

# Las palomas del Guinardó y la importancia del mundo animal en la narrativa de Juan Marsé

Laura Mancheño  
*University of California, Davis*

En su novela corta *Ronda del Guinardó* (1984), Juan Marsé regresa al ambiente, personajes y marco temporal de la Barcelona de los años 40, un mundo que se ha convertido en una constante de su universo narrativo. Como es sabido, la experiencia personal de Marsé, su infancia en los barrios del Guinardó, El Carmelo y Gracia, junto con sus declaraciones en torno el papel de la memoria en el proceso creativo, explican la recurrencia, con pocos paréntesis, de un paisaje y una época. Pero a estos elementos vinculantes hay que añadir la repetición e interrelación de situaciones, léxicos, giros o nombres generadoras de una compleja red de relaciones intra e inter-textuales. Un entramado de conexiones, ampliamente reconocido por la crítica,<sup>i</sup> que en ocasiones “nos ayudan simplemente a fijarnos en el proceso literario particular” (Sherzer 67) del autor, pero que a menudo constituyen una base esencial “para la interpretación de sus obras” (57).

En este estudio, repasaremos la presencia del mundo animal en la obra del autor y abordaremos *Ronda del Guinardó* a través de las imágenes recurrentes de palomas; un motivo que por su carga simbólica y labor funcional contribuye, más que ningún otro, en el desarrollo temático y simbólico y en la admirable trabazón textual del relato. Y es que la presencia de este ave sagrada en la mitología cristiana y greco-latina es, como veremos, un motivo catalizador en la producción de “la experiencia hermenéutica” que las ficciones de Marsé (Champeau 75) ofrecen al lector, así como un ejemplo de la función estética, temática, simbólica e inter/intra-textual de los animales en su narrativa.<sup>ii</sup>

La inter e intra-textualidad en la narrativa de Marsé es un fenómeno de función múltiple. Elementos inter-textuales tales como la reaparición de personajes pueden “reelaborar el nivel argumentativo de una novela anterior” (Sherzer 66). Otras veces, la recurrencia de motivos (enunciados, objetos, imágenes etc.) sirve para ampliar, explicar, o añadir “aspectos presentes” en otras obras (Amell 159; Sherzer 58), mientras que a nivel intra-textual, esta reiteración puede singularizar a los personajes novelescos y “poner en relación objetos, personas e incluso circunstancias sobre las que tal vez no habíamos reparado lo suficiente” (Valls 59). Por otro lado, la reaparición e interpretación simbólica de ciertos animales ha sido también señalada con frecuencia por la crítica (Clark 42-52; Valls 47-48, por poner dos ejemplos), si bien, su inter/intra-textualidad desde una perspectiva global no ha recibido gran atención, siendo este “bestiario personal”—como indica María Esperanza Domínguez Castro—“una de sus aportaciones más singulares” (57), un elemento central en el “lirismo,” “los significados connotativos del discurso” (73-74), y la red de conexiones que caracteriza su prosa.

“Cara de viejo simio,” “decaída boca de pez,” “ojitos de pájaro” (*Si te dicen* 22, 109), “de rana venenosa” (*Historia* 8), “de culebra” (*Canciones* 72), voces descritas como “un susurro de paloma,” “un run-run de paloma” (*Últimas tardes* 142, 292); y personajes transformados

metafórica o literalmente en animales (Marés convertido en escorpión en *Historia de detectives* [1987] y Freddy en “[u]na serpiente que bebe café” [72] en *Canciones*), son sólo algunos ejemplos de un zoomorfismo habitual.<sup>iii</sup> Ciertamente, la animalización en Marsé es un recurso para caracterizar física y psicológicamente a los personajes. Así, por ejemplo, en *Últimas tardes con Teresa* (1966) los cabellos del Pijoaparte en la motocicleta son como “los alones de un pajarraco” (52), su perfil “un ave de presa” (53), y los estudiantes son para éste “domésticos animales de lujo” (82). Aunque más de una vez la animalización—también aplicada a objetos—contribuye en la caracterización del ambiente, como señala Domínguez Castro a propósito de los personajes escondidos “como ratas” y el “clima textual claustrofóbico” (78) en *Si te dicen que caí* (1973). Igualmente, encontramos ejemplos del proceso inverso, el antropomorfismo: la personificación de animales y cosas. A veces se trata de un simple revestimiento humanizador, como el ratón “de hocico impertinente,” “un poco decimonónico y colonial” (47) en *Teniente Bravo* (1987), pero en ocasiones encontramos una caracterización psicológica de animales u objetos paralela a su protagonismo en los relatos. Este es el caso del potro de salto en *Teniente Bravo* y el perro Chispa en *Rabos de lagartija* (2000), a los que el narrador y los propios personajes otorgan cierta personalidad propia. Así, en *Teniente* el co-protagonista y “odiado enemigo” (87) de Bravo es un potro de salto de “barriga de paja” (47) y “engañosa sumisión” (94). Y en *Rabos de lagartija*, el moribundo compañero de David, no sólo habla con éste desde la tumba, sino que, como los humanos, y pese a la supuesta voluntad de vivir que David le asigna, parece considerar el suicidio como medio de poner fin a sus aflicciones, un correlato entre la experiencia humana y la animal que ya se planteó en *Ronda del Guinardó* con el motivo de la paloma suicida.<sup>iv</sup> En suma, dos recursos expresivos (animalización y personificación) que contribuyen tanto en la caracterización y relieve que la prosa de Marsé otorga a seres animados e inanimados como en la evocación de atmósferas específicas (nótese que las personificaciones aquí mencionadas evocan en el primer relato un ambiente marcial patético, y de miseria, desesperación y lucha por la supervivencia en el segundo). Pero hay más, puesto que estos recursos participan en el carácter plástico y sensorial de la prosa marseniana y la presentación, como ilustraremos a continuación, de un universo lleno de correspondencias.

La identificación simbólica con animales es con frecuencia un eslabón importante en la sugerente cadena de asociaciones característica en Marsé. Pensemos, por ejemplo, en el ratón de “hocico impertinente” (47) que alberga el “traicionero” (75) potro de salto, “odiado enemigo” (87) del teniente Bravo, y los monos del Peñón de Gibraltar que “asom[a] a lo lejos” (86). O en *Un día volveré* (1982) donde observamos una serie de lazos que acentúan el trágico vínculo entre vencedores y vencidos, pues Jan, unido sentimentalmente al juez Klein y voluntariamente a su fatídico destino, siente gran aprecio por la figura de un niño abrazado a un perro y es equiparado indirectamente con un animal cuando el viejo Polo patea al perro que cuida, un inspector jubilado que más tarde se suicidará con la correa que suele llevar “colgada al cuello” “para no perderla” (16). O en *Ronda del Guinardó*, donde el sobrenombre que el carbonero adjudica a Rosita (paloma) acentúa su identificación con la paloma decapitada. En estas dos últimas obras, como veremos al abordar con mayor detalle *Ronda*, una sucesión de vinculaciones que apunta a una idea fundamental del autor; que la posguerra española “fue un tiempo de derrota,” donde todos —de una u otra forma— “estábamos derrotados” (Marsé, en Gracia y Maurel 53).

Así, pues, la animalización y la personificación en Marsé no son sólo dos recursos estéticos, idóneos para indicar características psicológicas y colectivas, sino que ambos, junto con la vinculación sentimental o circunstancial con objetos zoomórficos y/o animales, son un

elemento significativo en el universo de ecos, espejismos y conexiones que caracteriza su narrativa. Un fenómeno que, dependiendo de su reconocimiento por parte del lector, puede anticipar y hacer familiar la lectura, enriquecer las implicaciones textuales; como vemos en la triple asociación entre el canino, el inspector Polo y Jan, y la que se establece entre los dos obstáculos que se alzan frente al teniente Bravo, el potro y el Peñón, y potenciar lecturas múltiples del texto.<sup>v</sup>

Aparte de estar presentes en el lenguaje metafórico-simbólico, los animales en la narrativa de Marsé forman parte del paisaje urbano y de la dieta alimenticia. Se consumen desde palomas, conejos y “pajaritos fritos” (*Teniente 79*, *Rabos de lagartija* 311) hasta gatos desollados y enmascarados como conejos por los muchachos del Carmelo y el Guinardó (*Si te dicen, Ronda, Rabos de lagartija*). Aunque los animales también son acompañantes de los protagonistas, ya sea bajo la forma de objetos inanimados (la figurita de Jan, el brazalete en forma de escorpión de la querida del Ritz [*Si te dicen*], el gato de felpa de Susana [*El embrujo de Shanghai*], por ejemplo) o como animales domésticos (piénsese en el gato negro de Balbina [*Un día*] y los perros visibles e invisibles en *La muchacha* y *Rabos de lagartija*). Al igual que en el lenguaje figurado, la presencia de animales en el entorno urbano es un elemento revelador, y no sólo porque reflejan el escenario o la precariedad alimenticia (el consumo de alimentos poco convencionales fue una realidad de la primera posguerra) sino por otras razones. Una de ellas es que a través de los animales se refuerzan y/o se exponen temas e ideas recurrentes en las ficciones del autor. Tal es el caso de la ambigüedad en torno a la realidad y la fantasía y el perro y el gato invisible en *La muchacha* y *El embrujo*; los efectos devastadores de la guerra y la descripción de Vargas de la contienda (“Vargas habla siempre de la guerra nuestra como de una terrible inundación,” “la furia de los ríos cuando se desbordan e inundan los valles y los pueblos ahogando a personas y animales” [*El fantasma* 38]); la dualidad de ser humano y el perro con alma felina en *Rabos de lagartija*; y la capacidad autodestructiva del hombre y los perros, palomas y escorpiones que se suicidan, o piensan en ello, en momentos de desesperación, “cuando se ven acorralados” (*Si te dicen* 115). Otra razón reveladora es que, en la prosa de Marsé, de la frecuente correlación entre las experiencias humanas y animales se sacan múltiples mensajes. Los animales comparten con frecuencia las experiencias de los personajes, en especial la depauperación y la violencia, aunque también, en ocasiones, muestras de compasión y ternura ajena. He aquí algunos ejemplos. Además de los gatos y perros famélicos que cruzan varias de sus obras y la desolladura y/o caza de conejos, gatos, palomas y ratas, en *Un día* a “un curandero vagabundo y medio chalado” le gusta “ahorcar gatos en las higueras” (75). En esta novela y *El fantasma del cine Roxy* (1986), dos viejos perros inofensivos se gana una patada que levanta la protesta de Sicart y el guionista, respectivamente. En *El amante bilingüe* (1990), un perro ladra a una paloma que no puede volar mientras unos niños le achuchan. Y en *Rabos de lagartija* (2000), apelando en cierto grado a la memoria individual y colectiva (porque “esas crueldades de cazar lagartijas” eran, como indica el escritor barcelonés, “cosa[s] que hacíamos de niños” [Marsé, en Ramos]), los juegos infantiles incluyen la tortura de lagartijas: “ya no jugamos con ellas como hacíamos antes ... ya no las ahorcamos ni las ponemos en los raíles del tranvía con las patas cortadas, ni les hinchamos la barriga de vinagre ... solamente les cortamos el rabo” (160), y un perro moribundo y una paloma ciega y coja reciben—realmente o la imaginación de David—una patada del inspector Galván que aumenta el rencor del joven. Todo ello, sin duda, para evocar un ambiente de miserias y para poner de manifiesto aspectos como la crueldad infantil y la de determinados personajes. Aunque hay mucho más. Por un lado, esta agresión a

los animales remite en cierto grado a la crueldad innata en el ser humano. Entre otras razones, porque en la narrativa de Marsé “las relaciones de dominación y opresión no sólo se producen entre vencedores y vencidos” (52), como señala Valls a propósito de *Ronda*, sino porque, como venimos observando, también se producen entre animales y personas de todo orden, niños, adolescentes y adultos.<sup>vi</sup> Y, como afirma la señora Bartra, “las víctimas . . . ya sean animales o personas, se instalan en la memoria y acaban siendo un incordio” (Marsé, *Rabos* 221), una afirmación ilustrada a su vez en *Ronda*, donde el recuerdo de las víctimas humanas se convierte en un lastre para el inspector de policía. Por otro lado, la situación de los animales evoca con frecuencia la de los protagonistas. Al comienzo de *Si te dicen que caí*, por ejemplo, encontramos un paralelismo entre la rata envenenada que en medio de la lluvia busca desesperadamente un refugio, una cloaca que no este “taponada[s] por el fango” (12) y los “[p]eatones malafeitados y de mirar torcido [que sólo un par de páginas después] surgían de las esquinas igual que apariciones y se alejaban arrimados a la pared como buscando un hueco donde ocultarse, una grieta, como si las calles amenazaran convertirse en una riada” (15). En *Rabos de lagartija*, el movimiento de las colas cercenadas evocan la “indomable voluntad de vivir” (67) de Rosa Bartra,<sup>vii</sup> y la clave para matar un conejo según David y la abuela Tecla: la anulación de la compasión, se conecta con “el lado más inconmovible” (142) del inspector Galván, la parte insensible de su conciencia que le permite ser un torturador. Mientras que en *Canciones de amor en Lolita’s Club* (2005), la paloma perseguida por la gaviota que observa Milena evoca el acoso de Raúl y los que la explotan.

Además, el acecho de unos y de otros (Java a la caza de “la puta roja” [*Si te dicen* 47], los charnegos de *Últimas tardes* y *La oscura historia* a la caza de la ascensión social, las autoridades del régimen a la caza de Jan y sus compañeros, éstos últimos a la caza del juez Klein, etc.), y la notable personificación de personajes—e incluso objetos—como animales de presa y animales vulnerables o dóciles, proyectan una imagen de la ciudad como coto de caza política, personal, de supervivencia y placer.<sup>viii</sup> Un espacio donde, parafraseando a “un muchacho del Carmelo” (11), el peligro y la amenaza son constantes, acechan en todas partes. De esta forma, la muerte del animal, su caza o maltrato, se convierten en metáfora del abuso de poder: especialmente, el de los vencedores, caracterizados con frecuencia como animales de presa, aunque no de manera exclusiva. En este sentido, *Rabos de lagartija* es revelador. En primer lugar, porque como en otras novelas del autor se establece un paralelismo entre lo que podríamos llamar la caza menor de los niños y la caza mayor de las autoridades franquistas. Pero también porque David intenta demostrar la crueldad del inspector Gálvan mediante una supuesta insensibilidad hacia los animales: la patada que se supone le da a una paloma ciega y coja, el conejo degollado que sostiene el joven como “la prueba inmediata e irrefutable de una crueldad que no le es ajena” (141), y el modo en que se supone mata a su perro: un disparo en vez de una inyección letal. Una brutalidad que si bien no está clara en la relación del inspector Galván con los animales, en relación a los seres humanos es desvelada, por ejemplo, durante el episodio de la tortura. Sin embargo, como muchos otros personajes, David también desempeña el doble rol de víctima y agresor. Es decir, es también cazador, y no sólo de lagartijas. Galván acaba siendo su presa, el arma, el encendedor, y las nefastas consecuencias rodean de ambigüedad lo que en principio sería justicia poética, dejando al lector con la duda, no sólo sobre la posibilidad de que Rosa se hubiera salvado con el inspector, sino también sobre la posibilidad de que ésta hubiera cambiado a este antiguo catador de vinos marcado por la guerra y un “rosario de desgracias” (219), dado que desde que la conoce ha abandonado el alcohol y toma, por alguna extraña razón, por “no

contrariarla” (236) supone el inspector, el café con dos terrones de azúcar. Resumiendo: una delimitación permeable del rol de cazador y presa, agresor y víctima, que es precisamente lo que en la narrativa del autor humaniza a los personajes y les otorga profundidad psicológica.

En las obras de Marsé la presencia reiterada de las palomas en los barrios barceloneses, ciudad descrita por Jaime Gil de Biedma como un “muro color paloma de cemento,”<sup>ix</sup> (re)elabora valores simbólicos de un referente que tiene un claro correlato en la realidad extra-textual. Es decir, la presencia de las palomas en éste y otros textos del autor refleja una realidad urbana (“Barcelona es una de las ciudades con mayor densidad de palomas en el mundo” [Rodríguez]) que permite al escritor trascender el referente inmediato y comunicar ideas y significados de manera indirecta. Todo ello mediante la reiteración y asociación de imágenes textuales y la explotación de los significados simbólicos tradicionales de la paloma: pureza, inocencia, paz, libertad, espiritualidad, amor etc. Así, por ejemplo, abundan las descripciones, símiles y metáforas elaboradas a partir de este animal para sugerir voluptuosidad y/o ternura: como el “zureo de palomas” que emite Teresa y perturba a Roca (*Últimas tardes* 251; *Historia de detectives* 6) o el aleteo de las palomas sobre la cabeza Marés mientras recuerda los días felices con Norma (*El amante* 54). En ocasiones, el aleteo o vuelo de palomas evocan el vuelo de la imaginación, piénsese en la amorosa y deslumbrante vida junto a Teresa en la imaginación del Pijoaparte como un “compensado emparejado vuelo de ansias y palomas” (327), o cuando Teresa Serrat, fascinada por el enfrentamiento entre Manolo y Paco en la azotea, escucha “un aleteo muy cerca de ella: un palomar, tal vez” (273). Otras veces, el vuelo parece evocar los ansias de libertad de los protagonistas, como en *Un día volveré*, donde Jan, que ha vivido varios confinamientos (atrapado en su casa, en la cárcel, en las convenciones de la expresión sexual normativa), contempla desde la galería esa “cotidiana espantada de palomas” que tantas veces “a muchos kilómetros de aquí, él había evocado:” el puntual deslumbramiento que les hacía batir “frenéticamente las alas, buscando una salida ... [remontándose] hacia lo alto” (236). En esta novela, la paloma establece además una relación intertextual con la novela *La plaça del Diamant* (1962) de Mercé Rodoreda y la película *La ley de silencio* (1954) de Elia Kazan, dos obras donde el protagonismo simbólico de estas aves es significativo. Que la entrevista entre Ángel Boyer y Pedro Lambán sobre Jan tenga lugar en la plaza del Diamante mientras Boyer da de comer a las palomas no nos parece causal (Nótese, a su vez, que en *La plaça del Diamant* la primera paloma que recoge Natália es una paloma herida, y que en la obra de Marsé el viejo Ángel se fija precisamente en una paloma con la pata rota). Como tampoco carece de significación la presencia de las palomas en el cartel de cine que pinta el viejo Suau. La descripción del cartel: “una azotea gris y un borroso palomar sobre un fondo de nieblas portuarias, y, en primer término, un joven estibador con chaquetón a cuadros y una paloma muerta en las manos” (219), parece aludir a una de las escenas más emblemáticas del célebre film de Kazan. Una película que Samuel Amell ya incluyó en la lista de *films* a los que sus obras hacen referencia (véase “El cine y la novela” 1598). En este caso, la alusión no proviene del título, sino de la descripción del cartel y los sorprendentes paralelismos con el argumento: una historia de traiciones, un ambiente de opresión y confinamiento, un ex boxeador, Terry Malloy, que pierde un combate clave que marcará su destino, un joven que pierde su admiración por Malloy... Una serie de conexiones que de ser reconocidas por el lector podrían llevarle a una errónea anticipación de los hechos (Jan, como Terry, será el héroe de los vencidos y su amor por Balbina acabará con su fatalismo), si bien, también es cierto que la novela de Marsé presenta una versión de lo expuesto por Malloy a propósito del apareamiento de las palomas: una fidelidad hasta la muerte.

Las palomas, además, son un elemento evocador de las realidades de la primera posguerra. En unos años en los que el hambre se dejaba sentir en las ciudades españolas, son un alimento y un objeto de trueque comercial, contribuyendo, junto con otras aves, en la caracterización de un espacio donde lo agreste deteriora. En *Si te dicen* encontramos “estatuas que parecían nevadas pero sólo eran cagadas de paloma” (314), y en *Ronda*, “una descalabrada reproducción en miniatura de la montserratina montaña forrada de musgo y cagadas de paloma” (159); “una paloma de verdad camuflada” entre “las desconchadas palomas de piedra arenisca que adornaban la cornisa” (171) y “viejos balcones [donde] florecía una lepra herrumbrosa y hacían nido las golondrinas” (155). Decadencia e imágenes escatológicas que, si por un lado, apelan al eterno antagonismo entre naturaleza y civilización, por el otro, participan en la proyección de una sociedad enferma moral y físicamente.

En *Ronda del Guinardó*, la relevancia de las palomas ya fue señalada brevemente por Fernando Valls en la edición de la Editorial Crítica, edición cuya portada ilustra su protagonismo. En una nota a pie de página, Valls repasa su presencia en la *Ronda* y nos recuerda la imagen de la paloma decapitada en otras obras del autor, interpretándola aquí como símbolos de la inocencia degradada de Rosita. También María Esperanza Domínguez Castro alude de forma escueta a la importancia de las palomas en esta novela corta, señalando la subversión de este símbolo de la doctrina cristiana y la asociación de la paloma con Rosita y los perdedores. Los dos además hacen referencia al epígrafe de *Silvia y Bruno* (1885) que precede la obra. Para Valls, la cita de Carroll Lewis condensa el sentido de la obra. Para Domínguez Castro, dicho epígrafe permite una lectura del texto “como acre evocación de la sociedad de la inmediata posguerra bajo un esquema paródico de la fábula moral” (79). Aunque este extracto de “El cuento del cerdo” (“The pig-tale”) no sólo sugiere una lectura según los esquemas de la fábula y el cuento infantil, sino que, dado el protagonismo que estas narraciones suelen otorgar a los animales, dicho epígrafe subraya a su vez el peso significativo de los animales en *Ronda*.<sup>x</sup> Como en las fábulas de tono satírico y propósito moralizante, y en los cuentos de hadas, caracterizados por un final feliz y un didactismo menos explícito, en *Ronda del Guinardó* encontramos animales que acompañan a los protagonistas (la paloma mutilada) y actúan como personas (la paloma suicida), encantamientos (por ejemplo, las personas que desaparecen, como el Hombre Invisible, “como por encantamiento” [137]), un final aparentemente feliz para Rosita (“¡Ondia, Rosi, de la que te has librado!” [197], se dice a sí misma), y cierto fondo moral.<sup>xi</sup> Es decir, en ella encontramos una serie de comportamientos y sentimientos fraternales: la caridad de la mujer del inspector, la compasión de Rosita, que se deja timar por el niño mongólico y masajea el pie del inspector devolviéndole la que éste mostró aquella noche fatídica cuando le calzó sus sandalias en el taxi, o la compunción final de éste, quien de haber visto antes el cadáver, le “habría evitado” (196) a la joven el desagradable espectáculo del reconocimiento. Mientras que otros comportamientos se censuran, como el abuso y la mentira por parte de las autoridades oficiales y los individuos (los dos “corruptores” de Rosita, por ejemplo).

Tal como nos recuerda Valls, la lectura de *Las nieves del Kilimanjaro* (1936) de Ernest Hemingway fue decisiva en la elección profesional de Marsé, y durante la escritura de *Ronda del Guinardó* nuestro escritor “tuvo muy presente” (36) la obra del escritor norteamericano, una narrativa igualmente marcada—como ya indicamos—por la presencia de animales en el relato y en el lenguaje metafórico-simbólico (véase la nota 2). No obstante, la obra de Marsé es una novela

negra, con lo cual la reiteración simbólica de ciertos motivos (en este caso la paloma) es también un rasgo atribuible a los esquemas de este género.<sup>xii</sup> De hecho, la influencia del cine negro en Marsé, el homólogo audiovisual de la novela negra, es un lugar común en la crítica, y en este tipo de *films* el uso metafórico y metonímico de objetos recurrentes es un procedimiento aprovechado con frecuencia para revelar cambios anímicos, intenciones de los personajes u otro tipo de claves dramáticas.<sup>xiii</sup> En *Ronda del Guinardó*, tal como vamos a ver a continuación, la reaparición de imágenes de palomas y sus ramificaciones temáticas invitan al lector a hacer una red de asociaciones reveladoras de dos incógnitas: la identidad del cadáver y el secreto de Rosita.

La primera aparición de la paloma es tangencial: un niño apunta al inspector con una escopeta de balines y desvía el arma hacia una paloma. El inspector pasa a ser blanco temporal de un disparo, y con ello el deseo de pegarse un tiro en la cabeza parece cumplirse, una idea reiterada en el relato que, como en este caso, no llega a llevarse a cabo. El ave, “presintiendo la amenaza,” (116) también evita el balazo, aunque no mucho después Rosita encuentra una (¿otra?) paloma con la traquea seccionada y “un balín debajo del ala” (150). Que esta paloma sea o no sea la misma que la anterior no es tanto lo que importa, siendo lo realmente significativo la asociación que se presenta entre la imagen de la paloma con la traquea seccionada “sobre las basuras apiladas en la esquina” (132) y el cadáver con el cuello roto “tirado en un callejón del Guinardó” (101). En principio, la conexión entre estos dos “cadáveres” puede parecer trivial; una mera coincidencia. Si bien, la insignificancia va disminuyendo conforme avanza la lectura, al observar el protagonismo de este animal en un relato donde los niños las cazan y venden como comida, las hay suicidas y son el atributo de una santa y la joven protagonista (recordemos que el carbonero la llama “Paloma” [184]). De esta forma, el paralelismo semántico y circunstancial entre las dos imágenes se convierte en un indicio caracterológico asimilado al presunto violador de Rosita. Es decir, su inocencia se asocia retroactivamente al simbolismo de la paloma y su función en la trama, puesto que ambos cadáveres se convierten en objetos de trueque (las palomas se intercambian por dinero y la identidad del joven torturado por la del violador de la niña). En este sentido, aquí nos hallamos no sólo ante la aproximación–apuntada por Patrick Collard–de la narrativa de Marsé al concepto de la novela defendido por Jorge Luis Borges (“juego preciso de vigilancia, ecos y afinidades” [90-91]), sino también ante un posible guiño del autor hacia el lector de la trama policial.<sup>xiv</sup>

Por otro lado, las conexiones entre la pícara Rosita y la paloma son un hecho revelador del segundo enigma al que se enfrenta el inspector, y con él el lector de *Ronda*. Ya desde el principio, el inspector advierte un cambio operado en la joven difícil de precisar: Rosita esconde un secreto. “[S]us andares perezosos ya no eran de niña,” aunque “tal vez sólo era un engañoso efecto de las corvas maduras y altas” (107); “Algo en su voz gutural . . . alertó al inspector” (109), una y otra vez percibe en sus rodillas “el despliegue sedoso de una madurez furtiva” (137), y más de una vez constata, e intenta leer, “sus ojos esquivos” (173), “su mirada torva,” “un modo de mirar, a ratos, que percibía a su vera como un silbido de serpiente” (153). Hacia el final, dichas observaciones, junto con las “fugaces visiones del esbelto cuello y su estima sanguíneo, de los tobillos rasguñados y de la boca llagada” (180), se engarzan en la conciencia del inspector llevándole, tras un mal presentimiento que se confirma, a la barraca de la vieja Maya, el lugar donde la niña se prostituye. Aunque también, la asociación de Rosita con las imágenes textuales de la paloma anuncian esta degradación. La más obvia: la relación metonímica con la paloma

decapitada que, como un amuleto, la acompañará hasta el final de la jornada. Una asociación que tal y como Valls ha sugerido, evoca su inocencia degradada.

Otra asociación significativa es la que se establece entre Rosita y la figura de Santa Eulalia, ambas martirizadas y transformadas en palomas (figurativamente en nuestra protagonista). En la descripción del martirio de la santa vemos como Rosita, encargada de interpretar a Santa Eulalia en la función de la parroquia, repasa su papel con la esperanza de que el inspector desista de su propósito y no la acompañe hasta la barraca. Como ha apuntado Geneviève Champeau, la narración de este pasaje constituye uno de los más claros ejemplos del sistema de redes analógicas que caracteriza la prosa de Marsé y del “doble funcionamiento referencial y autoreferencial de su escritura” (77). Así, por ejemplo, Champeau observa cómo la analogía que se establece entre el martirio de la santa y el descalabro del cadáver confirma la existencia de un procónsul contemporáneo responsable de la tortura y el asesinato del presunto violador; un joven desconocido presumiblemente contrario al régimen. Aunque también el papel de Santa Eulalia adjudicado a Rosita advierte de la presencia de otros procónsules contemporáneos: los responsables de la corrupción actual de la joven. Según le relata al inspector, Santa Eulalia de Barcelona es la joven mártir que, por alzarse contra Daciano, es torturada hasta la muerte. Al expirar una paloma blanca sale de su boca, el alma-paloma que se desprende del cuerpo siguiendo el simbolismo cristiano. En primer lugar, hay que señalar que el martirio de Eulalia evoca la violación de la protagonista por el vagabundo. Principalmente porque Rosita, al igual que la niña quemada en la hoguera, vivió su martirio entre las llamas: “El hombre arrojó puñados de tierra al fuego hasta casi apagarlo, pero luego, mientras duró aquello, el viento los avivó y brotaron las llamas otra vez; ella las veía rebrincar con la mejilla aplastada contra el polvo...” (139), y porque las referencias a la brutalidad de la violación (“descalza”; “las piernas despellejadas”; “la rebeca desgarrada por encima de la cabeza”) traen a la memoria la retahíla de martirios que la joven recita; el cuerpo desnudo y desgarrado de la niña mártir. Por otro lado, el papel de Rosita en la función, no sólo apunta a la violación del pasado, pues la degradación actual también ha dejado marcas en su cuerpo. Así, la mancha de carbón en la rodilla de Rosita, su boca llagada y sus tobillos arañados evocan en la mente de Pedrito y el inspector su relación con el carbonero; siendo, de hecho, en este episodio donde la cadena de asociaciones que anticipa la prostitución de la joven alcanza su clímax: “‘Te lo sabes’, [dice el inspector] ‘pero hablas como una furcia y no como una santa’” (179).

La asociación entre esta virgen mártir y la joven que se deja prostituir por su novio resulta subversiva e irónica, y es que tanto la ironía como la subversión de imágenes religiosas mediante la asociación de lo sagrado y lo sexual son habituales en Marsé. En un detallado estudio sobre el uso de la iconografía católica por el autor, *Catholic Iconography in the novels of Juan Marsé*, Rosemary Clark explica como Marsé explota el potencial subversivo de lo sagrado para subvertir la ideología de un régimen que se apoyaba en un fuerte nacionalismo católico. La iconografía religiosa, nos recuerda Clark, describe la lucha entre Dios y el diablo, la lucha espiritual de los santos. Mitos e imágenes ilustran la muerte, aunque siempre a sabiendas de que en última instancia Cristo será el vencedor. No obstante, los mitos e imágenes en las obras de Marsé no se asocian con la celebración de la victoria espiritual sino más bien con todo lo contrario: “[Marsé’s] close and knowing reworking of icons –for the believer, windows of the Kingdom– takes on the rhetoric of Death with Resurrection, sickness with healing, and uses the Church’s own iconography to subvert its message and that of the triumphalist rhetoric of both Spanish and

Catalan Catholic nationalism in a society that this author depicts as permeated by literal and metaphorical sickness” (Clark 151). La muerte de Santa Eulalia constituye una lección de entereza moral recompensada: la victoria de la vida eterna sobre la muerte, pero en *Ronda del Guinardó* el martirio de Rosita lejos de llevarla a su salvación le abre el sórdido camino de la prostitución, y las recurrentes imágenes de mutilaciones, enfermedad y miseria reflejan la corrupción y represión de un mundo más cercano al infierno que a la redentora representación de la mártir de Barcelona.

En *Ronda*, la imagen de la paloma decapitada contribuye igualmente en la evocación simbólica del trasfondo socio-histórico. De hecho, cabe recordar, que en la novela negra española, a diferencia de la narrativa detectivesca clásica, la solución del misterio o el resultado de la indagación, si bien necesarias, no son lo que más importa, sino la presentación de un ambiente y del trasfondo social de los sucesos. La trama policial cede a la trama político-social o psicológica de los implicados, un rasgo característico de la narrativa de autores como Manuel Pedrolo, Jaume Juster y Manuel Vázquez Montalbán, también distintivo en *Ronda*. El misterio en torno a Rosita y el cadáver, así como el deambular de la niña y el policía por las calles del Guinardó, no son más que el pretexto del novelista para “la evocación, a veces poética y siempre emocionada, de un ambiente, unos hechos y unos personajes” (Amell 25, 148). Una evocación de las imágenes de su niñez y adolescencia que alimenta casi la totalidad de sus ficciones. En concreto, *Ronda del Guinardó* surgió de la recreación de la imagen de “una adolescente huérfana que recorría las calles del barrio con una capilla portátil de la Virgen de Montserrat apoyada en la cadera, mientras mordisqueaba una zanahoria” (Valls 69); aunque en su obra literaria, estas imágenes emblemáticas, “visiones embrionarias” (Marsé, “Muchacha”) de la ficción marseniana, se entrecruzan como se entrecruzan los nombres y la caracterización de personajes, y, al juzgar por lo expuesto en “Muchacha en una bicicleta de hombre,” la paloma con la traquea seccionada por un tranvía es también una de ellas.<sup>xv</sup> En *Ronda*, dado el simbolismo tradicional de este ave, podemos ligar su protagonismo a un tiempo histórico en el que, si bien la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial habían terminado (la *Ronda* transcurre el día después de la rendición de Alemania), ello no supuso el reestablecimiento de las libertades democráticas en España. Aunque, en segundo lugar, esta paloma descabezada remite a otras imágenes de división en el texto, como el soldado partido en dos durante la guerra por una bomba, el propio inspector que tiene “la extraña sensación de partirse en dos” (157), las manos del pequeño Matías que salen volando como dos pájaros al explotar una granada-pisapapeles y las familias de la señora Espuny y doña Conxa. En definitiva, toda una red de imágenes afines que, en nuestra opinión, denotan y connotan la fractura física, anímica y social que supuso la Guerra Civil y la primera posguerra, dos hechos históricos que—sabido es—gravitan sobre la mayor parte de su obra. Por último, esta paloma mutilada expone la igualmente consabida simpatía de Marsé hacia las víctimas, asociadas, en mayor o menor medida, con un pájaro cuyo simbolismo tradicional es positivo; el joven torturado por la policía, la niña charnega violada por un vagabundo y explotada por el carbonero e incluso, el propio inspector, víctima de su auto-tortura y la amenaza fugaz del niño que apunta a una paloma.

Otro motivo catalizador que participa en el desarrollo simbólico del trasfondo socio-histórico y la intertextualidad de la obra es la paloma suicida. Según lee Rosita en un libro de un misionero, las palomas suicidas “no encuentran agua ni comida y por eso acaban tocadas del ala, quiero decir que se vuelven majaretas. Y un mal día ¡zas!, no tienen más que plegar las alas y

dejarse caer” (175). Las dudas del inspector en torno a este hecho, nos recuerdan las dudas de la niña sobre la muerte del presunto violador:

¡¿Ha visto?! –exclamó Rosita-. ¡Una paloma suicida! ¡¿No se ha fijado?! – Era de piedra –dijo él-. Estas torres se caen de viejas. . . . - Todo lo que le digo le parece una trola. A que sí. – Más o menos ” (174-75); “¿Y se ha muerto cómo, de qué?” – Se tiró él mismo por el hueco de una escalera; o de un terrado, no lo sé. . . . La niña reflexionó parando de masticar: ‘Qué espanto. Ahora no lo pueden enterrar en tierra santa, en ningún cementerio. . . . porque es un suicida.’ . . . -¿Usted cree que se suicidó? Dicen que ahora pasa mucho, que hay como una plaga, . . . ¿Es verdad, oiga? (136-37)<sup>xvi</sup>

La reiterada especulación en torno a posibles suicidios pone en guardia al lector respecto a la versión oficial acerca del cadáver, al mismo tiempo que participa en la proyección de dos cuestiones esenciales para nuestro escritor “la dicotomía apariencia-realidad” (Amell 133) y la proyección de una época “marcada por la ambigüedad y los rumores” (133). Pero además, esta descripción cobra especial relevancia cuando se relaciona con las numerosas caídas que, como ha observa Jena Tena (126), se han convertido en un leitmotiv de sus ficciones. En especial, pensamos, en el derrumbe físico y/o emocional en dos relatos recogidos en *Teniente Bravo* (1987): *Historia de detectives* y *El fantasma del cine Roxy*. En el primero encontramos dos hombres que también parecen haber perdido la cabeza; el “joven perdulario” que “se desploma indiferente . . . sonriendo a los que pasan” (10), y el hombre con pijama y maquillado que deambula sin rumbo “como un viejo chiflado” (11) y acaba suicidándose. Este último un personaje enigmático, portador de una vieja foto cuyos elementos (un soldado, una muchacha y unas palomas) nos remiten de nuevo a la *Ronda del Guinardó*, y que volverá a aparecer en *Rabos de lagartija*. En el segundo relato, las caídas de la gente se presentan como una plaga, pues la película concebida entre el escritor y el director “transcurre en aquella época en la que hacía mucho viento o la gente caminaba como si hiciera mucho viento y a veces se caía por las calles . . . desploma[da] de debilidad, de miedo, de tristeza” (30). En la *Ronda*, el inspector escucha con “talante perplejo” (137) los rumores sobre la plaga suicida, y la sorprendente historia de las palomas suicidas le parece una tontería, aunque lo importante en relación al suicidio de los animales no es tanto que corresponda a una verdad o falsedad histórica, como sí ocurre con algunos de los supuestos suicidios humanos en *Ronda* y *Rabos de lagartija*, sino cómo los suicidios y las caídas sirven para proyectar, por un lado, sentimientos y comportamientos humanos en situaciones límite, y por otro lado, un ambiente de declive físico y moral del que todos, de una u otra manera, eran víctimas, ya sean las palomas que se dejan caer al vacío, la “pandilla de muchachos de cabeza rapada en sus viejas bicis [...] lanzados a tumba abierta por la Carretera del Carmelo con calaveras en el manillar” (174); el mendigo que se desploma a brazos del inspector (161); el inspector desengañado que se tortura figurándose su suicidio; o la niña que cae en el infierno de la prostitución.

El valor y la relación entre las periódicas figuraciones simbólica en Marsé y la representación de lo real ha sido recalado por Domínguez Castro, que puntualiza cómo el tejido simbólico de sus ficciones metafórica “la realidad sorteando las limitaciones de su comprensión empírica gracias al acceso intuitivo y polisémico del símbolo” (59). O en otras palabras, como sucede con la ironía—otro procedimiento discursivo frecuente en nuestro autor—, la enunciación simbólica implica un discurso económico y eficaz. Al igual que el locutor irónico, el locutor de

un enunciado simbólico hace dos afirmaciones simultáneas, una literal y una que el destinatario debe inferir. De esta manera evita hacer “afirmaciones categóricas,” o afirmaciones “que no sabría expresar con exactitud” (Reyes 158), sugiriendo en su lugar múltiples significaciones posibles.<sup>xvii</sup> Nosotros, en este estudio, hemos visto la riqueza significativa de la presencia de las palomas en esta obra, un motivo que no es sólo emblema polivalente de la inocencia del cadáver y la de Rosita en el pasado, el deterioro de los individuos y los espacios, y la inocencia degradada de la infancia en el Guinardó, sino que conforme avanza la novela pone en marcha una rica red de asociaciones que, aparte de proyectar las sórdidas realidades de una época concreta, apunta a otras realidades de orden universal: la dualidad del ser humano, los “claroscuros” (48), como señala Maurel al abordar este aspecto de su narrativa, las máscaras que adopta. Como afirma el propio autor en relación al Inspector Galván de *Rabos de lagartija*, “el bé i el mal són dos conceptes que tenen massa matissos” (Marsé en Domínguez), y lo interesante es “esa ambigüedad ... esas contradicciones que puede tener un personaje: ser muy duro, muy cruel en algún momento, y en otros muy tierno” (Marsé en ABC, sin firma). En *Ronda del Guinardó*, los personajes tampoco son de una sola pieza, y ni el inspector, ni Rosita, ni el carbonero (enmascarado doblemente bajo la máscara de hollín que oculta su edad y una falsa relación de parentesco) son lo que afirman, ni la línea que divide a las víctimas y agresores, vencedores y vencidos, es impermeable. En este sentido, la paloma, compañera de los protagonistas en su recorrido físico y metafórico, ha sido y acaba siendo emblema de la dualidad y las máscaras, pues, si por un lado, como hemos visto, estos animales son víctimas de la miseria y el entretenimiento cruel de un niño, por otro lado son foco de suciedad, infecciones y seres de identidad problemática, como vuelve a observarse al final del relato. La penúltima escena nos recuerda la advertencia del inspector a Rosita, cuando ésta pretende coger la paloma decapitada “¿Quieres pillar una infección?” (132), y la controversia sobre la identidad de las palomas suicidas. Rosita que saca la paloma del capacho con la esperanza de vendérsela al sereno, afirma: “le traigo un pichón” (198). Ya sea consciente o inconscientemente, el hecho es que la joven hace pasar a la paloma por una “cría,” aunque también en la paloma se descubre la mentira: “No es pichón,” observa éste, “Y yo que tú la tirarías” (198). Esta vez, la joven sigue la recomendación y se deshace del animal. Con ello, se hace una última referencia a la dicotomía entre realidad y fantasía que abre, a su vez, un nuevo paralelismo entre Rosita y este ave urbana, pues el sentimiento de libertad que experimenta nuestra protagonista al salir del hospital Clínico es tan dudoso como el “amago postrero y fugaz de libertad” (198) de la paloma al descender por las cloacas de la ciudad.

Con *Ronda del Guinardó*, Juan Marsé nos vuelve a mostrar que la vida, con sus obstáculos e injusticias, destruye los sueños de la infancia. De ahí que Rosita al recordar “la niña buena y dulce que fue una vez” saque “la lengua diciéndose en el cristal: «Borríca»” (193). Aunque también nos ha mostrado que a estos sueños les siguen otros (ahorrar para casarse y, quizás poder tener, como el inspector, “un pisito de ensueño” [158]), pues los sueños, como las ganas de vivir, o “la pelusilla de plumón en los dedos” de Rosita cerrando la obra, no han abandonado a la paloma decapitada ni a la protagonista del todo. Y, como los cercenados rabos de lagartija, este último vuelo de la paloma viene a ser metáfora del espíritu de supervivencia presente en tantas otras de sus obras.<sup>xviii</sup>

## Notas

<sup>i</sup> Amell 25; Valls 59-69; Williams 101-130, Tena 125-35 etc. Para un estudio detallado de este aspecto véase William Sherzer, especialmente el capítulo dos: “Una base teórica: intertextualidad e intratextualidad” 49-67.

<sup>ii</sup> La importancia del mundo animal y el simbolismo zoológico en textos literarios tiene una larga y rica tradición (piénsese en las historias naturales de la Antigüedad, fundamento habitual en los bestiarios medievales y las versiones contemporáneas de estos últimos, los bestiarios de Javier Tomeo: *Bestiario* (1988) y *El nuevo bestiario* (1994), son dos ejemplos). En Marsé, si bien podría responder a una inclinación personal, no sería extraño que dicha relevancia proviniera de la influencia de sus lecturas de autores decimonónicos (Balzac, Clarín, Galdós, Flaubert, etc.) y el consabido énfasis de esta literatura en el mundo animal y su relación con el hombre, y/o que fuera una huella de Ernest Hemingway en su narrativa, otro autor influyente en Marsé cuya obra se caracteriza, entre otras cosas, por la omnipresente presencia de los animales y su función simbólica. Sobre este aspecto en escritores decimonónicos y en Hemingway véanse, por ejemplo, Vernon Chamberlin 21-38, Sara J. Brenneis 37-52, Zambrano Carballo, Pablo Luis 159-72 y Honegger 181-200. Sea como fuere, su participación en el proyecto *Aventuras con mis mejores amigos*, un libro de cuentos infantiles publicado en 2004, pone de manifiesto el interés de este escritor (dueño de un perro, un gato y cuatro gallinas) por los animales. Consúltense “Lucía Etxebarria, Antonio Gala y Juan Marsé escriben cuentos para enseñar a los niños sus responsabilidades con los perros y gatos” y Pita.

<sup>iii</sup> Domínguez Castro ofrece otros ejemplos. Su artículo presta distinta atención a los alacranes, los peces y los dragones en varias obras, las palomas en *Ronda*, y las lagartijas en *Rabos de lagartija*.

<sup>iv</sup> En *La muchacha de las bragas de oro* (1978) un fenómeno similar se da con el perro Mao, “por el mar corren las liebres, por el monte las sardinas,” piensa este perro “que lo trastoca todo” como su amo (26, 27).

<sup>v</sup> Marla Williams ya afirmó en el capítulo III, “Espejos, espejismos y escondites,” “el lector puede crear distintos textos a base de las variables que elige para reconocer y las conexiones que hace dentro de lo (s) texto (s) de Marsé” (105). Entre los ejemplos más sugerentes de las vinculaciones inter intratextual marsenianas ofrecidos por Williams cabe destacar los armarios, las heridas, los espejos, véase 101-30.

<sup>vi</sup> Cabe recordar que en *El fantasma* la patada al viejo perro perdiguero lleva al guionista a preguntarse si acaso “sea [el hombre] el mejor amigo del perro” (32).

<sup>vii</sup> El propio autor ya ha señalado el valor simbólico de las colas cercenadas: “tiene[n] que ver con la época donde las personas, con las emociones y los sentimientos mutilados, sobrevivían a pesar de todo, se movían a pesar de todo, intentaban salir adelante” (Marsé, en Ramos).

<sup>viii</sup> He aquí algunos ejemplos de la caracterización de personajes como animales de presa: “como de ave de presa hipnotizada por su propia presa” (*Últimas tardes* 239) “como una boa digiriendo una vaca,” “seguía rígido y tenso como un ave de presa” “una cualidad de pantera al acecho,” (*Si te dicen* 76, 254, 285) “la mano renegrida que sostiene la rosa blanca parece una triste garra,” “atenaza su muñeca como el pico de un ave de presa” (*Rabos de lagartija* 283, 340) “como un ave de rapiña;” “Tenáis al lobo feroz en casa, hambriento de un hermoso y solvente conejo catalán, y vosotras tan confiadas” (*La oscura historia* 203, 301); y animales dóciles y vulnerables: “como un conejo antes de ser agarrado por el cogote” “saliendo uno tras otro como conejos de una madriguera,” “como un perro dócil y asustado” (*Si te dicen* 16, 77, 157), “ojos de pájaro perdido,” “como un animal herido,” “como una rata asustada” (*Últimas tardes* 73, 121, 264), “como un gatito mojado y tiritando con su impermeable amarillo,” (*La oscura historia* 38); “escondido como una rata,” “el puño de la niña latiendo en su mano como un pájaro” (*Ronda* 194).

<sup>ix</sup> Extracto del poema “Arte poética,” véase Riera 113.

<sup>x</sup> En este sentido hay que señalar dos puntos. En primer lugar, que el cuento que da título al capítulo del que se extrae el epígrafe es una historia con un final poco edificante, o como señala Bruno “una historia miserable ... que empieza miserablemente” y acaba peor (Carroll 373, la traducción es mía). En segundo lugar, que si bien la novela de Carroll tiene un fin moralizador y la novela de Marsé puede interpretarse, sin duda, como una parodia de

las fábulas tradicionales, también es cierto que muchos de los cuentos infantiles de animales no tienen conclusiones edificantes, véase Rodríguez Almodóvar.

<sup>xi</sup> Si bien el escritor ha señalado que las razones que impulsan su escritura tienen que ver más con la expresión de emociones y sentimientos que la denuncia, también es cierto que, Marsé, parafraseando a Marcos Aurel, defiende con su obra unos principios morales (la verdad, la caridad, la comprensión, entre otros). Y esta novela no es ninguna excepción. Véanse Jansa, Maruel, 47-48 y Amell, 14-15.

<sup>xii</sup> Para una inclusión de esta obra dentro de la corriente negra de la narrativa criminal véase la antología de novela negra de Manuel Quinto, *Negro como la noche*. No obstante, no toda la crítica comparte esta opinión. José R. Valles Calatrava, por ejemplo, incluye *Ronda del Guinardó* entre los casos límite de la novela criminal, es decir, “novelas no criminales que emplean ciertas técnicas propias de este género o incluyen sucesos delictivos o indagatorios” (32).

<sup>xiii</sup> Al igual que el cine negro norteamericano, el cine negro español también hace uso de este recurso. Véase, por ejemplo, Sánchez Barbas 209-76. En especial el análisis de *Hay un camino a la derecha* dirigida por Francisco Rovira Beleta, donde objetos como el fajo de billetes y la máquina de coser ejemplifican este recurso.

<sup>xiv</sup> José R. Valles Calatrava se refiere a los guiños del autor típicos de la novela criminal, especialmente las narraciones enigmáticas, en Valles Calatrava 39.

<sup>xv</sup> En el artículo “Muchacha en una bicicleta de hombre,” al hablar de la fantasía en la reproducción literaria del pasado, Marsé señala: lo que no se inventa “debes contarlo sencillamente y bien, sin alardear de su origen veraz o documental (en las obras de ficción todo es veraz, o no es nada en absoluto). Podrás decir, por ejemplo: en medio de la calle de Joan Blanques yace una paloma decapitada por las ruedas de un tranvía de la línea 39 abarrotado de alegres bañistas que van a las playas de la Barcelonesa—y ciertamente un día viste esa paloma con la tráquea seccionada, pero sabes muy bien que por la calle de Joan Blanques jamás pasó ningún tranvía.” La presencia de palomas muertas y/o lesionadas se repite en varias de sus obras: *Si te dicen* 31; *Un día volveré* 200, 219; *El amante bilingüe* 194; *Rabos de lagartija* 84.

<sup>xvi</sup> También en *Un día volveré* y *Rabos de lagartija* se especula sobre un suicidio, en la primera los vecinos conjeturan sobre el modo y las razones del suicidio del viejo Polo, en la segunda se retoman los motivos de suicidio del enigmático hombre con pijama mencionado en *Historia de detectives*. En *Canciones de amor*, ya fuera del contexto de la posguerra, la especulación sobre un suicidio se repite, en este caso el de Desirée.

<sup>xvii</sup> Aquí radica, en parte, el realismo con que se ha caracterizado su narrativa, pues el lenguaje figurado no lexicalizado, como la propia realidad, no es reducible a un único sentido. En este sentido, coincidimos con lo ya expresado por Domínguez Castro en la conclusión de su artículo: el símbolo como “aproximación a la esencia de la confusa ‘realidad’” (80). Mis observaciones sobre el enunciado irónico se basan en Reyes 153-78.

<sup>xviii</sup> Manolo en *Últimas tardes*, los niños de *Si te dicen*, y la señora Bartra en *Rabos de lagartija* son algunos ejemplos de esta indomable voluntad de vivir. Véase también la nota 6. Igualmente significativas son las palabras de Marsé en torno a la búsqueda de la felicidad: “La gente busca tirar adelante como sea, y en el fondo uno intenta rozar la felicidad. Eso es verdad, pero no te lo planteas;” “Cuando era niño, a pesar de todas las dificultades y las carencias . . . tengo sin embargo recuerdos felicísimos. Tienes toda la vida por delante y una sensación de libertad, crees en el futuro... Cuando uno es joven le parece, por lo menos, que está rozando la felicidad,” (Entrevista. Ramos). En este sentido, también esta última imagen del “vuelo raso y precario” (Marsé, *Ronda* 198) de la paloma puede ser imagen de la búsqueda de la felicidad marseniana: tirar “para adelante como sea,” a pesar de los obstáculos (la muerte para la paloma, la miseria para la niña), intentando rozar, aunque sólo sea un “amago postrero y fugaz” la “libertad [felicidad]” (198).

## Obras citadas

- ABC. "Juan Marsé: «El escritor que quiere llamar la atención con la lengua es que no tiene nada que decir»." Joan Ducròs. *Ciutat de Barcelona. Corpus literari*. Editio interdum. 21 de Marzo de 2009 <[http://www.ducros.biz/corpus/index.php?command=show\\_news&news\\_id=1738](http://www.ducros.biz/corpus/index.php?command=show_news&news_id=1738)>.
- Amell, Samuel. "El cine y la novela española de posguerra." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Coord. Antonio Vilanova. Vol. 2. Agosto de 1989. Barcelona (1992) 1593-600.
- \_\_\_\_\_. *La narrativa de Juan Marsé*. Madrid: Playor, 1984.
- Brenneis, Sara J. "Clarín's animals: reading Leopoldo Alas' short fiction through darwinian revolution." *Hispanófila*, 151 (2007): 37-52.
- Collard, Patrick. "Ironie, satire et parodie dans *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé." *Cahiers du C.R.I.A.R.* 8 (1988): 75-104.
- Carroll, Lewis. "The pig-tale." *Sylvie and Bruno Concluded*. London: Macmillan and Co., 1893. 363-81.
- Chamberlin, Vernon. "Animal Imagery and the Protagonist in Selected Novels of Galdós's Pre- and Post-Naturalistic Periods." *Revista Hispánica Moderna*. 58 (2005): 21-38.
- Champeau, Geneviève. "Juan Marsé o el realismo trascendido." *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: Tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*. España: Fundación Luis Goytisolo, 1998. 71-85.
- Domínguez Castro, María Esperanza. "Juan Marsé: esencialismo simbólico." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 25 (2007): 57-81.
- Domínguez, Lourdes. "Quan escric no pretenc fer una revenja ideològica perquè no crec en la literatura com a vehicle per fer teoria política o religiosa." *Avui*. 5 de Mayo de 2000. Joan Ducròs. *Ciutat de Barcelona. Corpus literari*. Editio interdum. 21 de Marzo de 2009 <[http://www.ducros.biz/corpus/index.php?command=show\\_news&news\\_id=1738](http://www.ducros.biz/corpus/index.php?command=show_news&news_id=1738)>.
- Gracia, Jordi y Marcos Maurel "Conversación con Juan Marsé". *Cuadernos hispanoamericanos*, 628 (2002): 45-60.
- Hemingway, Ernest. *The Snows of Kilimanjaro, and other stories*. New York: Scribner, 1964.
- Honegger, Thomas. "Men Without Women Indeed: A Hemingway Bestiary." *Aspects of Modernism: Studies in Honour of Max Nännny*. Ed. Andreas Fischer, Martin Heusser, Thomas Herrmann. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997. 181-200.

Jansa, Mercedes. "No soy un autor de denuncias, sino de emociones." *El Periódico*. 12 de Abril de 05. 02 de Marzo de 2009 < <http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/noticia.asp?pkid=168062>>.

Laurel, Marcos. "‘Este sol de la infancia’: vertientes de la memoria en la obra narrativa de Juan Marsé." Coord. Celia Romea Castro. *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horsori Editorial, 2005. 43-60.

"Lucía Etxebarria, Antonio Gala y Juan Marsé escriben cuentos para enseñar a los niños sus responsabilidades con los perros y gatos." *Agencia de noticias de información alternativa*. 2004. 02 de Marzo de 2009<<http://ania.urcm.net/noticia.php3?id=9860&idcat=7&idamb=2>>.

Marsé, Juan. *Canciones de amor en Lolita's Club*. Barcelona: Areté, 2005.

\_\_\_\_\_. *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta, 1990.

\_\_\_\_\_. *El embrujo de Shanghai*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.

\_\_\_\_\_. *El fantasma del cine Roxy. Teniente Bravo*. Barcelona: Seix Barral, 1987. 17-46.

\_\_\_\_\_. *Historia de detectives. Teniente Bravo*. Barcelona: Seix Barral, 1987. 4-16.

\_\_\_\_\_. *La oscura historia de la prima Montse*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

\_\_\_\_\_. "Muchacha sobre una bicicleta de hombre." *El País*. 30 de Agosto de 2002. 12 Enero de 2009 <<http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20020830elpepirdv>>.

\_\_\_\_\_. *Rabos de lagartija*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ronda del Guinardó*. Barcelona: Crítica, 2005.

\_\_\_\_\_. *Si te dicen que caí*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

\_\_\_\_\_. *Teniente Bravo*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

\_\_\_\_\_. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

\_\_\_\_\_. *Un día volveré*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Realidad, Fábula y Verdad en las Novelas de Juan Marsé." *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: Tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*. España: Fundación Luis Goytisolo, 1998. 87-123.

- Pita, Elena. "Conversaciones íntimas con Juan Marsé." *El Mundo Magazine*. 20 de Agosto de 2002. 02 de Marzo de 2009 < <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/2000/08/20/magazine/891544.html>>.
- Ramos, R. "Juan Marsé. Un hombre tranquilo." *Revista Fusión*. Febrero 2002. 20 Febrero de 2009 < <http://www.revistafusion.com/2002/febrero/entrev101.htm>>.
- Reyes, Gabriela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Editorial Grados, 1984. 153-78.
- Riera, Carmé. *La Escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. "Cuentos de animales." "Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito." 1989. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05819430979403040757857/index.htm>>.
- Rodríguez, Víctor. "La paloma de la discordia." *El Mundo Magazine*. 9 de noviembre de 2008. 20 Febrero de 2009 <<http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2008/476/1225975672.html>>.
- Sánchez Barbas, Francesc. *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2007.
- Sherzer, William M. *Juan Marsé. Entre la ironía y la dialéctica*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1982.
- Tena, Jean. "Le voix (voies) de la mémoire: *Ronda del Guinardó* et *Teniente Bravo* de Juan Marsé." *Cahiers du C.R.I.A.R.* 8 (1988): 125-35.
- Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Valls, Fernando. "Introducción." *Ronda del Guinardó*. Juan Marsé. Barcelona: Crítica, 2005.
- Williams, Marla J. *La poética de Juan Marsé*. Madrid: Pliegos, 2006.
- Zambrano Carballo, Pablo Luis. "Humanización, cosificación y animalización en la técnica del retrato en *Madame Bovary* y *La Regenta*." *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000. 159-72.

