

Juan Marsé: esencialismo simbólico

María Esperanza DOMÍNGUEZ CASTRO

Investigador asociado, Universidad de Berna

RESUMEN:

Aunque la obra de Juan Marsé está adscrita al realismo narrativo, no nos ofrece una lectura referencial de un barrio y un tiempo, traba hechos históricos, invención y rumor para hacer de la «mentira verdadera» el germen literario de la intrahistoria de una comunidad. De ahí la voluntad de analizar en este trabajo la imbricación narrativa del componente simbólico, que adensa los sentidos inmediatos del discurso y del que emana el lirismo de una memoria entreverada de imaginación. Marsé refleja y distorsiona unos emblemas en los que el franquismo ancló buena parte de su aparato represor, sustentado en el miedo y la delación. A ellos contraponen unos símbolos latentes del catalanismo reprimido e iconos de clase que remiten a un tejido social reificado. Asimismo, el autor hace una interpretación personal de símbolos de raigambre universal. Sin embargo, una de sus aportaciones más singulares es la elaboración de un bestiario personal en el que encarna algunas de las invariantes temáticas de sus narraciones y desvela la pujanza lírica de su esencialismo simbólico.

Palabras clave: Juan Marsé, símbolos, iconos, realismo, mentira, lirismo.

ABSTRACT:

Although the *narrative* of Juan Marsé belongs to narrative realism, it does not offer us a referential reading of a quarter and an *epoch*, instead it merges historical facts, fiction and rumors that make the «true lie» the literary seed for the «intrahistory» of a community.

From there comes our objective: to shed light on the narrative imbrications of the symbolic component that enrich the immediate meaning of discourse and from which emanates the lyricism of a memory blended with imagination. Marsé reflects and distorts some emblems at the foundation of Franco's repressive regime, made of fear and accusation. Against those, he counters some symbols nested deep in the repressed catalan culture and some class-icons reminding of a polarized social structure. Moreover, the author suggests a personal interpretation of universal symbols. Nevertheless, one of his most original contributions consists of the elaboration of a personal bestiary which embodies some of his narrative's thematic invariants and reveals the lyrical strength of his symbolic essentialism.

Key words: Juan Marsé, Symbols, Icons, Realism, Lie, Lyricism.

La maestría narrativa de Juan Marsé ha dejado de cuestionarse desde hace unas décadas. No obstante, un sector de la crítica se ha venido conformando con aplicarle de forma reiterada el marbete de «escritor realista», sin profundizar en los entresijos de una obra densa y magistralmente trabada. El deje despectivo implícito en su designación como cronista de un barrio y una época, transmitidos mediante ficciones articuladas en torno a un proceso de mimesis referencial, ha

permitido, en ocasiones, tildar sus novelas de «fáciles» y poco preocupadas por las nuevas formas de la ficción. No existen sin embargo muchos escritores españoles contemporáneos cuya producción sea susceptible de tanta matización crítica y cuyo pretendido realismo narrativo se adense de modo tan evidente al examinarlo con detalle:

A eso que llamamos realidad yo, en privado –digamos en la cocina del escritor–, suelo tratarla con cierto desdén: la rajo, la destrippo, la troceo, la adobo, la guiso y le doy otro sabor [...] Siempre he creído que un autor, por muchos datos reales que acumule en una novela: personajes y hechos y lugares y fechas verificables, no aumentará la ilusión de realidad, lo cual no quiere decir que yo desdeñe a esa terca señora. Es más, llevo con orgullo el estigma de escritor realista. Pero es esa quimera de lo real lo que me interesa. La ficción no aspira a ser la realidad, no quiere ocupar su puesto; quiere representarla, pero no suplantarla. En los buenos relatos las cosas aparecen y se manifiestan allí donde no se las nombra. (María Luisa Blanco, 2005: 3)

Sus novelas son léidas de principio a fin por un amplio público lector fascinado por la trama y la carnalidad otorgada por la palabra a los personajes. El estudioso sin embargo va descubriendo niveles de significado inherentes a esa supuesta simplicidad hasta revelársele la cuidada trabazón de las ficciones, sus repliegues metaliterarios y el trabajo de despojamiento –la punta del iceberg preconizada por Hemingway– que sustenta una poeticidad innegable¹. Es cierto que –con la excepción de *Si te dicen que caí* y *Rabos de lagartija*– Marsé ha rehuido los experimentalismos formales que marcaron la evolución estética de algunos de sus compañeros de generación y ha reivindicado la claridad expresiva como un estandarte, pero se trata de una transparencia alcanzada como logro estético. A las consecuencias de esa opción aludía precisamente Roberto Bolaño en «*Literatura+enfermedad= enfermedad*»: «Esa legibilidad le permite ser no sólo el más perfecto sino también el más leído»². (Roberto Bolaño, 2003: 160).

Respondiendo a esa voluntad de desentrañar tras la siempre difícilmente adquirida simplicidad la polifonía significativa de sus novelas, este trabajo pretende hacer hincapié en un aspecto de los relatos marseanos apenas estudiado –sólo en apariencia ajeno al tipo de ficción que cultiva– y que constituye uno de sus pilares constructivos esenciales: La incardinación textual de unas imágenes simbólicas iterativas, algunos de cuyos significados intuitivos se encuentran frecuentemente radicados en el inconsciente colectivo –de ahí su carácter *no evidente* en una primera lectura– y que revelan la esencialidad expresiva contenida tras la falacia de la mimesis. En las

¹ En *París era una fiesta* hallamos un diálogo ficcionalizado con Ezra Pound donde el autor norteamericano sintetiza su poética de la narración: «[...] Yo quiero escribir de modo que haga efecto sin que el que lee se dé cuenta, y así, cuanto más lea más efecto le hará». E. Hemingway (2003) p. 127.

² Esta charla-conferencia fue recogida en *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003. Pero Bolaño manifestó su admiración literaria y humana por Marsé en repetidas ocasiones, llegando a incluirle en sus ficciones. Véase, por ejemplo, *Los detectives salvajes*, en que la madre de Arturo Belano visita a Juan Marsé con una recomendación de Vargas Pardo y éste le consigue una beca para estudiar educación especial. R. Bolaño (1998) pp. 222-223.

novelas y cuentos se traba la experiencia humana mediante la captación del instante y las pulsiones no verbalizadas y, con frecuencia, se consigue fijarlas en el inconsciente lector gracias a figuraciones simbólicas que metaforizan la realidad sorteando las limitaciones de su comprensión empírica gracias al acceso intuitivo y polisémico del símbolo³.

Son muchos y diversos los intentos de definición de la esencia del proceso simbólico. Pero las aproximaciones más lúcidas, de un Kant, Hegel, Jung o Eliade, coinciden en determinar que no es apelando a la racionalización o la concretización de referentes como se puede llegar a desentrañar su condición, emanada de la intensión semántica y del juego alusivo-elusivo que metaforiza de forma lírica la esencia cambiante de lo real vivido y soñado⁴. Por eso, no me referiré al analizar su imbricación en la obra marseana a constructos teóricos de afán intelectual, o a juegos sutiles de implicación, sino a representaciones e intuiciones complejas de lo real, que con frecuencia sólo pueden ser condensadas en una imagen simbólica, a la que se otorgará tal categoría por su polisemia implícita y por la iteración –pervivencia matizada– de su semasia a lo largo de la producción narrativa del autor barcelonés⁵.

El conjunto de la ficción marseana se revela así, en una de sus múltiples dimensiones, como un gran tejido simbólico, donde la iconografía franquista, los indicadores de clase de índole individual y colectivo, los objetos-símbolo de una época, imágenes fosilizadas de la tradición literaria y un bestiario personal auto renovado dan cuenta lírico-patética de la existencia humana, insinuando con gran fuerza expresiva aquello que el narrador elude enunciar.

1. LOS EMBLEMAS DEL FRANQUISMO: LA REESCRITURA DE UN TIEMPO OMINOSO

El primer término de esta enumeración remite a la condición de los personajes marseanos –trasunto de la sociedad de la posguerra– como actantes y lectores tácitos de una ciudad donde las señales de la represión franquista están omnipresentes,

³ Una capacidad que nos remite a la noción secularizada de «epifanía», analizada en el brillante estudio de Harry Levin *James Joyce, a critical introduction*, para definir esos momentos de lirismo autoirónico con los que el escritor irlandés enhebra su imagen literaria de lo real, sustentada, precisamente, en la intrascendencia de la cotidianidad.

⁴ Para examinar con detalle la visión de estos autores véase el libro de Diego Romero de Solís (et al.) *Símbolos estéticos*, que recoge varios trabajos de gran rigor sobre el concepto de lo simbólico, partiendo de la revolución kantiana, cuando por primera vez de manera declarada se intentó examinar el símbolo: «como un procedimiento de encarnación y sensibilización» (D. Romero (2001) p. 17). La filosofía tradicional, por el contrario, incidía en la índole abstracta de la imagen polisémica, entendida como constructo racional.

⁵ Algunos estudios, verbi gratia, subdividen la categoría simbólica en símbolos unitarios, símbolos complejos y discurso simbólico, todos ellos escindidos a su vez en naturales, miméticos o racionalizados. Una clasificación defendida y actualizada por Federico Revilla, en *Simbología, arte y sociedad* (p. 23) y muy útil en el ámbito de la antropología social, pero que enfrentada a la esencia múltiple del hecho literario resulta insuficiente.

desde emblemas de falange pintados en los muros de los solares abandonados a edificios oficiales o comisarías temidas⁶.

En la primera posguerra el miedo compartido adensó el magma que permitiría asentarse tan sólidamente al Régimen. El espacio urbano se recodificó con celeridad para afianzar ese poder sustentado sobre la coerción de una población civil en buena parte asustada por el fantasma del hambre y la delación. Se cambiaron los nombres de algunas calles y desaparecieron monumentos a personajes del catalanismo histórico. Las Sedes provinciales de Falange, los cuarteles y comisarías..., además de alguna estatua del caudillo, contribuyeron a institucionalizar ese control social. Y junto a ello una sintomática del orden vestimentario influida por la necesidad de aparentar adhesión al régimen, que hizo de muchas gestualidades actos de sumisión cotidiana. El bigotito de aire falangista, el brazo en alto saludando a la bandera, el emblema del movimiento en la solapa, eran el pago que algunos debían a su dudoso pasado y la ostentación orgullosa de lealtad al régimen por parte de otros.

En las ficciones marseanas la pax urbana parece garantizada por la presencia de los flechas que patrullan por el barrio estampillando la araña negra en muros y bancos, acentuando su sentido icónico, de ojo vigilante prolongado en una cotidianidad amordazada.

También la visita a la comisaría planea amenazante en buen número de novelas. Balbina Roig evita hablar de ella al recordarle los maltratos y humillaciones pasadas y la entrada de David en el bar de al lado de la jefatura de vía Layetana convoca con sucinta alusión algunos momentos negros de la represión civil del franquismo: «Este bar guarda entre sus paredes historias terribles y esta que voy a contar es una de ellas» (Juan Marsé, 2000: 311). Ni siquiera la bien relacionada estudiante burguesa, Teresa Serrat, se libra de pasar por las dependencias policiales, aunque sin la acritud que se dirigía contra algunos vencidos de la lucha armada.

De hecho, ese poder policial desproporcionado –satirizado magníficamente en el inspector Porcar de *Un día volveré*– sigue proyectándose como una sombra en su última ficción, *Canciones de amor en Lolita's Club*, en el recuerdo contenido de una bofetada en la calle al padre de Valentín y Raúl.

La sensación de existencia vigilada para algunos hace del territorio ético-sentimental de Marsé una entreverada mezcla de silencios y murmullos donde la realidad se encuentra profundamente distorsionada y el concepto de *verdad* se convierte en inoperante, siendo sustituido por el de *aventi*, en la que la imaginación reinterpretaría el entorno hostil, limando sus aristas más lacerantes e inventando el contenido de muchos mutismos:

⁶ Resulta obvio que –tal y como apuntan Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer en *La España de Franco. Cultura y vida cotidiana*– después de las investigaciones historiográficas de los años noventa, no se puede seguir considerando la posguerra española como un todo homogéneo, ya que, especialmente en el orden económico, el régimen consiguió superar un estado de autarquía y obtuvo éxitos indudables. Pero tampoco se debe olvidar que pulsiones como el miedo, el silencio y la falta de libertad, en grados y formas diversos, fueron estigmas que marcaron a la población española hasta la llegada de la transición y un poco más allá.

De esta confrontación entre diferentes versiones yo esperaba que surgiera otra realidad, una última verdad estrictamente literaria, por decirlo así, aunque esta verdad se sustentara en la ficción. Era como si multiplicando las mentiras se pudiera obtener una verdad. Esto era lo que yo me proponía, mezclando vivencias muy personales y crónica urbana. (Arcadi Espada, 1998: 44)

La retórica oficialista resulta profundamente falaz y sobre algunas personas desaparecidas no se sabe nada concreto, por lo que la imaginación completa las omisiones: la muerte del tísico Luisito (*STD*), por ejemplo, se transforma en la palabra enfervorizada de Ñito en una historia vampírica con tintes de realidad kafkiana; la presencia-ausencia de Marcos Javaloyes ni siquiera se resuelve con su primera o segunda muerte al cruzar el solar de can Compte en compañía de Menchu-Aurora, porque Palau y Lage recogen y amplifican los rumores que dicen haberlos visto años después como vagabundos (*STD*, pp. 364-365).

Si a ello sumamos la importancia que en las ficciones marseanas adquiere el motivo de la ausencia paterna, casi siempre hiperbolizada y reinventada en la imaginación infantil, descubriremos como el juego de voces narrativas que articula la diégesis rehúye el mero anclaje referencial al introducir en pie de igualdad ensueño y mentira, en busca de esa «mentira verdadera» de estirpe aragoniana capaz de transmitir una sensación de profunda verosimilitud narrativa y de consolar la existencia herida de tantos personajes. Uno de los mejores ejemplos de esa función lenitiva de la palabra lo ofrece, en *El embrujo de Shanghai*, la imagen del cadáver del padre de Daniel cubierto por la nieve en el campo de batalla, que su madre le permite acariciar durante años aunque sea una invención:

De dónde había sacado yo esa imagen de la nieve y la trinchera, esa idea que tenía desde muy pequeño y que ella nunca me quiso desmentir porque para un niño sin recuerdos de su padre era mejor eso que nada. Menos mal que el tiempo lo borra todo, hijo, añadió con una sonrisa ambigua. (Juan Marsé, 1993: 189)

La obra marseana participa, haciéndolos suyos, de unos referentes locativo-temporales compartidos por la generación barcelonesa del medio siglo, marcada por el clima represivo de la primera posguerra y la –paradójica– libertad de que gozó en su infancia, ocupados como estaban los adultos en restañar las heridas del conflicto. Abunda en la obra de los Goytisolo, en la poesía de Barral y en otros miembros de la escuela de Barcelona –de filiación burguesa y educación universitaria– el enfrentamiento de la conciencia escritural a una ciudad gris, al margen del avance europeo, que los más lúcidos saben amordazada. Pero la aproximación de Juan Marsé a estos indicios del poder franquista queda singularizada de un modo decidido porque se produce desde el ángulo de los perdedores y se focaliza en un barrio mental (comprende zonas de Gracia, el Carmelo, la Salud y el Guinardó) cuyos límites no corresponden a una demarcación topográfica exacta y que con el paso de las décadas ha evolucionado a espacio ético-sentimental donde anclar la memoria. Ello ha sido posible porque frente al carácter de signo institucionalizado que poseen los iconos de la cotidianidad franquista (el yugo y las flechas, la efigie del caudillo, las camisas azules o la bandera nacional) para la mayoría de los vencedores, desde la óptica de los vencidos estos elementos se convierten en turbios emblemas que modulan su

semasia unívoca multiplicando las asociaciones implícitas, al incorporar la percepción individual como factor de enriquecimiento significativo y redefinición. Así, el yugo y las flechas adoptados por Falange son transmutados por la imaginación infantil en insecto mortífero que inyecta sus quelíceros en el barrio, la ciudad y la sociedad española, por extensión, lo que hace posible una reinterpretación del icono del Régimen desde una perspectiva que insinúa la coerción entorno y deviene metáfora del miedo de la población vencida y de una extensa serie de sugerencias semánticas (terror, angustia, represión, impotencia...), conjugadas de forma diversa en cada novela. Pueden, verbi gratia, objetualizarse en la lámpara suspendida sobre Menchu mientras la fuerzan por primera vez, en *Si te dicen que caí*, o adquirir carácter de metáfora: las nubes amenazantes en forma de tela de araña sobre la ciudad. Llegando a convertirse, a principios del siglo XXI, en una referencia lúdica y autoparódica adherida al ombligo de la patinadora del centro comercial en *Canciones de amor en Lolita's Club*:

¡Oh, mira, mira lo que tienes ahí, una araña negra! –Señala el ombligo, repentinamente alarmado–. ¡Te va a picar!

—¡Ésta no pica, Valen, es una araña buena! ¡Adiós!

Se aleja patinando, sorteando mujeres con carritos de la compra y viandantes y mirores petrificados, y él sigue su camino hasta el otro lado de la rotonda. La araña es buena, pero te picará, murmura cabizbajo. (Juan Marsé, 2005: 173)

Ya desde sus ficciones de los años sesenta, la voz narrativa se permite ironizar sobre los iconos oficiales contribuyendo a desgastar su monolítico sentido. Así por ejemplo, en *Un día volveré* unos niños orinan la efigie del Caudillo, que está rodeada de basuras. O, aún después de su desaparición efectiva, el recelo frente al poder represor queda tan significativa como enigmáticamente grabado en la fachada del número 44 de la calle Alcalá de Madrid («Las vacaciones de la araña», *Confidencias de un chorizo*).

Asimismo, a esa red de miedos institucionalizados, la voz narrativa homodiegética de *El embrujo de Shangai* contrapone un olor a gas que sólo el capitán Blay percibe y que parece emanar del subsuelo del barrio y, desde la plaza Rovira, extenderse por toda la urbe, para hiperbolizar ese estado «narcotizado» de la población civil. Como un orate fustigador, el anciano declara gaseadas las conciencias de sus conciudadanos, ignorantes de su estado, y se autoimpone la quijotesca acción de despertarles de ese adormecimiento:

Porque a fin de cuentas, hoy lo sé, entre ese gas fantasmal y quimérico que salía de las cloacas para adormecernos y su valeroso convencimiento de la existencia real de ese gas, no había más que un ligero malentendido» (Juan Marsé, 1993: 157)

En *Rabos de lagartija*, ambientada en los mismos años, David Bartra, otra voz lúcida y solitaria, vigía de un caduco paraíso familiar, hablará del olor atómico y tras el lanzamiento de la bomba nuclear sufrirá apocalípticas visiones,

revelando mediante un discurso hiperbólico donde se enmaraña el lenguaje de tebeo y de cine, la tenaz opresión de la que es víctima la sociedad de la inmediata posguerra.

Confrontados a estos signos estatales, irrumpen también subrepticamente en el entramado textual los símbolos de un catalanismo reprimido en un ambiente de centralismo nacional católico. El cojín amarillo con cuatro rayas rojas verticales expuesto en el escaparate de una tienda en *Ronda del Guinardó*, la imagen de la Moreneta que lleva la huérfana Rosita, la montaña de Montserrat recubierta de excrementos y camuflada por la vegetación del jardín, o las sardanas que empiezan a permitirse bailar en el parque Güell, son signos de una catalanidad que se preserva en el ámbito familiar. También merece destacarse la bufanda azulgrana que teje primero Soledad en el porche de su casa de Castelldefels y después Julivert para su sobrino Néstor, o las reuniones patriótico-teatrales en casa de los Valentí⁷. Pero estas imágenes, a pesar de estar teñidas de un tono de evocación sentimental, no remiten únicamente a la añoranza de unos emblemas del pueblo catalán, que perviven en nuestros días, sino que al mismo tiempo permiten a Marsé vehicular la crítica sarcástica a un sector de la burguesía catalanista católica que pactó con el poder central para mantener sus privilegios de clase. Una paradójica situación materializada por antonomasia en ese «enano montserratinó» que con la cabeza ladeada recrimina el mestizaje lingüístico del torero enmascarado al final de *El amante bilingüe*, en un momento en que la lengua perseguida pasa a ser valleinclanesca y perseguidora del charnego confiado.

2. LOS ICONOS DE LA BURGUESÍA

Además de la iteración de elementos simbólicos enmarcados en unas coordenadas histórico-temporales concretas, las ficciones marseanas ilustran unas pulsiones entre clases sociales diversas, que no se traducen en un discurso modalizado de índole dicotómica sino en un sutil entramado de gestos, objetos y palabras que dan cuenta implícita de la diferencia –casi siempre insalvable– entre excluidos y poderosos. Se figuran ora en el binomio inmigrantes pobres-burgueses, ora en la distinción matizada entre charnegos y catalanes; y a lo largo de medio siglo han ido amparándose en diferentes máscaras, reflejo literario de las transformaciones de la sociedad civil, así como de la permanencia latente de esa separación socio-cultural. Marsé ha ironizado en varias entrevistas sobre lo que de «venganza personal» podría tener su creación del Pijoaparte y el porqué del sintagma despectivo «señoritos de mierda» (empleado en *Últimas tardes con Teresa* y *La oscura historia de la prima*

⁷ Ya en plena democracia uno de sus punzantes artículos de *Colección Particular*, «El hombre escondido», evocará esas veladas patrióticas con deje irónico: «El domingo de Pascua el capitán y yo acudimos a la velada lírica en el jardín de la torre de la viuda Coll-Rodó [...] Flotaba el aroma sutil de lo catalán clandestino, el ritual de la lengua oprimida. Con contenida emoción, discretamente, la velada lírica alcanzó su punto culminante con las poesías vernáculos recitadas por pálidas señoritas parroquiales, las canciones folclóricas cantadas por un quinteto de señoras pías y, sobre todo –momento particularmente emotivo–, con el Cant de la senyera, de Joan Maragall...» J. Marsé (1989) p. 28.

Montse), con el que quería anticipar el desenlace del movimiento estudiantil contestatario y que levantó ampollas entre la intelectualidad del momento⁸. Pero sin necesidad de recurrir a aclaraciones extraliterarias, sus propios textos nos ofrecen multitud de claves interpretativas. En *UTT Manolo* comparte muchas horas de su adolescencia con Hortensia, la sobrina del Cardenal, una muchacha de facciones delicadas que le recuerda –y anticipa– a Teresa y que está enamorada de él. Sin embargo, el color rubio de la hija de los Serrat es más intenso porque aparece unido a ese «lugar en el sol» al que aspira el murciano, mientras que la turbia mirada de Hortensia se asocia a la ceniza y al polvo del Carmelo, del que pretende desprenderse⁹:

Hortensia era algo así como un esbozo, un dibujo inacabado y mal hecho de Teresa: Bastaba mirarla entornando los párpados: lo que se veía entre ellos, envuelto en una luz lechosa, era como una fotografía desenfocada de la hermosa rubia, un delicioso rostro gatuno sin facciones y con la lánguida melena trigueña (sí, el aire de aquella Teresa enmarcada en la mesilla de noche de Maruja, junto a su automóvil), la silueta borrosa, casi fantasmal, de aquella otra personalidad luminosa y feliz que florece espontáneamente en los barrios residenciales y que aquí, en el Carmelo, por alguna razón no había tenido tiempo o medios de realizarse. (Juan Marsé, 1979a: 170)

Teresa es la muchacha con automóvil, icono máximo de independencia de la juventud burguesa, circulando a velocidad de vértigo, y, al igual que la heredera de los Vickers en la película de Stevens, catapultada al chico a un instante feliz. Pero quienes, ajenos a esa clase social, ostentan por un momento sus objetos-símbolo resultan, como en el caso de Maruja con las sandalias y los vaqueros de su señorita, ridículos; o caen en la hiperidentificación: Manolo con el traje gris perla en una verbera donde todos van vestidos de manera informal.

Los objetos y espacios que conforman los universos de Teresa Serrat y Manolo Reyes en *Últimas tardes con Teresa* resultan profundamente simbólicos¹⁰. El silencio de la villa, los sofás mullidos de la casa de Sant Gervasi, la piel dorada de la muchacha, la mala iluminación del Carmelo, los rizos oscuros del Pijoaparte, su tez olivácea. Pero esa pretendida polaridad que podía hacer pensar en la simplicidad presentativa de una novela rosa, se plantea desde un esquema dialéctico para quebrarlo, haciendo del signo multívoco entramado simbólico¹¹.

Los personajes desgajan en sus gestos, reacciones y desplazamientos una ideología de clase evidente, sobre la que el narrador poliédrico ironiza ya en los años cin-

⁸ Véase al respecto la entrevista publicada en *El País*: «El Pijoaparte sería hoy un inmigrante del Magreb». J. Cruz (2005) p. 5.

⁹ Las intertextualidades con la película de George Stevens *A place in the sun* (1951) son muchas y en su recopilación *El Pijoaparte y otras historias*, Marsé resume sarcásticamente esa moral empática de Manolo Reyes en una frase que encarnará en un personaje de *La oscura historia de la prima Montse*, Salva Vilella: «Si eres joven, educado, honesto y emprendedor te haremos un lugar al sol entre nosotros, los ricos» (p. 81).

¹⁰ Lo mismo sucede con las parejas Paco-Nuria (en *La oscura historia...*) y Marés-Norma (en *El amante bilingüe*), asentadas en una diferencia social que ni el clan de los Claramunt ni el de los Valentí están dispuestos a perdonar. Baste sino la reflexión que dedica Eudald Ribas a Marés: «¿Cómo pudo esa pulga de barrio subirse a la grupa de una rica heredera? (EAB, p. 99).

¹¹ Una circunstancia que señalaron Francisco Díaz de Castro y Alberto Quintana, al analizar el trazado del espacio urbano en el relato, en su monografía *Juan Marsé: Ciudad y novela*.

cuenta y, enriqueciendo su sentido inicial, seguirá haciéndolo décadas después en *El amante bilingüe*. La ciudad de la transición ha cambiado sus formas de representación pero el trasfondo de desigualdad sigue existiendo y el acordeonista enamorado es un paria que idolatra a la rica heredera catalanista. Gracias a una falacia mantenida había podido acceder a esa esfera soñada, pero ha sido expulsado de ella con fuerza definitiva por los guardianes de la unidad lingüística (así lo sentencia el diálogo de éstos en el Café de la Ópera).

En el trazado de ese «capital cultural» propio de una clase (definido y analizado por Pierre Bourdieu en *La Distinction: critique sociale du jugement*), los nombres de locales resultan también muy relevantes porque cada grupo social parece frecuentar un tipo de espacios de ocio propio de su círculo, otros con afán de transgresión y algunos ámbitos neutros donde pueden coincidir personajes de origen diverso, a salvo del recelo de los garantes del orden burgués. Pero cuando un personaje abandona la zona relacional atribuida, desconoce los códigos del lugar ajeno, que se le revela amenazante. Por eso, al enfrentarse Teresa Serrat al ambiente sofocante del baile del Guinardó –tantas veces idealizado– se siente profundamente incómoda, o cuando el camarero derrama un café sobre el traje del Pijoaparte éste reacciona con una grosería que delata su condición de señorito impostado.

De ahí también que el acceso a los hogares de las clases altas aparezca ritualizado bajo las formas del espionaje furtivo, primero, y de la penetración morosa en los jardines burgueses, que custodian el espacio simbólico del hogar, sirviendo a un tiempo de frontera separadora del exterior y distancia reguladora de una diferencia de clase. En estos paraísos vegetales acechados por los muchachos desarrapados del barrio, que se encaraman a la verja modernista de Villa Valentí (*EAB*), el narrador metonimiza las diferencias sociales y la elegante decadencia de un grupo que renueva sus formas de expresar el lujo para poder continuar manteniendo su excelencia social. Los caminos de grava que crujen bajo los pies, un estanque con peces, la vegetación recortada, el aroma pútrido de la hojarasca... son componentes esenciales de estos paraísos vegetales referidos por buena parte de la escuela de Barcelona –y estudiados de manera brillante por Laureano Bonet en *El jardín quebrado*–; pero cuya descripción en las ficciones marseanas está regida siempre por la percepción externa, a un tiempo irónica y magnificadora. No son los personajes que los habitan quienes observan su lánguida decadencia –como en la poesía de José Agustín Goytisolo o Jaime Gil de Biedma¹²– sino acechantes ojos que ven en esa posibilidad de aislarse del exterior agresivo una impronta de clase. De modo que los rayos de sol que se cuelan por esa olorosa vegetación quedan comparados –con reveladora asociación– a monedas de luz.

Una vez dentro, el advenedizo intenta –en ocasiones en vano– identificar aquellos objetos-símbolo que en su imaginación –aventada por el cine– significan la riqueza. El cuadro con gran número de chimeneas del antepasado algodónero, en *La oscura historia de la prima Montse*, los adornos del piso de la señora Galán en *Si te*

¹² Véase por ejemplo el poema «Infancia y confesiones», de Jaime Gil de Biedma (*Las personas del verbo*, p. 49); o *Recuento*, de Luis Goytisolo (p. 50); que ejemplifican magníficamente ese «hortus conclusus» del paraíso familiar convertido en topos generacional.

dicen que caí o los mullidos sofás y el olor a cera de la casa de los Serrat, son atributos del lujo y metonimizan el carácter de quienes los poseen. Y aunque no siempre satisfacen las expectativas de quienes los habían imaginado en un primer momento desde el exterior, acaban revelando su sello de distinción. De forma que la conquista de la «burguesita» va asociada en el subconsciente de su enamorado a la posesión de la casa y del mundo que convoca. Esa es la impresión que, además de Manolo Reyes, tiene Paco Bodegas ante la torre de las tías de Núria, que durante tres años pudo visitar los domingos, pero donde le estaba prohibido «tocar» y había espacios cerrados para el medio charnego. Por ello también, Marsé afirma en *El amante bilingüe* que nunca consideró suya la gran torre de las tías de Norma, un hogar que le era ajeno porque éstas no le llegaron a aceptar.

3. DE OBJETOS, HOMBRES Y ESPACIOS SIMBÓLICOS

El orden simbólico que otorga verdadera poeticidad a los textos marseanos no es la imagería de época o de clase, sino otra dimensión tramada por el autor según asociaciones sónicas de raigambre tradicional o irónico-crítica.

Los estudiosos han insistido mucho en la influencia del género cinematográfico en la narrativa del autor barcelonés y él mismo ha avalado en repetidas ocasiones ese ascendente: al explicar el germen de sus ficciones, Marsé alude a una imagen que le acompaña y que sus textos ilustran, una intuición formulada de manera declarada en «Primera imagen, primer latido» (*El Sol*, 5 de octubre de 1990):

Todo proceso creativo obedece a leyes misteriosas, pero ciertamente en el origen o en la base de toda novela debe de haber una primera imagen o una primera idea. Yo he partido casi siempre de imágenes y no de ideas, es como si en mí la memoria visual pudiera más que el intelecto. En *Últimas tardes con Teresa*, por ejemplo, la imagen que ya contenía en sí misma la novela entera me fue revelada en París en 1961 mientras barría los suelos del Institut Pasteur, imagen que pervive intacta en el capítulo cuarto de la primera parte, una noche de invierno en el jardín de los Serrat en San Gervasio: es Teresa yendo al encuentro del murciano con el pañuelo rojo asomando por el bolsillo de su gabardina echada con descuido sobre los hombros, sobre un precioso vestido de fiesta y arrastrando la hebilla del cinturón por el suelo... (Juan Marsé, 2002: 465)

La innegable «visualidad» de sus relatos va de la mano con el detallismo en la presentación de algunos objetos a los que se otorga un sentido metafórico, pero no implica la captación inmediata de los significados del texto por parte del lector, sino que impone una reflexión posterior –como postulaba Ernst Cassirer al definir la esencia de lo simbólico– para desenredar los matices semánticos enzarzados en ese elemento visual¹³: El abanico o las postales de *El embrujo de Shangai* convocan

¹³ Precisamente de esa plasticidad de sus textos emana el interés que han despertado en la esfera del séptimo arte. No obstante, ninguna de las adaptaciones de sus novelas a la gran pantalla ha satisfecho al escritor, por ser en exceso fieles a un texto que es literatura y cuyas «transiciones» y «encuadres» sólo impostan el género fílmico. Para profundizar en los mecanismos de articulación de esa falacia, véase el libro de Jorge Marí *Lecturas especulares (El Cine en la novela española desde 1970)*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003.

todo un universo de alusiones literarias y aventuras fílmicas¹⁴. El prendedor de Virginia Sisas condensa en sus líneas simples toda la ambigüedad locutiva de *Un día volveré* –ficción de la apariencia–, al descubrirse, ya avanzado el relato, que se trata de un alfiler de corbata y comprender gracias a ese cambio de función que Jan no ama a la señora Klein sino a su marido, el juez. Su materialidad mínima vehicula, pues, la rememoración de una época –brevíssima– de felicidad.

La escalera de caracol que conduce del piso superior del club a la pista de baile en *Canciones de amor...* metonimiza la prisión mantenida de una joven y el deseo mal contenido del policía, al tiempo que supone una transición entre el mundo diurno y el nocturno, o es pasarela del enmascaramiento y la opresión que sufren las prostitutas:

[...] desde hace varias semanas, esa escalera de caracol horadando la atmósfera azulosa y enrarecida se levanta no sólo aquí, sino también en algún repliegue de una pesadilla puntual y recurrente que sufre todas las noches [...] siempre esa escalera de caracol como un gran tirabuzón metálico enroscándose en torno a las piernas y al cuerpo de Milena, sin dejarla salir por arriba ni por abajo, como una metáfora vertiginosa del apresamiento que la aflige. (Juan Marsé, 2005: 226)

Los espejos, uno de los elementos simbólicos más recurrentes de la tradición literaria, adquieren en algunos textos de Juan Marsé una compleja red de significaciones. Menchu, perseguida y humillada, se siente atrapada en un laberinto estallado en *Si te dicen que caí*, con un simulacro angustioso que remite a la escena final de *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1948): «Su imagen prisionera en una cárcel de espejos repetidos, sin escapatoria posible, mordiéndose la cola: sintiendo que todo estaba decidido desde siempre» (*STD*, p. 222).

Por su parte, Luis Forest los rehúye en *La muchacha...*, por temor a enfrentarse con su verdadera faz de tergiversador declarado de la memoria personal e histórica, pero la puerta del armario se abre subrepticamente cuando entra en el cuarto de su sobrina, como intentando revelarle la identidad oculta. Marsé, al inicio del cuaderno I ve reflejado el adulterio de su esposa en uno situado en el dormitorio, y en el presente del relato-marco lo conserva como señal de su vergüenza e instrumento para convocar el pasado. Se expone, además, a otros espejos complaciéndose en su exhibicionismo, al afirmar la máscara de hombre derrotado y deshecho. Así, el espejo del café de la Ópera, precisamente en la noche de carnaval, multiplica su disfraz de limpiabotas «hasta el infinito» (p. 99). Pero es capaz de convertir la superficie manchada de uno en caja mágica frente a la que conforma su nueva identidad, haciendo de la esquizofrenia mascarada y de ésta vía de retorno al pasado y recuperación del amigo infantil, o, lo que es lo mismo, de los deseos amagados.

En la alfombra del piso de la calle Mallorca en *Si te dicen que caí* se amordazan sufrimientos históricos (remite al fusilamiento del general Torrijos, pintado por Antonio Gisbert en 1860) y amarguras recientes (los ajusticiamientos del campo de

¹⁴ Resulta por ello relevante que en el guión de Víctor Erice para la que iba a ser su película, *La promesa de Shanghai*, el director renunciase a representar Shanghai, concentrando su evocación en ese abanico y en las postales, por la enorme capacidad de sugerencia implícita en ambos objetos.

la Bota y una larga lista de ejecutados por el franquismo), intensificando, aún más, la humillación de Ramona y Java, que representan cuadros sexuales para el alférez Conrado, y la de tantos seres marginales que en la novela intentan sobrevivir a cualquier precio en una asfixiante continuidad espacio-temporal de índole laberíntica. Por eso el empeño de Aurora la Fueguiña en limpiar las manchas de sangre tejidas en la trama revela la patética incapacidad de borrar un pasado opresivo y una realidad fustigadora, al tiempo que, en el plano metatextual, acentúa la dificultad para el lector de desenmarañar los niveles miméticos integrados en el texto.

No se puede olvidar asimismo la relevancia diegética de un vehículo que reaparece en la mayor parte de textos, la carcasa de un viejo automóvil abandonado (Lincoln 42, Ford Sedán...), que en días de lluvia se convierte en ámbito de diálogo para los niños que pueblan las ficciones marseanas y desde su interior permite reformular el mundo gris de aquellos años con aventuras policíacas inspiradas en películas del cine negro americano. En todas sus recurrencias textuales la presentación de éste destaca su singularidad en un ámbito extraño y se realiza mediante un engarce metonímico que lo convierte en «esqueleto», «cascarón abandonado» o «caracol podrido»...¹⁵ En *Historia de detectives*, dado que la ficción comienza y se narra desde el automóvil, se convierte en espacio genésico pergeñado por la imaginación:

Le dejamos solo dentro del Lincoln, engatillado tras la cortina de humo de sus perfumados cigarrillos de mentira. Por debajo de su pie tranquilamente asomado a la ventanilla, la puerta abollada y herrumbrosa lucía un trozo de plancha milagrosamente bruñida y en ella se reflejó fugazmente el perfil de la ciudad lejana y andrajosa, dormida bajo un cielo desplomado. (Juan Marsé, 2002: 189)

Al hallarse extrañamente abandonado en el descampado, además, la semasia de ese modelo queda enriquecida por el Ford Sedán empleado en el –casi inmediatamente– mitificado asesinato de Carmen Broto, que fue abandonado en la calle Escorial con Legalidad, por la que pasaba Marsé en su adolescencia para ir a trabajar¹⁶.

También remite a ese mundo del ensueño-pesadilla el rosal trepador del taller de Suau porque la leyenda del barrio pretende que debajo de él se encuentra oculta la pistola del antiguo revolucionario Jan Julivert y, por tanto, su sed de venganza, que nunca será materializada, aunque algunos vecinos sustentaban en esa esperanza la catarsis de su propia humillación. Ya en *Encerrados con un solo juguete* se aludía a un árbol del jardín reseco de los Climent bajo el que podían estar ocul-

¹⁵ Marsé ha reconocido el valor de homenaje declarado a la descripción inicial de *Las nieves del Kilimanjaro*, de Ernest Hemingway, que tiene la incardinación textual de este elemento simbólico: «El Kilimanjaro es una montaña cubierta de nieve, de 5.913 metros de altura, y dicen que es la más alta de África. Su nombre en masai es «Ngàje Ngàì», La Casa de Dios. Cerca de la cima se encuentra el esqueleto seco y helado de un leopardo, y nadie ha podido explicar nunca qué buscaba el leopardo por aquellas alturas». E. Hemingway (1999) p. 11.

¹⁶ Una circunstancia que el novelista recordó en una charla ofrecida en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en 1996, «El día que mataron a Carmen Broto», y que fue recogida en *Dietario de posguerra*. A. Espada (1998) pp. 33-53.

tos unos discos y una bandera catalana del padre de Tina. En *Si te dicen que caí* se retomará esa imagen y Palau dirá haber desenterrado su pistola al pie del limonero (p. 64).

Pero más sugerente aún es la presencia del almendro en flor, que parece apuntalar la imaginación herida, única arma efectiva contra el afuera hostil. Ya se encontraba en *Si te dicen que caí* en el solar de Can Compte, donde rebuscaban los kabileños máuseres oxidados, balas y restos herrumbrosos de la guerra, al tiempo que trazaban escenas de tortura de confusa sexualidad, eco deturpado de ese mundo de checas que aterrorizaba a los adultos. En su tronco se inscriben las huellas del conflicto junto a mensajes de amor, encarnando la paradoja vital de aquellos años:

Cobijaba a la niña prisionera y semidesnuda el ramaje de un viejo almendro cuyo tronco habían mordido las balas; alrededor de cada impacto, un corazón y un nombre grabados a punta de navaja... (Juan Marsé, 2003b: 45)

Volveremos a encontrar este árbol pintado en un cuadro de José M^a Tey (*LMB*), en una perspectiva imposible intensificada aún más por su floración a destiempo, que sin embargo se diría lo más verosímil del lienzo. Remitiéndonos pues a esa posibilidad de acceder a la esencia de las cosas no a través de su verdad aparente sino rebuscando entre los despojos de la mentira para hallar sus sentidos celados.

El ámbito que da cobijo a estos objetos de compleja connotación, el descampado, resulta en sí mismo profundamente simbólico porque al sentido inmediato que posee de transición entre el espacio desaparecido y el aún no construido se suma una tupida red de significados –acentuados aún más por la penuria de los años de la posguerra–, que hacen de él una invariante textual de gran riqueza léxica. Es un lugar esquilmo donde se alternan la tierra reseca con los charcos y las basuras arrojadas por el vecindario.

Allí duermen algunos vagabundos y se esconden resistentes antifranquistas. Encierra restos dispersos del conflicto civil, que desde su situación de objetos ya inútiles, actúan sin piedad contra quienes intentan escapar a un destino de miseria y marginación. Pero, al mismo tiempo, la posibilidad de encontrar unas cartucheras o un máuser oxidado fascina a los niños:

Los aburridos domingos nos pateábamos solares y descampados con las manos hundidas en los bolsillos y los ojos en el suelo. A veces, entre los hierbajos y el polvo, encontrábamos formas deshechas de felicidad: una cajetilla de Lucky Strike arrugada con un cigarrillo dentro, un condón usado, varillas de paraguas para hacer flechas, una vaina de bala con el fulminante intacto. (Juan Marsé, 2002: 207)

Ellos son los únicos que pueden apropiarse de esta tierra de nadie y por eso el sentido más invocado por la imaginería marseana es el de lugar de refugio para unos muchachos que intuyen la dureza del mundo exterior y se escudan en una fantasía vapuleada por los adultos. A pesar de su fragilidad, dentro de las fronteras del descampado recrean la realidad entorno con gran fuerza poética. El juego se convierte de este modo en vía gnóstica para desentrañar sentidos celados de un afuera amena-

zante y trascenderlo en un relato oral que tiene mucho de intrahistoria de aquellos años y adquiere carácter mítico a través de la ritualización, es decir, de la repetición fervorosa, nunca igual a sí misma, sin embargo, que el contador –Sarnita o Java– salmodia.

La polisemia inherente a la figuración de esos solares alcanza en *Rabos de lagartija* una dimensión decididamente metatextual. La penúltima ficción marseana es uno de los relatos donde, bajo una paradójica apariencia de laconismo ancial, ese engarce simbólico de objetos, gestos y espacios es más acusado.

Es ámbito lúdico en el que Víctor y Paulino buscan lagartijas y trazan juegos infantiles, pero, a través de la palabra, se convierte en espacio onírico donde las coordenadas de la realidad inmediata se suspenden. De tal manera que enlaza con la figuración del útero materno (la semasia del término ha sido magníficamente trazada por Gaston Bachelard en *La poétique de l'espace*), protector del feto de Víctor y prolongado en una tierra de nadie suspendida en la infancia. Por ello esa torrentera asolada, en el límite entre la ciudad y el campo, se transmuta en núcleo germinal de la imaginación de David Bartra y en alegoría del propio proceso de la ficción, con una asociación genésica que se prolonga en la conciencia de un feto parlante cuyo nacimiento provocará la muerte de la madre. Justamente por esa dimensión simbólica, desde él se puede convocar el mundo y hasta la tierra reseca llega el rumor acuático del pasado, que sólo la oreja enferma de David parece escuchar.

En comunicación con el ayer, el muchacho puede hablar con el fantasma de su padre huido. Pero, asimismo, con una intensificación constante de la implicación de niveles diegéticos, él –y después su hermano– percibe el rasgueo del lápiz en el papel, adivinando y anticipando la mano del escritor que lo traza. Por lo que de ese microcosmos intradiegético emerge la propia ficción, renovada en cada historia. Para intentar explicar esa decantación lírica, que revela la novela como palimpsesto de su producción narrativa, Marsé ha afirmado que ese proceso de fagocitosis hace de la intratextualidad un componente diegético axial:

«En *Rabos de lagartija* me plagio a mí mismo, devoro mis propios temas en esta historia del resistente antifranquista...y eso es muy importante porque diría que he llegado a un canibalismo, que no sé definir, de mis propios temas». (José Martí Gómez, 2000: 38)

4. LA NATURALEZA DE LO SIMBÓLICO

Esa esencialización del discurso ayuda a descubrir la importancia que adquieren en los relatos marseanos algunos símbolos primarios, presentes en todas las culturas e indefinidamente reinterpretados en la historia literaria. Me refiero, en particular, al agua y al fuego, estudiados de manera excepcional por Gaston Bachelard o Mircea Eliade como componentes del subconsciente colectivo, y que tienen una amplia y matizada lista de recurrencias textuales en las ficciones del autor barcelonés.

Un capítulo de *Últimas tardes con Teresa* y unas páginas de *Un día volveré* transcurren en la noche de San Juan, el momento del año asociado de forma más

decidida al fuego, con lo que de rito pagano y llegada del verano posee pero también de consunción y renovación vital. En la primera de las dos novelas esa fecha abre el paréntesis que conduce a un desequilibrio en la estructura social –la relación de Teresa y Manolo– resuelto al iniciarse el otoño. En el segundo texto parece anticipar –a los ojos del barrio– el rito de venganzas que Jan va a llevar a cabo, pero se sabe a posteriori que se encuentra asociada a la dialéctica memoria-olvido capital en la narrativa marseana. Del mismo modo que en *Rabos de lagartija* la pelirroja quema los recuerdos de su marido, decidida a proteger a la familia y asumiendo una pérdida que ya es efectiva. Julivert y Rosa Bartra, empero, conservan un objeto unido a la sentimentalidad pasada: la porcelana del perro y el niño, que remite a la infancia, o la foto del aviador de la revista Adler, que insinúa una pasión tácita.

La novela donde el rito del fuego adquiere aspectos más matizados e inquietantes es *Si te dicen que caí*. También en ella se alude a la noche de San Juan, ya en la parte final del relato, cuando, después de un tiempo alejado del barrio, Java regresa a la trapería y echa gran cantidad de cosas a la fogata de unos chicos, clausurando de ese modo –tal y como había anunciado a Justiniano– las penurias pasadas al mismo tiempo que la infancia. Pero lo que singulariza este texto es que otro personaje, la Fueguiña, lleva el elemento ígneo inscrito en el nombre y un pasado de humillación y violencia que aflora alarmantemente en sus pupilas cada vez que se acercan a una cerilla encendida. La fascinación de la muchacha por las llamas pende como un presagio desde los primeros capítulos de la novela y ayuda, por tanto, a definir su hermética condición modelada en el dolor tácito. Como el arcángel Gabriel que encarna en la obra del centro parroquial, la niña venga simbólicamente esos años terribles de miedo, hambre y delaciones, con el fuego reparador, que para ella, sin embargo, no será liberalizador porque se autoinmola al intentar salvar al alférez Conrado, y permanecerá «adherida» a su silla de ruedas, llevando inscritas para siempre las señales de las llamas en su rostro marcado:

¿Qué haces loca?, dijo, y la Fueguiña riendo lo sujetaba, le impedía apagar el fuego, ¿qué te propones?, el resplandor encendiendo sus caras...Todas las sombras del zaguán retrocedieron de golpe hacia la garita de la portera empujadas por la gran llama, rescatando las paredes desconchadas, las escaleras de peldaños alabeados... la Fueguiña ahogó un grito. Rodeado de un humo espeso y maloliente, Java vio que no podría apagar el fuego y agarró la mano de ella, inmóvil como una estatua mirando nada, y escaparon corriendo. (Juan Marsé, 2003b: 157)

Por su parte, el símbolo acuático adquiere en los textos marseanos un carácter polisémico todavía más decidido. En el trazado del barrio de la inmediata posguerra se reitera la descripción de un reguero de aguas pútridas, barro, o la profundidad cenagosa de un pantano se prolonga en unos ojos turbios (Rosita o La Fueguiña, verbi gratia). Esa sensación de humedad y de fango adherido a las calles y los zapatos, además de la dimensión real que posee en barrios como el Carmelo, adquiere un sentido metafórico ligado a la expresión de un opresivo tiempo histórico. A veces incluso la superficie de un espejo se convierte en agua sucia que señala la degrada-

ción de algún personaje y el marasmo de una sociedad estancada en unas formas hueras de acatamiento.

En otras ocasiones, el agua remansada remite a la tragedia; así el estanque de aguas muertas de los Claramunt, donde Montse parece leer su propio destino; o a su reinterpretación irónica (en el parque de Villa Valentí). Pero probablemente una de las representaciones más enigmáticas del elemento acuático se encuentre en *Rabos de lagartija*, ya que su contenido semántico se conforma por la alternancia ausencia-presencia. El relato parece narrado y percibido desde el interior líquido y reposado donde está suspendido el feto. El torrente evocado, sin embargo, está seco desde hace mucho tiempo y la tierra que lo rodea se encuentra arrasada, el verano es extremadamente caluroso y solamente Daniel –con profética capacidad– escucha el rumor de las aguas que fluyeron una vez por su cauce. Su evocación, esbozada en imágenes inconclusas, convoca un tiempo pasado –anterior a la guerra y a la huida paterna– definitivamente perdido y el anhelo de arrasarse ese cronotopo de la inmediata posguerra tejido por la delación y la violencia:

Pero la percepción más inmediata y persistente, paseando en compañía del perro, consiste siempre en una especie de náusea submarina, la sensación de caminar bajo las aguas muertas que un día pasaron por aquí devorando los márgenes, viniendo de muy lejos, arrastrando árboles y fango y animales y soldados muertos. (Juan Marsé, 2000: 139)

Otras veces, el elemento acuático está asociado al mundo marino y sus sentidos inmediatos se prolongan en una red de referencias intra y extradiagéticas. En *Últimas tardes con Teresa* el mar empieza siendo un símbolo liberador, porque las aguas de Blanes se le antojan a Manolo un atributo más de la alta burguesía y el placer de navegar que esa clase social puede permitirse, un lujo alcanzable a través de la posesión de la muchacha. Pero se transforma en elemento hostil cuando el Pijoaparte regresa a la villa al final de la novela o al adoptar la forma de lluvia que anticipa el otoño (y la separación), en el entierro de Maruja. De manera que se resemantiza asumiendo los sentimientos no expresados de la familia Serrat frente a Manolo y de una parte de la comunidad, que le sabe un intruso en esos ámbitos.

El mismo mar Mediterráneo, cristalino todavía en aquellos años en Blanes, tiene como reverso en *La oscura historia de la prima Montse* su versión contaminada en la playa de la Barceloneta. Encarna entonces el presagio del futuro de Montse Claramunt, al atreverse a desafiar la autoridad familiar e irse a vivir con Manolo, y está asociado a la noción de mácula y pecado, tal y como se aprecia en los semas iterados que resaltan la suciedad adherida a la piel de la joven, en un capítulo titulado precisamente «El contagio»:

Antes se ha bañado con él en la revuelta y promiscua orilla, han salvado juntos las olas y los cuerpos y los residuos, ha notado por vez primera sus brazos amparándola y ahuyentando materias pestilentes. Y fue al salir del agua cuando, con la piel grasienta y alguna mancha de alquitrán, la arena empezó a adherirse, contaminándola. Los juegos y las querellas en torno la impiden dormir, siguen, siguen arrojándoles arena y su mano incansable sacude y expulsa, hasta que él se desvela un momento para

decir: «Deja, es igual», con una sonrisa resignada. Ella se echa de bruces a su lado, vigilante, mirándole como si velara su sueño. Varias veces, todavía, pacientemente, tercamente, sacude la suciedad que se pega a la piel cayendo desde todas partes. (Juan Marsé, 2003a: 279-280)

Pero estos significados simbólicos se enriquecen en otras novelas con connotaciones metaliterarias que establecen un engarce semántico entre el vaivén de las aguas y el proceso de la escritura. En *La Muchacha...* el mar de Castelldefels parece moverse al compás de la violencia inflingida por el viejo falangista a una prosa pretendidamente autobiográfica. Éste, además, se desorienta una noche de tormenta dentro de su propia vivienda. Tras unos segundos de vacilación el ayer se apodera de su mente momentáneamente obnubilada, y se siente un todopoderoso capitán Ahab en su Pequod, capaz de recuperar el pasado y reinventar una parte de su historia personal como un demiurgo¹⁷.

En *El embrujo de Shanghai* el viaje del Nantucket, atrás en el tiempo, enlaza con la redención de la fantasía invocada en la edad adulta por Daniel y compartida con el lector-espectador al entrar en la sala oscura del cine y ver el barco: «hoy como ayer rumbo a Shangai» (p. 192). También en *Canciones de amor* se vuelve a otorgar al mar un papel preponderante en la filiación del recuerdo, al emerger éste en el cotidiano recorrido por la autopista de Raúl, que ve invadido su carril por un agua que es memoria y, con visos de pesadilla, le trae a la mujer muerta que todos se obstinan en olvidar. La imagen, de gran belleza, funde el anodino trayecto del muchacho con el lirismo de su evocación:

De pronto ante sus ojos el asfalto se pone azul festoneado de espumas. Deja de silbar y con la cara compungida, los ojos clavados en la rueda delantera, escucha el rumor del mar. Delante del manillar, el cesto va repleto de bolsas con comestibles, y un poco más allá el asfalto se desliza bajo la rueda como un agua turbia insondable, abismo marino sin fondo. El cuerpo de Desirée flota inmóvil entre dos aguas, la mejilla pegada al hombro, los ojos cerrados y los labios lívidos entreabiertos, la falda y la cabellera ondulando hacia arriba con la misma suave cadencia que las algas. (Juan Marsé, 2005: 128-129)

5. LA CONFIGURACIÓN DE UN BESTIARIO PERSONAL

La centralidad diegética de las objetualidades y los espacios marseanos ha hecho obviar la relevancia de una retahíla de animales simbólicos que impregnan la prosa del escritor barcelonés de un lirismo decidido, al tiempo que remiten a un juego de intratextualidades que ensancha las fronteras de la ficción. Además de la araña negra –a la que ya se ha aludido–, omnipresente en el entramado urbano de aquellas déca-

¹⁷ La admiración por Robert Louis Stevenson es constante en la obra marseana. En particular, la fascinación por *La isla del tesoro* se declara en sus ficciones, artículos y entrevistas, y uno de sus relatos breves, «El caso del escritor desleído» está incluido en *Cuentos de la isla del tesoro*, donde se hallan también historias de Muñoz Molina, Pérez Reverte y Millás, entre otros, publicadas como homenaje al autor en el centenario de su fallecimiento.

das, el alacrán, los peces, las palomas, las lagartijas..., forman parte de un bestiario contemporáneo que amplía los significados connotativos del discurso y hace de la sugerencia un elemento de intensificación semántica –en su mayoría– no examinado por la crítica, y que, sin embargo, constituye uno de los indiscutibles hallazgos expresivos de sus textos.

En las novelas y cuentos de Marsé emerge de forma iterada el ideograma de la traición como inherente a una época concreta pero, al mismo tiempo, revelador de un caínismo propio de la condición humana. El Kim es traicionado por Lévy, y engaña a su vez al Denis, Java a Marcos, Raúl quiebra la confianza depositada en él por Valentín..., y esa deslealtad encadenada se figura en algunos relatos mediante el alacrán que se clava su propio agujijón o las posturas distorsionadas de algunos personajes asustados. El lector intuye la ruptura de un pretendido amor fraterno y con ella la metáfora de un país escindido que después de acabada la guerra seguirá estándolo durante varias décadas. De ahí que también el falaz narrador intradiegetico de *El embrujo de Shangai* asemeje la sombra del crepúsculo en la ciudad del Sena al perfil sanguíneo de un escorpión.

El animal aparece asimismo asociado a la muerte autoinflingida y, por eso, el niño contorsionista (Marés) adopta esa forma simbólica de inmolación después de contemplar al ahorcado de la calle Legalidad:

Sólo después que descolgaron el cadáver y los curiosos empezaron a desfilar, lo vimos apoyado tranquilamente en un costado de la fúnebre camioneta, mirándonos con sonrisa burlona. La camioneta se fue y Marés se sentó en la acera, contorsionándose. Cuando llegamos a su lado se había convertido en un escorpión (Juan Marsé, 2002: 191)

En *Si te dicen que caí* el escorpión llega a materializarse en la pulsera de Carmen, que parece una joya maldita, a través de la cual se teje aún más la confusión entre Menchu-Carmen y Aurora-Ramona, una de las historias axiales para comprender la «aventi-total» relatada por Sarnita.

Probablemente la más enigmática y plurisémica figuración marseana sea la de los peces, que matizan su significado en función del cromatismo que les otorga la voz narrativa. Son dorados cuando están asociados al mundo de la riqueza y el poder de la burguesía. Por ejemplo, la bañera de la baronesa con los grifos en forma de dos peces dorados de colas entrecruzadas. De forma que el color del animal enlaza metonímicamente con el del dinero o propicia la metamorfosis de un personaje: Teresa es pez-mariposa, por lo inalcanzable de su condición. De ahí también la fascinación con la que Marés-niño contempla «el pez de oro» que ha conseguido como premio a su actuación y la permanencia traumática de la pecera vacía, años después, que el mendigo va llenando con la recaudación del día¹⁸.

De hecho, el haz de significados que convoca este vocablo es muy amplio y en algunas nominaciones singulares lleva implícito un marcado tono irónico. Así, en

¹⁸ Ya Adolfo Sotelo Vázquez, en su modélico artículo «Historia, discurso y polifonía en *El amante bilingüe* de Juan Marsé», señalaba esta cuestión y hablaba de un proceso de sustitución psicológica por el cual: «El fascinante pez de oro se ha trocado en las monedas recaudadas en su cotidiano y patético descenso a los infiernos». (p. 146).

Últimas tardes con Teresa la muchacha alude al partido comunista mediante sus siglas, «P.C.», y Manolo –que carece de conciencia política– piensa: «¡qué peces de colores ni qué noches de verano si allí sólo hay aburrimiento y miseria!» (UTT, p. 160). La alusión a los peces galdosianos es también una intertextualidad evidente; y, en un decidido repliegue sarcástico, el charnego mítico, Faneca, lleva con orgullo pinturero el nombre de un humilde pescado.

Sin embargo, estos animales acuáticos se tiñen de negro en los cabellos de Tina (*Encerrados con un solo juguete*) para remitir a la angustia de una generación perdida, sin voz, ni capacidad de rebelión; y son rojos, asociados a la sangre, el parto y la muerte, en el caso de la pelirroja, la mujer preñada y Montse Claramunt. Es ésta una imago de gran lirismo que enlaza varias ficciones marseanas desde uno de los silencios más explícitos de su producción, la figura de la madre muerta y el concepto de génesis asociado al de extinción. No debiera olvidarse que en *Si te dicen que caí* los peces que rondan el coche de Java hundido en el mar se alimentan de cuajaron de sangre de los cadáveres¹⁹.

Otras veces hallamos unos peces desorientados, asustadizos, emergiendo de una dimensión acallada del subconsciente y escondiéndose después para materializar el remordimiento de algunos supervivientes en *La oscura historia...*, donde el nombre del animal da título a un capítulo. Encarnan la lucha inconsciente de Nuria Claramunt por justificar una actitud pasada, que había precipitado el suicidio de su hermana, y perdonarse de alguna manera, al tiempo que ilustran el rechazo mantenido de la evocación que empieza a desbordarse una noche, permitiéndole así continuar con la existencia.

Pero este proceso de asociación semántica se amplía metonímicamente y la galería donde está encerrada Susana en *El Embrujo de Shangai* es vista como un acuario bañado por la luz (p. 39), o Paco ha fijado una imagen de la prima Montse en su recuerdo observando los peces como dentro de un acuario, siendo pues, ella también, pez desorientado que se agita en el agua limosa, como miembro singular, que es, de la familia²⁰:

Tenías a la prima Montse en el tibio acuario de tus ocios domingueros, estrecho recipiente de agua sucia y estancada al que de vez en cuando te asomabas para mirarla con curiosidad, con cierto estupor y hasta a veces con lástima, pero sin tratar de comprenderla jamás, sin asociarla al destino de los mortales, realmente como si tu prima fuese un ejemplar raro cuya vida y costumbres ofreciera cierto interés biológico pero no humano (Juan Marsé, 2003a: 149)

¹⁹ Marsé afirma que la idea de precipitar el SIMCA 1200 de Java al mar surge de *Isadora*, una película sobre la vida de Isadora Duncan, la bailarina estadounidense cuyos dos hijos varones murieron en un accidente al fallar los frenos del coche y caer al Sena. No debemos tampoco obviar el diálogo intertextual con *La noche del cazador*, de Charles Laughton. En *Un paseo por las estrellas* el escritor recuerda la imagen del cuerpo sin vida de Shelley Winters: «en el fondo del río sentada en un coche descapotado, muerta, con los ojos abiertos y la cabellera ondulando entre algas y peces». J. Marsé (2001) p. 43-44.

²⁰ La presencia del acuario en la narrativa marseana ha sido examinada con gran lucidez por Rosemary Clark en *Catholic iconography in the novels of Juan Marsé* (pp. 42-52). Se encuentra ya en su primera novela, subrayando el clima de irrealidad que atrae a Andrés a la casa de Tina y vuelve a aludirle a ese espacio-tiempo percibido como a través de una pecera en el primer capítulo de *Canciones de amor...*, cuando Valentín oscila por el pasillo del Club llevando las consumiciones.

En la misma novela se descubre otro animal, el ciempiés, que en una retahíla de alusiones textuales adquiere valor simbólico como metáfora del poder coercitivo de la iglesia católica intentando controlar la conciencia ajena. Apelando a su conformación, la incisiva pluma marseana reinterpreta de modo satírico la iconografía religiosa de Cristo como cabeza de la iglesia, vista a su vez como morada de Dios y cuerpo articulado que es rígido por el Mesías. El artrópodo se mueve primero al compás de los convulsos remordimientos de los cursillistas, que se debaten entre el escepticismo y la culpa, y acaba con un desplazamiento paroxístico, señal de esa domesticación de la conciencia, resignada a su condición de pecadora y convencida –con métodos psicológicos emanados del nuevo concilio– de la necesidad de volver al buen camino de la colectividad:

Ciego y convulso, rodeado de un círculo de fuego ya imposible de romper, el ciempiés se encoge y se apretuja en las mesas mientras en la tarima el conferenciante dispara sus exacerbadas vivencias utilizándolas a modo de razones (Juan Marsé, 2003a: 208)

Es con seguridad una de las figuraciones simbólicas más paródicas de su novelística al indagar con mordacidad insobornable en el papel representado por un sector del catolicismo durante la dictadura y en la demagogia que enmascaraba su verbo de pretendida conciliación cristiana, tendente a la domesticación.

La utilización lírico-sarcástica del mismo roza en ocasiones el paroxismo, y el juego impenitente con el afilado verbo casi quevedesco convierte la novela en una de las más furibundas y certeras críticas de la literatura de posguerra a la institución eclesial.

No puede olvidarse tampoco la reinterpretación lírico-paródica de uno de los símbolos tradicionales de la cultura catalana, Sant Jordi y el dragón. Este animal aparecerá adormecido en la verja de la villa de los Claramunt, con la lengua de hierro atravesada por una mandarina o, años después, custodiando la entrada del jardín de los Valentí, como esperando la llegada de la transición para despertar de un letargo forzoso. Su configuración textual adquiere otros sentidos, gracias a las múltiples referencias al dragón de “trencadís” gaudiniano al que monta un desesperado murciano como expresión simbólica de su voluntad de acceder a una clase social que le rechaza, y que en *Si te dicen que caí* escupe un agua verde venenosa. En él se arraciman los muchachos desarrapados como presagiando un ataque a ese mundo que les niega la posibilidad de una existencia digna: el de la alta burguesía católica de estirpe acomodaticia, que venera los signos de un catalanismo secular pero manteniéndolos convenientemente celados para que su equilibrio económico no se vea alterado, hasta el momento de permitirle desplegar las alas otra vez²¹. No olvidemos las reuniones teatrales en casa de los Valentí en que se

²¹ Las referencias al catolicismo de aquellos años en la novelística del autor barcelonés han sido rastreadas por Rosemary Clark en la ya citada *Catholic Iconography in the Novels of Juan Marsé*, donde la autora contextualiza buen número de alusiones implícitas y destaca el carácter lúdico de las mismas como reescritura paródica del doble papel, legitimador del régimen y defensor del catolicismo nacionalista, que –con sonadas excepciones– representó la curia catalana durante la inmediata posguerra.

reinterpreta la leyenda de Sant Jordi, al ser éste el caballero catalán que no mata al dragón (símbolo autóctono) sino a la araña negra (con acento andaluz), encarnada magistralmente por Juanito Marés. Por ello, prolongando esta semasia, Paco Bodegas recuerda la verja con el dragón de la torre de sus tíos y se ve a sí mismo como héroe que tenía que matar a la bestia para poseer a su prima Nuria y entrar en aquella casa que –en su desaforada imaginación de pariente pobre– tenía mucho de palacio con cúpulas doradas:

[...] es como una obsesión de Príncipe Valiente, no consigo verte sin un fondo de castillo con torres almenadas y dragón, aquel jardín, aquellas noches estrelladas, un fabuloso decorado siempre unido a ti... Qué bonito. Había que matar al dragón para merecerte. Y me pregunto si ese telón de fondo, ese dragón que había que vencer y ese castillo, eran un medio o un fin; me pregunto si todo eso no me atraía más que tú. (Juan Marsé, 2003a: 136)

Aunque su iteración textual es menor, debe anotarse la importancia que adquieren en *Ronda del Guinardó*, las palomas. Desde las primeras páginas de esta novela corta se establece la asociación paradójica entre el sentido que les atribuye la doctrina cristiana de pureza y paz y la niñez violada de Rosita, su prostitución y explotación cotidianas en un barrio humilde. Son desmochadas (cuando son de piedra), decapitadas, embarradas y tiradas a las cloacas, al igual que los lirios tronchados aparecen arrojados al borde de la alcantarilla y un reguero de agua sucia los pudre, con la indiferencia cruel con la que también se observan esas maltrechas existencias infantiles. De nuevo el autor recurre a uno de los iconos de la doctrina cristiana para subvertirlo y por medio de un lenguaje modalizado desvelar la imperdonable impostura del verbo católico en unos años ominosos. Aquellos animales desesperados se arrojarán al vacío y Rosita intuirá a su paso bajo una cornisa ruinoso la sentencia suspendida de tantos perdedores:

¿Usted no sabe que hay palomas que se suicidan, igual que las personas? [...] Son palomas ciegas que no encuentran agua ni comida y por eso acaban tocadas del ala, quiero decir que se vuelven majaretas. Y un día, ¡zas!, no tienen más que plegar las alas y dejarse caer. (Juan Marsé, 2005: 175)

En la penúltima novela de Marsé hallamos uno de los símbolos más inquietantes de toda su narrativa, las lagartijas, que se esconden entre las grietas del barranco asomando asustadas porque Paulino Bardolet y David Bartra les cortan el rabo –una práctica que remite a un juego de la posguerra– para elaborar con él un brebaje que cure las almorranas del hijo del barbero²². Esos saurios escurridi-

²² La narrativa marseana abunda en alusiones grupales y «private jokes», intertextos con la obra de Gil de Biedma, García Hortelano o Carlos Barral, o referencias compartidas a una época concreta. Así lo reconoce el autor en una entrevista concedida a Rosa Mora: «Todo lo justifico menos el aburrimiento», en donde manifiesta que los niños de la posguerra podrían confirmar la existencia de ese juego y que únicamente su amigo Manuel Vázquez Montalbán sería capaz de entender la alusión, en la misma novela, a la alineación del Barça del año 45. J. Marsé (2000) pp. 10-11.

zos se revelan tras una lectura atenta como la encarnación de los sueños de los muchachos, trenzados con una fantasía tan poderosa como frágil. Y es que en la novela los límites entre imaginación, memoria y referencialidad son –intencionadamente– confusos, por ello el deseo puede alterar lo efectivamente sucedido y a través de la mentira –la muerte de Chispas– es posible llegar a la esencia verdadera de los hechos –la auténtica condición del policía–. Sin embargo, el ensueño acaba siendo domeñado y el bálsamo de Fierabrás que macera el verbo hiperbólico de David se sabe claramente inútil contra las humillaciones de las que es objeto su amigo:

[...] ya no te valen alas de mariposa ni rabos de lagartija ni de palabartija, por muchas que David consiga con su cortaplumas y sus ganas de ayudarte, compañero cómo te agradezco la complicidad y cómo te estimo [...] ya todo acabó, ya nada me puede curar y ya no aguanto más. (Juan Marsé, 2000, 277)

El destino trágico de Paulino y la muerte de la pelirroja entierran la infancia del joven Bartra. No obstante, en un último amago tergiversador de la voz narrativa intradiegetica, la palabartija de Ibiza, inventada por el hijo de la pelirroja, cobra cuerpo a pesar de su imposibilidad y su poder mágico queda equiparado al de la escritura –se alimenta de tinta–, postulando de este modo la única redención posible de los hechos en un texto literario: la justicia poética:

El lecho del torrente es un horno y en la arcilla agrietada asoma una lagartija oscura, grande y vieja, el rabo mutilado, la cabeza enhiesta sobre las patas delanteras y los ojitos como perdigones rojos. Podría ser la palabartija de Ibiza con la que solía engañar a Paulino, si no fuera porque no existe. (Juan Marsé, 2000: 308)

Esa configuración morosa de un bestiario personal cuidadosamente trabado tiene en dos novelas, *Si te dicen que caí* y *Rabos de lagartija*, un ápice significativo, ya que en ellas abundan las asociaciones declaradas de los personajes con algún animal. Los chicos de la pandilla: «andan por ahí como los topes (p. 239) o «como gatos tiñosos y famélicos» (p. 135), la patrona del bar Continental tiene un «aliento de buitres», los médicos del Clínico son asociados con «cuervos» (p. 35) por Ñito. Algunos hombres se esconden como ratas y Aurora y Marcos se sienten «unidos en su destino de ratas acorraladas» (p. 353) o Ramona come «como una bestia hambrienta» (p. 24). Se ayuda así a conformar un clima textual claustrofóbico, pautado por la descripción del inframundo del refugio de las Ánimas y la trapería de Java (ombligo del mundo), donde se oculta algún «huido» del régimen y los niños sobreviven con la imaginación herida y perturbada frente a los adultos, reinventando una realidad agónica. Por su parte, en *Ronda del Guinardó* anfibios, serpientes, hipopótamos, urracas y ratas se imbrican en el discurso mediante una adjetivación incisiva y metonimizan la dureza de aquellos años, acentuando determinados rasgos físicos o del carácter de algún personaje. Rosita es calificada como «un gato callejero» (p. 140) que encierra en sus ojos «un tráfago ponzoñoso de crías de alacranes» (p. 189) y el inspector es «un sapo dormido» (p. 97) o un «melancólico hipopótamo» (p. 120) y tiene «una prieta

boca de rana» (p. 171)²³. La recurrente asociación y el epígrafe a *Silvia y Bruno* de Lewis Carroll permiten la lectura del texto como acre evocación de la sociedad de la inmediata posguerra bajo un esquema paródico de fábula moral.

Pero el sentido de la simbología marseana, aquello que legitima su autenticidad, procede de la imposibilidad de acotar los significados atribuibles a un elemento icónico. Las ficciones apuntan líneas de interpretación que el lector debe completar –cada uno lo hará de forma diferente– y que en cada relectura adquieren nuevos perfiles, al trascender la inmediata referencialidad tiznándose de lirismo. Cuando se nos dice que Luis Forest es como un animal agazapado frente a su escritorio, al lector corresponde desentrañar la morfología y el porqué de esa asociación, su miopía, el aislamiento del mundo, la cobardía, o la vergüenza del propio engaño; y en qué grado se interpenetran esos semas. Al descubrir la floración de un almendro en el descampado de la calle Legalidad o su inclusión en un cuadro de perspectiva imposible, podemos asociarlos a la niñez feliz, al sentimiento amoroso, a la «entraña crapulosa» de la primavera, de filiación eliotiana, o a cualquiera de las muchas lecturas que el texto permite, dada su riqueza significativa.

En la literatura realista-naturalista de finales del siglo XIX el pretendido objetivismo de algunos narradores se encabalgaba ya con la descripción modalizada de enseres y espacios que se revelaban esenciales para comprender el desarrollo psicológico de los personajes y, de ese modo, se convertían en metonimia y símbolo de ellos. También la voluntad de reproducir la realidad evocada con detalle moroso desvela en la obra marseana –enraizada en el realismo crítico del medio siglo– el componente trascendente del entorno, que impregna la cotidianidad y cuya formulación literaria se asienta en la sugerencia multívoca.

A ello se añade el factor de conocimiento y reconocimiento entre autor y lector que –apelando al sentido etimológico del término– muchos símbolos poseen²⁴. Una dimensión intensiva que no se percibe de modo inmediato y que hace de la complicidad narrador-narratario eje de intratextualidad.

A lo largo de la producción balzaquiana (verbi gratia) reaparecían caracteres ya presentados con distinta función y extensión narrativa, para crear una sensación de vida fluyendo, captada en diversos momentos. En la obra de Juan Marsé esa circunstancia se intensifica más porque no reencontramos sólo personajes, espacios e impresiones, sino también una retahíla de figuras simbólicas transformadas en invariantes textuales que nos hablan de la inmanencia de un tiempo estancado y de la pervivencia a lo largo de la historia humana de determinadas pulsiones y sentimientos, formulados con los medios expresivos de cada época, pero iguales a sí mismos.

²³ Como ha comentado con acierto el profesor Fernando Valls en su edición crítica del libro: «[...] quizá todo ello adquiera su sentido último en el pasaje en que Rosita recuerda a su violador, claramente inspirado en las líneas finales de *La Regenta*, en donde se habla de «su boca sin dientes, que olía a habas crudas y era resbalosa y blanda como un sapo». F. Valls (2005) p. 60.

²⁴ En la cultura griega el «Symbolon» era un objeto partido en dos, que permitía a sus poseedores reconocerse al volver a encontrarse, de modo que era signo de intimidad y lenguaje cifrado.

La presencia mantenida —e inquietante— del elemento simbólico en sus textos intuye la pujanza lírica de la esencia oculta de lo real. Por ello, la sensación intensa de verosimilitud narrativa, que éstos rezuman, no emana primordialmente de los anclajes antroponímicos o locativo-temporales de índole referencial, sino, en buena medida, de su amalgama con los recuerdos fabulados o imaginados, ya que en su obra historia y símbolo son aproximaciones complementarias a la esencia de la confusa «realidad».

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Obras de Juan Marsé

- MARSÉ, Juan: *Encerrados con un solo juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
 — «Las vacaciones de la araña», (*Confidencias de un chorizo*), IV, 147, 25 de abril de 1977.
 — *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral, 1979a.
 — *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Círculo de lectores, 1979b.
 — *El Pijoaparte y otras historias*, Barcelona, Bruguera, 1981.
 — *Un día volveré*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
 — «El hombre escondido», (*Colección particular*), *El País-Domingo*, 26 de marzo de 1989, p. 28.
 — *El amante bilingüe*, Barcelona, Planeta, 1991.
 — *El embrujo de Shanghai*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993.
 — «El caso del escritor desleído», *Cuentos de la isla del tesoro*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 109-159.
 — *Rabos de lagartija*, Barcelona, Lumen, 2000.
 — *Un paseo por las estrellas*, Barcelona: RBA Libros, 2001.
 — *Cuentos completos*, (ed. crítica Enrique Turpin), Madrid, Espasa Calpe, 2002.
 — *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003a.
 — *Si te dicen que caí*, (versión corregida), Barcelona, Random House Mondadori, 2003b.
 — *Ronda del Guinardó*, (edición crítica de Fernando Valls), Barcelona, Crítica, 2005a.
 — *Canciones de amor en Lolita's Club*, Barcelona, Lumen, 2005b.

Estudios y artículos

- ALVAR, Carlos: *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC, 1990.
 BACHERLARD, Gaston: *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1974 (1957).
 BLANCO, María Luisa: «Juan Marsé: la vida en una novela», *El País (Babelia)*, 9 de abril de 2005, pp. 2-3.
 BLOOMFIELD, Morton W.: *Allegory, Myth, and Symbol*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1981.

- BOLAÑO, Roberto: *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.
 — *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- BONET MOJICA, Laureano: *El jardín quebrado. (La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo)*, Barcelona, ediciones Península, 1994.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinction: critique sociale du jugement*, París, Les éditions de Minuit, 1979.
- CLARK, Rosemary: *Catholic Iconography in the Novels of Juan Marsé*, Woodbridge, Tamesis, 2003.
- CRUZ, Juan: «El Pijoaparte sería hoy un inmigrante del Magreb», *El País (Babelia)*, 4 de diciembre de 2005, pp. 4-5.
- DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO y QUINTANA, Alberto: *Juan Marsé: Ciudad y novela*, Palma de Mallorca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Palma, 1984.
- ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Barcelona, editorial Labor, 1992 (Harper Row Publishers, 1963).
- ESPADA, Arcadi (ed.): *Dietario de posguerra*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- ERICE, Víctor: *La promesa de Shanghai*, Barcelona, Plaza & Janés editores, 2001.
- FARIS, Wendy B.: *Labyrinths of language*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1988.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*, Barcelona Seix Barral, 1990 (1ª ed. 1975).
- GOYTISOLO, Luis: *Antagonía. Recuento*, Madrid, Alfaguara, 1983.
- GRACIA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel: *La España de Franco. Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.
- HEMINGWAY, Ernest: *Las nieves del Kilimanjaro*, Barcelona, Luis de Caralt editor, 1999 (tít. or., *Fifth Column and the First Forty-nine Stories*, 1938).
 — *París era una fiesta* (tít. or. *A moveable Feast*, 1964), Barcelona, Seix Barral, 2003.
- LEVIN, Harry: James Joyce, a critical introduction, Londres, Faber and Faber, 1960.
- MARÍ, Jorge: *Lecturas especulares (El Cine en la novela española desde 1970)*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003.
- MORA, Rosa: «Entrevista a Juan Marsé: «Todo lo justifico menos el aburrimiento»», *El País-Babelia*, sábado 6 de mayo de 2000, pp. 10-11.
- MARTÍ GÓMEZ, José: *La Vanguardia Magazine*, 14 de mayo de 2000, pp. 36-44.
- REVILLA, Federico: *Simbología, arte y sociedad*, Barcelona, ediciones don Bosco, 1980.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego y BOSCO DÍAZ-URMENETA, Juan (eds.): *Símbolos estéticos*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo: «Historia, discurso y polifonía en *El amante bilingüe* de Juan Marsé», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 488, febrero de 1991, pp. 141-149.