

LA CONFIGURACIÓN DE UN UNIVERSO NARRATIVO A TRAVÉS DE LA INTERTEXTUALIDAD: EL CASO DE JUAN MARSÉ

José Luis GUNDÍN VÁZQUEZ

I.E.S. Agra de Leborís (A Coruña)

El seguimiento de la trayectoria narrativa de Juan Marsé permite comprobar que su obra es susceptible de ser dividida entre las novelas que abordan la crítica a la burguesía –todas las publicadas antes de 1973, a las que podemos sumar *El amante bilingüe* (1990)- y las que suponen una incursión en la memoria propia y colectiva de un espacio y un tiempo muy concretos: la posguerra en el barrio de La Salud, en Barcelona. Si en el primer universo el autor barcelonés compone obras de calidad muy desigual, en el segundo –que desde ahora denominaremos “inframundo del barrio”- es en donde Marsé ofrece sus mejores entregas, y en donde encuentran acomodo sus mejores virtudes como narrador. Al servicio de esta crónica urbana de la posguerra se encuentran las novelas *Si te dicen que caí* (1973), *Un día volveré* (1982), *Ronda de Guinardó* (1985), *El embrujo de Shanghai* (1993) y la más reciente *Rabos de lagartija* (2000), y cuentos como *El fantasma del cine Roxy* (1985) e *Historia de detectives* (1987).

El “inframundo del barrio” tiene una serie de constantes: un escenario concreto, una época bien definida, una galería de personajes determinada, y una tupida red de relaciones intertextuales y alusiones culturalistas que hacen que todo parezca una única novela que Marsé

no ha acabado de escribir. Este último aspecto será el objeto de estas páginas, porque pocos son los novelistas que confíen tanto en las virtudes de la intertextualidad como mecanismo de ensamblaje de las novelas pertenecientes al mismo universo narrativo entre sí, y como estrategia de conexión de la novela a las formas de cultura de una época, de dos maneras: si la intertextualidad interna permite dar coherencia a su mundo narrativo, mediante la reiteración de personajes, citas, imágenes y objetos, la externa ofrece todo un catálogo de manifestaciones que vinculan el universo narrativo con el contexto histórico, social y cultural de la posguerra.

1. INTERTEXTUALIDAD INTERNA O RESTRINGIDA

La intertextualidad interna o restringida, la relación que mantienen entre sí textos del mismo autor según Jean Ricardou (1975:175), es evidente entre una serie de objetos, imágenes y personajes que aparecen por vez primera en *Si te dicen*, novela que sirve de fuente y con la cual se relacionan hipertextualmente todas las del inframundo, a partir de una serie de procedimientos concretos: el retorno de personajes, la autocita, el retorno de imágenes y el retorno de objetos. Cuando Marsé dio a la imprenta *Si te dicen*, quedaron puestas las bases para el asentamiento de un mundo novelesco que lanza sus redes hacia la historia, la cultura y la vida en la posguerra, y que es coherente gracias a un conjunto de estrategias que ahora analizaremos.

1.1. Retorno de personajes

El inframundo del barrio se define principalmente por su galería de personajes y también por su probada oposición a la utilizada por Marsé en su otro universo, aquel que se ocupa de la crítica a la burguesía. En esta crónica urbana podemos encontrar la mitad de los casi cuatrocientos personajes que Marsé ha utilizado hasta la fecha en sus novelas y la mayor parte de los que habitan en La Salud, y podemos observar con claridad cuáles son las notas dominantes desde el punto de vista sociológico, tanto el acusado predominio de aquellos cuya ocupación laboral se desconoce (un 18% del total) como el del que tiene una vida clandestina y dependiente de la prostitución o del terrorismo urbano (21%). Y es que Marsé, dentro de este universo degradado, emplea tipos que pueden o no variar su nombre, pero no su

función, y por ello más de treinta de los utilizados en sus dos universos aparecen en más de una novela, y de ellos tres cuartas partes lo hacen en el “inframundo del barrio”.

El "retorno de personajes" es un procedimiento que Marsé toma de la novela decimonónica y más concretamente de Balzac, con ciertos matices porque el catalán trabaja con una galería más reducida y porque Balzac, como afirma Óscar Tacca (1973: 197), “no se preocupa por seguir o completar la vida de unos personajes: los convoca o los crea en el momento en que los necesita”. Esta estrategia afianza el mundo novelesco, establece un vínculo entre las obras que se corresponden con él y por eso algunos personajes están en dos o más novelas del escritor de El Carmelo con el mismo nombre -esto sucede con Balbina, Blay o Antonio Faneca- o con las mismas características -ejemplo son los indiscutibles lazos que unen a Julivert y a Vargas, protagonistas de *El fantasma* y de *Un día*, respectivamente-, hecho que admite en principio dos posibles explicaciones: la primera, que estén inspirados en una figura real que Marsé reutiliza bajo distintos nombres, nos conduce a la novela histórica. La segunda, que el ambiente que pretende reflejar el autor catalán necesite de una serie de elementos fijos, a la verdadera intención del novelista.

El escritor barcelonés no pretende ser exhaustivo y se echa de menos personajes típicos en el ambiente de la época -en este sentido, *La Colmena* y *La noria* se presentan como obras mucho más completas-, aunque todos ellos son complementarios del mundo en el que el protagonista se mueve, que es el que interesa. Que algunas circunstancias vitales de algunos coincidan con mitos de la guerrilla urbana de esos años como los hermanos Sabater, Miguel García y José Luis Facerías, fallecidos entre noviembre de 1949 y enero de 1960, nos conduce a una hipótesis de trabajo muy sugerente si no fuera porque Marsé en algunos momentos parece haber perdido el control del procedimiento, hasta el punto de asegurar en una entrevista que los hermanos Julivert aparecen mencionados en *Si te dicen* (Freixas, 1984: 53), lo cual no es cierto, quizá porque lo importante es la presencia de tipos bien definidos, y no su nombre. Al fin y al cabo no es mucha la diferencia que podemos encontrar, por ejemplo, entre “maquis” como Luis Lage y Palau -*Si te dicen*- y otros como Falcón y Navarro -*Un día*-, o como Nandu Forcat y Deniso -*El embrujo*-. De

estas repeticiones, abundan los ejemplos:

Ferrán, cuya muerte se explica en *Si te dicen*, es uno de los componentes del grupo de maquis que con distintos nombres pero con las mismas características volverá a aparecer en *Un día*, en donde se citan personajes de *Si te dicen* como Taylor, que acabó "desangrado sobre el volante de un coche en la carretera de Cerdanyola" y su novia Margarita, que "siempre iba vestida de negro y era muy guapa" (Marsé, 1994: 104). Balbina, la protagonista de *Un día*, es la misma Balbina amiga de Aurora Nin en *Si te dicen*, y desde luego ambas figuras no difieren en mucho de Anita (*El embrujo*)- de La Pelirroja (*Rabos*), o de Susana Estevet (*El fantasma*). En cuanto a los niños que habitan este inframundo no hay diferencias, no las hay entre los sucesivos narradores de las novelas como Sarnita (*Si te dicen*), Néstor (*Un día*), Daniel (*El embrujo*) y David (*Rabos*) ni entre sus compañeros de juegos, porque en todas las novelas del inframundo hay un maquis que vive en libertad vigilada como Vargas (*El fantasma*), Julivert (*Un día*) y Forcat (*El embrujo*), unos niños que asisten a un mundo incomprensible en el que nada está claro como son Sarnita, David, Daniel y Néstor, una mujer que sobrevive sin apenas medios como Balbina, Anita, y La Pelirroja, y un anciano depositario de la memoria colectiva a quien nadie cree como Suau (*Un día*) y Blay (*El embrujo*).

1.2. Autocita

Si hay un tipo de personaje que atrae a Marsé hasta el punto de convertirlo en eje central de todas y cada una de sus novelas, éste es el del perdedor. Con este principio hay que poner en relación una serie de sintagmas que de forma casi imperceptible se repiten en al menos dos de sus novelas, dando coherencia a la propuesta ideológica de la obra y, en la medida en que trascienden el texto y se repiten en otras, transformándose en vínculos que enlazan intertextualmente las novelas que conforman el inframundo. Por ejemplo, "hombres de hierro, forjados en tantas batallas, llorando como niños" es una idea que se repite dos veces en *Si te dicen* (Marsé, 1989: 102 y 360) como clave a la hora de entender la trama, pues no otra cosa es lo que suponen los maquis para el narrador y para Marsé. Pero la misma construcción aparecerá en *Un día* (Marsé, 1993: 331) esta vez en boca de Suau y no de un modo casual, pues Suau es uno de los personajes

que están más cerca de saber la verdad de los hechos, aún siendo sólo el que está más cerca, porque Marsé hará que ninguno de ellos esté en posesión de la verdad.

“El olvido es una estrategia del vivir, si bien algunos, por si acaso, mantenemos el dedo en el gatillo de la memoria”, dice Marsé en una entrevista (Roig, 1982: 8). La idea, que aparece en la última página de *Un día*, reivindica el papel de la memoria y reaparece en *El embrujo* en boca de un personaje ajeno al universo degradado de la posguerra barcelonesa, el paralítico Henry Levy, que lo afirma -"si no practico la sabia estrategia del olvido, mi mujer y yo lo pagaremos el día menos pensado" (Marsé, 1994: 83)-, sólo cuatro páginas antes de que Forcat diga lo mismo -"el olvido es una estrategia del vivir" (Marsé, 1994: 79)-, reforzando un principio ideológico de su autor.

Hay otras formas de autocita que no exceden el marco de la novela y que en este caso se encuentran circunscritas al marco de *Si te dicen*. Es el caso de las distintas referencias paródicas al himno falangista, y el de la repetición de "a partir de ahora el peligro acechará por todas partes" (Marsé, 1989: 60) en boca de Sarnita, que muestra así su enfoque de la realidad como narrador de historias inverosímiles. Ambas referencias, mencionadas por Nivia Montenegro (1981: 146), deben sumarse a una tercera que la investigadora no menciona y que en nuestra opinión tiene una importancia fundamental en lo que atañe a la historia que cuenta Nito: "por el mar corren las nieves" y "por el monte las sardinas" (Marsé, 1989: 183) son dos sintagmas que el narrador intercala mientras cose el cadáver de Java y que no adquieren sentido pleno -aunque puede intuirse - hasta el inicio del capítulo XVIII en el cual se nos facilita otra parte de la canción que el celador canta mientras trabaja: "vamos a contar mentiras, tra-lará" (Marsé, 1989: 297). Si no fuera suficiente la confesión inicial sobre la naturaleza del relato, con la canción señala su carácter ficticio.

1.3. Retorno de imágenes

Igual que retornan personajes e ideas, lo mismo sucede con determinadas imágenes visuales que además ofrecen una particularidad: trascienden el marco de referencia de cada universo narrativo, de modo que la misma imagen -por ejemplo, el remolino de

hojas y papeles- puede aparecer en novelas de ambos universos, en este caso en *Un día* y *Últimas tardes*. Varias son las imágenes y objetos que aparecen en más de una novela: una pistola enterrada bajo un rosal (*Un día*, *La muchacha*), un emblema falangista dibujado en la pared sobre el que los niños orinan (*Si te dicen*, *La muchacha*, *Ronda*), la imagen de la colada tendida en la azotea (*Un día*, *Si te dicen*), el almendro en flor (*Si te dicen*, *Un día*, *La muchacha*), el dragón del parque Güell (*El fantasma*, *El embrujo*), el Lincoln 1941 (*Historia*, *El amante*) y los aviones de papel tirados por la calle (*Un día*, *Ronda*). En todos los casos se observa como factor común que se trata de reminiscencias que afloran en la novela de Marsé cada vez que el escritor catalán indaga en sus experiencias de la infancia para situar la acción de los hechos.

En otras palabras, cuando el pasado resurge en la novela del autor barcelonés lo hace tomando como punto de partida una serie de imágenes que son susceptibles de ser interpretadas de acuerdo con diversos sentidos: el misterio de lo prohibido al mundo de los niños (la pistola enterrada), el desafío infantil a la represión política (el emblema falangista), los días del colegio (el almendro en flor), el degradado espacio del juego que para los niños es espacio de juego al fin y al cabo (el coche modelo Lincoln 1941), etc. Porque aquellos años de la primera posguerra vuelven al presente y al relato en forma de imágenes, que en su conjunto no son otra cosa que representaciones personales, subjetivas, de las vivencias infantiles del autor.

1.4. Retorno de objetos

Seguramente como técnica aprendida en las pantallas del Roxy, del Kursaal, del Rovira, o de cualquier otro cine de barrio, y en algunas de las películas de cine negro a las que Marsé ha sido siempre tan aficionado, habrá de atribuirse la presencia de objetos simbólicos que recorren las novelas del inframundo y adquieren valor en el ámbito de una sola novela: es el caso del perro de porcelana que los Folch robaron en su día a los Julivert, que se convierte en símbolo de la reconciliación entre los vecinos cuando se va al fuego una noche de junio y el de la salamanquesa que usa Néstor para llamar la atención de Julivert sobre Balbina, citados en *Un día* (Marsé, 1993: 72 y 113) .

Otra cosa bien distinta es la presencia de objetos que representan

el odio y traen la desgracia a sus portadores, esto es, que cumplen una función concreta en la trama. El empleo de pequeños enseres personales como hilos conductores de aspectos ocultos de la historia es un procedimiento que el cine negro ha aprovechado con frecuencia, en particular en la obra de Hitchcock, que los denomina “Mc Guffin”, y este es el caso del escorpión de oro que Mingo Palau entrega a Menchu en el hotel Ritz de Barcelona, que irá pasando de mano en mano trayendo la desgracia a sus dueños como “símbolo del odio entre hermanos” según Sarnita, uno de los narradores de *Si te dicen* (Marsé, 1989: 164). Es pieza importante en la trama de esta novela y lo será también en *El embrujo de Shanghai*, ahora en forma de auténtico alacrán presentado más adelante ya como escorpión, como amenaza que se destruye por completo cuando Levy lo aplasta (Marsé, 1994: 85) destruyendo su sentido. Es muy significativo que el maquis Forcat se pregunte qué hace el escorpión “en ámbito tan aséptico y luminoso” (Marsé, 1994: 84), tan alejado del ambiente de *Si te dicen*, porque salamanquesa o escorpión son símbolos negativos que tienen sentido en un mundo degradado como el de esta novela, no fuera de él.

2. INTERTEXTUALIDAD EXTERNA

El vínculo de distintas manifestaciones artísticas con las historias del narrador barcelonés sí ha sido objeto de la preocupación de algunos investigadores, aunque no existen trabajos que aborden esta cuestión con la amplitud adecuada. Es evidente que hay todo un universo cultural lleno de películas, de canciones y de novelas que se pone desde el primer momento al servicio de una obra, la de Marsé, que lo reproduce, y que la cultura del momento histórico al que el autor se refiere en sus obras las contextualiza gracias a las numerosas referencias intertextuales que podemos encontrar, y ayuda a caracterizar a los personajes en cuanto a que son también lo que cantan, lo que leen, y quieren ser lo que ven en el cine, punto este clave a la hora de interpretar lo que ha sido y lo que es el mundo novelesco de Marsé.

Cuando la novela se remite a un periodo temporal, la virtud de su realismo no sólo está en delimitar la acción con fechas concretas que a menudo suenan a hueco –no obstante ejemplos sobran en las

obras del barcelonés- sino muy principalmente en contextualizar la novela con símbolos culturales de la época. Se convierte el tiempo en algo concreto y la novela en popular para aquellos contemporáneos del autor que han compartido sus vivencias e identifican mucho mejor el momento histórico con, digamos, la letra de *Tatuaje* de Concha Piquer, que con una fecha precisa. El novelista así se ha acercado a su público, y ello explica tanto la difusión de las novelas como la preocupación del mundo del cine por muchas de sus obras, llevadas a la pantalla.

2.1. El teatro

La influencia del teatro en la trayectoria narrativa de Marsé admite una doble consideración: por un lado, pequeñas obras teatrales e historias intercaladas influyen sobre la técnica de la novela, y, por otro, es teatral la actitud de muchos personajes que juegan a ser lo que no son. Particularmente encontramos esto en novelas pertenecientes al “mundo de la burguesía”, aunque tampoco está exento de teatralidad el otro universo, puede observarse cómo *Si te dicen* es también un escenario de enfrentamientos y degradación.

Desde la primera novela, las historias intercaladas intervienen decisivamente a la hora de elaborar una explicación del sentido último de cada obra y también en *Si te dicen*. Un buen ejemplo de ello, es la representación de *Els Pastorets*, la obra que dirige Conrado Galán y en la que Java intenta participar a cualquier precio, porque sirve no sólo para mostrar el permanente conflicto entre el bien y el mal que preside la novela (en *Els Pastorets* Miguel frente a Lucifer), sino que puede verse cómo se reproduce la historia “verdadera” cuando se escenifica, en la obra de teatro, la violación de Fueguiña en su pueblo el día de la entrada de los fascistas. La obra teatral cumple una función esencial en la estrategia narrativa en la novela dado que, como indica Pascal-Casas (1988: 127), “seguimos los progresos de la investigación de Java y de la construcción de la fábula a través de la representación de una función inventada por Sarnita” y en este sentido dicha representación, en cuanto a versión inventada de una supuesta realidad, es una “historia recreada de oídas”, esto es, lo que Marsé denomina “aventi”.

El relato de Forcat en *El embrujo* y toda la historia del aviador

de *Rabos* constituyen importantes testimonios de la importancia de la teatralidad en la narrativa de Marsé, como dos manifestaciones del interés de los personajes en jugar a ser lo que no son para vencer la realidad desagradable que se impone. Salvador Crespo Matellán ha estudiado cómo el maquis Nandu Forcat se toma muchas molestias en teatralizar su increíble relato, cómo “adquirió la costumbre de aparecer por la galería hacia las cinco de la tarde con su largo batín de seda negra, sus cabellos brillantes y planchados y sus sonoras sandalias de madera” (Marsé, 1994: 60) y cómo introduce una enorme carga ficcional en su narración. No es desde luego un personaje excepcional en este sentido, puede verse el afán de otros en darnos su mejor versión, y por eso Susana quiere ser dibujada por su amigo, el protagonista Daniel, de forma mucho más idealizada, Forcat trata a su amigo Kim como un investigador justiciero, y Luis Deniso aparece al final de la novela para desenmascarar a Forcat y sus mentiras cuando nadie lo necesita ni lo exige.

2.2. La pintura

El mundo de la pintura también va a tener su papel en la estrategia de construcción de una novela, en este caso de *Si te dicen*, algo que viene anticipado por la propia portada de la primera edición de la obra, en donde encontramos el conocido cuadro *Cronos devorando a sus hijos*, que podría ser perfectamente un resumen gráfico de lo que veremos en páginas interiores. Aparte de esto, Geneviève Champeau (1983: 361) es la primera que se fija en las repetidas referencias a un cuadro que aparece en la alfombra de la casa de los Galán e interpreta que se trata de la obra de Francisco Goya *Los fusilamientos del dos de Mayo*, más tarde William Sherzer (1989: 214, 276, 303, 304) se refiere a la misma cuestión en su edición de *Si te dicen* y pone en relación el cuadro con el fusilamiento de Artemi Nin, tío de Aurora. No debemos descuidar la importancia de un cuadro aludido en doce ocasiones a lo largo de la obra, aunque la referencia más amplia y clara es la última, en la cual y, de acuerdo con la técnica de gradación que es habitual en la novela, aumentan los detalles e incluso cobra vida, recrea el autor lo visto en el cuadro:

Sobre la luz de gas derramada en la alfombra, intentaría concentrarse en el caprichoso poder del que dispuso la escena y en el rumor expectante del mar (...) en la crispación de los

puños maniatados y las lívidas caras donde asomaba la sequedad del hueso, una carne yerta que mucho antes de sonar la descarga ya había dejado de recibir el flujo de la sangre. Uno de los condenados parecía que no se tenía en pie. La playa se repetía en sus ojos como una desolación. Cantos rodados, forrados de musgo, cáscaras tal vez de mejillones pudriéndose y manchas de sangre desvaída en la arena. No era capaz de mantenerse en pie ni a la de tres, las piernas se le doblaban y acabaría por sentarse en un charco de agua sucia que las olas, en su vaivén, renovaba constantemente (...) El pelotón se puso nervioso. El oficial ordenó que lo sostuvieran por los sobacos. Pero al soltarlo, en el último momento, volvía a caer y el oficial desistió. La primera descarga le pilló sentado, la cabeza entre las piernas, las manos atadas chapoteando en el charco, como un niño jugando a la orilla del mar (Sherzer, 1989: 303-304).

Nada tiene que ver los "caídos" del cuadro con los "caídos" del himno en el que se encuentra el verso que da título a la novela, como propone Kirsch (1980:204), porque se trata del cuadro de un pintor del siglo XIX, Antonio Gisbert (1835-1902), titulado *El fusilamiento del general Torrijos y sus compañeros*. Puede verse en su centro a dicho general como símbolo de traidor a las instituciones, más concretamente a la monarquía de Fernando VII e incluso, como apuntan Evans y Fiddiam (1988: 51) -autores que han identificado el cuadro- "as a historical precedent for Java's fictional betrayal of Marcos in *Si te dicen que caí*". De todos modos, parece más acertado vincular la pintura a los fusilamientos de republicanos en el Campo de la Bota y otras playas de la costa barcelonesa, como parece haber sido la intención del mismo Marsé y, mejor aún, a la muerte de uno de aquellos, como era Artemi Nin y como sugiere Sherzer (1989: 276).

El anarquista Artemi Nin es en la novela el mejor ejemplo de rebelde y traidor a la institución, a la República, y sin duda quien mejor puede vincularse al general fusilado en la playa, y no Java, que está claramente dispuesto a acomodarse a cualquier lugar que le permita instalarse en una mejor posición social. Lejos de ello, nos parece de mayor importancia la relación del cuadro con la técnica empleada en la novela, pues como puede apreciarse a la luz de la descripción que del cuadro nos ofrecen, una realidad objetiva -el cuadro en sí mismo lo es- cobra vida en la novela y se convierte en

una realidad nueva, se narra lo sucedido como escena y se transforma en ficción, en cine. El cuadro de Gisbert, claramente, tiene ya su propia versión.

2.3. La música y la literatura

Las numerosas citas de obras musicales y literarias cumplen fundamentalmente una función contextualizadora, ya desde las primeras alusiones a las novelas de Vargas Vila y a la *Pavana de la Infanta Difunta* en *Encerrados*, su primera novela (Marsé, 1979: 167 y 73). Desde entonces hemos ido apreciando un claro aumento de este procedimiento, que sin duda tiene su mejor muestra en *Si te dicen*, la más rica obra del autor catalán en este aspecto, en la medida en que podemos localizar no menos de doce menciones de intérpretes y canciones, en muchos casos bajo la forma de citas encubiertas, incorporadas al texto. Música y literatura nos sitúan en un tiempo, un espacio, y una cultura, si la música proporciona un ambiente cuando Java baila *La leyenda de los bosques de Viena* con el obispo en *Si te dicen* y *Perfidia* aparece como música de fondo en la verbena de la Fiesta Mayor (Marsé, 1989: 147, 100), también en esta novela es una nota que caracteriza a ciertos personajes, tal es el caso del pequeño aunque suficiente fragmento de la canción "Isabel y Fernando el espíritu impera", tan apropiada en la casa de los Galán como lo es "y son, y son, y son unos fanfarrones" (Marsé, 1989: 185, 186) en el lugar de reunión de los activistas.

Dos novedades se observan en el empleo de este procedimiento en *Si te dicen* frente a obras anteriores: la dificultad cada vez mayor que ofrecen algunas de estas referencias, al ser incorporadas al texto sin marca alguna, y el valor semántico que adquieren. Es el primer caso el de "si me quieres escribir ya sabes mi paradero" (Marsé, 1989: 169), el de las distintas alusiones a la letra del himno de la Falange, y también el de ese "vamos a contar mentiras" que entona Ñito mientras hace la autopsia, de cuyo valor hemos hablado ya. En el segundo caso se encuentran las referencias a canciones de Concha Piquer como *La bien pagá*, *Ojos verdes* y sobre todo a *Tatuaje* (Marsé, 1989: 247, 228, 229), cuya letra ofrece indudables paralelismos con la situación de Marcos y su presencia ha de interpretarse en ese sentido.

El mundo de la literatura aparece en *Si te dicen* vinculado al de los kabileños, ávidos lectores de todo tipo de tebeos, revistas y almanaques. Las novelas de Doc Savage y Bill Barnes, la revista *Signal*, los tebeos *Flash Gordon*, *La Sombra* y *El Guerrero del Antifaz* (Marsé, 1989: 98, 123, 201, 211) constituyen un mundo alternativo que, como el cine, sirve de refugio a los niños dentro del mundo degradado de la época, y son a la vez testimonio de un bagaje cultural que Marsé nunca ha despreciado. En *Un día*, novelas y películas aparecen en la obra de Marsé con una presencia cada vez más acusada y una mayor diversificación de funciones. Néstor es lector de *El Coyote*, toca con su armónica *Noche de Ronda*, *Cabaretera* y *Raíces profundas* (Marsé, 1993: 246, 132); Julivert lee *Un millón de muertos*, de Gironella, y Virginia Fisas *Estudio en escarlata* de Conan Doyle (Marsé, 1993: 267). Los personajes quedan así definidos también por lo que leen.

Lo mismo sucede en las demás novelas. En *El embrujo* se citan las novelas de Edgar Wallace en la Colección Misterio y otras como *Los peligros de Susana* o *La conquista del pan* (Marsé, 1994: 36, 71, 142); canciones como *Amapola* y *Goodbye little dream, goodbye* (Marsé, 1994: 135, 153), y algunos carteles de películas. Más trascendencia tiene la presencia del poema de Cavafis que en versión libre de Ángel González aparece en esta novela (Marsé, 1994:99-100), ya que en algunos de sus versos –“Nunca abandonarás esta ciudad. Ya para ti no hay otra, / ni barcos ni caminos que te libren de ella”- se ve claramente la relación del poema no sólo con la situación del personaje principal, sino con la propia concepción que Marsé tiene de su arte. Volverá a las calles de su infancia cada vez que pueda porque sólo así es posible liberarse de sus demonios familiares.

En la misma línea que *El embrujo* se desarrolla este aspecto en *Rabos de lagartija*, novela en la que aparecen citados no sólo clásicos como *El libro de la selva* o *Guerra y Paz*, sino también algunas de las novelas a través de cuya copia constante Marsé comenzó a iniciarse en la literatura, como las de Edgar Wallace o las de Bill Barnes (Marsé, 2000: 54, 126), citadas anteriormente en *Si te dicen*. No es novedad la presencia de una cita camuflada en el propio texto –cuando el narrador indica que el personaje “encendió un Ideales, se agarró aquí el paquete, con perdón, soltó un ¡Arriba España!, miróme de refilón y

fuese” (Marsé, 2000: 26) parodia los últimos versos del *Soneto al túmulo de Felipe II*, de Cervantes-, y tampoco lo es la presencia de un poema, en este caso de Yeats, muy relacionado con el sentido de la novela. Hemos visto lo mismo en *El embrujo*.

2.4. El cine

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

En cuanto a la primera función, puede decirse que la novela *Si te dicen que caí* supone un cambio de influencia del mundo del cine en la narrativa de Marsé, pues pasa a tener un papel decisivo en la técnica de la obra que Luis M. Fernández (1994: 265 y ss.) resume en el empleo de las analepsis y la superposición de los diálogos de Nito y Paulina sobre los juegos de los niños, la transición de un personaje a otro en el mismo tiempo o en tiempos distintos que recuerda un poco al fundido cinematográfico, y el desdoblamiento de un personaje que es a la vez sujeto de la acción y objeto perceptivo de la misma. Pero la influencia del cine va más allá, porque la relación de películas citadas como *Arsenio Lupin* (1931) de Conway, y *A Woman's face* (1941) de Cukor, se hace evidente, en el primer caso porque la similitud de la tortura de Fuegoña con la que sufre Joan Crawford en la película citada es clara, y así lo han visto Evans y Fiddiam (1988: 53) y la segunda por la relación existente entre el argumento de la película y el de la propia novela que indica, como señalan los mismos críticos, "an identical combination of the theme of treachery, the topos of the double and triangular relationship between one two men" (Evans y

Fiddiam, 1994: 53).

Algunas escenas cumplen la función de anticipar acontecimientos: cuando Java encuentra a Ramona en el cine Roxy, la descripción de la escena que tiene lugar en la pantalla es una evidente prefiguración del asesinato de Conrado Galán:

En la pantalla unos chillidos de mujer, los faros de un automóvil en la noche, parado en la carretera, y un hombre asustado debatiéndose entre sus dos verdugos; un tercero sacando la pistola y la mujer chillando no le matéis, ese no es Arsenio Lupin, no le matéis; y los tiros, dos tres, cuatro y el pecho agitado de Ramona bajo su mano, su corazón ahora retumbando, ¿qué te pasa?, no es más que una peli, y sus manos repentinamente en la cara tapándose los ojos para no ver (Marsé, 1989: 207-208).

Varios capítulos más adelante, cuando Ramona explica el asesinato de Conrado y cómo por culpa del miedo "no conseguía decir no es éste, éste es el padre" (Marsé, 1989: 272) comprenderemos que para Ramona lo visto aquella tarde en el Roxy era algo más que una película.

La relación de ciertas películas con algunos aspectos de la trama se hace evidente también en *Un día*, por eso en la confusión de las caras de los carteles que pinta Suau encontramos una pista para juzgar la versión de los hechos que nos facilita el abuelo de Paquita, que pinta también el cartel de *El beso de la muerte* (1947) dirigida por Hataway. Esta película, en la cual un delincuente llega a delatar a sus compañeros para restaurar su vida en familia, y también *Shane*, obra dirigida por George Stevens en la que un pistolero con pasado escabroso defiende a los débiles, son obras que sugieren algunos aspectos de la personalidad de Julivert.

Podemos continuar asociando películas de los cuarenta y situaciones de la novela de Marsé: en su cuento *El fantasma del cine Roxy*, el derribo del Roxy recuerda al guionista la película *San Francisco* -dirigida por W. S. Van Dyke en 1936 y precursora del género de "desastres" tan de moda hoy-, el viento le lleva a recordar la

película *Suez* (1938) de Allan Dwayne, mientras que cuando Carmela está a punto de caerse el guionista evoca a Joan Fontaine en *Abismos* (1947), a punto de matarse en el hueco del ascensor (Marsé, 1985a: 46, 73, 104). En *El embrujo de Shanghai*, la trama recuerda al inolvidable clásico de Michael Curtiz, *Casablanca* (1942), obra en la que también hay un personaje perseguido que regenta un lujoso local, como Omar, y el mismo título de la novela está inspirado en una película que se estrenó en España en 1946. La película, cuyo cartel ve Rosita en *Ronda de Guinardó* (Marsé, 1985b: 30), fue dirigida por Josep Von Sternberg y protagonizada por Gene Tierney, Walter Huston, Victor Mature y Ona Munson, que daban vida a cuatro personajes que en un ambiente de lujo se enfrentan en un juego cruel y despiadado destruyéndose a sí mismos, como sucede en la novela.

La segunda de las funciones que cumple el cine, como hemos dicho, es la función caracterizadora. José Ortega (1976: 737) ha sido el primero en insistir en la importancia del cine en relación con el mundo degradado que plantea la novela, afirma el crítico que “el intento de evadirse de la amarga cotidianeidad explica la importancia concedida por estos jóvenes al mundo del cine”, y desde luego es evidente que el cine es un verdadero punto de referencia para los kabileños a la hora de enfocar, concebir y describir la realidad en *Si te dicen* -"que bien inventas, mariconazo, es igual que una peli. -Hay pelis que son verdad", dicen los niños (Marsé, 1989: 99)- y por ello no sólo aumentan las referencias a películas en esta novela, sino que a partir de ella se utilizarán como modelo de representación de las circunstancias de los personajes.

En el inicio de la trayectoria del novelista barcelonés encontramos la simple mención de películas como afición de una parte de los personajes -esto sucede en *Esta cara de la luna*-, más adelante el cine sirve para explicar los sueños de Pijoaparte en *Últimas tardes con Teresa*. Encontramos en las novelas del escritor de El Carmelo personajes que escriben guiones como Paco Bodegas -*La oscura historia*-, actores aficionados como Fueguiña o Java -*Si te dicen*-, taquilleras como Susana Franch -*El embrujo*-, prostitutas que desarrollan allí su trabajo como Rubianca -*Si te dicen*-, dibujantes de carteles como Suau -*Un día*-, espectadores como Sarnita, Daniel, Roca y en general todos los kabileños, y directores de cine como el que

protagoniza *El fantasma*.

El cine sirve para individualizar física y psicológicamente a los personajes, y ayuda en su caracterización, en el cuento *El fantasma del cine Roxy* uno de los personajes posee "la sonrisa de Margaret Drumont fingiendo no ver la pierna de Groucho Marx en su regazo", otro "la cara de nazi canallesco pero refinado y gentil con la policía y las mujeres, tipo Alex Sebastian en *Notorius* (Marsé, 1985a: 48, 60). En *El embrujo*, el relato de Nandu Forcat guarda relación con el cine negro americano en la configuración de los personajes y en la más reciente *Rabos de lagartija* las constantes visitas del protagonista al cine del barrio no se harán sin consecuencias sobre el comportamiento del adolescente, pues el niño habita o quiere habitar en ese mundo alternativo y asigna al inspector Galván el tratamiento de "Sahib", como ocurre en sus películas favoritas, se imagina recibiendo "el mandato de la autoridad vestido de Shirley Temple con sus tirabuzones rubios, sus hoyuelos en los mofletes y su vocecita de niña viciosa", y cuando el inspector lo interroga David responde con el argumento de una película (Marsé, 2000: 9, 23). Su amigo Paulino incluso sabe de memoria diálogos enteros de otra, como muestra la novela.

La tercera de las funciones, la función contextualizadora, establece un vínculo entre las diferentes menciones a películas y las que también se hacen a canciones y novelas. Desde la primera alusión a "una película de amor y lujo" en *Encerrados* (Marsé, 1979: 93) muchas son las referencias al cine en la narrativa de Marsé, referencias que nos remiten a una época determinada que coincide invariablemente con los años en que Marsé era un cualificado espectador infantil. Esto ocurre en su cuento más "cinematográfico", *El fantasma del cine Roxy*, en donde son frecuentes referencias como "estoy en *Arizona* con Destry / James Stewart y la guapa Frenchie / Marlene Dietrich" -película dirigida por Georges Marshall- y menciones a obras como *Sangre, sudor y lágrimas* (Marsé, 1985a: 44, 53) -dirigida por Noel Coward- y a actores tan conocidos como Fred Astaire, Ginger Rogers, Laurence Olivier, Ella Raines y otros clásicos del cine inglés y americano de los años treinta y cuarenta, que es el tipo de cine que de siempre ha atraído a Marsé por su valor imaginativo.

Además de convertirse en un excelente archivo de imágenes, el cine en este cuento presta también su sonido en forma de canciones y en forma de diálogos. En el primer caso tenemos la melodía de *Un lugar en el sol* y a Marlene Dietrich cantando *Fall in love again*, en el segundo algunos diálogos de la película *Shane* (Marsé, 1985a: 68, 29), también aludida en *Un día*. Y es que los diálogos de esta película protagonizada por un pistolero encajan en el relato del guionista de modo que la película, como sucedía en *Un día*, tiene una relación muy clara en cuanto a su argumento con la personalidad y situación vital de Vargas, como ya ocurría con Julivert.

En *El embrujo*, el cine es también profesión y espacio físico. Lo primero para Anita y Susana, que además dedica parte de su tiempo a recortar programas y unirlos de forma extraña, así es como "había reunido a la hermosa Sherezade y a Quasimodo en *Cumbres borrascosas*, dejando al tenebroso Heathcliff al borde de una piscina con Esther Williams en bañador (Marsé, 1994: 49). También es una parte esencial del espacio físico, componente decisivo en la configuración del barrio, hasta el punto de que a cines como el "Mundial", el "Rovira" o el "Roxy" se une otro en *El embrujo*, esta vez en Shanghai: se trata del "Metropol", a donde Kim, cumpliendo con un acto que es casi natural en los personajes de Marsé, acude a ver *Spring river flows East* (Marsé, 1994: 151). Para indicar lo que sucede en ese momento en Barcelona, a miles de kilómetros, Marsé explica que en el cine Rovira, "Jesse James llevaba toda la semana cayéndose de la silla en el comedor de su casa, acribillado traicioneramente por la espalda" (Marsé, 1994: 14).

Rabos de Lagartija, como era previsible a la luz de la trayectoria de Marsé, sigue los parámetros anunciados en obras anteriores en cuanto a la presencia del mundo del cine. Para el narrador, David, la visita al cine "Delicias" cada tarde de sábado junto a su amigo Paulino se convierte en cita inexcusable, allí tendrá ocasión de ver trabajos como *La jungla en armas* (1939) de Hataway, *El hombre lobo* (1941), de G. Waggner, *Niebla en el pasado* (1942) de Le Roy, y actores como Errol Flynn, Conrad Veight y Clark Gable, entre otros oportunamente citados. Allí, en el cine de barrio, es en donde nacerán los sueños infantiles de los narradores de Marsé.

Cuando finalizó *Si te dicen* quedó por aclarar el destino de uno de sus más enigmáticos personajes: Marcos Javaloyes, el hombre oculto por el miedo en una cueva de la trapería al que apodan “marinero” y “musarañas”, y a quien su compañero Palau define como “niño bonito de los faieros” (Marsé, 1989:105). Podemos escoger entre varias versiones propuestas por los personajes para su destino final: que no se enteró del derribo de la trapería y quedó allí sepultado (Lage), que se unió a un nuevo grupo de maquis y fue detenido en 1959 (Palau), que recogiendo colillas se sentó encima de una bomba Lafitte y murió (Lage), que hace de hombre-anuncio en Las Ramblas (Palau), que la Brigada Social le tendió una trampa pero al final consiguió huir (Sarnita) o que abandonó su escondrijo y murió en Argèles en un campo de concentración (Java). Pero un idealista que difunde ideales sólo puede estar a gusto en el cine en las novelas de Marsé, y en la cabina del cine del barrio, en *Rabos*, encontramos al “niño bonito de los faieros” (Marsé, 2000: 267), ahora llamado Fermín. Pero con este dato no aclara el autor ninguna de las seis versiones anteriores. Muy en su estilo, introduce la séptima.

La intertextualidad afianza el universo novelesco de Marsé, bien estableciendo vínculos entre cada novela y la cultura y sociedad de la época, bien enlazando todas las obras pertenecientes al universo común entre sí. La existencia de vínculos entre las novelas amplía el número de instrucciones de ese mundo pero no lo aclara porque lo fundamental en él, lo afirma el niño-narrador de *Si te dicen*, es que ha de quedar “confusa la historia y clara la pena” (Marsé 1989: 200). Oscuridad, confusión y miseria son notas semánticas comunes a un mundo para el cual, muertos los ideales, sólo quedan héroes en las pantallas del cine del barrio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAMPEAU, Geneviève (1983). "A propos de *Si te dicen que caí*". *Bulletin Hispanique* 85, 359-378.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (s.p.). "El juego ficción / realidad en *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé".
- EVANS, Peter W. y FIDDIAM, Robin W. (1988). *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*. London: Tamesis Books Limited.
- FERNÁNDEZ, Luis M. (1994). "Matanarración, intertextualidad y paradoja. Del cine de Bardem a la novela de Marsé". *Letras Peninsulares*, vol.VII.1, 251-275.
- FREIXAS, Ramón (1984). "Hipnotizar por la imagen". *Quimera* 41, 51-55.
- KIRSCH, Jeffrey Allen (1980). *Técnica novelística en la obra de Juan Marsé*. Tesis doctoral de la Universidad de Winsconsin (U. S. A.). UMI Dissertation Services, Michigan, Ann Arbor.
- MARSÉ, Juan (1979). *Encerrados con un solo juguete*. Barcelona: Seix Barral.
- (1985a). "*El fantasma del cine Roxy*". Madrid: Almarabú.
- (1985b). *Ronda de Guinardó*. Barcelona: Seix Barral.
- (1987). "*Historia de detectives*". *Teniente Bravo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1989). *Si te dicen que caí*. Madrid: Cátedra.
- (1993). *Un día volveré*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1994). *El embrujo de Shanghai*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (2000). *Rabos de lagartija*. Barcelona: Areté.
- MONTENEGRO, Nivia (1981). "El juego intertextual de *Si te dicen que caí*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* V (invierno), 145-155.
- ORTEGA, José (1976). "Los demonios históricos de Juan Marsé: *Si te dicen que caí*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 312, 731-738.
- PASCAL-CASAS, Danielle (1988). "La función estructural del teatro en la novelística de Juan Marsé". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 13, 1-2, 119-133.
- RICARDOU, Jean (Dtor.) (1975). *Claude Simón*. París: Unión

- Genérale d'Éditions, coll. "10 / 18".
- ROIG, Montserrat (1982). "Juan Marsé o la venganza de la memoria. Entrevista". *El País*, suplemento Libros, 20 de junio.
- SHERZER, William (ed.) (1989). *Si te dicen que caí*. Madrid: Cátedra.
- TACCA, Óscar (1973). *Las voces de la novela*. Madrid : Gredos.