cual, sin embargo, no queda ningún rastro, ninguna huella.”<sup>160</sup>

Otro elemento recurrente en la obra de Juan Marsé, cuando se remonta a la década de 1940, es el personaje de Juanito Marés. En este relato aparece como un chaval del barrio con quien el guionista vio en su niñez el “mejor cine malo del mundo”.<sup>161</sup> Se dice de Juanito que: “siempre veía la película enfundado en su viejo chubasquero con capucha”, y el guionista agrega que “se la estuvo meneando cada vez que en aquella pantalla aparecía Ella Raines, una artista de ojos verdes venéreos que hacía películas malas de esas que a ti no te gustan y a mí sí.”<sup>162</sup>

Juanito Marés personifica la infancia de Juan Marsé y sus andanzas por la Barcelona de la posguerra. Es un gran narrador de *aventis* y se cuenta de él que se hacía pajas durante las proyecciones de las películas, en palcos que olían a meados. Jugaba a los detectives en un Lincoln Continental de 1941 abandonado que, en “El fantasma del cine Roxy”, será

---

<sup>159</sup> J. Marsé, *Si te dicen que caí*, op. cit., p. 298.

<sup>160</sup> J. Marsé, “Discurso pronunciado en la ceremonia de la entrega del premio Cervantes”, [http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200904/23/cultura/20090423elpepucul\\_1\\_Pes\\_PDF.pdf](http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200904/23/cultura/20090423elpepucul_1_Pes_PDF.pdf) (fecha de consulta: 20/12/2011).

<sup>161</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, op. cit., p. 195.

<sup>162</sup> *Idem*.

propiedad del guionista. Además de Juanito Marsé, están presentes los demás chicos del barrio, quienes ayudan a Susana en la papelería, juegan en el “dragón” del parque Güell y se sorprenden con la llegada de Vargas, es decir, los personajes infantiles que suelen protagonizar las obras de Marsé. Cuando se le ha preguntado acerca de su fijación por los barrios de Gracia y Guinardó y por el paisaje de la posguerra, el autor ha afirmado: “Ese es un mundo que para mí es suficiente [...] Tengo los personajes, las situaciones, los recuerdos [...] Es como una escenografía en un tiempo detenido, el tiempo de la ficción.”<sup>163</sup>

Otra característica de la infancia de Juan Marsé que aparece en “El fantasma”, y en otros de sus relatos, es la ausencia del padre, en este caso, de Jan Stevet, a quien en un principio se cree muerto, lo que significa la viudez de Susana y la orfandad de Neus. Por ello, Susana debe enfrentarse continuamente al acoso de los “flechas” —quienes la visitan en su negocio acusándola de vender libros en catalán— y a Fermín, el dueño de la taberna del barrio, quien desea quedarse con el local de los Estevet. Asimismo, Susana debe hacerse cargo de la librería, criar sola a su hija Neus y lidiar con la mala reputación que le ha dado el hecho de que su esposo haya terminado en la cárcel Modelo y, posteriormente, en el penal de Burgos. Las circunstancias de esta familia son representativas de lo que ocurría en España en aquella época y, en particular, en el hogar de la familia Marsé Carbó.

## **Denuncia**

Como se ha mencionado, Marsé se va alejando del realismo social conforme pasan los años. No obstante, en “El fantasma del cine Roxy” existe tanto una denuncia social como un manifiesto antagonismo de clase. Por un lado el narrador alude a las películas de Hollywood, que permitían a los chavales alejarse de la realidad y llevar esa fantasía a la

---

<sup>163</sup> J. Marsé, “Entrevista. De obrero a escritor”, *op. cit.*

vida cotidiana, mediante la visión fantástica de cuanto ocurría en la España de la posguerra —ver a los exiliados y encarcelados como pistoleros del lejano oeste, por ejemplo—; y por otro, a las dificultades que imponía el vivir bajo un régimen que prohibía el catalán y que perseguía cualquier situación que —“atentara” contra él, además de la complicada situación económica que provocó la emigración de los pobladores del sur hacia comunidades como Cataluña y el País Vasco. Sobre la función del cine durante el franquismo, Lourdes Gabikagojeaskoa señala:

El cine, aunque proviene de una cultura hegemónica, cuajó sobre todo en las clases marginales. [...] se convierte en uno de los únicos medios culturales que se permitía ver con relativa libertad, aunque sólo determinadas películas (sobre todo las del Oeste), lo que quizás apoyó a la creación fantástica de los grandes héroes solitarios. Tal vez la admisión de esta manifestación cultural se dio por parte de la dictadura para que nadie pensara en lo triste de la realidad que se vivía, pero lo cierto es que se transformó en parte de la cultura popular porque permitía crear un mundo de fantasía que sólo el cine, por medio de la imagen, podía crear.<sup>164</sup>

En los años cuarenta —y hasta los ochenta—, las funciones incluían noticieros o documentales (los “No-Do”), los cuales se proyectaban antes de las películas y solían ser una apoteosis de la España franquista. Marsé los describe, igualmente, al inicio del relato, y de manera paródica:

[...] en el preciso instante en que el enano cabezudo vestido de boy-scout parpadea nervioso e inicia su escalada político-montserratina hacia las cumbres de la patria [...] es cuando aparece la pierna desnuda y luminosa de Ivy/Miriam Hopkins balanceándose al borde del lecho en sostenida sobreimpresión, a lo largo y ancho de toda la secuencia y en todos los planos siguientes, el muslo inmortal de la puta Ivy [...].<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Lourdes Gabikagojeaskoa, *Eran soñadores de paraísos. Nostalgia y resistencia cultural en la obra de Juan Marsé*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 97.

<sup>165</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, *op. cit.*, pp. 193-194.



En esta cita se alude a la prostituta que aparece en la versión de Robert Mamoulian de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932), y su tono irónico deja entrever lo que Marsé opinaba sobre estos noticieros-documentales.

En la metadiégesis del relato, el hecho de que pueda mezclarse la historia del acoso de los *flechas* a Susana, en su librería, con la trama de la película *Shane*, nos habla de una opresión atemporal y universal de los fuertes hacia los débiles. En ambos casos un hombre desea quedarse con la propiedad de otro —las tierras, en *Shane*; el local, en “El fantasma”— y cuentan con un grupo de hombres —los pistoleros, los *flechas*— que logran intimidar gracias a su fuerza física y a las armas.

Gabikagojeaskoa apunta también que “Marsé, por medio de sus personajes, quiere construir una épica de la clase trabajadora y por eso sus héroes son los emigrantes y los anarquistas y de esta manera crear los mitos y los héroes populares [...]”.<sup>166</sup> Si bien es cierto que los personajes principales de Marsé provienen de estas clases sociales y existe una clara simpatía hacia ellos, por parte del autor, no coincidimos en que se pretenda construir una épica de la clase trabajadora. Basta con conocer el final de los “héroes” de las obras de Marsé, para darnos cuenta de que distan mucho de la heroicidad épica. Vargas, por ejemplo, a pesar de que logra defender a Susana, enfrentar a los *flechas* y alejarlos de la papelería, termina siendo el ayudante de los Estevet hasta su vejez. Por otro lado, coincidimos con ella cuando señala que para Marsé: “estos héroes no pertenecen al concepto de heroicidad del pensamiento hegemónico, sino que lo son para la inmensa cantidad de gente que fueron los perdedores de la Guerra Civil, es decir, los que apoyaron la Segunda República [...]”.<sup>167</sup> Sin embargo, al haber perdido la guerra, y al encontrarse en

---

<sup>166</sup> L. Gabikagojeaskoa, *op. cit.*, p. 98.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 55.

circunstancias tan duras como las que el autor catalán describe, la figura del héroe no es evidente y cobra un matiz trágico que se parodia en “El fantasma”.

En cuanto a los elementos políticos que encontramos en la diégesis principal, destacan la falta de sensibilidad y el desdén del director de cine hacia el *charnego*, a quien señala llanamente como un paria o delincuente. El escritor se burla de la falta de conocimiento que demuestra el director sobre la época en la que está ambientado el guión. Este hecho es símbolo también de la decadencia intelectual de España: “me revienta el cine de ideas”,<sup>168</sup> asegura el director, a lo que el guionista responde: “no deberías rodar un solo plano que no contenga una idea”.<sup>169</sup> Asimismo, las flores de las que se sujeta el cineasta, que primero son laureles y luego claveles, funcionan como metáfora de esta decadencia: “se balanceaba entre las flores muertas colgado sobre el abismo”.<sup>170</sup> Y mientras más desatinados son sus comentarios más españolas son las flores y más se aferra a ellas: “¿Sabes cuál es tu mayor defecto, jodido literato consagrado? —dijo el director manoteando el aire, agarrándose in extremis al clavel—. Que no sabes resistirte a la tentación decimonónica de crear personajes inolvidables.”<sup>171</sup> Páginas después, el guionista le aconseja que suelte las flores, y el director responde:

—Son artificiales, de plástico, como el clima austero y estático, de *western* enfangado, de tu historia. Por cierto, todo lo que escribes para el cine es artificioso y convencional.

—Hubo hace mucho tiempo un tipo de cine artificioso con grandes estrellas convencionales, que me gustó con locura. Pero esos claveles a los que tú ahora te agarras para no precipitarte al abismo, no son artificiales [...] Son de verdad, maestro, es decir: frágiles, enfermos e indefensos, y se partirán en tus manos porque la atmósfera de la ciudad los ha podrido.

---

<sup>168</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, *op. cit.*, p. 214.

<sup>169</sup> *Idem.*

<sup>170</sup> *Idem.*

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 216.

—Sigamos con la secuencia 23.

—Pero no te agarres al clavel español.<sup>172</sup>

El director de cine es insensible a las descripciones que el guionista hace sobre la vida durante la posguerra: —Las camisas azules, los mismos correaes negros, los mismos cabellos planchados y los mismos himnos idiotas y canciones ratoneras que se traen habitualmente de sus mítines y asambleas [...]”<sup>173</sup>, o bien, —La Susana hogareña, nocturna y cálida, sonriendo al forastero y con un vaso de leche en las manos.”<sup>174</sup> Al director no le provoca ninguna reacción escuchar un testimonio sobre la represión o la escasez que se vivían en aquellos años. Mediante su indiferencia, Marsé hace hincapié una vez más en la importancia de conservar la memoria histórica.

### **Estrategias narrativas**

La compleja estructura de —El fantasma del cine Roxy” permite que en sus páginas se presenten todo tipo de recursos narrativos: saltos cronológicos, una historia escrita a manera de guión de cine, introducción de diálogos provenientes de películas, aparición de personajes en un plano diegético y en otro, etcétera. Ya se ha mencionado que el relato está conformado por una historia principal —la del guionista y el director de cine— y una metadiégesis —protagonizada por Susana y por Vargas. Esta construcción es descrita por Gérard Genette como el —resultado de una representación narrativa a cargo de un personaje —subordinante— o de —primer rango—.”<sup>175</sup> Se trata de una *mise en abîme*, o puesta en abismo, que funciona como la —relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como)

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>173</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, *op. cit.*, p. 227.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>175</sup> Gérard Genette, *Metalepsis*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 16.

ficcional.”<sup>176</sup> Uno de los casos más representativos del empleo de este recurso es *Las mil y una noches*, en donde Sheherezade, en el plano “real”, cuenta a su rey numerosas historias, que constituyen el plano ficcional. En “El fantasma del cine Roxy”, el nivel “real” es en el que los hombres charlan en una terraza de Barcelona, mientras que el ficcional sería la historia narrada por el guionista. Sin embargo, en este relato, además de las dos diégesis ya mencionadas, existen intrusiones provenientes de otros planos narrativos: las películas que Marsé vio en su infancia y adolescencia. A estas intrusiones, que se presentan en forma de metalepsis, dedicaremos este apartado.

La metalepsis es una figura proveniente de la retórica, que ha sido retomada para la narratología por Gérard Genette. Se entiende por metalepsis a la transgresión de un plano narrativo en otro, ya sea del principal al metadieético, o a la inversa. Es decir, que para que pueda existir la metalepsis, es necesaria la presencia de al menos dos planos diegéticos. En palabras del teórico francés: “su ámbito se extiende a muchos otros modos, figurales o ficcionales, de transgredir el umbral de representación.”<sup>177</sup> Agrega Genette que los relatos subordinados son “resultado de una representación narrativa a cargo de un personaje ‘subordinante’ o ‘de primer rango’ [...]. Franquear el umbral de esa inserción es a la vez franquear el umbral de esa representación [...] provocando un cortocircuito en los relatos intermedios [...]”.<sup>178</sup>

A pesar de que el tono fantasmagórico y fantástico del relato —en el que actores como Marlene Dietrich y Gary Cooper prácticamente interactúan con los personajes de la historia— atenúa la frontera entre el plano realista y la ficción, es posible identificar ciertos casos en los que el umbral de los planos se transgrede deliberadamente.

---

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>177</sup> *Ibidem*, pp. 16-17.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 17.

A lo largo del cuento hay varios momentos en los que la metadiégesis se mezcla con los recuerdos del guionista —también metadieéticos—, que provienen, a su vez, de películas que vio en su infancia. No obstante, estas intromisiones se establecen a manera de comparaciones, y no son propiamente metalépticos. De este modo se describe el derrumbe del cine y se establece un paralelismo con los derrumbes ocasionados por el terremoto de San Francisco, de 1906, provenientes de la película de W. S. van Dyke (*San Francisco*, 1936): «La pantalla se agita y repliega cayendo sobre sí misma como una vela desinflada todavía con la piel estremecida por otras imágenes de otro desastre, otras voces, otra memoria: sobre las calles de San Francisco se desploman las casas entre nubes de polvo, la gente huye despavorida muriendo aplastada [...]».<sup>179</sup>

Los casos en los que el plano sí se transgrede son aquellos en los que los personajes o actores de las películas aparecen ante los ojos de la señorita Carmela, la empleada del banco cuyas instalaciones antes ocupara el cine Roxy, en la calle Salmerón, actualmente Gran de Gràcia. El guionista narra que: «La solterona y romántica señorita Carmela, empleada en la sección de Créditos, ve a Clark Gable apoyado en un extremo del mostrador. A la señorita Carmela le tiemblan las rodillas [...] No parece un cliente del Banco, sino Rhett Butler en persona». Por un lado tenemos que la señorita Carmela existe en la diégesis de la Barcelona de los años ochenta, y por otro, que «ve» actores de Hollywood que ya fallecieron, y que además parecen no ser ellos, sino los personajes que representaron, en este caso, en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939). Nos encontramos ante un caso de metalepsis en el que un actor/personaje de una película irrumpe en el plano realista del relato. La señorita Carmela se convertirá en un personaje del plano metadieético, pero forma parte de la diégesis realista. Cuando el director se

---

<sup>179</sup> J. Marsé, «El fantasma del cine Roxy», *op. cit.*, p. 196.

muestra escéptico ante la aparición de actores en el banco, el escritor afirma: —Habla con la señorita Carmela y te convencerás. Hace un par de meses vio a James Cagney abofeteando frenéticamente a una rubia platino en el despacho [...]”.<sup>180</sup>

Además de las apariciones de actores, al final del relato la empleada ve a Alfred Hitchcock, quien, —con su barriga de violoncelo sube al tren en Metcalf portando un violoncelo”,<sup>181</sup> y él, a su vez, la mira a ella. Esta alusión a la película *Pacto siniestro* (*Strangers on a train*, 1951) introduce un personaje real en la historia, lo que constituye una transgresión de la realidad en el relato. Podríamos decir que es incluso una doble metalepsis, ya que la aparición de Hitchcock en su película es ya un caso metaléptico, del que se ocupa el propio Genette: —Considero que otro efecto plenamente propio del cine es la aparición, momentánea o no, en una película de un actor famoso u otra personalidad muy conocida dentro del mundo del cine, que figura \_haciendo de él mismo‘ (*as himself* o *herself*), hecho que introduce en una diégesis ficcional una presencia extraficcional [...]”.<sup>182</sup> Al afirmar que es un —efecto plenamente propio del cine”, quizás no se consideró que estas celebridades bien podrían aparecer en un relato e interactuar con sus personajes.

Continuando con el caso de la señorita Carmela, la trama se complica cuando se vuelve un personaje de la metadiégesis y el guionista pretende que tenga una relación con Vargas: —En mi opinión, la pobre señorita Carmela merece una oportunidad. —El escritor reflexionó—. Bastaría un ligero retoque en la secuencia 82. El encendedor en la mano del hombre (no vemos su rostro) que le ofrece lumbre, lleva grabada la letra V. Es Vargas, ya en sus años de madurez.”<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>182</sup> G. Genette, *Metalepsis*, *op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>183</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, *op. cit.*, p. 248.

Otro caso de transgresión de personajes cinematográficos en el relato es la aparición de Charles Boyer en el banco observando la plaza Lesseps:

[...] se ha visto en ocasiones navegar silencioso y esbelto entre la niebla a un trasatlántico en ruta hacia Nueva York y a Charles Boyer acodado a la borda con su abrigo negro y su fular de seda, elegante pasajero transcontinental de achampañada sonrisa parisina contemplando, más allá del mar apacible y plateado y del punzante recuerdo de un amor contrariado, el tráfico ruidoso y enloquecido de la plaza de Lesseps.<sup>184</sup>

Lo metaléptico de la aparición de Charles Boyer, además de que haya sido visto en las dependencias del banco, por gente «real», es que él contempla el tráfico de la plaza Lesseps. En este pasaje, el actor de la película *Cena de medianoche* (*History is Made at Night* (1937)) convive con la vida cotidiana de la Barcelona de los ochenta.

Finalmente, la irrupción de George Stevens, director de *Shane*, al final del relato, es un caso flagrante de metalepsis. Tras el grito de «¡Corten!», se narra un momento de la filmación de esta película en la que el director y el actor Alan Ladd discuten la incorporación de una frase al guión: «Pero yo soy aún más rápido», la cual efectivamente no está en la película. Esto transgrede tanto la metadiégesis como la diégesis principal, ya que existe, además, un narrador heterodiegético. Se trata de una tercera diégesis, que no había aparecido hasta ahora, y que provoca en el lector un total desconcierto. Después de que George Stevens pronuncia la palabra «Acción», lo que se describe es un plano general de Barcelona «y en superimpresión los protagonistas Susana, Vargas, Neus y los niños pandilleros todos en línea cogidos del brazo y sonrientes [...] y desde el fondo de la pantalla se acerca agrandándose la palabra FIN»,<sup>185</sup> como si ésta fuera la película que

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 250.

estuviera filmando Stevens, dentro del juego entre la trama del guión y *Shane*, que se estudiará en el siguiente apartado.

### **Intertextualidad**

Este término, acuñado por Julia Kristeva, ha sido objeto de una serie de transformaciones conceptuales a lo largo del tiempo. Para los fines del análisis de “El fantasma del cine Roxy”, se empleará la definición de Michael Riffaterre: “la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”.<sup>186</sup> Para Genette, por su parte, se trata de “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.”<sup>187</sup> Sin embargo, para este último se trata de uno de los cinco tipos de relaciones transtextuales existentes, por lo que se preferirá, por practicidad —y similitud entre ambas—, la de Riffaterre.

La intertextualidad más evidente en “El fantasma” es la existente entre la película *Shane (Raíces profundas)*, dirigida por George Stevens en 1953, y la metadiégesis del cuento; la relación entre este plano narrativo y la película es tanto temática como estructural. Ambas historias comienzan con la llegada de un forastero (Shane, Vargas). El guionista de “El fantasma” describe las secuencias de su guión tomando como modelo las de *Shane*. Por ejemplo, al comienzo de la película un niño observa la llegada del forastero con un catalejo, mientras que en el guión: “Chaval rubio cabezón con flequillo y dulce mirada bizca coloca ante su ojo derecho un cuaderno escolar a modo de catalejo.”<sup>188</sup> El autor es muy cuidadoso al establecer estas analogías, y parodia al personaje de *Shane*, mediante ciertos rasgos burlescos. Por ejemplo, en la película el forastero llega a caballo,

---

<sup>186</sup> G. Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 11.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>188</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, *op. cit.*, p. 208.



mientras que en el guión de “El fantasma”: “la falsa impresión que produce Vargas de llegar desde muy lejos montado a caballo se debe a una cojera del propio Vargas”.<sup>189</sup>

La parodia es definida por Genette como “una cierta burla de la epopeya (o eventualmente de cualquier género noble, o sencillamente serio [...]) obtenida por una disociación de su letra —el texto, el estilo— y de su espíritu: el contenido heroico.”<sup>190</sup> Así, Marsé recrea la trama y las peleas del *western*, pero en un contexto distinto y con cierto tono paródico, lo que afectará la concepción del héroe que se tiene en el cuento. Además de estas recreaciones, en “El fantasma” se intercalan diálogos textuales de la película:

SHANE: «Hola, muchacho. Me vigilabas mientras venía por el camino, ¿verdad?».

JOEY: «Sí, señor».

SHANE: «Así me gusta. El hombre que se acostumbra a ser buen observador llegará siempre a donde se proponga».<sup>191</sup>

Otra película que tiene importancia en el desarrollo de la historia es *Pacto siniestro*. En ésta, Bruno, un millonario excéntrico, le propone a un afamado tenista (Guy) matar a su esposa —de quien Guy quiere divorciarse—, a cambio de que él mate a su padre. Aunque el tenista se niega a llevar a cabo el plan, Bruno mata a la mujer de Guy y amenaza con incriminarlo en la escena del crimen (colocando ahí su inconfundible encendedor). Finalmente, Guy, con ayuda de Barbara —una chica cuya figura nos recuerda a la señorita Carmela—, logra que el asesino vaya a la cárcel. En la secuencia número 80 se lee lo siguiente:

[...] el reloj del Banco Central señala la 1.30 horas y la señorita Carmela recoge su bolso [...] Aunque tal vez demasiado tarde, ha comprendido al fin: dos violoncelos,

---

<sup>189</sup> *Idem.*

<sup>190</sup> G. Genette, *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>191</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, *op. cit.*, p. 209.

dos pies que se topan, dos raíles de un tren, dos raquetas cruzadas, dos chicas que se parecen y las dos con idénticas gafas de miope (¡tres contándose ella también!).<sup>192</sup>

En estas líneas se entrelazan los elementos de la película y del cuento de varias maneras. La una y media es la hora en que Bruno, en la película, amenaza a Guy con colocar el encendedor, que lleva grabado dos raquetas de tenis cruzadas; los pies que se topan son los de Bruno y Guy, en el tren; y las chicas idénticas son la esposa de Guy, Barbara y la señorita Carmela.

En el relato aparecen también alusiones a otras películas con las que se establecen distintas analogías: las que se están proyectando en el cine Roxy, por ejemplo, o aquellas cuyas bandas sonoras cantan los personajes de “El fantasma”. Entre éstas destacan: *Arizona (Destry Rides Again)*, *El ángel azul (Blue Angel)*, *Notorious*, *San Francisco*, *Almas en el mar (Souls at the Sea)* y *Un lugar en el sol (A Place in the Sun)*.

Además de las películas ya mencionadas, encontramos en “El fantasma del cine Roxy” gran cantidad de intertextualidades con novelas del propio Marsé, sobre todo en la historia que narra el guionista. En la novela *Un día volveré*, por ejemplo, un expolicía recibe cartas anónimas en las que se le amenaza de muerte, las cuales están firmadas por “Shane”. Páginas más adelante, Néstor, un chico de unos diecisiete años abandonado por su padre, enfrenta a tres jóvenes simpatizantes del régimen, quienes lo insultan por mear una pared con la imagen de Francisco Franco. Tras una serie de insultos, uno de ellos le pregunta: “¿Qué haces tú aquí desgraciado? ¿Quién eres?”, a lo que Néstor responde: “Soy amigo de los Starret”.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>193</sup> J. Marsé, *Un día volveré*, *op. cit.*, p. 61. Starret es el apellido de la familia a la que Shane ayuda en la película. En “El fantasma del cine Roxy” se hace un paralelismo entre ellos y los Estevet.

## 2.4. “Historia de detectives”

“Historia de detectives” se publica por primera vez en *Teniente Bravo*. La historia transcurre un día nublado de abril en el que la ciudad se aplastaba remota, como una charca enfangada, una agua muerta.”<sup>194</sup> Por ello, los cuatro personajes —Juanito Marés, David Bartra, Mingo Roca y Jaime— permanecen dentro de un Lincoln Continental abandonado frente al Campo de la Calva, en el que juegan a los detectives.

Aquel día, el objetivo de Juanito Marés y sus secuaces es obtener información sobre una mujer muy pálida y con los ojos llorosos (a quien llaman “señora Yordi”) que pasa junto a ellos envuelta en una gabardina clara. El narrador (Mingo) la sigue durante cuarenta y cinco minutos y descubre que va al encuentro de un hombre en el bar Monumental. Un rato después salen de ahí y se van juntos en un taxi, pero Mingo nota en ella una expresión de disgusto, como si lo hiciera contra su voluntad.

Cuando toca el turno de David, éste narra que siguió a un hombre delgado, de unos treinta y cinco años, maquillado con polvos de arroz, que llevaba un abrigo negro sobre un pijama a rayas y zapatillas de felpa. Aparentemente el hombre, a su vez, seguía a Mingo. Sin embargo, Marés pronto hace conjeturas y les explica que no lo seguía a él, sino a la mujer de la gabardina. Tras exponerles su teoría de los hechos —ante el escepticismo de sus compañeros— concluye que se trata del marido de ésta, quien huye del gobierno y tiene el corazón roto después de haberla visto con otro hombre —según Marés un *flecha*— en el bar.

---

<sup>194</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, *op. cit.*, p. 164.

Al día siguiente, en la calle Legalidad, aparece ahorcado el hombre del pijama, con todo y las zapatillas de felpa. Cuando los muchachos llegan el cuerpo aún cuelga de una cuerda, al borde de la azotea de una vieja torre.

### **“Historia de detectives” y la memoria**

Este relato es un buen ejemplo de cuanto se ha mencionado sobre la afición de Marsé por volver a su infancia y adolescencia, en aquella Barcelona de la posguerra. Recordemos que aquello que marca la formación y la obra de Marsé no es la guerra en sí misma, sino sus consecuencias. A diferencia de los dos cuentos estudiados en los capítulos anteriores, “Historia de detectives” se ubica, temporalmente, en la época en la que Marsé era un adolescente, a finales de los cuarenta. Aunque en “El fantasma del cine Roxy” la metadiégesis transcurre en la misma década, la diégesis principal tiene lugar en los años ochenta. De igual modo, en “Parabellum” se relata la historia del personaje principal en diversas épocas de su vida —mediante la redacción de sus memorias, que funcionan a manera de analepsis—, no obstante, la trama principal ocurre a finales de los setenta.

Por relatos como el que nos ocupa, se dice que en la obra de Juan Marsé “[...] se alza el poder evocador de la infancia y de la juventud, la nostalgia infinita del paraíso perdido y la certidumbre de que todo lo bueno se halla en otra parte.”<sup>195</sup> En “Historia de detectives” se recrean escenarios y personajes que serán recurrentes en la obra de nuestro autor. Entre los sitios más emblemáticos a los que aquí se alude se encuentran la plaza Lesseps, los cines Roxy, Mundial y el Mahón, la calle Legalidad, las Ramblas, el barrio de Gracia y el monte Carmelo.

---

<sup>195</sup> Pascual García, “Las rutas de la memoria”, José Belmonte y José Manuel López de Abiada, *Nuevas tardes con Marsé. Estudios sobre la obra literaria de Juan Marsé*, Murcia, Nausicaä, 2002, p. 55.

Es sabido que Juan Marsé escribe sus cuentos y novelas a partir de su propia experiencia, basándose en lugares, personajes e incluso historias que él conoce. Al respecto, Emilio Bayo señala que ~~Es~~ evidente que este escritor no es un biógrafo, ni siquiera un memorialista, pero no es menos cierto que literariamente se halla mucho más seguro, y se desenvuelve a su gusto, manejando su propio pasado.”<sup>196</sup> Marsé no sólo echa mano de sus propios recuerdos, sino que acude también tanto a la memoria histórica como a la colectiva. Samuel Amell apunta que las ~~imágenes~~ o cromos” de donde Marsé nutre su obra ~~no~~ están exclusivamente basadas en experiencias vividas, sino en experiencia personales que [...] pueden ser vividas, soñadas, oídas, leídas.”<sup>197</sup>

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

Ante mí se abría el Campo de la Calva, una explanada negruzca y encharcada al final de la calle, sobre la falda de la colina festoneada de ginesta. Un barrio tan alto, tan cerca de las nubes, que aquí la lluvia todavía está parada antes de caer, solía decir Marsé. Esta plataforma sobre la colina había sido proyectada como plaza pero aún no era nada, un barrizal; a un lado había una hilera de casas bajas con la taberna de Fermín y la papelería-librería, y al otro lado nada [...]. Lo llamaban Campo de la Calva porque los moros de Regulares jugaron aquí un partido de fútbol con la cabeza cortada y rapada de una puta, y dicen que de tanto patearla y hacerla rodar, la cabeza se quedó lisa y pulida como una bola de billar, sin nariz ni ojos ni orejas, y que la mandíbula se soltó y que al final del partido la enterraron con la boca abierta.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Emilio Bayo, “El escritor gandul: los relatos de Juan Marsé”, *Scriptura*, núm. 3, 1987, p. 159.

<sup>197</sup> S. Amell, *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis*, op. cit., p. 26.

<sup>198</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, op. cit., pp. 165-166.

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

Aquí, como en tantas otras situaciones narradas por Marsé, la memoria funciona como el combustible del relato, y el elemento que la complementa es la fantasía, tanto del autor como de sus propios personajes. Estas ensoñaciones son las líneas de fuga de unos niños-adolescentes que se aferran a los juegos de la infancia, sin decidirse a entrar de lleno a la realidad que los espera. Leen tebeos y juegan a los detectives, pero mientras tanto fuman cigarrillos y miran las piernas de las mujeres. El propio Marsé ha comentado que cuando se abandona la adolescencia “el tiempo se pone en marcha, implacablemente. Hasta ese momento ha estado parado, una especie de eterno verano.”<sup>199</sup> De este modo, en “Historia de detectives” los personajes tratan de retrasar lo más posible la llegada de la madurez y de las responsabilidades, viendo el mundo a través de su propia ficción. Marcos Maurel apunta al respecto que:

La utópica felicidad sólo cabe en el tiempo de la infancia, cuando la esperanza de la muerte nos da una esperanza de eternidad. Después caemos en el tiempo, extraviamos la inocencia [...] Esta desgracia irreversible nos forja un sentimiento de desposesión, un vacío que algunos sólo se ven capaces de llenar escribiendo. Se busca algo que teníamos en la infancia y hemos perdido. Escribir es jugar a las *aventis* para poner fin a esta búsqueda.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup>J. Marsé en J. R. Iborra, *op. cit.*, p. 62.

<sup>200</sup>M. Maurel, *op. cit.*, p. 56.

En estas líneas encontramos un paralelismo entre el mundo ficcional creado por los niños que juegan a ser detectives, en el relato, y el proceso de escritura mediante el cual el propio autor recupera las imágenes de su infancia y las transcribe a través del tamiz de la ficción.

Pascual García apunta que los personajes de Marsé ~~fr~~aguan mundos ficticios para esconderse de la maldad del mundo real. Su vida depende en ocasiones de esa sutil estrategia del recuerdo, de la supervivencia del espíritu novelesco contra la ignominia de su existencia.”<sup>201</sup> Y es que a todos ellos los espera en casa una vida que ha sido profundamente afectada por la guerra: orfandad, padres en la cárcel Modelo o que pasan todo el día en las tabernas, escasez de alimentos, familiares tísicos, etcétera, situaciones que afectaron, en mayor o menor medida, tanto a las familias de los republicanos como a aquellas de los vencedores. Así que los muchachos viven en un mundo creado por ellos mismos en el que está presente el entorno hostil, pero que aparece coloreado por personajes y situaciones provenientes del mundo del espectáculo —el mago Fu-Ching, Charles Boyer, el capitán Bligh— y por las leyendas del barrio.

De cualquier modo, la realidad los persigue incluso en sus andanzas detectivescas, cuando están a punto de hacer un descubrimiento. En el tercer apartado del relato, ~~Ch~~arles Lagartón”, el panadero, descubre a Mingo siguiendo a la señora, y le explica a ésta que esos chicos son unos sinvergüenzas y agrega: ~~F~~íjese en el sombrero que lleva éste. Era de su padre, que está en la cárcel por atracador y por rojo separatista.”<sup>202</sup> Páginas después, cuando Mingo narra a sus amigos lo sucedido, David exclama: ~~P~~adre no hay más que uno,

---

<sup>201</sup> P. García, *op. cit.*, p. 54.

<sup>202</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, *op. cit.*, p. 172.

aunque esté en la trena”, a lo que Jaime responde: “ $\ominus$  en la tasca y mamado todo el putito día, como el que yo me sé”.<sup>203</sup>

El resultado es un universo en el que se mezcla lo real con la fantasía al grado de que es difícil distinguir entre ambos. Sin embargo, esto pasa a segundo plano cuando se adquiere la conciencia de que nos encontramos siempre en el mundo de la ficción, por realista que ésta sea. Lo que ocurre es que, como escribe Joaquín Marco, en la literatura de Marsé los lectores y hasta la crítica tienen la sensación de que se encuentran ante hechos no sólo verosímiles, sino reales, verídicos, es decir, recreados como tales.”<sup>204</sup> Por este motivo pareciera que hay que distinguir lo real de lo imaginario, cuando en realidad estamos frente a una historia ficcional. Es como si Marsé contara una *aventi* dentro de otra *aventi*. En el cuento que nos ocupa, por ejemplo, el lector tratará de desentrañar el misterio del hombre que deambula por las calles en pijama y maquillado con polvos de arroz. Y, en última instancia, puede creer en las conclusiones elaboradas por Juanito Marés —que se trata de un marido siguiendo a su mujer—, o bien mostrarse escéptico, como hacen sus compañeros detectives.

Pascual García apunta que “Los personajes de Juan Marsé suelen adoptar la impostura como recurso contra la tristeza que los rodea y para imponer su versión personal de los hechos.”<sup>205</sup> Por ello crean historias de amor y de *gangsters*, para dar una forma más bella o al menos más interesante al mundo en el que viven. Y también por eso juegan a los detectives, con credenciales y todo: “*David Bartra. Agencia de Detectives «Donald Lam/Berta Cool»*. *Pesquisas, seguimientos, misiones secretas, sabotajes. c/. Verdi, Campo*

---

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>204</sup> Joaquín Marco, “Lo imaginario en Juan Marsé”, C. Romea, *op. cit.*, p. 63.

<sup>205</sup> P. García, *op. cit.*, pp. 54-55.



*de la Calva, s/n.*”<sup>206</sup> De esta manera buscan adoptar una identidad que sustituya —aunque sea por unas horas— la semiorfandad y la vida de carencias en las que se desenvuelven día a día.

Pero tarde o temprano el juego termina. Marcos Maurel señala que —Marés es un maestro de la narración del proceso del desengaño, del momento en el que la realidad impone sus perfiles más crueles.”<sup>207</sup> Esto se manifiesta en el último apartado de —Historia de detectives”, cuando dos semanas después de haber conjeturado sobre el caso del hombre de las zapatillas de felpa, éste aparece colgando de una azotea. Las últimas páginas del relato significan una vuelta a la realidad. Marés ordena buscar a la señora de la gabardina para devolverle el billetero del ahorcado —que llevaba dentro cinco duros—. Los detectives cumplen la orden con los bolsillos —repletos de garbanzos cocidos y todavía calientes, acabados de birlar en una tienda de la calle Sostres.”<sup>208</sup> Cuando le dan el billetero, la mujer mira el dinero y la fotografía del hombre y les agradece sin afirmar o negar que lo conocía, lo que les impide tanto a ellos como al lector saber si era —verdadera” o no la *aventi* que narraba Marés. Una vez más la realidad: —A fin de cuentas, en aquellos tiempos, cinco duros eran cinco duros.”<sup>209</sup>

### **Personajes e intertextualidad**

Ya hemos mencionado que los cuatro personajes de este relato juegan a inventarse historias, a colorear la realidad y a crear universos en los que la sociedad no muestre signos de decadencia o derrota. En palabras de Pascual García, la aventura de los personajes de

---

<sup>206</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, *op. cit.*, p. 180.

<sup>207</sup> M. Maurel, *op. cit.*, p. 48.

<sup>208</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, *op. cit.*, p. 191.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 192.

Marsé ha consistido en —zafarse de la servidumbre de lo real con el argumento inexcusable de los sueños”.<sup>210</sup>

En un análisis más detallado de los cuatro muchachos que juegan a los detectives, salta a la vista que Juanito Marés, el jefe, es un trasunto del autor (su apellido es anagrama de Marsé). —Mingo”, por su parte, es uno de los apelativos del protagonista de *Caligrafía de los sueños* —una de las obras más autobiográficas de Marsé, como él mismo ha admitido—, y uno de los personajes de *Si te dicen que caí*; —Roca”, su apellido, es el segundo apellido del propio autor, cuyo nombre completo era Juan Faneca Roca, antes de ser adoptado por los Marsé. En cuanto a David Bartra (el narrador), es el nombre del protagonista de *Rabos de lagartija*; en dicha novela se sabe de él que su padre solía trabajar matando ratas en un cine del barrio, y que lo ha dejado solo con su madre.

Estos cuatro muchachos —Marés, Bartra, Mingo y Jaime— aparecen con los mismos nombres y características en *El amante bilingüe*, en las analepsis del protagonista (Juan Marés), como si la novela fuera una segunda parte, varias décadas después, del relato que nos ocupa. Pero en ésta el desdoblamiento del personaje va más allá, ya que se agrega un quinto niño a sus andanzas infantiles: un charnego llamado —Juan Faneca”, cuya personalidad será usurpada por Marés.

Sobre las relaciones entre la trama y los personajes de la narrativa breve y las novelas de Marsé, Emilio Bayo apunta que:

[...] son fruto, más que de una expresa voluntad de su autor de ponerlas en contacto, del simple hecho de que ambas nacen de una materia común, un substrato que late en toda la producción de Juan Marsé y del que tanto cuentos como novelas son tan solo

---

<sup>210</sup> P. García, *op. cit.*, p. 47.

una ínfima muestra, apenas un pedazo de una totalidad exuberante e inexpresable en un solo intento.<sup>211</sup>

A partir de la presencia de los personajes de “Historia de detectives” en las novelas de Marsé, y del papel que desempeñan en éstas, puede decirse que cada uno de ellos lleva en sí mismo algo de su autor, aunque con quien mejor podemos identificarlo, en este relato, es con Juanito Marés. Él, a diferencia de sus compañeros, no es un *charnego*, sino que es catalán de nacimiento: “A fin de cuentas, Juanito Marés era algo mayor que nosotros, se había criado aquí y era catalán, además de un poco contorsionista y ventrílocuo: más serio, con más lenguas, más preparado. Por eso era el jefe.”<sup>212</sup>

A pesar de que existen algunas diferencias entre Marés y el resto de los “detectives”, los cuatro comparten las mismas circunstancias históricas y sociales y el mismo deseo de modificarlas, al menos en cuanto a la forma de percibir las. Vistos desde fuera —aunque hay quien los ve simplemente como “niños que juegan a películas”—, son descritos como un grupo de “golfos” que:

[...] se pasan el santo día en los billares y en la calle y en el cine, o acurrucados como polluelos en el interior de ese automóvil podrido y lleno de piojos varado en medio del fango y las basuras, nido de pordioseros, fumando y planeando seguimientos y pesquisas por la ciudad misteriosa y corrompida, husmeando el delito entre la niebla y marcando de cerca a los sospechosos bajo la lluvia, mientras se oye a lo lejos la sirena de un buque pidiendo entrada en el puerto.<sup>213</sup>

El coche al que se alude en este párrafo es el Lincoln Continental 41 que aparece en *El amante bilingüe* y en “El fantasma del cine Roxy”. En este último, el guionista explica al director de cine que en la película que pretenden rodar, “ese Lincoln Continental es

---

<sup>211</sup> E. Bayo, *op. cit.*, p. 157.

<sup>212</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, *op. cit.*, p. 183.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 173.

emblemático: el fantasma de la aventura, si quieres”.<sup>214</sup> Y páginas después sabemos que el guionista es propietario, a mediados de los ochenta, de un coche con esas características. En *El amante bilingüe*, por su parte, se hace una descripción detallada del auto, casi idéntica a la del relato que nos ocupa:

El chasis herrumbroso del Lincoln Continental 1941, sin ruedas ni motor, yace en medio del descampado rodeado de hierba alta que peina el viento. Es el esqueleto calcinado de un sueño. Nadie en el barrio recuerda cómo ni cuándo llegó el fantástico automóvil hasta aquí arriba, quién lo abandonó sobre esta pequeña loma al noroeste de la ciudad, condenándole a morir como chatarra. Está siempre varado en mi memoria en medio de un mar de hierba y fango negro y cercado por un montón de cosas muertas: pedazos de estufas de hierro, una butaca desventrada, niños de cabeza rapada fumando en cuclillas, pilas de neumáticos, mi madre borracha caminando contra el viento, somieres oxidados y colchonetas mugrientas y desgarradas.<sup>215</sup>

La presencia del Lincoln es tanto para el guionista de “El fantasma” como para el Marés de *El amante bilingüe*, un símbolo de la infancia perdida. En el primer caso, el personaje hace un intento por recuperarla mediante la compra de un auto similar cuarenta años después. En la novela, el auto forma parte de los recuerdos que nunca abandonarán al protagonista. Pero en “Historia de detectives”, los personajes son aquellos niños de cabeza rapada que fuman en cuclillas y la madre borracha es la madre de Juanito Marés. Se dice de ella que “era adivina y médium y que había actuado en cafés cantantes y nidos de arte cuando era joven, los sábados por la noche recibía en casa a dos desastrados matrimonios de vicetiples y tenores retirados y juntos cantaban zarzuelas y se emborrachaban de vino [...]”.<sup>216</sup> Es decir, que todo aquello forma parte de su presente.

---

<sup>214</sup> J. Marsé, “El fantasma del cine Roxy”, *op. cit.*, p. 207.

<sup>215</sup> J. Marsé, *El amante bilingüe*, Barcelona, Seix Barral, 2006, p. 38.

<sup>216</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, *op. cit.*, p. 188.

Algunas de las descripciones de “Historia de detectives” y *El amante bilingüe* son casi idénticas: Marés contorsionado como la “araña que fuma”, la presencia del mago Fu-Ching en casa de la madre de Marés, la calle Verdi, etcétera. En la novela, el protagonista sigue teniendo la misma cualidad fantasiosa que se muestra en el relato. Mingo describe que solía replegarse en “intrépidas *aventis* interiores”, que los escuchaba con “aire pensativo y severo”, y que desde muy chico había dado muestras de una extraña 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.”<sup>217</sup>

Además de la gran capacidad imaginativa que poseen los jóvenes “detectives”, los muchachos hacen alarde de un desarrollado instinto de supervivencia, sin que éste sea necesariamente malicioso. Van por la calle birlando aceitunas y garbanzos, pero devuelven el billetero con cinco duros que encuentran en la calle. El jefe del grupo los alienta a desarrollar la agudeza de sus procesos mentales, como anticipando un futuro hostil en el que todos tendrán que abrirse camino: “Espabilad, venga, esforzaros un poco más en atar cabos sueltos y en aventurar audaces conclusiones, aprended a ser más perspicaces y mal pensados, o nunca llegaréis a nada...”<sup>218</sup> e incluso llega a insultarlos: “¿Está claro, analfabetos, kabileños sin escuela, jodidos murcianos?”<sup>219</sup> El propio Marsé afirmó en una entrevista que “[...] siendo pobre hay que ser un cabrón, un hijo de puta, si no, no sobrevives.”<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>220</sup> “Juan Marsé: Nociones sobre la escritura (Entrevista)”, J. Belmonte, *op. cit.*, p. 29.

Sobre los personajes secundarios del relato puede afirmarse que se trata, en casi todos los casos, de hombres y mujeres cuyas vidas han sido marcadas por la derrota: Susana, de quien sabemos gracias a “El fantasma” que ha sido abandonada por su marido y debe criar sola a su hija Neus; los hombres tambaleantes y mal afeitados que gritan obscenidades cuando pasa la mujer de la gabardina; los personajes con los que se cruzan los “detectives” (mancos, vagabundos), la madre de Marés, etcétera. En cuanto a la pareja espiada del relato, ésta encarna la necesidad y la desesperación: una mujer que debe verse a solas con un posible falangista que no le simpatiza para solucionar sus problemas, y un actor cuyas circunstancias lo orillan al suicidio. Emilio Bayo escribe sobre ellos que “son dos personajes desvalidos, acabados, entregados a las voraces garras del fracaso o de la resignación”.<sup>221</sup>

Por otro lado, hay también quienes se aprovechan de la situación de los derrotados: el panadero “Charles Lagartón”, quien hace insinuaciones a la señora Yordi a sabiendas de que su marido está ausente, o el hombre con el que ella se encuentra en el bar, quien le susurra al oído esperando alguna recompensa: “Confíe en mí, señora, no se deje llevar por la desesperación, todo se arreglará, tengo amigos influyentes”.<sup>222</sup>

### **Estrategias narrativas**

“Historia de detectives” está narrado en primera persona, estrategia que Marsé emplea únicamente en tres de sus trece cuentos (“Noches de Bocaccio”, “El jorobado de la Sagrada Familia” y éste). El narrador es Mingo Roca, pero el protagonismo del relato se distribuye entre él y Juanito Marés, quien es el jefe del grupo y el personaje central incluso de los

---

<sup>221</sup> E. Bayo, *op. cit.*, p. 165.

<sup>222</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, *op. cit.*, p. 176.

monólogos interiores del narrador; como si éste hubiera dejado una huella tan profunda en Mingo, que los recuerdos de su amigo fueran más fuertes que los de su propia persona. Para el narrador, la figura de Marés está íntimamente ligada a la fantasía y a los sueños de su infancia. En las líneas finales, cuando reflexiona sobre lo sucedido en aquella época, admite:

Aquellos fantásticos días de peligro y maldad quedaron lejos al fin, y ya nadie se acuerda de su olor a pólvora y a carroña ni de nuestra intrépida vocación de detectives. Yo he vuelto a pensar a veces en el ahorcado con zapatillas [...] Pero sobre todo pienso en Juanito Marés agazapado en la oxidada carrocería del Lincoln Continental, solo, los pies en el cogote y envuelto en el humo azul purísimo de sus aromáticos cigarrillos de regaliz, intoxicado de crímenes y viudas peligrosas, de enrevesadas intrigas y amores desdichados.<sup>223</sup>

En este relato, como en varios otros del escritor catalán, se emplea el recurso de la *mise en abîme*, es decir, que existe una diégesis principal —en la que los niños juegan a los detectives— y una metadiégesis —en la que una mujer se encuentra con un hombre en un bar mientras un segundo hombre la sigue—. Sólo que en este caso se desconocen los detalles de la segunda historia, los cuales deben irse adivinando a partir de los hechos y de las conjeturas de los “detectives”. Por tanto, la metadiégesis resulta una mezcla entre ficción y ensoñación, en la que el lector también debe adoptar el papel de detective para obtener su propia conclusión. Pascual García apunta al respecto que en los relatos de Marsé “anida siempre la sombra de un sueño, como si en el interior de la fábula surgiera el germen de otra fábula.”<sup>224</sup> Esto se debe a que la capacidad imaginativa de los personajes, en especial de Marés y Mingo, crea la ilusión de que ellos mismos son los autores de sus

---

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>224</sup> P. García, *op. cit.*, p. 53.

historias, como si hicieran a un lado al escritor tomando las riendas del relato y logrando así un efecto de escritura invisible.

En algunos casos, las narraciones que los “detectives” hacen a sus compañeros no se limitan a lo que vieron durante sus recorridos por las calles, sino que cuentan también lo que les hubiera gustado que pasara. Mingo confiesa que mientras seguía a la señora Yordi imaginaba que el tranvía la atropellaba, perdía el sentido y él era el elegido para darle respiración de boca a boca. Esto genera la creación de nuevas metadiégesis dentro del relato. Asimismo, la interacción entre los demás personajes cuando uno de ellos expone su hipótesis de los hechos crea en el lector tensión y expectación. Geneviève Champeau señala sobre este recurso, típico de las *aventis*, que: “La inclusión en la diégesis de personajes narradores y de su público permite poner en escena las interferencias entre comunicación y recepción, más particularmente la impaciencia y la satisfacción y hasta la fascinación del auditorio.”<sup>225</sup>

Además de los recursos narrativos ya mencionados, abundan en el relato referencias cinematográficas, así como fragmentos escritos a manera de guión de cine, o bien episodios en el que los “detectives” simulan ser personajes de películas, lo que contribuye a otorgarles cualidades quiméricas. Lo anterior es consecuencia de la ya aludida afición al cine de Juan Marsé, quien menciona que en la década de 1940 “[...] te podías ver en una semana seis o siete películas absolutamente magistrales desde el punto de vista de los diálogos, de ritmo narrativo, de formas... cine de aventuras, cine de gangsters, cine romántico, cine musical, melodramas, etc., etc.”<sup>226</sup> Esta influencia se hace evidente en casi

---

<sup>225</sup> G. Champeau, *op. cit.*, p. 84.

<sup>226</sup> J. Belmonte, *op. cit.*, p. 31.



toda su narrativa y crea el efecto de que sus personajes viven efectivamente entre capitanes de barco, detectives y pistoleros.

En este relato hay varios episodios influidos por este arte. Uno de ellos es en el que ven pasar a la señora Yordi por primera vez, cerca del Lincoln, y Marés le dice a Mingo:

—Bonitas piernas —dijo mirando a la mujer.

—Sí, jefe.

—¿Te gustan?

—Ya lo creo, jefe.

—Pues no las pierdas de vista.

Entornó los ojos de gato y puso cara de viejo astuto Barry Fitzgerald ordenando al poli sabueso seguir a la chica en *La ciudad desnuda*, añadiendo con la voz ronca:

—Andando, es toda tuya.<sup>227</sup>

La película que se alude, *The Naked City* (1948), dirigida por Jules Bassin y protagonizada por Barry Fitzgerald, trata sobre dos detectives neoyorkinos (Dan Muldoon y Jimmy Halloran) que investigan el asesinato de una bella modelo. El pasaje citado es casi idéntico a la escena de la película en la que una mujer (la actriz Dorothy Hart) visita la oficina de los detectives. Cuando ésta se aleja los hombres entablan el siguiente diálogo:

—Lovely young girl.

—Yeah...

—Lovely long legs.

—Yeah...

—Keep looking at them.

Asimismo, las conclusiones a las que llega Marés cuando sus “detectives” le han contado sus descubrimientos, se relatan a la manera de las películas del género:

---

<sup>227</sup> J. Marsé, “Historia de detectives”, *op. cit.*, p. 156.

—Casi aciertas —el humo del cigarrillo le hizo entornar los ojos, y también su natural malicia y puñetería. Ahora habló otra vez sin mover los labios y su voz parecía venir de lejos, como la voz de los ventrílocuos—. Sí, todo coincide para hacernos creer que el tío del pijama te seguía a ti, Roca. Sin embargo, a quien seguía es a ella. Tú lo que hiciste fue interponerte entre los dos, y en realidad él ni siquiera te vio. La seguía a ella igual que tú, pero de lejos, siempre por detrás de ti. —Miró a David por el retrovisor—. Cualquiera se habría dado cuenta menos un novato como tú, David. Piénsalo: ¿por qué razón este señor, que pasó por aquí como un sonámbulo, había de ponerse a seguir a Mingo Roca, un *xava* del barrio al que seguramente no había visto en su vida? ¿Eh?<sup>228</sup>

Por otro lado, algunos de los personajes secundarios del relato son comparados con actores de cine. Cuando la señora Yordi pasa delante del bar Estado y se encuentra con el panadero, Mingo demuestra su antipatía hacia el hombre llamándolo “Charles Lagartón”, apelativo proveniente de Charles Laughton, quien hace el papel de capitán William Bligh en la película *Motín a bordo* (1935). En ésta, Laughton actúa del tiránico y desagradable capitán del *Bounty*, quien castiga cruelmente a su tripulación, por lo que uno de sus oficiales (Clark Gable) organiza un motín en su contra. Mingo lo describe con “las manos enlazadas a la espalda y las piernas cortas separadas como si estuviera de pie en la cubierta de la «Bounty» poniendo cara bestial de capitán Bligh con su asquerosa verruga en la mejilla.”<sup>229</sup>

A pesar de las similitudes mencionadas entre “Historia de detectives” y las películas pertenecientes al género negro, en estas últimas siempre se desvela el misterio que ha servido como punto de arranque a la trama. En el final del relato, no obstante, Marsé mezcla una vez más la realidad diegética con la ensoñación, y no se sabe a ciencia cierta cuál fue la motivación de las acciones de los personajes. Se desconocen tanto las causas del suicidio del hombre del pijama como su relación con la señora Yordi. La verdad no se hace

---

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 171.

explícita, a diferencia de lo que ocurre en el esquema policiaco. Es como si a causa de excesivas dosis de cine Mingo y sus amigos sometieran la realidad a parámetros fantásticos, como en el poema de Machado cuyos versos se aluden en *Si te dicen que caí*: “En los labios niños, / las canciones llevan / confusa la historia / y clara la pena”.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> J. Marsé, *Si te dicen que caí*, op. cit., p. 151.

## Conclusiones

Juan Marsé es conocido por ser un autor comprometido, y esto es así, en efecto, pero este compromiso no se dirige a una ideología en particular sino hacia el ser humano, hacia las víctimas y los fracasados de una sociedad que reprimió a todos aquellos que no acataron sus reglas. Marsé no toma partido por una opción política, sino por las personas que, como él, padecieron durante décadas la dureza de un régimen.

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

Es importante tener presente que los cuatro relatos estudiados en este trabajo fueron escritos en época posfranquista, a diferencia de las primeras cinco novelas del autor. No obstante, entre los dos primeros (–Parabellum” y –El pacto”) y los segundos (–El fantasma del cine Roxy” e –Historia de detectives”) hay una década de distancia. Esto puede ser relevante para comprender lo que motivó la escritura de unos y de otros, así como la diferencia temática que existe entre ellos. En el caso de los relatos escritos a finales de los setenta, debe considerarse que fueron de las primeras publicaciones de Marsé tras la muerte de Franco, junto con los artículos de la revista *Por Favor*. Ello puede explicar que el escritor no dejara pasar la oportunidad, recién adquirida, de manifestar sus opiniones en

contra del antiguo régimen y sus militantes, así como de mostrar cierta irreverencia, sobre todo en sus textos periodísticos.

Por este motivo, después de la lectura de las memorias de Laín Entralgo, Marsé escribe estos dos relatos manifestándose en contra de alguien que, desde su perspectiva, pretende manipular una memoria que él está dispuesto a defender. Así, en “Parabellum” y “El pacto” convergen la imaginación creadora de su autor y un afán de denuncia contra la mentira y la incongruencia de quien es incapaz de cargar con las consecuencias de sus propios actos. Marsé encuentra su libertad individual mediante la creación de mundos ficcionales en los que el pasado es mutable, pero en el que los cobardes reciben un castigo y existe la justicia. Su hábil manejo de los recursos literarios le permite, además, sorprender al lector rompiendo sus expectativas conforme se avanza en la trama.

La década transcurrida entre estos relatos y los últimos dos permitió al autor adquirir una nueva perspectiva de la posguerra vivida durante su infancia y adolescencia. La creación de estos cuentos ya no obedece a un interés por denunciar un hecho que le parece reprobable. Las estructuras narrativas y las tramas son más complejas. En estos dos casos se acude a la memoria con la añoranza de quien ha perdido algo irrecuperable, pero con el afán de recrearlo mediante la imaginación y la escritura.

“El fantasma del cine Roxy” es una especie de mosaico narrado en varios planos que presenta temas y paisajes ya recurrentes en la obra de Juan Marsé —la Barcelona de la posguerra, la orfandad, el regreso de los ausentes y la opresión del franquismo—, así como temas novedosos —las relaciones entre el cine y la literatura y las dificultades que se presentan en el proceso de interpretación de un texto. Asimismo, la construcción del relato muestra una gran diversidad de recursos literarios que contribuyen a su riqueza y complejidad: el formato de guión, los saltos temporales, la metadiégesis y la utilización de

metalepsis. No obstante, el cuento no pierde unidad por el empleo de estas estrategias narrativas; Marsé no pierde de vista su objetivo y presenta, de forma caleidoscópica, una visión nostálgica de sus propios fantasmas.

“Historia de detectives”, por su parte, es un cuento fundamental para comprender la obra de Juan Marsé de manera global. En él convergen el anhelo de recuperar la infancia perdida, las consecuencias que provocó la guerra en la sociedad española y la manera en que los niños de la década de los cuarenta —quienes estaban libres de culpa de lo sucedido en la década anterior— encontraron una solución para sobrevivir en aquellas duras circunstancias. El relato muestra, desde el principio hasta el final, la manera en que los niños creaban las *aventis*, elemento de gran importancia dentro de la narrativa del escritor catalán. Por otro lado, Marsé expone la cruel vuelta a la realidad, de la que nadie podía estar exento.

En su afán por luchar contra el olvido y rendir cuentas a la memoria colectiva, de evocar con sus relatos la presencia de lo ausente, Marsé recurre a la rememoración, ya sea mediante sus propios recuerdos, los ajenos, o bien, a través los recuerdos de las sensaciones que éstos le provocaron. Para ello se sirve de una serie de novedosas estrategias narrativas entre las que destaca la oralidad, que usualmente aparece en su obra a manera de *aventis*, un artificio que, como hemos visto, reúne brutalidad y encanto.

Finalmente, esperamos que este trabajo contribuya a futuras investigaciones sobre la cuentística del escritor catalán, o bien, que logre arrojar alguna luz sobre el conjunto de su obra.

## Bibliografía

### Obras de Juan Marsé

- MARSÉ, Juan, *Caligrafía de los sueños*, Barcelona, Lumen, 2011.
- , *Confidencias de un chorizo*, Barcelona, Planeta, 1977 (col. Fábula, núm. 11).
- , *Cuentos completos*, 2ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2003 (col. Austral, núm. 536).
- , *El amante bilingüe*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- , *El embrujo de Shanghai*, 2ª ed., Barcelona, Debolsillo, 2009.
- , *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Debolsillo, 2009.
- , *Rabos de lagartija*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- , *Ronda del Guinardó*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- , *Señoras y señores*, Barcelona, Planeta, 1977 (col. Fábula núm. 16).
- , *Si te dicen que caí*, Barcelona, Bruguera, 1980.
- , *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- , *Un día volveré*, Barcelona, Seix Barral, 1989.

### Obras sobre Juan Marsé

- AMELL, Samuel, *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras*, Madrid, Playor, 1984.
- BELMONTE, José y José Manuel López de Abiada (eds.), *Nuevas tardes con Marsé. Estudios sobre la obra literaria de Juan Marsé*, Murcia, Nausicaä, 2002.
- GABIKAGOJEASKOA, Lourdes, *Eran soñadores de paraísos. Nostalgia y resistencia cultural en la obra de Juan Marsé*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- KIM, Kwang-Hee, *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

KIRSCH, Jeffrey Allen, *Técnica novelística en la obra de Juan Marsé*, The University of Wisconsin-Madison, 1980 (tesis doctoral).

MOHAMED Mahmoud, Salwa, *La obra novelística de Juan Marsé: Trayectoria y mundo narrativo*, Universidad Autónoma de Madrid, 2005 (tesis doctoral).

RIGONI, Mirtha Laura, “Juan Marsé y Antonio Muñoz Molina: sobre el pasado y el presente, la realidad y la invención”, Ma. Carmen Porrúa, *Dialectos de la memoria. Tiempo, escritura e historia en la literatura española contemporánea*, Buenos Aires, Biblos, 2011.

ROIG, Monstserrat, “Juan Marsé o la memoria enterrada”, *Los hechiceros de la palabra*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1975.

ROMEA, Celia (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Barcelona, Horsori Editorial, 2005.

SHERZER, William M., *Juan Marsé, entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Fundamentos, 1982 (Espiral, núm. 67).

VALLS, Fernando (ed.), *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo. Tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 1998.

### **Bibliografía general**

AGUSTÍN, *Confesiones*, Buenos Aires, Gradifco, 2006.

ARISTÓTELES, *Acerca de la generación y de la corrupción. Tratados breves de historia natural*, Madrid, Gredos, 1987 (Biblioteca Clásica Gredos, núm. 107).

BARRAL, Carlos, *Cuando las horas veloces*, Tusquets, Barcelona, 1988.



- BARRERO Pérez (ed.), *El cuento español. 1940-1980*, Castalia, Madrid, 1989.
- BERGSON, Henri, *Memoria y vida*, Madrid, Alianza, 2004.
- BOOTH, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2003.
- CAMPBELL, Federico, *Conversaciones con escritores*, Sep Setentas Diana, México, 1981.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 4a ed., Lumen, Barcelona, 1999.
- , *Seis paseos por los bosques narrativos*, 2a ed., Lumen, Barcelona, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-La Letra Editores, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- , *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- GIL de Biedma, Jaime, "Sensibilidad infantil, mentalidad adulta", *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 48-51.
- KIM, Kwang-Hee, *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- LAÍN Entralgo, Pedro, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.
- LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.
- MAINER, José-Carlos, *De postguerra (1951-1990)*, Crítica, Barcelona, 1994.
- MARTÍNEZ Cachero, José María, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*,

- México, El Colegio de México-FCE, 1996.
- PÀMIES, Teresa, *Los niños de la guerra*, Barcelona, Bruguera, 1977.
- PLATÓN, *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1992 (Biblioteca Clásica Gredos, núm. 17).
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto*, UNAM, México, 2008.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, 2ª ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- , *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 2011.
- , *Tiempo y narración*, 4ª ed., México, Siglo XXI, 2003.
- STEVENSON, Robert Louis, *Memoria para el olvido*, Fondo de Cultura Económica-Siruella, México, 2008.
- STOOPEN, María, “Los avatares del autor y el lector en algunos teóricos del siglo XX”, ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de Investigaciones Literarias, Xalapa, octubre de 2009.
- (coord.), *Sujeto y relato*, México, UNAM, 2009.
- TORNERO, Angélica, *El personaje literario. Historia y borradura*, México, Porrúa-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011.
- TYRAS, Georges, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela Ediciones, 2003.
- VALLS, Fernando, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.

## Hemerografía

AMELL, Samuel, "Juan Marsé y el cine", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 22, 1997, pp. 55-65.

AYALA-DIP, J. Ernesto, "Juan Marsé o el desencanto de la memoria", *El Viejo Topo*, núm. 27, diciembre de 1978, pp. 45-49.

BAYO, Emilio, "El escritor gandul: los relatos de Juan Marsé", *Scriptura*, núm. 3, 1987, pp. 148-166.

CABALLERO Bonald, José Manuel, "Las *aventis* de Juan Marsé", *El Urogallo*, núm. 43, diciembre de 1989, pp. 70-71.

CURUTCHET, Juan Carlos, "Juan Marsé o la conciencia derrotada", *Temas*, núm. 16, abril-junio de 1968.

DOMÍNGUEZ Castro, María Esperanza, "Juan Marsé: esencialismo simbólico", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 25, 2007, pp. 57-81.

FILINICH, María Isabel, "La procedencia incierta de la voz (a propósito de *Las babas del diablo*", de Julio Cortázar", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 19, 2010.

FREIXAS, Ramón, "Hipnotizar por la imagen. Entrevista con Juan Marsé", *Quimera*, núm. 41, septiembre de 1984, pp. 51-55.

HERMOSO, Borja, "Marsé contra la literatura *del ombligo*", *El País*, Cultura, 23 de abril de 2009.

IBORRA, Juan Ramón, "Juan Marsé: *Si no conservas al chaval que fuiste, estás muerto*", *El Dominical*, 30 de julio de 2000, p. 62.

MAINER, José-Carlos, "Juan Marsé o la memoria en carne viva", *El Urogallo. Revista literaria y cultural*, núm. 43, diciembre de 1989, pp. 66-71.

- MARSÉ, Juan, "El cine de hoy", *Por Favor*, 25 de noviembre de 1978.
- MARTÍN Garzo, Gustavo, "El embrujo de Juan Marsé", *El País*, Cultura, 23 de abril de 2009.
- MARTÍNEZ Cachero, José María, "Tres libros de cuentos", *Ínsula*, núm. 492, noviembre de 1987, p. 15.
- MASSOT, Josep, "Entrevista. Juan Marsé", *La Vanguardia*, 19 de abril de 2009.
- MAUREL, Marcos, "Los nervios secretos de *Si te dicen que caí*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628, octubre de 2002, pp. 31-44.
- MUÑOZ, Marianela, "Nostalgia, guerra civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX", *Filología y Lingüística xxxiii (2)*, 2007, pp. 111-123.
- MUÑOZ Molina, Antonio, "Un día volverá", *El Urogallo. Revista literaria y cultural*, núm. 43, diciembre de 1989, pp.68-69.
- PITA, Elena, "Conversaciones íntimas con Juan Marsé", *Magazine de El Mundo*, núm. 47, Madrid, septiembre de 2001.
- SÁNCHEZ Harguindey, Ángel, "Marsé vuelve al cine de barrio", *El País. Libros*, 6 de febrero de 1986, p. 4.

### **Páginas electrónicas**

- MARSÉ, Juan, "Discurso en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes", [http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200904/23/cultura/20090423elpepucul\\_1\\_Pes\\_PDF.pdf](http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200904/23/cultura/20090423elpepucul_1_Pes_PDF.pdf) (fecha de consulta: 20/12/11).
- , "Juan Marsé se enfrenta a Juan Marsé", *Qué leer*, en: <http://www.que-leer.com/12214/juan-marse.html> (fecha de consulta: 01/04/11).

ORDOÑEZ, Marcos, “Un paseo con Juan Marsé”, *Co & Co*, núm. 10, diciembre de 1993, pp. 4-16, en: <http://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos> (fecha de consulta: 18/07/2013).

PERIS Blanes, Jaume, “Hubo un tiempo no tan lejano... Relato y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España”, *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, pp. 35-55, en:

<http://www.452f.com/index.php/es/jaume-peris-blanes.html> (fecha de consulta: 05/09/13)

Página oficial de Juan Marsé: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/> (fecha de consulta: 01/04/11)

## **Filmografía**

*Almas en el mar (Souls at the Sea)*, Henry Hathaway 1937.

*El ángel azul (Blue Angel)*, Josef von Sternberg, 1930.

*Arizona (Destry Rides Again)*, George Marshall, 1939.

*Cena de medianoche (History is made at Night)*, Frank Borzage, 1937.

*La ciudad desnuda, (The Naked City)*, Jules Bassin, 1948.

*Motín a bordo/ La tragedia de la Bounty) (Motiny at the Bounty)*, Frank Lloyd, 1935.

*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946.

*Pacto siniestro (Strangers on a Train)*, Alfred Hitchcock, 1951.

*Raíces profundas (Shane)* George Stevens, 1953.

*San Francisco*, W.S. van Dyke, 1936.

*Un lugar en el sol (A Place in the Sun)*, George Stevens, 1951.