

SI TE DICEN QUE CAÍ (1973), DE JUAN MARSÉ: USOS, MODULACIONES Y FUNCIONALIDAD DEL DISCURSO POLIFÓNICO EN EL ENTRAMADO RIZOMÁTICO DE LAS AVENTIS

Fernando N. VALCHEFF

Universidad Nacional de Mar del Plata

Por si no me cree voy a contarle otra versión del asunto, otra historia [...], un rumor que circula por ahí y que coincide con mi historia verdadera en casi todo.

Sarnita en *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé

1 Un primer acercamiento

Escribir, construir rizoma, aumentar su territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta el punto en donde ella cubra todo el plano de consistencia en una máquina abstracta.

Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Rizoma*

Jorge Marí, en su libro *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*, asegura que «el énfasis en la narratividad se ha identificado repetidamente como uno de los rasgos fundamentales de la novela española a partir de los años setenta» (2003: 142)¹, entendida la narratividad como el ‘gusto por contar’, es decir, la pulsión por relatar historias. Esta primacía de la narratividad como característica fundamental de la novela española contemporánea encuentra uno de sus representantes más asiduos en Juan Marsé. La crítica coincide en destacar la tendencia del autor por recuperar la impronta del decir, un rasgo presente tanto en la configuración de sus personajes como en el entramado discursivo de sus ficciones. En este sentido, *Si te dicen que caí* (1973) constituye una obra clave en la trayectoria literaria del autor, puesto que propone una nueva forma de concebir, comprender y producir historias: las denominadas *aventis*. Definidas por Álvaro Fernández como «relatos orales que mezclan ficción y realidad indiscriminadamente, apoyados en categorías genéricas extraídas de los productos culturales masivos» (2003: 67), las *aventis* adquieren relevancia por su estatuto indefinido y su condición dinámica, su «carácter colectivo, móvil e inestable», al decir de Fernández.

¹ Al realizar esta afirmación, el autor recupera una idea formulada con anterioridad en Santos Sanz Villanueva (1992). *Historia y crítica de la literatura española* (Coord. Francisco Rico), Vol 9, secciciic.

Las *aventis* son el mecanismo discursivo mediante el cual los personajes de la obra moldean su visión de mundo, en términos de Mijail Bajtín (1986), logrando convertirse en elementos neurálgicos de la novela. Su lógica fragmentaria y discontinua, tensionada entre la realidad y la ficción, permite el desarrollo de líneas argumentales y temáticas disparadoras de múltiples puntos de vista. La pluralidad de voces que intervienen en la dinámica narrativa favorece entrecruzamientos textuales de diversa índole y actúa como catalizador de un subgénero cuya impronta eminentemente oral desafía los contornos del discurso escrito, difuminando los límites textuales y diseñando una enrevesada trama rizomática, en términos de Gilles Deleuze (1977). Lejos de lo que, en una primera lectura, puede parecer una secuencia novelística ordenada compuesta por tres núcleos argumentales más o menos delimitados, la novela se conforma como un entretejido textual denso y brumoso, en el que las resonancias y ecos polifónicos de diversa procedencia se apoderan de la narración. Todos estos matices dan cuenta de una narrativa heterogénea que se vale de la presencia de múltiples sujetos enunciadores y voces, cuyas intervenciones configuran tanto ejercicios de revisión de la memoria histórica, como la puesta en acto de una suerte de mitología infanto-adolescente vinculada a la cultura popular masiva gráfica y audiovisual. De esta manera, las *aventis* logran poner en cuestionamiento el régimen de veredicción dentro del contexto de la propia ficción novelística, dando lugar a una dialéctica contrastiva entre apariencia y realidad. Sus relatos, de dudosa y múltiple procedencia, construyen una red de sentidos que se torna imprevisible, confusa e indeterminada a causa y como consecuencia de los procedimientos polifónicos que operan sobre el discurso. Los blancos argumentales y los vacíos se dispersan a lo largo de un texto que, como todo rizoma, «comprende líneas de segmentariedad desde las que es estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización por las que se escapa sin cesar» (Deleuze y Guattari 1977: 23)

El desarrollo de estos relatos en el marco del mundo novelado habilita una serie de referencias metaficcionales que ponen en evidencia la condición literaria de las *aventis* en tanto piezas narrativas que se valen de la realidad (entendida como referente histórico sociocultural) como de la ficción para su configuración. Pero no sólo la narrativa literaria participa de esta dinámica metatextual: el cine y el teatro, involucrados en la trama de manera simbiótica, también operan como vasos comunicantes que posibilitan el desarrollo de la ‘ficción dentro de la ficción’, llegando incluso a crear una especularidad de tercer grado donde la novela contiene las *aventis* que incluyen la ficción teatral o cinematográfica permitiendo el despliegue de diferentes capas de historias. De este modo, las *aventis* componen un entramado discursivo que expresa rumores, deseos, sueños, anhelos y experiencias; un ejercicio narrativo en el cual se combinan confusamente imaginación y hechos tanto verosímiles como verídicos.

En este contexto plural y múltiple, cobran una gran importancia las referencias intra e intertextuales que atraviesan la obra. Las alusiones cruzadas entre las propias *aventis* suscitan un complejo cuadro narrativo en el que las realidades alternas, las superposiciones, contradicciones y reversiones se encuentran a la orden del día. Del mismo modo operan los aportes derivados del arte y la

industria cultural, sobre todo los provenientes del cine y la prensa gráfica, que ofician como caracteres condicionantes de la escritura en varios niveles.

El presente artículo busca abordar las variables mencionadas previamente, focalizándose en la naturaleza rizomática de las *aventis*, al decir de Deleuze, y su vinculación con los usos, modulaciones y funciones del discurso polifónico, en términos de Bajtín. Tendremos en cuenta como premisa fundamental la hipótesis de que las *aventis* constituyen -y construyen- redes discursivas polifónicas y rizomáticas cuya impronta dialéctica da lugar a los juegos de apariencia- realidad/ verdad-imaginación que se despliegan en la novela, así como la dinámica meta, intra e intertextual a la que hacíamos alusión anteriormente; o, en otros términos, que el carácter polifónico del entramado rizomático de *aventis* funciona como ‘condición de posibilidad’ de la novela, como soporte estructural y sustrato discursivo de una obra que puede y –en la línea de nuestro planteo– *debe* ser considerada una extensa y enrevesada *aventi-rizoma* en sí misma.

2. Si te dicen que caí: un mundo de historias, la Historia de un mundo

Nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él todavía no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder y siempre será así.

Mijail Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievsky*

Según la clasificación propuesta por Gonzalo Sobejano en *Direcciones de la novela española de postguerra* (1972), *Si te dicen que caí* se ubica dentro de la corriente del realismo estructural que se desarrolló en España a partir de la década del 60 y durante buena parte de los 70². Esta tendencia surgió a raíz del escepticismo que comenzó a generar la noción de la obra literaria como instrumento de cambio social que sostenían los novelistas de la década anterior. Su preocupación, a diferencia de la ‘novela social’ de los 50, combina la experimentación con el lenguaje y el trasfondo de una realidad histórica que, si bien continúa recuperándose como referente, busca ser trascendida literariamente. Así, la novela funciona como una suerte de abstracción literaria de la España de posguerra que se rige por sus propias leyes.

Un rastreo bibliográfico de los estudios de la obra de Marsé, y puntualmente de la novela en la que nos enfocaremos, arroja resultados llamativos en relación con la línea que la crítica suele elegir para llevar a cabo sus análisis literarios. Muchos de los estudios críticos disponibles (algunos de los

² El autor propone la siguiente clasificación que, si bien puede resultar algo esquemática, aclara significativamente el panorama literario en la España de la época: “A la altura de 1971 considero que en el nuevo realismo de postguerra pueden señalarse tres direcciones: hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana (novela existencial), hacia el vivir de la colectividad en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de su solución (novela social) y, finalmente, hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y de la estructura de todo su contexto social (novela estructural)” (párrafo 9). Para un panorama más completo en torno a la “novela estructural” consultar Álamo Felices (2011), en donde se expande la noción y se destacan “las grandes transformaciones que afectan a todos los elementos narrativos constituyentes tradicionales de la columna vertebral de la novela, adoptándose una serie de técnicas novedosas” como “el constante cambio de perspectiva narrativa” al que se ve sometido el lenguaje (68).

cuales citamos en la bibliografía consultada³) se concentran en el rastreo de la veta sociohistórica de la novela, así como en factores contextuales vinculados con una época que funciona a modo de marco espacio-temporal de los hechos narrados. Así, algunos autores llegan a afirmar, por ejemplo, que «todo lo que dice [Marsé] es auténtico, es parte de la historia moderna de España. [...] todos los hechos y los ambientes que encontramos en la novela han salido de la vida real, él sólo la ha transformado, pero sin falsearla, ha procurado ser veraz» (Ruíz Veintemilla 1990: 141). El énfasis puesto en la revisión de la obra del autor desde esta perspectiva, hace hincapié tanto en la «crítica ético-social», en términos de Ortega (1976: 731), que el autor ensaya en su producción, como en el espíritu de denuncia que sobrevuela sus novelas.

Aunque resultaría desacertado ignorar la veta histórica que atraviesa la novela -el título es un claro ejemplo de ello: ‘Si te dicen que caí’ es uno de los versos del himno de Falange-, la pregunta ineludible es por qué se ha estudiado la obra de Marsé como mero exponente del realismo social relegando a un segundo plano los complejos procedimientos discursivos que la componen y la impronta polifónica de un lenguaje que resulta esencial como suplemento de ese sustrato histórico. Las razones probablemente sean múltiples, pero podemos consignar las que a nuestro entender resultan centrales. En primer lugar, debemos tener en cuenta que en esta época (sobre todo durante la década del ’70) los efectos de la línea de estudios literarios que se ha dado en llamar *postestructuralista* –la cual se enfoca especialmente en los aspectos de orden textual que mencionábamos anteriormente– aún no se encuentran en pleno auge en los países de habla hispana, por lo que sus aportes no han sido del todo asimilados por la crítica literaria de habla hispana. Esto podría explicar, en parte, que los estudios más cercanos a la publicación de la obra (sobre todo los llevados a cabo por críticos hispanoamericanos) sigan una línea de análisis de corte sociohistórico, en sintonía con una tradición más cercana a la rama de estudios culturales de Raymond Williams o a la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu que a las teorías de los postestructuralistas franceses. También la coyuntura política española emerge como factor de gran influencia para la crítica literaria desarrollada en dicho país, puesto que no es hasta la caída de la dictadura de Franco (cuyo gobierno de facto se extendió por casi 40 años, entre 1936 y 1975) que los discursos sociales y literarios, antes restringidos o cercenados por la censura, pudieron verse paulatinamente liberados (de hecho, la novela se publica por primera vez en México, justamente intentando evadir esa censura). La herida que dejó el franquismo en el pueblo español comenzó a intentar suturarse mediante una literatura y una crítica literaria que, hasta el día de hoy, recuperan ese pasado reciente para reflexionar acerca de sus estragos y sus consecuencias. A estos indicios se suma una cuestión no menor que tiene que ver con la herencia de una tradición crítica cuya impronta filológica moviliza el interés de los investigadores hacia ciertas áreas específicas. Todos estos factores contribuyen a explicar, hasta cierto punto, por qué los trabajos que siguen la línea de nuestra indagación provienen, en gran medida, de investigaciones extranjeras⁴, estando principalmente a cargo

³ Véase Gilabert (1985), Mendizabal (1981), Ridruejo (1974) y, en menor medida, Ruíz Veintemilla (1990), por mencionar algunos ejemplos.

⁴ Garvey (1980), Levine (1979), Montenegro (1981), White (1993), entre otras.

de críticos/as norteamericanos/as interesados/as en el estudio de la literatura hispanoamericana en el marco de instituciones universitarias cuyas investigaciones se inscriben en un paradigma epistemológico cercano a las ideas del posestructuralismo.

A simple vista, y más aún tras una primera lectura, la novela de Marsé nos (des)ubica en una posición de desarraigo. Como señala Diane Garvey, «many enigmas are created, while few of them are decisively resolved» (1980: 380). Esta dinámica se deriva de su naturaleza polifónica, que funciona como causa y consecuencia de dicha inconclusividad, en la que nos detendremos con mayor profundidad en las secciones subsiguientes. Podemos agregar, además, que este hecho contribuye al desarrollo de una trama argumental poco convencional, puesto que no existe una progresión que sea completamente lineal, sino que pueden recuperarse diversas historias –por momentos inconexas– o versiones discordantes de una misma historia.

La novela comienza *in medias res* con el testimonio a cargo de una voz narradora en tercera persona –en apariencia omnisciente– cuya identidad difusa no terminará de definirse ni de contornearse con exactitud. Por el contrario, a medida que el relato avance, dicha voz se perderá en un mar de otras voces cuya procedencia, en la mayor parte de los casos, no podrá ser determinada. Voces que, por lo general, no se encuentran particularizadas ni corresponden a un emisor específico, sino que circulan en el texto borronando los límites del discurso; voces que narran, cuentan, imaginan, recuerdan y, en definitiva, crean historias.

En medio de toda esta parafernalia dialógica pueden distinguirse tres líneas argumentales que mantienen a raya la confusión absoluta, estableciendo puntos de contacto que moldean el entramado textual: la que nos cuenta la historia de Ñito, celador de la morgue de un hospital en el presente de la escritura de la novela, y de Sor Paulina, monja que oficia como interlocutora y oyente de las anécdotas del hombre; la que recupera la historia de una cofradía de niños/adolescentes y sus vivencias en el contexto de la Barcelona de los años 40; y, por último, la que muestra los entretelones operacionales de un grupo urbano de guerrilleros que se enfrentan a la dictadura franquista mediante un accionar armado y propagandístico, orquestado a modo de resistencia clandestina. La primera de estas líneas es la que presuntamente oficia como marco de la novela, puesto que es Ñito quien, luego de ver llegar a la morgue el cadáver de su compañero de la infancia Java y los de toda su familia, comienza a recordar las aventuras que vivió junto a sus amigos, es decir, las historias que constituyen el segundo arco argumental (que tiene como protagonistas a los niños/adolescentes barceloneses), dentro del cual se desarrolla, a su vez, la línea correspondiente a los *maquis*, el grupo rebelde al que hacíamos alusión. No obstante, esta distribución, que en un principio parece muy clara, muestra sus fisuras. De este modo, la novela se estructura a partir de la tensión «between the use of a conventional technique (chronological story lines) and the subversión of this technique (the different story lines are confused)» (Garvey 1980: 379).

Espacio y tiempo se tornan difusos, y si bien son recuperables referencias temporales y de locación, prima una incertidumbre general para el lector. Dichas imprecisiones facilitan la permeabilidad de estas historias, cuyos hilos argumentales son intrincados, imprevisibles, y hasta

contradictorios entre sí. Si en un principio los relatos parecen subordinarse unos a otros o ser contemporáneos o paralelos, poco a poco descubriremos que la relación que mantienen entre sí no se encuentra clara. Sus vínculos son múltiples; se mezclan y funden, se intercalan y entrecruzan, se invierten y pervierten constantemente y no pueden ser distinguidas con facilidad. No obstante, esta confusión –cuya dinámica analizaremos en profundidad en la sección siguiente–, lejos de resultar un caos, funciona como un factor catalizador de sentidos y visiones de mundo múltiples propio de la novela polifónica (Bajtín, 1986).

Teniendo en cuenta la posibilidad de estudiar la novela desde ambos enfoques presentados –el histórico y el (meta)textual–, y observando que se trata de perspectivas complementarias y no antagónicas⁵, optaremos por profundizar la segunda línea con el objetivo de desarrollar un análisis centrado no tanto en los significados sociohistóricos puntuales a los que el texto pudiese hacer referencia directa o indirectamente –lo que hemos dado en llamar la ‘Historia de un mundo’–, sino en su potencial (y efectiva) capacidad de movilizar dichos significados en pos de la creación de ‘nuevos mundos de historias’ que, en su naturaleza plural, no dejan de evocar un referente histórico⁶. La construcción de estos universos narrativos, en sintonía con el perspectivismo y la confluencia de pluralidad de voces y conciencias, permiten pensar *Si te dicen que caí* como una novela polifónica en el sentido del término que acuña Mijail Bajtín (1986)⁷.

3. Narrativa(s) enrevesada(s): las *aventis* como dispositivos de pluralidad textual

La *aventi* [...] es la concreción de un discurso para los sin voz en el que interviene la pluralidad de posibilidades, el desborde de la imaginación, la posibilidad de mirar de otra manera.

Álvaro Fernández en “Un canto en la tiniebla. Miradas, voces y memoria en la poética de Juan Marsé”

[...] the distinction between the *aventis* and the “frame” story is impossible to make [...] The focus is placed on the *process* of storytelling– how these pieces [...] can be combined with one another to make tales, *aventis*, and ultimately the narrative of the entire novel

Diane Garvey en “Juan Marsé’s *Si te dicen que caí*: The Self-reflexive Text and the Question of Referentiality”

Uno de los recursos más significativos que Marsé utiliza en la confección de su novela son las llamadas *aventis*. Como ya hemos mencionado, se trata de historias narradas en forma oral por un

⁵ Al respecto, Diane Garvey señala que «Marsé recalls from his boyhood in order to elaborate a complex narrative that is once self-reflexive and a reflection of a historical period» (1980: 376).

⁶ Coincidimos con Garvey en que esta capacidad de combinar ambos planos, convierte a Marsé en uno de los narradores contemporáneos más importantes de España, puesto que «at the same time that he addresses the problematics of narrative discourse, he has not abandoned a critical stand with regard to Spanish society» (1980: 387). La supuesta contradicción es resuelta por la autora al afirmar que «the novel is realist in its own way– the multiple nature of narrative in its unending plurality corresponds to a visión of reality as multiple and elusive». Podríamos concluir, por lo tanto, que el perspectivismo que Marsé despliega en la novela, se encuentra en sintonía con la convulsionada y adversa época en la que sitúa los hechos.

⁷ En el libro *Problemas de la poética de Dostoevski*, que se tomará como punto de apoyo fundamental para el análisis de la obra, se plantea como característica principal de la novela polifónica «la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas» (Bajtín 1986: 15)

grupo de chicos barceloneses que se reúnen de manera espontánea en distintas locaciones con el objetivo de lograr un momento de esparcimiento. Estos relatos combinan realidad y ficción, convirtiéndose en aventuras plagadas de elementos narrativos diversos y giros argumentales constantes. No obstante la aparente simplicidad de lo que podría considerarse discurso lúdico casual o circunstancial, la trama que tejen estas historias en el marco de la obra se torna densa y enrevesada, excediendo ampliamente su aparente función primaria de recreación o evasión.

Estas observaciones nos permiten plantear que las *aventis* constituyen una auténtica muestra de lo que Deleuze y Guattari denominan «rizoma». Los filósofos acuñan este dispositivo teórico al que consideran «abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones» (1977: 31) con el objetivo de diversificar el pensamiento unidimensional y jerárquico propio de su época. Del mismo modo, Marsé utiliza las *aventis* como herramientas de reflexión y crítica social que le sirven para apelar al lector. Aparecen, por lo tanto, como un recurso para capturar su atención sumergiéndolo en un enredo de tramas conectadas que reúnen elementos vinculados con la realidad social de posguerra –tales como los ecos de la memoria colectiva, la incidencia de la cultura popular de masas en la vida cotidiana o la ominosa presencia del franquismo– pero también con deseos, percepciones y fantasías variadas⁸. En definitiva, un compendio de factores que tanto tienen que ver con lo <real> como con lo <imaginario>.

El desarrollo de la novela va acompañado de una progresión cada vez menos lineal de los arcos argumentales de estas *aventis*, a tal punto que llegan a confluir, confundirse, insertarse una en la otra o contradecirse entre sí. Esta permeabilidad no sólo garantiza la existencia de una multiplicidad de versiones acerca de un mismo hecho, sino que favorece el solapamiento de los planos verosímil/real/ficticio, como analizaremos en la siguiente sección. Así, las *aventis* se caracterizan por su carácter indefinido. Si bien es factible diferenciar los tres arcos argumentales que se despliegan en la obra, no hay posibilidad de identificar el alcance de cada uno de ellos, ni de establecer con certeza un marco narrativo para la novela. Aunque la obra comienza con la línea temporal de Ñito, con lo cual estaría «montada como narración regresiva que aporta el relator Sarnita [apodo de la infancia de Ñito] a raíz del mortal accidente de su antiguo amigo, el trapero Java, quien [...] se mata con su mujer e hijos en un accidente de automóvil» (Ortega 1976: 734), lo cierto es que ciertos indicios contradicen y problematizan esta interpretación. Un ejemplo claro aparece en el siguiente fragmento, en el que una de las *aventis* de Java (dentro de la línea argumental de los chicos barceloneses), se ve interrumpida, produciéndose el siguiente intercambio:

⁸ En este sentido, encontramos sumamente pertinente la observación realizada por Diane Gravey (1980), quien postula que “This seeming contradiction is resolved [...]: the stories, or *aventis*, in Marsé novel [...] work to confuse the anecdotal level of narrative only to allow the *pena* to be seen clearly” (376). Cuando la autora habla de *pena* (haciendo alusión a un verso de Machado que cita como epígrafe) refiere a “the sum of cultural references made in the novel that evoke the misery of the years immediately following the civil war in Spain” (386). Entran así en contacto –según la visión de la autora, que consideramos acertada– contexto sociohistórico y ficción novelada, puesto que “underlying the changing combinations of signifiers on the ‘surface’ or anecdotal level of the novel [...] is the constant *pena*” (386). Esta conexión también es puesta en evidencia por Julio Ortega (1976) cuando afirma que “la *aventis* [...] es a veces una sustitución de la brutal realidad” (735) o que “la *aventis* es lo poético compensando la realidad degradada” (736).

-Qué bien inventas, mariconazo, es igual que una peli.- Hay pelis que son verdad- era la voz de Martín-
. ¿Qué pasó?
-Menos prisas. Todavía no les han hecho la autopsia.

Si tenemos en cuenta que esta línea se desarrolla durante la década del 40, mientras que la de Ñito tiene lugar, según se sugiere en más de una oportunidad, treinta años después (tiempo presente de la novela empírica), la alusión de Java a «la autopsia» (que, por asociación semántica, nos remite a la que será practicada sobre el cadáver del mismo Java y los de su familia) no tendría explicación lógica. Esta trama se complejiza aún más si tenemos en cuenta los múltiples indicadores que apuntan a que Ñito (Sarnita, durante su infancia en Barcelona) presenta una conducta tendiente a la mentira compulsiva. El mismo personaje, aludiendo a su propio ‘yo’ de la infancia en tercera persona, admite que «sufría alucinaciones el tal Sarnita, Hermana, estaba atontado de las bombas» (Marsé 1980: 65), mientras que, más adelante, Sor Paulina se encarga de resaltar la condición mitómana del celador: «-Mentira sobre mentira, un rosario de mentiras, Ñito, eso eres tú» (Marsé 1980: 299). Más contundente aún resulta la declaración de Ñito/Sarnita en el nivel temporal de la infancia, cuando asegura que «a mí no me cree nadie» y que «yo tengo mi mentira verdadera» (Marsé 1980: 228). Estas aseveraciones del personaje ponen en jaque la veracidad de sus relatos y, como consecuencia, al no resultar confiable su palabra, la totalidad de la línea temporal de los niños entra en un terreno de incertezas, puesto que podría tratarse de una *aventi* autoreferencial o autobiográfica de Ñito, tanto como de un invento del personaje. Así, memoria y recuerdos se confunden con imaginación y fantasía, complicando aún más el panorama narrativo, sobre todo si interpretamos la memoria en el sentido en el que lo hace Marcos Maurel, cuando afirma que «la memoria es instrumento que se sirve de la imaginación para dibujar la posibilidad, “las cosas como podrían haber sido” [...] Y es que la memoria [...] es engañosa y puede guardar recuerdo incluso de sucesos jamás acaecidos» (2005: 58).

Como si fuera poco, también se ve cuestionado el régimen de veredicción de la línea correspondiente a los *maquis*, puesto que, lejos de recuperar hechos efectivamente sucedidos dentro del universo de la novela, podría fácilmente formar parte del ciclo de *aventis* de Java/Sarnita –o incluso de Ñito–, como puede apreciarse en el siguiente pasaje en el que un narrador en tercera persona (cuya identidad es confusa) asegura que «no hay mucho de verdad en sus historias mientras el tiempo no demuestre lo contrario, pues este chico cuenta *aventis* basándose no sólo en los sangrientos hechos pasados, sino también en los hechos por venir» (Marsé 1980: 61). Dicho fragmento, sumado a otro posterior en el que se asegura que Ñito «habla de bombas agazapadas en la tierra que estallarán muchos años después, de venenosos escorpiones que sobrevivirán a estas ruinas y de imborrables tatuajes y cicatrices en la piel de la memoria» (Marsé 1980: 61), sugieren que esas ‘historias futuras’ contadas por Java remiten a la línea temporal de los *maquis*. Si bien esta referencia no es explícita, sí puede establecerse gracias a la presencia de lo que Gavey denomina «*shared signifiers*», es decir, «certain words or groups of words which could just as easily be read in connection with one of the “lines” as with another» (1980: 379). En el caso que mencionábamos previamente, el *shared signifier* sería la autopsia, que alude tanto a los juegos de doctores que los chicos practican en el sótano del convento

‘Las Ánimas’, como al procedimiento médico que será llevado a cabo sobre los cuerpos de Java y su familia⁹. En los últimos fragmentos que citamos, por otra parte, son factibles de considerarse *shared signifiers* elementos como el escorpión –que puede asociarse con la prostituta Menchu y su figura en espejo, Carmen, así como con Aurora/Ramona, en tanto se menciona que ambas tenían un brazalete con ese dibujo cuando las mataron¹⁰– o las cicatrices, que remiten en forma directa a Ramona y su marca en la piel «agazapada en su hombro como un lagarto rosado, cerca del cuello» (Marsé 1980: 24). En sintonía con esta posibilidad de interpretación de la línea de los *maquis*, no podemos dejar de lado el siguiente pasaje a cargo de Sarnita:

¿Y qué me dices de las pajaritas de papel de diario [...]? Nunca he visto a la abuela Javaloyes hacer una pajarita. ¿Y sabéis lo que dicen, nunca habéis leído ninguna?, pues coge una, esa misma, desdobra el papel y lee: Miguel Bundó Tomás, reemplazo 41, Ejército Rojo, 42 División [...] Gratificaré a quien pueda proporcionar noticias ciertas sobre su paradero. Coge otra, cualquiera de esas grandes, ésa: pavoroso incendio en Santander. Por facilitar medios para huir al extranjero han sido detenidos Jaime Viñas Pallarés y Luis Lage Correa. Y esta otra, mira: Recuperación de valores y alhajas expoliados por el marxismo. Y ésta: Robo a mano armada en el hotel Ritz (Marsé 1980: 64).

Como puede observarse, la mención a los nombres de Bundó, Pallarés y Lage –guerrilleros antifranquistas que protagonizan el nivel temporal de los *maquis*– y la aparición en el diario de distintos hechos que luego serán material de historias narradas durante la novela (la de las alhajas y el robo en el Ritz), podrían indicarnos que dichas historias no son más que *aventis* inspiradas en individuos pertenecientes a un marco de referencia ‘real’ dentro del contexto de la novela. Si este fuera el caso, nos encontraríamos, una vez más, frente a un cuestionamiento de los niveles narrativos, puesto que la incompatibilidad de las cronologías convertiría obligadamente a la línea de los *maquis* en una *aventi*. Pero la confusión no termina allí, puesto que la temporalidad en la que es ubicada la historia de los guerrilleros podría también ser fraudulenta o, incluso, la totalidad de los relatos podrían ser un elaborado invento de Ñito y su activa imaginación¹¹. Lo interesante es que ninguna de estas opciones resulta completamente satisfactoria a priori, por lo que la lógica de las *aventis* hace que el nivel del marco de la novela se torne indiscernible, engañoso e, incluso, inexistente (por lo menos, en términos tradicionales).

El intrincado mundo de las *aventis* se caracteriza, además, por la presencia de múltiples conciencias autónomas que tejen las historias e intervienen en su desarrollo. Así, deja de ser factible consignar una ‘única verdad’ o versión de los acontecimientos, puesto que las posibilidades de

⁹ En el siguiente fragmento puede apreciarse el radical y polifónico entrecruzamiento de estas dos historias que se solapan entre sí prescindiendo de transición y llegando a fundirse en una: “Vamos a operarla, a ésa le gusta el tomate, hum, Luis, dame el boniato, no oigo palpar el corazón. Pegando la oreja a la teta izquierda, sobándola, auscultándola, tartajeaba Amén. Sor Paulina carraspeó ahuyentando malos pensamientos: erais unos marranos. Presionando con los dedos el duro vientre, tanteando los huesos de la pelvis. Toque aquí, doctor, decía el ayudante. Hum, hay que abrir en seguida, señorita, y con aladas manos quemantes le subió la falda hasta la cintura. Juanita, se llamaba” (Marsé 1980: 30).

¹⁰ Ver Garvey 1980: 382-383 y su análisis pormenorizado del caso.

¹¹ Casi finalizando la novela, podemos encontrar la siguiente declaración a cargo de Ñito, que eventualmente respaldaría esta hipótesis: “–Hermana–bajó precipitadamente del taburete, se le dobló la rodilla–. Hermana, es una broma. Lo inventé, todo es mentira” (Marsé 1980: 302)

asociación son múltiples¹² y «los hechos se relatan desde perspectivas diversas, destruyendo la unidad del discurso [...] no siguiendo la fórmula lineal de la novela histórica sino a través de una continuidad de espejos fragmentados» (Marco 2005: 63). Estas observaciones se corresponden con el planteo general de Bajtín acerca de la polifonía en la novela. Afirma el autor que «lo principal en la polifonía [...] consiste precisamente en el hecho de que todo tiene lugar entre conciencias diversas», para luego agregar que «lo que importa es su interacción e interdependencia» (Bajtín 1986: 60). Un claro ejemplo de esta dinámica aparece en los capítulos 13, 16 y 19, en los que se ponen en evidencia las cosmovisiones de El Tetas, Sarnita y Java, respectivamente.

De acuerdo con el planteo de Bajtín, las conciencias de los personajes viven intensamente en las fronteras del pensamiento ajeno (Cfr. Bajtín 1986: 54), por lo que no es extraño que la voz de un ‘otro’ se encuentre asimilada en el discurso de estos personajes, como puede verse en las siguientes citas extraídas de la novela:

Tengo prisa, luego de ir a buscar hostias para el mosén, lejos a un convento de monjas detrás de la catedral, las monjitas tienen allí una maquinita que las fabrica, salen muy redondas y a veces me regalan los retales, yo se los regalo a mi madre, es harina de la buena, sí señor... ¿Yo a la comisaría? ¿Por qué, si no he hecho nada malo? ¿Sentarnos a charlar un rato aquí?, pone recién pintado pero no, está seco [...] A ella no la conozco, sólo de oídas, lo juro por mi madre. ¿Un golfo yo, un trinxá, un degenerado [...]? [...] ¿Que su madre se ha quejado, que todo el barrio habla de nosotros? ¿El Hierro Candente? Qué cosas dice usted (Marsé 1980: 184).

Cuando era chofer particular usted perdió un ojo, pero ha ganado una alcaldía de distrito, no está mal, si me permite opinar. Exactamente: Javaloyes, pero casi nadie me conoce por ese apellido [...] Le veía a usted parando a los chicos por la calle y siempre me decía qué espera para preguntarme si también me gustaría ser flecha... No, no hemos vuelto a saber de mi hermano y es mejor así [...] ¿Ve esa sortija de plata?, es de fundición, repujada... No, ya no vendo aquellas porquerías de hueso. No señor, no estaban hechas por nadie escondido en ninguna parte, eran trabajos que hacía el marido de la Trini (1980: 258)

Nótese que en estos extensos fragmentos, en los que el Tetas y Java mantienen una conversación con el delegado local de Falange (don Justiniano, alias ‘El Tuerto’), la voz del interlocutor no aparece explícitamente verbalizada, pero sí puede recuperarse a partir de un proceso de inferencia¹³. En el primer caso, las preguntas de El Tetas contienen la resonancia del discurso de El Tuerto en el suyo propio, mientras que, en el segundo, las palabras de Java apuntan a responder interrogantes de ese personaje ausente que, sin embargo, se encuentra dialogando con él. Según Bajtín, «la novela polifónica es enteramente dialógica» (1986: 67); construye un universo plural, polifacético en el cual los personajes no se encuentran cerrados en sus propios pensamientos, sino que se conforman a partir de la intersubjetividad, es decir, de la mirada y la palabra del/los otro/s. Por lo tanto, el discurso del sujeto autoconsciente inevitablemente dialoga con la palabra ajena, le contesta o se anticipa a ella, favorece su resonancia y permanente coexistencia dialógica. De acuerdo con Bajtín, «de esta manera, todo el estilo [...] se encuentra bajo el influjo fortísimo y predeterminante de la palabra ajena que ora actúa implícitamente desde el interior del discurso, [...] ora se interna [...] en la textura del discurso»

¹² Ver el paradigmático caso de Ramona descrito por Linda Gould Levine (1979) en su artículo, así como el análisis que la autora realiza acerca de las distintas versiones de la muerte de Marcos.

¹³ Bajtín hace hincapié en el hecho de que en todo discurso perteneciente a una novela polifónica la palabra ajena puede no aparecer formalmente, pero su influencia se hace sentir: aparece su sombra, su huella real (Cfr. Bajtín 1986: 304)

(1986: 337). Como consecuencia, las réplicas se hallan, por momentos, implícitas o sugeridas, debido a que la palabra del otro se encuentra operando en el discurso propio de manera constante (y viceversa).

Al margen de estos procedimientos, en ocasiones, se producen cambios bruscos de persona gramatical que dan cuenta de una inestabilidad en el curso normal del habla, como sucede en el siguiente ejemplo:

Llevaba como siempre el saco al hombro y la romana al cinto, pero sospechaba que no le requerían precisamente para venderle papel viejo ni trapos ni botellas. Si hubiera sabido para qué, se habría lavado todo con jabón y restregado la roña de los pies con piedra pómez, de verdad, la abuela me habría expurgado la cabeza, habría quitado ese olor a intemperie de mis ropas y yo no me habría hecho una paja desde hace un mes antes por lo menos (Marsé 1980: 15)

Aquí, el desplazamiento desde la tercera persona singular a la primera, se da a partir de una transición repentina que se ve evidenciada en el reemplazo de formas pronominales personales como 'le' y 'se', por 'me', 'yo' y el posesivo 'mis'. En otras ocasiones, este corrimiento se efectúa mediante la eliminación de indicadores como los signos de puntuación (puntos finales, rayas de diálogo) o la omisión de verbos y marcas gramaticales que suelen ordenar las intervenciones de los participantes permitiendo una lectura más estructurada. Como resultado, se produce una flexibilización (y ruptura) de la norma lingüística convencional, dando lugar a un fluir menos pautado, más libre y hasta caótico del discurso narrativo:

Notó los dedos de Java en la nuca, el pañuelo resbaló por su cara y lo primero que vio fue a Sarnita sentado a sus pies, mirando al trapero con fastidiosa impaciencia. Por fin, dijo Juanita, ahora las muñecas, creo que tengo sangre. ¿Me puedo ir ya? Luis ofreciéndole una pastilla en la palma tiñosa de la mano: ¿quieres una juanola?, con la otra hurgándose el trasero. Pónmela en la boca así. Oye, ¿de verdad tienes cucs? (Marsé 1980: 45)

No obstante, mientras que en los ejemplos anteriores se puede identificar sin demasiada dificultad al hablante en cuestión, en otros, en los que la polifonía actúa de manera más radical, la atribución de roles conversacionales o enunciativos es absolutamente ambigua, confundiéndose o desapareciendo la identidad de quienes enuncian, como sucede en el siguiente caso en que el segundo sintagma oracional no puede asociarse con certeza al hablante en primera persona o a su compañero (el Fusam): «A la luz de la bombilla, sobre el banco de trabajo, el Fusam empuja las pistolas hacia mí: andando, anem per feina, mirándome como si viera un resucitado. Por qué no te jubilas ya, no te necesitamos. Nerviosos todos menos Palau y el "Taylor"» (Marsé 1980: 196).

Las *aventis* se convierten, así, en un mecanismo de vertiginosa productividad textual caracterizado por el fragmentarismo, la discontinuidad y la interrupción de historias. No obstante, la maquinaria de contar historias comienza a mostrarse defectuosa cuando los propios protagonistas de una de las líneas –la de los chicos– pierden el interés por las *aventis*, comienzan a cuestionar su verosimilitud y muestran su desencanto y desengaño con respecto a esa realidad alternativa que «ya era solamente una verdad como cualquier otra, oída demasiadas veces» (Marsé 1980: 308). Este quiebre marca el ocaso de una etapa en la vida de estos individuos y, paralelamente, augura el comienzo del final de la novela, en tanto su motor impulsor cesa de funcionar.

4. Notas sobre un universo metaficcional y autoreflexivo

Las *aventis* como texto a la segunda potencia son la llave que pone de manifiesto los mecanismos estructuradores de *Si te dicen que caí*. La obra contiene dentro de sí misma la clave de su estructura como texto literario.

Nivia Montenegro en “El juego intertextual de *Si te dicen que caí*”

Como hemos observado, las *aventis* constituyen un elemento fundamental para la configuración textual de la novela, no sólo por la dinámica narrativa que posibilitan, sino también por su carácter autoreflexivo y la abundancia de referencias metaficcionales que introducen en la obra. Estos juegos de máscaras de diversa índole suponen una difuminación de las fronteras realidad/ficción, cuestionando de manera constante el concepto de ‘verdad’. En la misma línea, la noción de representación es problematizada a partir de la puesta en funcionamiento de mecanismos referenciales diversos que recuperan elementos del cine y el teatro.

La novela se encuentra plagada de cavilaciones acerca de las *aventis* que se diseminan e intercalan emergiendo sin previo aviso. La más extensa de ellas aparece en el segundo capítulo, cuando Ñito le habla a Sor Paulina de «aquella afición de contar *aventis*», a las que define como «un juego barato que sin duda era consecuencia de la escasez de juguetes, pero también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla» (Marsé 1980: 32). En este fragmento, que analizaremos por partes, puede observarse cómo entran en juego los factores de orden sociohistórico a los que hacíamos referencia anteriormente. En este sentido, las *aventis* constituyen un particular modo de lidiar con una realidad problemática y virulenta. Continúa Ñito: «las mejores *aventis* eran las que contaba Java en días de lluvia [...] Fue un día de esos que se le ocurrió por primera vez introducir en la historia un personaje real que todos conocíamos, Juanita la <Trigo>, una huérfana acogida a la Casa de Familia de la calle Verdi» (Marsé 1980: 33). En este punto, el «juego barato» comienza a mutar en una operación narrativa de mayor complejidad, puesto que suma elementos de la vida cotidiana (pertenecientes al universo ficticio de la novela) a estas tramas que, inicialmente, eran de corte netamente ficcional. El cambio impulsado por Java incrementa el interés de su público por las historias, al punto que «el auditorio contuvo el aliento, desconcertado, las pupilas fijas, las bocas abiertas, las manos sobre las rodillas» (Marsé 1980: 33). El celador señala, además, que

[...] con el tiempo perfeccionó el método: nos metió a todos en las historias, se metió él mismo y entonces era emocionante de veras [...] Nos sentíamos todo el tiempo como alguien a quien va a sucederle un acontecimiento de gran importancia. Aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de los ficticios, y además introdujo escenarios urbanos, sucesos que traían los diarios y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias, detenciones y desaparecidos (Marsé 1980: 33)

Este es uno de los esporádicos fragmentos en la totalidad de la novela que refieren al procedimiento constante que opera en su textualidad: la narración de *aventis*. La descripción de Ñito permite al lector un mínimo punto de apoyo, si no para distinguir los diferentes niveles narrativos de manera clara, al menos para lograr vislumbrar el mecanismo a partir del cual se tejen las historias y tramas. No obstante, no deja de tratarse de una reflexión que se da en el contexto de lo que podría ser

considerada una *aventi* en sí misma, por lo que el nivel de fiabilidad de su contenido puede resultar dudoso. Inmediatamente después de este pasaje, encontramos la frase que probablemente condensa mejor las implicancias de una *aventi*: «Era una voz impostada recreando cosas que todos conocían de oídas: hablar de oídas, eso era contar *aventis*» (Marsé 1980: 33). En torno a esta definición puede interpretarse el conjunto de la novela, que consiste en una «acumulación de *aventis* o peripecias [que] termina por ocultar en la totalidad de la obra esa realidad fenoménica que maneja el narrador para trascenderla en una metarrealidad» (Ortega 1976: 737). El factor metatextual, por lo tanto, cumple un rol fundamental, en tanto agrega una nueva capa de sentido a las muchas que se despliegan en la obra.

Otro de los pasajes en los que la metareferencia y la autoreflexión se hacen notar es el que presentamos a continuación: «el relato se hacía impetuoso y abrupto, huidizo, dejando aquí y allá pequeños charcos de incongruencias y cabos sueltos que sólo mucho después nos intrigaban» (Marsé 1980: 34). Estas zonas del texto, sin ser completamente esclarecedoras, constituyen claves de lectura que ayudan al lector a ordenar mínimamente el «inmediate state of confusion», en palabras de Garvey (1976: 377), en el que la novela lo introduce. No obstante, incluso con la ayuda de estos indicadores metarreflexivos, las certezas son imposibles de establecer puesto que «la verdad nunca la dijo. Ni el mismo Java la sabía. La verdad era todavía, lo mismo que en sus *aventis*, aquella turbia materia que no conseguía elevarse, desprenderse del fondo» (Marsé 1980: 150). Vemos, así, que la problematización del concepto de verdad se torna central en el planteo de las *aventis*, sobrevolando el discurso —explícita o subrepticamente— de manera constante. Al respecto, apunta Garvey: «we find ourselves trying to find out “what really happened” what the “real” motives were [...] But these questions can only be answered by a variety of possibilities. There is no one closed “truth” offered here; only a plurality of possible “truths”» (Garvey 1980: 380). Por consiguiente, todo apunta a indicar que la fidelidad de los hechos narrados es imposible de corroborar dentro del marco del universo novelesco, dinamizando y pluralizando las posibilidades de interpretación y asociación. Sin embargo, la relativización de ‘la verdad’ —comprendida no ontológicamente sino como ‘única versión posible de los hechos’— no es total, sino que presenta sus matices, como puede apreciarse en la siguiente cita: «si bien debía intuir que el muchacho no decía la verdad, de algún modo también sabía que no mentía, quizá incluso que se quedaba corto» (Marsé 1980: 150). Es justamente a partir de esa tensión, de ese indecible, que la novela alcanza su máximo potencial, en tanto ‘la verdad’ no se encuentra afirmada ni negada por completo, sino que es puesta en entredicho de manera constante.

Pero no sólo el discurso de la literatura forma parte de este panorama metaficcional que juega con los límites entre realidad y ficción. El cine y el teatro emergen también como referencias indispensables en la novela, sobre todo en la línea de los chicos barceloneses, en la que «la dicotomía ilusión/realidad y la ambigüedad que la falta de resolución de ella trae consigo está centrada en el cine» (Amell 2005: 39). Las menciones a complejos y salas de cine reales abundan en la novela —aparecen aludidos el Ritz (58), el Iberia (65), el Verdi (151), el Bosque (155), el Delis (208), el Rovira (292), entre otros—, y el mundo del cine impregna tanto las *aventis* como la propia realidad de los adolescentes. Asimismo, son constantes las remisiones a películas y personajes de ficciones

cinematográficas, en especial las que se vinculan con filmes hollywoodenses pertenecientes a la llamada 'Época de oro' del género. Son evocadas películas como *La ciudad de los muchachos* (171), *Sendas siniestras* (208), *Las aventuras de Marco Polo* (209) o *Los tambores de Fu Manchú* (231), todas ellas en cartel a principios de la década del 40. También son notorias las *aventis* en las que Java asiste al cine para encontrarse con Ramona, episodios en los que la sala se transforma en un cronotopo¹⁴ cargado de significación. En el mismo sentido funciona el «refugio», como lo llaman los chicos, es decir, el espacio del sótano del convento 'Las Ánimas' en el que se juntan a contar *aventis* y a montar todo tipo de ficciones plagadas de elementos tanto cinematográficos como teatrales¹⁵.

«Era como si ensayaran una función pero no, primero eran trozos de película y lo demás inventado» señala Paulina (Marsé 1980: 205). La «función» a la que se refiere alude, en principio, a aquellas representaciones teatrales que los chicos del barrio ensayan bajo la dirección de Conrado. Así, Java se pone en la piel de Luzbel en una escena cuyo montaje ocupa varias páginas de la novela (108 a 114, con algunas interrupciones) y que suscita, nuevamente, un juego de doble fondo en el que el personaje de la ficción literaria se pone en la piel de otro personaje para montar una ficción teatral. Pero «la función» no sólo remite a estas representaciones, sino también a los juegos sexuales que estos adolescentes llevan a cabo en la oscuridad del sótano de 'Las Ánimas', así como en el vestuario del teatro del convento. Dichas prácticas, sumadas a las que comentamos previamente, permiten sostener que «los personajes viven en un mundo que parece de ficción, dentro de la propia ficción de la historia» (Castro 2005: 214), generando una lógica narrativa de cajas chinas en la que la novela (objeto real de contenido ficcional) habla de ficciones (las películas y representaciones teatrales) que se incluyen dentro de otras ficciones (las *aventis*) y que, a su vez, pueden formar parte de la realidad empírica (el caso de los films hollywoodenses aludidos). En este sentido, los adolescentes de la línea narrativa situada en Barcelona «viven las ficciones cinematográficas de los cines del barrio como si de realidades se tratara o las representaciones teatrales de la parroquia con dramatización de pasajes de la Biblia, como la ficción de la ficción, representada por el imperativo de la situación» (Castro 2005: 216). Por consiguiente, se obtura la posibilidad de desarrollar una visión monológica, cerrada y coherente de los hechos, en tanto «toda la información esencial proporcionada sobre los personajes y sucesos se da más

¹⁴ El concepto de *cronotopo* es definido por Bajtín como la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la literatura (1989: 237). Es la materialización principal del tiempo en el espacio, el centro de concreción plástica y de encarnación de la novela hacia el cual tienden todos sus elementos abstractos, los cuales adquieren cuerpo y vida gracias a él (Cfr. Bajtín 1989: 401). Otro cronotopo fundamental en la novela es la trapería de la abuela Javaloyes que, para los adolescentes, era «el ombligo del mundo» (Marsé 1980: 114).

¹⁵ El siguiente pasaje da cuenta de este cronotopo tan particular en la novela: «Lo más oscuro era la cueva lateral y solíamos sentarnos en semicírculo frente a Martín, que recostaba la espalda en la pared del fondo. Luís encendió la vela pegada a la calavera y la puso en el centro. Mingo apagó la linterna, todos tendieron la mano y Martín repartió unos pellizcos de picadura y papel de fumar. Teníamos muchas reuniones allí, el Tetas traía a veces tomates y cebollas y hacíamos ensaladas en una lata de galletas y después fumábamos y charlábamos hasta muy tarde, otras veces Amén birlaba en el Centro un bote de leche condensada y nos hacíamos traguitos muy aguados, y en una botellita de orange llevábamos la pegadolsa deshecha en agua: era el café. –Chachi para contar *aventis*, a que sí– dijo Amén frotándose las manos–. Aquí te inspirarás, ¿verdad Sarnita?» (Marsé 1980: 74). Como puede apreciarse en la descripción del momento de reunión, espacio y tiempo confluyen en una atmósfera suspendida propicia para la creación de historias.

por una representación que por una narración directa, presentando así otro nivel de confusión entre la realidad vivida y la realidad representada» (Levine 1979: 323).

5. Las manifestaciones de la intertextualidad

La intertextualidad se convierte así en un factor inherente a la misma textualidad, y los conceptos de autenticidad, copia y falsificación en cine y literatura se distorsionan y se desvanecen en un torbellino de voces, ecos y reflejos

Jorge Marí en *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*

Acuñada por Julia Kristeva (1969), la noción de intertextualidad surge como efectuación del dialogismo bajtiniano en diálogo con las teorías del texto de Barthes, definiéndose como «un cruce de palabras (de textos) en el que se lee al menos otra palabra (texto)» (Kristeva 2001: 190). Si tenemos en cuenta que, como hemos analizado, la novela abunda en procedimientos y mecanismos metatextuales y metaficcionales, podremos deducir que, además de la intertextualidad en un sentido amplio, es posible hablar en términos de intratextualidad. A las referencias literarias, musicales, pictóricas, cinematográficas y artísticas y culturales en general, se suman las alusiones internas en el contexto de la propia obra. De esta manera, «*Si te dicen que caí* explora una compleja relación intertextual [...] para transmitir al lector el mensaje del texto como proyección de su entorno histórico (mirada hacia afuera) y como autoreflexión de su condición de obra de ficción (mirada hacia adentro)» (Montenegro 1981: 145).

En este punto, es importante destacar la importancia del trasfondo intertextual de la obra en relación con su matriz narrativa, ya que es uno de los factores que contribuye a potenciar aún más su carácter plural. Para analizar su funcionamiento, partiremos de la definición que propone Nivia Montenegro en su estudio acerca de la ironía y la parodia¹⁶ en *Si te dicen que caí*. Si bien el foco del artículo en cuestión se encuentra en esos dos aspectos, la intertextualidad posee una relevancia especial para la autora, puesto que constituye el mecanismo que vehiculiza ambos procedimientos. Montenegro asevera que, en la novela,

[...] la relación intertextual se desarrolla en dos direcciones o niveles. En el primer nivel el texto entra en contacto y utiliza material de su ambiente histórico: elementos, época y circunstancias típicas de la posguerra española. En este nivel la intertextualidad de la novela funciona debido al conocimiento previo, o sea, el paratexto, que el lector trae consigo. En el segundo nivel la intertextualidad se sitúa completamente dentro de la obra; es la relación establecida entre “el texto” que forman las aventis (relatos contados por los jóvenes) y “el paratexto” (constituido por el resto de la novela) (Montenegro 1981: 145)

Estas dos vertientes conviven en la obra permitiendo que las resonancias dialógicas se diversifiquen. El primer nivel al que alude la autora podría incluir toda referencia al contexto sociohistórico que se evoca. Montenegro pone especial énfasis en el análisis del título, paratexto

¹⁶ Aunque no profundizaremos en este aspecto, por tratarse de un asunto de marcada complejidad que excede los límites del presente trabajo, Bajtín considera que la parodia es uno de los discursos característicos de la polifonía (ver Bajtín 1986: 282).

fundamental de la novela que concentra una notoria densidad de significados en relación con el franquismo, proveyendo al lector de un marco de referencia vinculado específicamente con el plano histórico y con la realidad política de la España de la época. Dentro de esta misma clasificación, la intertextualidad también abarca todos los factores pertenecientes al ámbito cultural que mencionamos anteriormente. En el libro aparecen numerosas referencias literarias, entre las cuales Machado es una de las más notorias y explícitas (151), aunque también se habla de «dos novelas de Bill Barnes» (74) o de Arsenio Lupin (156), quien, aunque en rigor aparece mencionado como personaje de película, pertenece originalmente al mundo de la novelística de Maurice Leblanc. En la misma línea, se hace alusión a periódicos, revistas y cómics que forman parte de la cultura popular de masas de la época, como cuando en una de las *aventis* que cuenta la historia de una baronesa se habla de las «pilas de revistas viejas y la colección de *Crónica* hasta julio del treinta y seis» (141) o cuando los chicos comentan acerca de sus colecciones cosas tales como que «Java tiene otra pila de Tarzán» o que uno de ellos «cambió un Flash Gordon viejo por dos novelas de La Sombra sin cubiertas» (152). En esa misma página, a su vez, se menciona cómo «rodando entre el polvo, la portada azul de la revista *Signal* con aviones en picada se enredó en los pies de Luís». También la música, en diálogo con las otras artes, encuentra su espacio en este conjunto intertextual: «esconden novelas y cancioneros bajo los colchones, retratos de artistas de cine y de vocalistas, se saben *Bésame mucho*¹⁷ y *Perfidia*¹⁸ de memoria» (172) comenta Java acerca de las novicias de ‘Las Ánimas’.

En cuanto al mundo del cine, como hemos visto en la sección previa, las referencias a películas estadounidenses son abundantes. Debemos destacar, sin embargo, que su presencia no sólo apunta a construir un verosímil o a dar cuenta de las aficiones culturales de la época, sino que cumple una función específica y debe ser comprendido como «suceso», como «acontecer», según la terminología empleada por Álvaro Fernández (2003: 17). Tal y como sugiere el autor, «el alcance de “cine” supera ampliamente el sentido de “arte audiovisual” o “corpus de filmes”» (2003: 17) y posee un peso significativo particular, que el autor analiza de la siguiente manera:

El cine de masas estadounidense, tradicionalmente leído como banal y conservador, se revitaliza como sistema codificador de un relato posible en la posguerra civil, cargado de una connotación política que como género suele serle ajena. Ver películas implica una actividad participativa, así como asistir a la narración de una *aventi*: en ambos casos se es protagonista, y el texto no está fijo, sino que desborda sobre lo real. [...] Los niños que van al cine y no a la escuela participan de una didáctica narrativa que les enseña a interpretar el mundo desde los géneros fílmicos. La iconografía, los pactos de lectura, los verosímiles, los registros lingüísticos son utilizados como materiales para modelar luego relatos orales (2003: 16).

Por consiguiente, el séptimo arte se convierte en fuente de contenidos semánticos y conceptuales para la literatura. El mundo cinematográfico entra en comunión con el literario, convirtiéndose en su intertexto privilegiado para la creación de historias. En definitiva, «toda la historia es, en sí misma, una evocación impregnada de sentido cinematográfico, tanto en su carácter formal como en el significativo» (Castro 2005: 214), por lo que la influencia del cine se verá plasmada tanto en el plano

¹⁷ Canción escrita en 1940 por la pianista y compositora mexicana Consuelito Velázquez (1916-2005).

¹⁸ Bolero compuesto en 1939 por Alberto Domínguez (1907 - 1975) en San Cristobal de Las Casas, Chiapas (México).

temático de la novela como en su discursividad. En este sentido, aunque la interacción de las esferas del cine y la literatura sea de larga data, en la novela adquiere una relevancia especial, puesto que su relación intertextual se da a nivel estructural. El lenguaje cinematográfico, con toda su carga estilística, permea en la escritura, potencia su dinamismo y la enriquece estética y narrativamente, sin que ello signifique la pérdida de su impronta netamente literaria. Al respecto, señala Jorge Marí:

El cine se introduce en los mecanismos de la escritura y de la lectura como un agente transformador de estímulos, percepciones y sensaciones: las novelas “se fingen películas” e invitan a los lectores a entrar en el juego de leerlas y visualizarlas mentalmente como tales. Pero al mismo tiempo [...] la incorporación de comentarios narrativos –a menudo digresivos–, pausas descriptivas y referencias literarias difícilmente visualizables atentan contra la ilusión fílmica y consiguen imponer la condición literaria de los textos (Marí 2003: 227).

Si bien un análisis exhaustivo de estos aspectos excede los propósitos del presente trabajo¹⁹, no queremos dejar de remarcar el hecho de que la ‘retórica cinematográfica’, con todos sus elementos, funciona como complemento de la literaria. A pesar de ello, según indica Marí, el sustrato propiamente literario es el que prima en los textos, asegurando «su dependencia inescapable del lenguaje verbal y escrito» (2003: 227).

Esta reflexión nos conduce al segundo nivel en el que se desarrolla la intertextualidad en *Si te dicen que caí*, es decir, el de la intratextualidad, en el que las *aventis* –de impronta oral, pero plasmadas por escrito– son las protagonistas absolutas. Aunque ya hemos analizado en profundidad la lógica de las *aventis*, su condición autoreflexiva y sus implicancias a nivel textual (ver secciones III y IV), no podemos dejar de lado un aspecto fundamental que tiene que ver con ciertas conexiones de sentido desplegadas en la totalidad de la obra. Nos referimos a personajes, elementos, situaciones y emplazamientos que aparecen en más de una *aventi*, e incluso en más de una línea argumental de las tres que comentamos en un principio. Estos componentes presentan, por lo general, rasgos disímiles en cada una de las *aventis* en cuestión, pero actúan como vasos comunicantes que dialogizan aún más la novela. El caso de Conrado es paradigmático en este sentido, puesto que se traslada de una *aventi* a otra de manera frenética. Su presencia, en ocasiones, se torna identificable únicamente gracias a la aparición de una serie de «*semes*» y «*qualifying adjuncts*», según la terminología de Garvey, a partir de las cuales el lector puede reconocerlo. De este modo, Conrado aparece tanto en las *aventis* de Java en las que el muchacho mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero, como en aquellas que retratan los ensayos de la obra teatral en ‘Las Ánimas’, y en otras historias sueltas que cuentan el motivo de su discapacidad física. En el primer caso, Conrado es «el mirón», el perverso sexual que, detrás de una puerta, observa la intimidad de sus invitados pagos. En el segundo, es el director de la obra, aquel que, también detrás de bambalinas, orquesta y conduce las interpretaciones de los chicos. En estos dos planos, Conrado es identificado como «el que daba las órdenes», «el alférez» o «el inválido», entre otros epítetos. En el tercero, no obstante, se trata de un personaje enigmático con un pasado oscuro cuya figura se confunde con la de Marcos Javaloyes, el misterioso hermano de Java sobre el que pocas

¹⁹ Para una descripción más detallada de cómo se da este fenómeno, consultar el libro de Marí.

certezas tenemos más allá de las muchas versiones que en la novela circulan sobre su persona. La presencia en espejo de Conrado y Marcos alcanza su punto álgido en la página 262, cuando ambos personajes se funden en uno solo, tornándose imposible diferenciar a quién refiere el narrador. Un procedimiento similar vincula a los personajes de Ramona y Carmen, según analiza exhaustivamente Garvey (1980: 382-383). Otro caso destacado es el de la alfombra en el departamento de Conrado, también analizado por Garvey (1980: 383-384). En esta oportunidad, la referencia intratextual se da en el marco de dispares descripciones del mismo objeto en cuestión y, por lo tanto, de interpretaciones diversas de las imágenes que aquel contiene: la escena bélica representada va mutando –al igual que las *aventis*– dependiendo del punto de vista y la subjetividad de quién se encarga de observarla.

En ambos casos, las versiones discurren sin ningún tipo de indicación que nos permita constatar la veracidad de una o alguna de ellas en particular. Nunca tendremos la certeza acerca de la auténtica historia e identidad de Conrado o de Marcos, y tampoco podremos determinar cuál es el sentido de las imágenes en la alfombra. En última instancia, la puntada final de estas *aventis* hilvanadas, la da el lector. Él será el encargado de participar activamente para lograr capturar las resonancias inter e intratextuales explícitas o implícitas y, por qué no, para descubrir o crear nuevas asociaciones.

6. Consideraciones finales

Y esas aventuras son etapas de una aventura global, la del género novelesco y la de sus lectores en su trayectoria intertextual, intergaláctica y espectacular hacia un destino siempre impreciso y siempre transitorio

Jorge Marí en *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*

A lo largo del presente trabajo hemos intentado dar cuenta de una serie de aspectos vinculados con la construcción textual de *Si te dicen que caí* y su condición polifónica. El análisis temático, discursivo y estilístico de la obra, así como de la narrativa de Marsé, nos ha permitido identificar algunos factores de vital importancia para su desarrollo. Como se ha demostrado a partir de la puesta en diálogo del texto literario y las teorías y estudios trabajados, la novela se caracteriza por un perspectivismo radical, el contrapunto de voces y puntos de vista y la presencia de múltiples planos narrativos que, en conjunto, se enfrentan a toda visión monolítica y cerrada del discurso. Las narraciones se mezclan, las versiones abundan, los relatos se superponen: la linealidad cronológica desaparece para dejar paso a un laberíntico universo en el que las dimensiones real y literaria se encuentran tensionadas y atravesadas por múltiples factores y circunstancias. En gran parte, esta pluralidad textual se debe a la presencia y funcionamiento de las llamadas *aventis* en el desarrollo de la obra. Gracias al carácter indefinido, imprevisible y permeable de estas aventuras, el universo novelesco se transforma en un entramado al que consideramos rizomático debido a que «conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus trazos no remite necesariamente a trazos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos» (Deleuze y Guattari 1977: 50).

En *Si te dicen que caí*, los juegos de máscaras narrativas, las referencias intertextuales de diversa índole, los segmentos autoreflexivos, el cuestionamiento de los parámetros convencionales fijos y establecidos de veracidad, verosimilitud y representación, la tensión dialéctica entre realidad/ficción, pueblan el texto. Todos estos elementos confluyen en tres ejes argumentales que, más que proveer un punto de apoyo para la comprensión, constituyen puntos de partida para el desarrollo de nuevas perspectivas. Un conjunto de niños en la Barcelona de posguerra, un grupo de guerrilla antifranquista y un desolado mentiroso compulsivo se verán atravesados por la influencia de la cultura, los estragos de la guerra y la insistencia de la memoria, tanto como por la imaginación hiperactiva, la utopía de un mundo mejor y la nostalgia fantasiosa. Se crea, así, un conglomerado discursivo en el que la Historia, el cine, el teatro, la literatura y los confines de la subjetividad comienzan a vincularse dialécticamente, siguiendo la lógica bajtiniana según la cual «las relaciones dialógicas [...] son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general» (1986: 67). El resultado: una novela polifónica y rizomática que «no cesaría de conectar los eslabones semióticos, las organizaciones de poder, las circunstancias que remiten a las artes, a las ciencias, a las luchas sociales. Un eslabón semiótico (...) que aglomera actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos» (Deleuze y Guattari 1977: 17).

Por todo lo explicitado, consideramos que la hipótesis inicial resulta adecuada y funcional a la obra, y que el carácter polifónico del entramado rizomático de *aventis* en *Si te dicen que caí* funciona como ‘condición de posibilidad’ de la novela, como base estructural y sustrato discursivo de la obra. En este sentido, los procedimientos, estrategias, recursos y mecanismos textuales analizados previamente ofician como disparadores de una productividad textual que, en último término, quedará a cargo del lector. Como sugiere Álvaro Fernández, «Marsé logrará una textualidad rica en significaciones, que compromete al lector en la producción de su sentido último» (2003: 20) o, si elevamos la apuesta, en la evocación de sentidos múltiples que no serán últimos ni únicos, en tanto seguirán produciéndose y propagándose incesantemente.

Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, Francisco (2011): “31. Estructural, novela”, en *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*. Almería, Universidad de Almería.
- AMELL, Samuel (2005): “Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé”, en Celia Romea CASTRO, coord., *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona, Horsori, pp. 29-42.
- BAJTÍN, Mijail (1982 [1929]): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- (1987 [1965]): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza, 2003.

- (1989 [1975]): “El plurilingüismo en la novela” y “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BARTHES, Roland. (1966): *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
- CASTRO, Celia Romea, coord (2005): *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona, Horsori.
- CHAMPEAU, Geneviève (2013): “*Si te dicen que caí* de Juan Marsé: entre desmitificación y mitificación”, *Cahiers d'études romanes*, en <https://etudesromanes.revues.org/3936> (última consulta: 12/07/2017).
- DELEUZE, Gilles (1988): *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar.
- (1989): *Lógica del sentido*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- (1996): *Crítica y Clínica*. Barcelona, Anagrama.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix (1972). “Rizoma”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1977.
- (1993): “Percepto, afecto y concepto”, en *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, Jacques (1989): “Mallarmé”, en *¿Cómo no hablar? y otros textos. Suplemento de la revista Anthropos*. Barcelona, Anthropos.
- ECO, Umberto (2013 [1979]): *Lector in fabula*. Buenos Aires, Sudamericana.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (1999): “La lectura de los espacios reales. La construcción del espacio urbano en la literatura de Juan Marsé”, en María del Carmen PORRÚA, ed., *Lugares*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, pp. 39-74.
- (2003): “Un canto en la tiniebla. Miradas, voces y memoria en la poética de Juan Marsé”, *Iberoamericana*, III, 11, pp. 65-87.
- GARVEY, Diane (1980): “Juan Marsé's *Si te dicen que caí*: The Self-reflexive Text and the Question of Referentiality”, *MLN. Hispanic Issue*, XCV, 2, pp. 376-387.
- GILABERT, Joan (1985): “Barcelona en la obra de Juan Marsé”, *Hispanic Journal*, VI, 2, pp. 97-105.
- KRISTEVA, Julia (2001 [1969]): “La palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos.
- LEVINE, Linda Gould (1979): “*Si te dicen que caí*: un calidoscopio verbal”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, VII, 3, pp. 309-327.
- MARCO, Joaquín (2005): “Lo imaginario en Juan Marsé”, en Celia Romea CASTRO, coord., *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona, Horsori, pp. 61-70.
- MARÍ, Jorge (2003): *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*. Madrid, Libertarias.
- MARSÉ, Juan (1980 [1973]): *Si te dicen que caí*. Barcelona, Bruguera.
- MAUREL, Marcos (2005): “«Este sol de la infancia»: vertientes de la memoria en la obra narrativa de Juan Marsé” en Celia Romea CASTRO, coord., *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona, Horsori, pp. 43-60.

- MENDIZABAL, Juan Cruz, ed. (1981): "Si te dicen que caí, crónica de la picaresca en la España de los 40", *Hispanic Literatures, 7th Annual Conference (October 9-10): Relación entre novela, crónica y picaresca en la literatura española*. Indiana, University of Pennsylvania.
- MONTENEGRO, Nivia (1981): "El juego intertextual de *Si te dicen que caí*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V, 2, pp. 145-155.
- ORTEGA, José (1976): "Los demonios históricos de Marsé: *Si te dicen que caí*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312, pp. 731-738.
- PASCAL-CASAS, Danielle (1988): "La función estructural del teatro en la novelística de Juan Marsé", *Anales de la literatura española contemporánea*, 13, 1/2, pp. 119-133.
- RIDRUEJO, Dioniso (1974): "Prólogo" a Juan MARSÉ, *Si te dicen que caí*. Barcelona, Bruguera.
- RUIZ VEINTEMILLA, Jesús (1990): "*Si te dicen que caí*, antídoto contra la lotofagia", *Caligrama*, 3, pp. 113-141; en <http://www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66617/86312> (última consulta, 12/07/2017).
- SHERZER, William M. (1982): *Juan Marsé entre la ironía y la dialéctica*. Madrid, Fundamentos.
- SOBEJANO, Gonzalo (1972): *Direcciones de la novela española de postguerra*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- WHITE, Anne Marie (1993): *Text and Palimpsest: Hypertextuality in the Latter Novels of Juan Marsé*. Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Spanish, University of Stirling; en <http://dspace.stir.ac.uk/handle/1893/3509> (última consulta, 12/07/2017).