



CLAUDIA CABRERA ESPINOSA

LA ESPADA JUSTICIERA DE LO FANTÁSTICO

“Parabellum” y “El pacto”, de Juan Marsé

ABSTRACT: This article proposes an approach to the stories “Parabellum” and “El pacto”, by Juan Marsé, from the ideological component and the theories of the fantastic. Both stories arise from an article by the Catalan writer about the memoirs of a Spanish politician who falsifies his memories during the Spanish Transition. In response, Marsé demonstrates his discontent by writing two stories in which the supernatural works as a way of condemning the actions of politicians. The aim of this paper is to study the background of the narratives, the figure of the implied author —which allows a glimpse of the empirical author's ideology— and the impossible facts with which the realist planes are transgressed and the fantastic is articulated.

KEYWORDS: Juan Marsé; Fantastic Literature; Parabellum; El pacto.

Introducción

La literatura fantástica propone alternativas subversivas a la realidad cotidiana. Ya se trate de un plano realista ambientado en la época contemporánea, de una diégesis enmarcada en un tiempo indeterminado o en un espacio remoto y desconocido, establece un paradigma de realidad intratextual que es aceptado como verosímil y lo transgrede mediante la inserción de uno o más hechos sobrenaturales. Esta dislocación del orden puede provocar inquietud, angustia o verdadero terror, pero el receptor nunca queda inmune ante los embates de lo imposible. La intencionalidad de los relatos, igualmente, es diversa: generar miedo, como ocurre en la literatura incluida dentro de lo fantástico clásico; profundizar en las patologías mentales, como hace lo “fantástico interior”, en términos de Louis Vax (1979), o “expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación”, como afirma Alazraki que sucede con los textos que él denomina “neofantásticos” (2001, 277). Asimismo, lo fantástico puede estar dirigido a cimbrar el mundo del lector con el mero fin de generar en él cierta conmoción, o bien encerrar una metáfora o una crítica desarrolladas por medio de lo sobrenatural. En estos casos, el autor echa mano de la ficción y de lo imposible para expresar una postura o una denuncia, en vez de recurrir al

artículo o al ensayo. Así como las parábolas bíblicas o las fábulas contienen elementos preceptivos, los relatos pueden convertirse en medios de denuncia social, política, de género, ecológica, etc., sin ser necesariamente alegóricos.

Alfons Gregori observa que, dentro del espectro de la literatura no mimética, da la impresión de que la dimensión política de los relatos “ha tendido a concentrarse en otras modalidades de lo no mimético como son la ciencia ficción y lo maravilloso *fantasy* en sus diferentes vertientes” (2019, 8). Efectivamente, nos hemos habituado a la ficción especulativa que parece alertar al ser humano de los peligros que engendran las prácticas actuales —políticas, sociales, ecológicas— y nos advierten sobre lo que puede ocurrir en el futuro. De este modo, se propicia una lectura alegórica mediante la cual se desentraña la crítica implícita en el texto, que muchas veces es indeterminada y apunta a las prácticas capitalistas, imperialistas, voraces y controladoras que procuran el adormecimiento, la ignorancia y la falta de reacción del pueblo. Ejemplo de ello son *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley o *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

La ciencia ficción parece ser la vía natural de denuncia e incluso algunos autores predominantemente fantásticos eligen esta modalidad para expresar este tipo de preocupaciones. José María Merino, por ejemplo, escribe “Antrópodos y hadanes (una fábula)” (1997), descrita por él mismo como una “fantasía científica”, para criticar una sociedad depredadora y ambiciosa constituida por una especie de insectos gigantes. Como él apunta, el cuento fue escrito en los años setenta, cuando “el género gozaba todavía de vitalidad, acaso porque aún quedaban en los lectores posos de ciertas esperanzas utópicas que hoy [1997] parece que se han evaporado del todo” (2015, 21). La ciencia ficción, no obstante, ha vuelto a proliferar, como lo demuestran, sin ir más lejos, libros suyos como *Las puertas de lo posible* (2008) y, el más reciente, *Noticias del Antropoceno* (2021), volviendo a ser un medio para ejercer la ecocrítica o el feminismo, o bien para proponer sistemas sociales alternativos.

La literatura fantástica, por su parte, también ha demostrado ser un vehículo apto para la crítica social y política. Ana María Matute, perteneciente a la generación de Medio Siglo, al igual que Juan Marsé, publicó en 1956 el libro *Los niños tontos*, cuyos protagonistas encuentran en la irrealidad una manera de evadir la cruda situación que se vivía en la España de la posguerra. Sobre el periodo que nos ocupa, la Transición española, Merino escribió el relato “Imposibilidad de la memoria” (1990), cuyo protagonista de desintegra al darse cuenta de que ha olvidado los ideales de su juventud.

Asimismo, la narrativa de Julio Cortázar¹ o Mariana Enriquez² metaforiza las atrocidades de la dictadura en Argentina mediante hechos sobrenaturales. La denuncia ante la violencia de género está presente en obras fantásticas de autoras contemporáneas como Patricia Esteban Erlés³ o Solange Rodríguez Pappe,⁴ entre otras. Los cuentos de Juan Jacinto Muñoz Rengel⁵ abordan las implicaciones éticas del trato hacia los androides de procedencia sobrenatural y no tecnológica, por lo que se inscriben también dentro de lo fantástico. La ecocrítica, finalmente, también puede confeccionarse a partir de una base mimética transgredida por la aparición de lo imposible, como ocurre en la novela *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin.

Sobre la significación ideológica de lo fantástico y la manera en que se articula el discurso en este tipo de narraciones, Peris Blanes apunta —a propósito de los relatos no miméticos sobre desapariciones forzadas— que “la mecánica de lo fantástico vendría a dar cuenta, a través de una transgresión de la “gramática de la realidad”, del agujero de sentido producido por la desaparición” (2020, 520). A través del quiebre en la “sintaxis narrativa” de la realidad, en términos de Rosalba Campra, es decir, “la predecibilidad de la concatenación entre causa y efecto” (2008, 128), se intenta representar la crueldad y lo incomprensible que resulta lo ocurrido en el mundo extratextual. Lo fantástico, entonces, puede ficcionalizar una realidad que se rechaza por atroz o por decepcionante. Como señala Gregori: “lo metafórico y simbólico funcionan como figuras de producción y recepción de los textos fantásticos. Ambas se caracterizan por dejar algún aspecto sin determinar, sin precisar u objetivar desde el punto de vista de la convención literaria” (2015: 198).

Juan Marsé es un escritor cuyas obras más célebres son de corte realista. *Si te dicen que caí* (1973) o *Un día volveré* (1982), por ejemplo, surgen de lo vivido y observado durante su infancia y su adolescencia. Su inclusión entre los llamados “Niños de la guerra” — junto con Carmen Martín Gaité, Ana María Matute e Ignacio Aldecoa, entre otros— no es fortuita, pues sus andanzas durante la posguerra alimentaron buena parte de su producción literaria. Se trata de un autor que continuamente abreva de la memoria para construir historias con una base autobiográfica, como se percibe en relatos como

¹ La literatura fantástica en torno a las desapariciones forzadas es el tema de artículos como “Segunda vez’ y ‘Graffiti’, de Cortázar. Una poética fantástica para la desaparición forzada”, de Jaume Peris Blanes, o “Casas y memoria: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina con temporánea”, de Sandra Gasparini.

² “Chicos que faltan” (*Los peligros de fumar en la cama*, 2009) o “La casa de Adela” (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016) son ejemplos de ello.

³ En la novela *Las madres negras* (2018), por ejemplo.

⁴ En particular en el relato “Calamidad doméstica” (*La bondad de los extraños*, 2014).

⁵ En “Te inventé y me mataste” (*De mecánica y alquimia*, 2011), los androides son gólems que cobran vida mediante un procedimiento cabalístico y pueden ser torturados o asesinados por los seres humanos.

“Noches de Bocaccio” (1986) o “Teniente bravo” (1987). Como él mismo afirmó, sus narraciones surgen de imágenes (Amell 1984, 16), es decir, que, la mayoría de las veces, sus recuerdos fueron el detonante para la escritura de sus cuentos y novelas. El germen de “Parabellum” y “El pacto”, sin embargo, es distinto, pues responden a un momento coyuntural en la historia de España, la Transición, durante la cual algunos políticos quisieron encubrir su afinidad con el franquismo para limpiar su nombre ante la llegada de la democracia. Si bien Marsé fue testigo de estos intentos para modificar la historia a su conveniencia, él no participó en los hechos que inspiran estos relatos. Su conocimiento de ellos, no obstante, despertó en él tal indignación que los convirtió en materia prima de sus ficciones.

El objetivo de este trabajo es estudiar la manera en que el autor implícito manifiesta su rechazo ante unos hechos que considera abyectos mediante la introducción de una serie de elementos sobrenaturales en los planos realistas de los dos cuentos, con el fin de ejercer una crítica a las acciones de los políticos españoles de la década de 1970 a través de lo fantástico. En general, la narrativa breve de Juan Marsé ha sido poco estudiada, en comparación con los numerosos trabajos existentes en torno a su novelística. Asimismo, la presencia de lo fantástico en su obra ha sido relegada y se han favorecido temas como la memoria, el cine o la posguerra a la hora de realizar estudios sobre sus novelas. En la mayoría de las investigaciones sobre *La muchacha de las bragas de oro* (1978), por ejemplo, los autores se han enfocado en el contenido erótico (Colchero, 2016) o en el “juego sutil e inteligente” que se lleva a cabo entre la verdad y la ficción (Belmonte, 2005: 131), sin aludirlo directamente como un hecho fantástico. Este trabajo busca destacar la aparición de lo imposible en dos relatos de Juan Marsé como estrategia narrativa para denuncia una realidad que resulta decepcionante.

Antecedentes de los relatos

“Parabellum” y “El pacto” fueron publicados en 1977, año en que se aprobó en España la Ley de Amnistía, conocida como “Pacto de olvido”, la cual despenalizaba los actos cometidos desde el comienzo de la Guerra Civil, hasta la muerte de Francisco Franco, el 20 de noviembre de 1975. El origen de la escritura de los cuentos fue la manera en que algunos políticos e intelectuales españoles trataron de maquillar su apoyo al régimen durante la dictadura, entre ellos Pedro Laín Entralgo, científico y escritor, fundador de la revista *Escorial* (1941) y director de la Real Academia Española (1982-1988), quien, mediante la publicación de sus memorias bajo el título *Descargo de conciencia*, en 1976, intentó presentar una “cara limpia y nueva [...] cuando era conocida su adscripción a las filas falangistas” (Turpin, 2003: 107).

El compromiso social de Juan Marsé se manifiesta desde sus primeras producciones literarias, inscritas en el llamado “realismo social”, mediante cuentos tales como “Plataforma posterior” (1957), “Nada para morir” (1959) o “La mayor parte del día” (1963), o bien la novela *Encerrados con un solo juguete* (1960). Más adelante, se aleja de dicha corriente, pero sigue mostrando un carácter comprometido, como es evidente en la célebre novela *Si te dicen que caí* (1973), publicada en México bajo el sello de la editorial Novaro a causa de la censura franquista. El autor catalán declaró en una entrevista que esta novela es: “un ajuste de cuentas con el franquismo, con lo que hicieron con mi infancia” (Ordóñez 2012). En cuanto al contenido político de la obra, el autor señala que pudo haber defraudado a más de un lector, puesto que no se trataba de una obra específicamente política ni sobre la Guerra Civil ni contra Falange, y expresa su agradecimiento a “los imbéciles censores del franquismo” por “el consiguiente provecho indirecto que de ello se deriva” (Martínez Cachero 1985, 365). Su indignación, sin embargo, es evidente en el artículo titulado “Carta a Sarnita” o en otros como “La *aventi* secuestrada”, ambos publicados en *Por Favor* en 1976.

Buena parte de la obra de Marsé es una evocación de un paraíso perdido, pero se trata de un paraíso fracturado en donde impera la represión y la injusticia, circunstancias que conforman el crudo contexto de su producción literaria. Martínez Cachero destaca que, a diferencia de algunos de sus contemporáneos, Marsé no se encuentra entre aquellos que “prefieren lo ético a lo estético, anteponen la política a la literatura y consideran [...] que el arte solamente se justifica si está al servicio de una ideología” (1985, 173). Marsé no se consideraba a sí mismo un escritor político, pero mantenía una postura política como individuo. En una entrevista afirmó estar dispuesto a hablar de ello cuando hiciera falta, pero, si quisiera hacer planteamientos serios, dejaría la pluma para tomar un fusil. Y finaliza diciendo: “Yo, en una sociedad perfecta, desde todos los puntos de vista, no escribo una línea. ¿Qué coño voy a escribir, poemas a la puesta del sol?” (Sherzer, 1982, 44).

La ácida crítica de Marsé hacia el franquismo se intensifica durante la década de 1970, cuando fue redactor jefe de la revista *Por Favor* y creador de las secciones “Adivíneme usted”, “Al trastero” y “Confidencias de un chorizo”, en las que escribía con humor sobre las circunstancias de la época, lo que le provocaría “dos suspensiones y varios secuestros a lo largo de su existencia” (Rodríguez, 2007, 144). En la última de estas secciones se publica, el 26 de julio de 1976, el artículo titulado “El pecado histórico de H. R.”, a propósito de las citadas memorias de Laín Entralgo. En este, Marsé alude a un tal Horacio Romano, trasunto de Laín: “uno de esos franquistas arrepentidos que ahora proliferan” (1976, 31), sobre el cual le comenta a su interlocutor, el comisario, lo siguiente: “Imagínese usted a un hombre que durante años ha exhibido, de obra y de palabra, su adhesión al Régimen y al partido único y que hoy, amargado, despreciado por sus propios hijos, en bancarrota total su ideología y su prestigio intelectual, desearía justificar de

algún modo su pasado” (1976, 31). Más adelante, Marsé retoma la idea expuesta en su artículo para construir el relato: “Casualmente cae en sus manos el libro *De profundis* de Oscar Wilde, donde lee una frase que acaba por obsesionarle: “Arrepentirse de algo es modificar el pasado”. Y tentado por el loco deseo de alterar el ignominioso ayer, concibe la idea de urdir una trama en las memorias que está redactando” (1976, 31). En las últimas líneas del artículo, se esboza la trama de “Parabellum” y se anticipa la novela que vendrá después, *La muchacha de las bragas de oro*, ganadora del premio Planeta en 1978 y llevada al cine al año siguiente por Vicente Aranda. Sobre el personaje principal de *La muchacha*, Luys Forest, quien presenta las mismas características que Luys Ros, el protagonista de “Parabellum”, Marsé comenta:

No tenía ninguna intención en principio de denigrar a este personaje político aunque no me es nada simpático —mis ideas políticas son totalmente contrarias a las de él— pero no quería hacer una novela que podríamos llamar estrictamente política, en el sentido de me voy a cargar esta ideología, ese personaje y todo lo que él ha representado, etc. (Ayala-Dip 1978, 47)

A pesar de esta aclaración, el desprecio hacia el protagonista de la novela —y del relato— y hacia sus acciones son evidentes, como se verá más adelante.

“El pacto”, al igual que “Parabellum”, es consecuencia de la “crispación” de Marsé ante las falaces memorias de Laín Entralgo (Turpin, 2003: 108). Aunque la trama de este relato no parodia directamente Descargo de conciencia, Marsé vuelve al tema de los intelectuales y políticos que, en época posfranquista, buscan cambiar su pasado mediante la tergiversación de sus recuerdos, lo que tendrá consecuencias en su presente. Estos dos cuentos, a diferencia de la mirada nostálgica que había plasmado en sus obras previas, son fruto del enojo provocado por las falacias y la falta de escrúpulos de algunos de sus contemporáneos. En palabras de Germana Volpe, Marsé ofrece al lector

la posibilidad de reflexionar sobre la falsedad de ciertos intelectuales que pretenden cambiar bandera política según les convenga y sobre los monstruos producidos, esta vez no por el goyesco sueño de la razón, sino por la unión de las dos diferentes y antagónicas esencias del alma española que se habían enfrentado en la guerra civil. (2022, 75)

“Parabellum”

El cuento “Parabellum” fue publicado por primera vez el 1 de enero de 1977 en la revista *Bazaar*. Narra la historia de Luys Ros, un falangista retirado y aparentemente arrepentido que escribe sus memorias desde su casa de campo en Calafell, en la provincia de Tarragona, en época posfranquista. Al escribirlas, va introduciendo cambios, primero relativamente superfluos —como adelantar quince años la fecha en la que dejó de usar un fino bigote—, con el fin de aparentar un desapego al régimen muy anterior a la muerte

de Franco. De este modo, poco a poco Ros va alterando la narración de su pasado: utiliza una inexistente enfermedad de su esposa Olvido como excusa de no haber renunciado al partido —por no causarle un disgusto—, y explica que fue ella quien le pidió hacer a un lado su desencanto político. En su retiro lo acompaña Mariana, de 27 años, hija de Maribel, antigua amiga de Ros. La joven veranea en casa de él y le ayuda a mecanografiar sus textos. Desde que el protagonista es puesto en trama, sus interacciones con Mariana son ilustrativas de su personalidad y de su atracción hacia ella: “Hilos de agua desesperando en su piel ardiente, sin poder adherirse [...] Axilas sin depilar con sabor a marisco. Volcanes florecidos [...] Deslenguada vagabunda de dulces pezones” (2003, 360). La joven, por su parte, le dedica apelativos tales como: “viudo fácilmente consolable”, “fascista arrepentido”, “farsante bien parido”, “embustero”, “cadáver definitivo” y “fascista de mierda”, los cuales expresan la concepción que tiene de Ros y permiten vislumbrar la voz del autor implícito.

Luys Ros es descrito como un hombre taciturno, indiferente ante su soledad y el desprecio de sus hijos. Años atrás, y hasta la muerte de Franco, militó en Falange Española y entabló relaciones con Pedro Laín Entralgo, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo, conocidos adeptos al Régimen a quienes se alude por sus iniciales en el relato: “Hoy le envío a P.L.E. un poema para *Escorial*. He hablado por teléfono con L.F.V. y me confirma su asistencia a la boda [...] D.R. regresó de Rusia” (2003, 360). Desde el comienzo del relato se aluden las falacias que Ros introduce en la redacción de sus memorias, y se afirma que él “apenas considera el hecho como una simple licencia poética, un personal ajuste de cuentas con el pasado que no cesa de importunar” (2003: 359). Estas líneas reflejan el descontento del autor implícito ante la facilidad con que el personaje decide alterar los hechos. Marcos Maurel describe el argumento de “Parabellum” como una broma del autor “hacia tanto falangista chaquetero cuando tocó la corneta democrática de la transición”, y agrega que Marsé “ataca al mentiroso, al cobarde, al que es incapaz de cargar con las consecuencias de sus propios actos” (2002, 54).

A lo largo de la trama, el personaje va mostrando otros rasgos de su carácter en reflexiones tales como: “Para un hombre que rebasa los cincuenta años, todo consiste en saber la forma en que ha de ser derrotado” (2003, 363). Las actividades cotidianas de Ros se reducen a corregir sus escritos en su anhelo por cambiar el pasado, abrir la nevera para comer trozos de jamón y observar el joven cuerpo de Mariana. Es un hombre que ha perdido el gusto por vivir, cuyo presente no le ofrece nada y que se esfuerza por conseguir un perdón que la historia nunca le otorgará. Si bien el autor se esmera por ridiculizar las acciones de su personaje y las califica de “sprint oportunista hacia la titulación democrática” (2003, 366) —en palabras de Mariana—, en ciertos momentos le da la oportunidad de justificarse: “Lo malo de los jóvenes [...] es que no sabéis perdonar. Serví a la causa que creía justa con las armas y eso es todo” (2003, 366), afirma Luys Ros.

En “Parabellum” no están presentes los temas recurrentes del autor catalán: la ausencia del padre, el regreso del exilio, la infancia, las *aventis*, ni siquiera la ciudad de Barcelona; no cuenta la historia de los derrotados, sino la de uno de los vencedores. Sin afán de profundizar en la veracidad de los escritos autobiográficos de Laín Entralgo, médico, escritor, traductor y miembro del Consejo Nacional de Falange Española Tradicionalista, es evidente que la memoria ocupa un lugar primordial en “Parabellum”, pero se trata de una memoria ficcional. Se recrea el pasado del personaje, y no solo eso, sino que, a la vez, se le retoca en un triple ejercicio de creación, reconstrucción y ficcionalización. Marsé recrea la memoria de su personaje, la modifica y construye un presente en el que surgen hechos sobrenaturales a causa de las mentiras que inserta en ellas. Ros narra su vida como quiere que el mundo lo recuerde; describe hechos que nunca ocurrieron y maquilla otros para crear un conjunto que le satisfaga a él y a sus lectores, es decir, para conformar una imagen de sí mismo que no le avergüence, de forma similar a lo que ocurrió con la historia de España, que fue contada “a modo” durante décadas.

En un acto de justicia histórica, Marsé echa mano de lo fantástico para ajustar cuentas, para que los autores de esa historia apócrifa no hallen el refugio que anhelan. Y en las divagaciones del protagonista se vislumbran indicios de la proximidad de lo sobrenatural: “Ciertos vaporosos deseos se habían ya convertido en formas consolidadas de la memoria, más reales que todo cuanto le rodeaba: no hay esperanza sino en los recuerdos, vividos o soñados, es igual” (2003, 363-364). Aquí ya se percibe la imbricación de la realidad y la ficción en la mente de Luys Ros y se anticipa el peligro de modificar irrespetuosamente el pasado. En el mismo tenor, tergiversa los actos pretéritos de otras personas, e inventa un romance entre su esposa y su fallecido amigo Juan Antonio: “Amigo muerto que viene de perlas. Perfectamente creíble: aquel fin de semana, solos en esta casa, el deseo que renace incontenible, el adulterio. ¿Quién podría hoy desmentirlo? No se ofende la memoria de los difuntos inculpándolos de amor” (2003, 364). Y tras esta decisión agrega: “La historia está aún por escribir”.

Estas mentiras en las memorias de Luys Ros detonan los cambios en la realidad intratextual, y poco después de escribirlas descubre que una de ellas se ha vuelto realidad. Tras la alusión al supuesto adulterio, Ros describe el óleo que Juan Antonio pintó aquella mañana: “el sauce a la derecha, a la izquierda los erizados cactus y el espectro deshojado del rosal, y, en primer término, el borroso perfil de Olvido: él estaría en Madrid cuando se consumó el adulterio. Perfecto” (2003, 365). Días después de narrar este hecho ficticio, Ros encuentra empolvado, en el cobertizo de su casa, un lienzo con dichas características. Sorprendido, lo suelta como si le quemara las manos, pero no tiene tiempo de reaccionar, ya que Maribel, la madre de Mariana, está llegando a la casa. Esta es la primera aparición de lo imposible.

La llegada de este nuevo personaje constituye una vuelta de tuerca. La información transmitida por Maribel a Luys Ros cambia el curso de los acontecimientos. Primero le comunica que Olvido, efectivamente, tuvo un amorío con Juan Antonio y que padecía una enfermedad del corazón que nunca quiso admitir a su marido, ambos hechos recién inventados por Ros durante la escritura de sus memorias. Aunque esto escapa a su comprensión, su verdadera sorpresa es enterarse, por boca de Maribel, que ellos dos también tuvieron una aventura de una noche en Pamplona —hecho igualmente recién inventado por él en sus escritos—. Lo grave de ello es que aquella noche, según le comunica Maribel, fue concebida Mariana, con quien Ros había tenido relaciones sexuales el día anterior:

Veintisiete años, deslenguada hija del desencanto y la dimisión siempre aplazada. Sí, santo Dios. Paladeando aún la cereza del pecho filial, acumuló fuerzas para estirar el cuello y facilitar el tajo: —¿Quieres decir que Mariana es mi hija? —preguntó inútilmente. (2003, 373)

El terror del personaje es doble, pues encierra su incompreensión y su impavidez ante la evidencia de lo sobrenatural, es decir, el “vértigo intelectual” al que alude Juan Jacinto Muñoz Rengel: “La sensación de no hacer pie, la intuición de que se hundan las certezas, de que los cimientos del paradigma que hemos construido pueden estar plagados de fisuras” (2015: 21). Se produce una superposición de planos narrativos; la diégesis principal es invadida por la metadiégesis y esta imbricación deriva en un inquietante juego metaléptico. Por otro lado, el personaje siente la angustia de haber cometido incesto. Tras esta revelación, Luys Ros, alterado, se dirige a su estudio y, con una desesperación similar a la de Edipo, termina con su vida disparándose en la cabeza con una Parabellum. A esta vieja pistola, que da título al cuento, se le da en las memorias “un especial tratamiento literario, una forma de símbolo: con una bala en la recámara y un plazo fijo: si dentro de equis años no he conseguido hacer público mi repudio a todo esto, esta bala penetrará en mi cabeza. No está mal” (2003, 367), escribe Ros. En realidad, la pistola estaba descargada, sin embargo, la fuerza de la ficción, además de decorarla con una culata de nácar, hace aparecer la bala en el momento en que decide dispararse en la sien: “Y allí estaba el puntual cargador, esperándole, allí estaba el espectral estampido y la convocada bala camino de su cerebro” (2003, 374). La aparición de la bala en la recámara de la Parabellum es una violación del orden natural del plano realista y constituye el choque culminante y final del relato. De este modo, la narración queda irremisiblemente inscrita en lo fantástico. Como afirma Campra, “la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo” (2001, 159).

En “Parabellum”, la transgresión al paradigma de realidad es la modificación del pasado mediante el proceso de la escritura de las memorias, lo cual paradójicamente guarda relación con el intento de Marsé por ejercer justicia mediante su propio relato,

pues este se convierte en una especie de ucronía en la que lleva a cabo una pequeña venganza ficcional. Tanto el personaje como el autor esgrimen la palabra con la esperanza de que la ficción incida en la realidad: limpiar su nombre, en el primer caso; urdir un escarmiento literario, en el segundo. Quizás, después de repetir una mentira demasiadas veces esta termina por adquirir más peso que la verdad, o bien, como sucede en el cuento que acabamos de analizar, por convertirse en realidad. Además de retomar a Oscar Wilde para justificar sus invenciones, Ros cita las siguientes líneas del poema *El dios ibero*, de Antonio Machado: “ni el pasado ha muerto, ni está el ayer ni el mañana escrito” (2003, 360), las cuales recuerdan las reflexiones que el poeta sevillano adjudicaría a Juan de Mairena:

lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así [...], lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. [...] os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra. A este pasado llamo yo apócrifo, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia y que sería el auténtico: el pasado que pasó o pasado propiamente dicho. Mas si vosotros pensáis que un apócrifo que se declara deja de ser tal, puesto que nada oculta, para convertirse en puro juego o mera ficción, llamadle ficticio, fantástico, hipotético [...]. (2020, 109)

En este orden de ideas, el pasado de Ros, que es flagrantemente ficticio, se vuelve, además, fantástico, y desencadena una serie de fenómenos sobrenaturales que derivan en acciones dignas de la tragedia.

“El pacto”

Este cuento fue publicado el 28 de febrero de 1977 en el número 139 de la revista *Por Favor*. El título posiblemente alude al llamado “Pacto de olvido” o “Pacto del silencio”, que derivó en la promulgación de la Ley de Amnistía de dicho año. Como afirma Elena Yeste, “durante la Transición no se hizo revisión ni una condena explícita del franquismo” (2010: 7), por lo que la reparación y el reconocimiento de las víctimas quedó postergado durante mucho tiempo. El relato de Marsé hace una crítica a la impunidad de las atrocidades cometidas por las autoridades franquistas, pero también a los intelectuales y políticos de izquierda que pactaron con ellos y solaparon una serie de mitos y mentiras “en beneficio de aquello que realmente sí importaba: afianzar la paz y dar garantías para con la estabilidad política del país. Fue en aquel momento que el pasado fue sometido a un olvido público, en nombre de la reconciliación” (Yeste 2010, 9).

“El pacto” narra el encuentro de dos rivales políticos a finales de la década de 1970, tras la muerte de Franco: Antón Batallé, de izquierdas, y Laureyanu de la Mora, de derechas. La cita tiene lugar en un restaurante “profundo y laberíntico”, que emitía “un sedoso murmullo de lujo y de volátil música de avión” (2003, 377). Y así, entre ostras y pescados bañados con vino blanco, De la Mora le propone a Batallé que olvide cierto día en París, en 1942, cuando fue visto secundando ciertas actividades que podrían afectar los intereses de su partido, a cambio de olvidar él mismo las circunstancias y el lugar en el que Batallé fue visto cierto día de mayo de 1937. Dado que son los únicos testigos de dichos encuentros, Batallé acepta sin muchos reparos la propuesta de su rival. Después de esta charla se despiden y cada uno toma su camino. En el trayecto a casa, Batallé se da cuenta de que su cojera ha desaparecido. Luego descubre que su edificio ya no está en su sitio, que su hijo no es su hijo y que él es un exfranquista que vive en Madrid. No le queda más que asumir que el pacto con De la Mora realmente modificó su pasado, e infiere que también el de su rival, quien ahora tendrá que vivir con una úlcera, una cojera y una mujer insoportable.

Este relato, al igual que “Parabellum”, surge como un reclamo por parte de Marsé a los políticos que creyeron que de un brochazo puede modificarse el pasado, y a quienes no fueron capaces de asumir las consecuencias de sus actos. Tanto para Batallé, miembro del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), como para Laureyanu, dirigente de Alianza Popular, resulta más fácil olvidar una fecha en sus vidas que cargar con las consecuencias de sus acciones anteriores al presente diegético. Como observa el narrador: “No necesitaban explicarse las razones, pues ambos las sabían de sobra, ni entrar en detalles de la urgencia del mutuo olvido y de sus ventajas” (2003, 378). Se trata de una cuestión de conveniencia, pero Marsé no perdona a quienes buscan despojarse del pasado como si se tratara de una camisa vieja. En una entrevista con Ayala-Dip, comenta:

Durante 40 años se nos ha venido a decir a los españoles, en una suerte de revisión continua del pasado, que las cosas no han sido así, que han sido asá, que usted nunca fue degradado, ni pasó hambre ni fue a una escuela siniestra, sino que por el contrario todo ha sido perfecto, en fin, que todo lo que se dice en contra del régimen es mentira. (1978, 48)

“El pacto” también es un llamado a mantener la veracidad del pasado mediante la conservación de los recuerdos, a no abonar a la construcción del “pasado apócrifo” del que habla Machado. El autor llama la atención sobre la relevancia de preservar una memoria colectiva, y esta vez no vuelca sus propios recuerdos o la recreación de estos en un relato de ficción, sino que condena a quienes de manera flagrante deciden que la historia es una materia maleable. Durante la conversación entre los protagonistas, Laureyanu de la Mora, a quien se le adjudica la autoría del libro *Mis conversaciones pescando con Franco o el crepúsculo de los salmones*, exclama: “A quién no le quedan malos

recuerdos. En España hay mucho que olvidar” (2003, 378). Pero para Marsé ocurre justamente lo contrario, para él hay mucho que recordar, y por ello no dejará impune al personaje cuando este sugiere: “Enfundemos la memoria, nos conviene a los dos” (2003: 378). De este modo —señala el narrador—, los protagonistas “Convinieron en que esas dos fechas habría que borrarlas del calendario vital de ambos, tacharlas, dejarlas en blanco” (2003, 379).

Marsé no se muestra condescendiente con ninguno de sus personajes, sean de derechas o de izquierdas, pues no consiente que el olvido se emplee como una estrategia para lograr la paz personal o política. Por ello, en el cuento se ironiza cuando se escribe que las actividades secundadas por De la Mora en París requieren un “piadoso olvido político”. En cuanto al personaje de izquierdas, el autor le concede una breve reflexión sobre el olvido, aunque no por ello lo eximirá de su culpa: “Tiene gracia, pensó: olvidar aquel día, suprimirlo de mi pasado, aniquilarlo, tirarlo por inservible, regalarlo al viejo desván de la desmemoria. Como si nunca hubiese existido” (2003, 380). Juan Marsé expuso en una entrevista que el tema comenzó a interesarle de verdad, más allá de la significación política que pudiera tener el falseamiento de los recuerdos de sus personajes, cuando pensó en la universalidad de esta inquietud de haber hecho las cosas de otro modo a lo largo de la vida: “[...] al echar una mirada hacia atrás uno echa de menos cosas, le sobran otras, podía haber otro camino y no optó, si su vida hubiera sido, si hubiese tenido otros hijos, si no se hubiese casado, si hubiese escogido otra profesión, etc.” (Ayala-Dip 1978, 47). Y esto es justamente lo que les ocurre a sus personajes. Al cerrar el trato, sus respectivas vidas siguen otro camino; se le muestra a cada uno de ellos una posibilidad nueva de su destino, como una ventana al multiverso.

Las últimas líneas de “El pacto” producen una sensación de irónica resignación concordante con la poca empatía que despiertan en el lector: “Bien mirado, no había gran cosa que lamentar: habían hecho con el pasado lo que buenamente habían podido, puesto que poco o nada habían sabido hacer con el porvenir” (2003, 384). Esta afirmación remite a una frase de Henry James posteriormente empleada como epígrafe de *La muchacha de las bragas de oro*: “Sus viejos padres no podían hacer gran cosa con el porvenir y han hecho lo que han podido con su pasado” (2009, 7). La reprobación de las acciones de los personajes se refleja en las apreciaciones sobre ellos por parte del narrador. Laureyanu de la Mora, por ejemplo, es descrito de este modo:

Era un hombre recio, investido de una elegancia sospechosa, o tal vez simplemente bonaerense; una prestancia untuosa y decididamente pectoral ofreciéndose de medio perfil, con repeinados cabellos negros, compactas mejillas sombrías y diríase malafeitadas, tabernarias o abyectas. (2003, 377)

Los adjetivos empleados revelan antipatía hacia el personaje, cuya elegancia resulta “sospechosa”; la prestancia, “untuosa”; los cabellos, “repeinados”, y “abyectas”, las mejillas. Más adelante, cuando el representante de la derecha manifiesta que en política

la verdad no siempre es oportuna o necesaria, el narrador se permite una analogía en la que se percibe su desagrado ante el comentario: “Carcomida por la retórica, su voz crujió como un vetusto y prestigioso mueble” (2003, 379).

En cuanto a la descripción de Batallé, aunque esta resulta un tanto chusca —no sabe hacerse el nudo de la corbata, tiene la mala costumbre de llevar palillos en los bolsillos, cojea—, no se percibe la misma antipatía con la que el narrador se refiere a De la Mora. En las últimas líneas del relato, después de que Batallé ha comprendido las consecuencias del pacto que estableció con De la Mora y sopesa a quién de los dos le habrá ido peor, el narrador, focalizado en el personaje, se permite el siguiente comentario humorístico: “lo más humillante, lo más insufrible y cretino, era —lo estaba leyendo en la agenda— una cena para mañana mismo con Santiago Udina Martotell⁶. ¡Noooooo ...!” (2003, 383). En este comentario es clara la postura política del autor implícito, o al menos la antipatía que le produce el mencionado político franquista. El autor implícito también se manifiesta en observaciones sobre las acciones de la diégesis, y el narrador no escatima en adjetivos para calificar el encuentro entre los dos personajes. En esta descripción se lleva a cabo una analogía entre los platillos servidos en el restaurante y la conversación que mantienen De la Mora y Batallé: “La cena terminaría con altos y complicados helados, pero fue chata y quisquillosa, con intocables salsas de reconocida malignidad y pescados de dudosa tradición literaria —para Batallé al menos—, regados con excelente vino blanco, eso sí” (2003, 377). La proliferación de detalles sobre el encuentro, aunada a la precisión geográfica —Batallé vivía en la Travesera de Gracia—, la alusión a los partidos políticos y el contexto de la narración, en general, apuntalan el realismo necesario para la aceptación de los fenómenos transgresores. Sobre ello, David Roas apunta: “Afirmar la ‘verdad’ del mundo representado es, además, un recurso fundamental para conseguir convencer al lector de la ‘verdad’ del fenómeno fantástico” (2019, 111).

Llama la atención que en ningún momento se menciona cuáles fueron las acciones eliminadas del pasado de los personajes y que provocaron tan importantes consecuencias en su futuro. Sólo se narra que “Los hechos eran remotos y muy banales [...] Antón Batallé fue visto por su rival en cierto lugar y en circunstancias que hoy preferiría olvidar [...] de la Mora fue visto a su vez por Batallé, en París, secundando ciertas actividades [...]” (2003, 379). En esta estrategia se aprecia, asimismo, la intención del autor implícito en atraer la atención del lector hacia la reprobación del pacto llevado a cabo por sus personajes, y no a los hechos concretos cometidos años antes. Para Booth, incluso en las obras en las que el narrador no está dramatizado, se crea una imagen implícita de un autor que está detrás del escenario, ya sea como director, como un titiritero o como un dios indiferente cortándose las uñas (1961, 151). En esta línea, la presencia de Marsé se trasluce a lo largo de las páginas de “El pacto” como la de un director que obliga a sus

⁶ Santiago Udina Martorell fue un político franquista catalán.

actores a cometer una fechoría y a recibir por ello un castigo. La postura de este dios no es indiferente, a pesar de recurrir a un narrador heterodiegético y de presentar personajes que aparentemente tienen poco que ver con él.

Así como en “Parabellum” se alude a Wilde y a Machado, “El pacto” lleva el siguiente epígrafe de Paul Éluard: “Hay otros mundos, pero están en éste” (2003, 375). Esta cita es el primer indicio de lo fantástico. La frivolidad de la conversación en torno al pacto de silencio, entre bromas y risas, también sorprende y prepara el terreno para la gravedad del desenlace y la contundencia con que se quiebra el plano realista. Poco antes de finalizar el encuentro ocurre el primer hecho sobrenatural, la reaparición de los palillos en la camisa de Batallé, lo cual parece una nimiedad, pero es solamente la primera prueba de que se ha producido una fisura en la realidad. Después de ello, se divierten haciendo suposiciones de lo que pudo haber sido y no fue, ya que la primera de las fechas significó, para Batallé, el disparo accidental de una pistola que le produjo una permanente cojera y lo llevó a conocer a su esposa; en el caso de Laureyanu, los hechos ocurridos aquel día de 1942 propiciaron la ruptura de una relación que mantenía con una chica burgalesa. Estas alusiones dan pie a que el lector presuponga lo que podría modificarse con la separación de aquellos vergonzosos días en la vida de los personajes, a manera de un efecto mariposa, lo cual, efectivamente, ocurre.

El siguiente prodigio descrito es la desaparición de la cojera de Batallé: “notó un cambio de ritmo en el andar, como si de pronto hubiese ganado peso, le hubiesen lastrado. No cojeaba en absoluto” (2003, 380). Este descubrimiento y los siguientes hacen que el personaje dude de sus percepciones y llame por teléfono a su hijo para que pase por él, pues no se encuentra bien. Pero la voz al otro lado de la línea no lo reconoce. Tras una segunda llamada, admite estarse volviendo loco. La aparición de lo sobrenatural lo envuelve por completo y no le queda más que admitir que la solidez de su mundo se tambalea y está por resquebrajarse. Estos sucesos desequilibran de “la sintaxis narrativa”, que es transgredida en el relato. Ante la angustia y la estupefacción de Batallé, el narrador ofrece una sencilla síntesis de lo ocurrido:

Era, en realidad, la mar de simple: aquel día que el pacto con la derecha acababa de borrar de la agenda de la Transición jamás existió en su vida y en consecuencia no se hirió en la pierna fortuitamente y por eso no cojeaba y por lo tanto no fue al hospital y nunca conoció allí a la enfermera Madrona ni se casó con ella ni tuvo un hijo [...]. (2003, 382)

Esta explicación excluye la vacilación que Todorov observa en la literatura fantástica (2009, 24), pues se enuncia expresamente que el hecho imposible efectivamente aconteció y que ambos días quedaron borrados de la vida de los protagonistas. No obstante, esta ausencia de ambigüedad no excluye al relato de lo fantástico; al contrario, al no dar cabida a otras interpretaciones, el lector tiene la certeza de que ocurrió una ilegalidad, en términos de Ana María Morales (2004, 27). La *hésitation* todoroviana, en

cualquier caso, ha sido refutada por diversos críticos desde hace décadas (Risco 1982; Barrenechea 1972), por lo que no es necesario profundizar en este aspecto. Lo interesante aquí es destacar la manera en que lo fantástico se emplea con el fin de proponer un castigo para quienes decidieron falsear la historia y, en particular, para los políticos de izquierdas que traicionaron el proyecto de ruptura y aceptaron el pacto reformista. En el cuento, al cerrar el acuerdo y convenir en tachar aquellas dos fechas del calendario, tiene lugar una especie de conjuro mediante el cual las vidas de los políticos se transforman y el presente narrativo se disloca; es decir, se cruza un umbral hacia lo fantástico. En palabras de Ceserani: “Es como si el personaje-protagonista se encontrara repentinamente dentro de dos dimensiones distintas, con dos códigos distintos a su disposición para orientarse y entender” (1999, 107). En “El pacto”, el lector no asiste a las consecuencias que el trato tiene en la vida de De la Mora, pero Batallé las deduce fácilmente y no quedan muchas alternativas. Si el autor ha sido implacable con el representante de la izquierda en la narración, el lector puede imaginarse lo que le espera al político de derecha, pero es relevante el hecho de que ninguno de los dos queda impune.

Juan Rodríguez observa:

De manera diáfana, Marsé alegoriza acerca de las pequeñas corruptelas que, más allá de intereses de partido o ideologías, dan cohesión a la clase política y con frecuencia condicionan su actuación; de ese modo, la Transición es vista como una componenda entre políticos cuyos intereses corporativos favorecieron la manufactura del consenso. (2007, 159)

Más que una alegoría, “El pacto” es un cuento fantástico en toda regla, pues se parte de un plano realista que es transgredido por un hecho sobrenatural. Cuenta con un paradigma de realidad en el que, sin lugar a dudas, irrumpe un acontecer ilegal. Como bien menciona Rodríguez, la crítica no está dirigida a un partido en particular, sino a un consenso que atentó en contra de la memoria colectiva.

Conclusiones

“Parabellum” y “El pacto” son de los pocos relatos en los que Marsé ha obedecido más a sus ideas que a las imágenes, de donde usualmente suelen provenir sus historias, como él mismo lo ha mencionado en diversas entrevistas. Samuel Amell afirma al respecto que las imágenes en las que se basa el autor catalán funcionan “como una colección de cromos o estampas alrededor de los cuales surge la historia” (1984: 16). Sin embargo, esto no ocurre en *La muchacha de las bragas de oro* ni los relatos que aborda este trabajo, pues estos son una respuesta al intento de los políticos por tergiversar la historia. Ambos siguen la línea del político que quiere cambiar el pasado mediante la

deformación de sus recuerdos. La diferencia es que en “Parabellum” y “La muchacha” estos se pretenden cambiar de manera escrita, mientras que en “El pacto” los personajes llegan a un acuerdo de manera oral. En los tres casos, el resultado es el mismo: hombres que pierden sus propias vidas por no haber sabido cargar con ellas.

Los dos cuentos estudiados de Juan Marsé presentan hechos sobrenaturales que funcionan a manera de castigos tanto para Ros como para De la Mora y Batallé. Lo imposible blande su espada justiciera y corrige lo que la historia no había logrado poner en su sitio, es decir la impunidad que disfrutaron los intelectuales de derecha que apoyaron el régimen franquista y la tranquilidad de los políticos de izquierda que traicionaron el proyecto de ruptura. Los dos cuentos abordan el tema de los intelectuales y políticos que quisieron cambiar el pasado mediante la deformación de sus recuerdos. Desde el comienzo de ambos relatos, se percibe una antipatía hacia los protagonistas que ofrece indicios del desenlace trágico —en “Parabellum”— o tragicómico —en “El pacto”— que ocurrirá más adelante. La manifestación más evidente de ello es a través de las apreciaciones negativas del narrador sobre los personajes—comentarios peyorativos acerca de su aspecto físico o de sus expresiones corporales, por ejemplo—; no obstante, se percibe desde la elección de la historia que se cuenta. El autor implícito aparece, entonces, como un tono, una conciencia y una estrategia narrativa, y se presenta desde el proceso de selección hasta el desarrollo de la obra literaria.

En ambos relatos la aparición de hechos sobrenaturales obedece a un afán de que los políticos protagonistas no se salgan con la suya. Las ilegalidades irrumpen en sendos planos realistas y constituyen una transgresión en el paradigma de realidad intratextual dando paso a lo fantástico. En los dos casos, igualmente, no hay espacio a la vacilación. Lo extranatural se presenta de forma contundente al igual que los desenlaces de los relatos, cuyos protagonistas ven sus vidas trastocadas, en “El pacto”, o aniquiladas, en “Parabellum”. Ello se deriva de la firmeza de los principios que Marsé busca defender y que considera imprescindibles en la coyuntura que se vivía en la época de la escritura de los cuentos. De este modo, demuestra que la ética y la estética no necesariamente están reñidas y que lo fantástico también es un vehículo adecuado para ejercer la crítica ante una situación que considera repudiable.

REFERENCIAS

- ALAZRAKI, G. 2001. “¿Qué es lo neofantástico?”. In D. Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*, 262-282, Madrid: Arco / Libros.
- AMELL, S. 1984. *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis*. Madrid: Playor
- AYALA-DIP, J.E. 1978. “Juan Marsé o el desencanto de la memoria”. *El Viejo Topo*, 27: 45-49.
- BARRENECHEA, A.M. 1972. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de una literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*. 80: 392-403.
- BELMONTE SERRANO, J. 2005. “Un ejemplo de didáctica de la creación literaria: *La muchacha de las bragas de oro*”. In C.R. Castro (ed.). *Juan Marsé, su obra literaria*, 129-144. Barcelona: Horsori.
- BOOTH, W.C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CAMPRA, R. 2001. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. In D. Roas, *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco / Libros: 153-191.
- . 2008. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- COLCHERO DORADO, R. 2016. “Memoria y erotismo: Representaciones metafóricas de la violencia franquista en *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé”. *Hispanófila*, 178: 97-114: jstor.org/stable/90012369
- GASPARINI, S. 2014. “Casas y memoria: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina con temporánea”, *XXVI Jornadas de Investigadoras del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- GREGORI, A. 2015. *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- . 2019. “Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VII/2: 7-12: revistes.uab.cat/brumal/article/view/v7-n2-gregori1
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (2003). *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- MACHADO, A. 2020. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, UNAM /. México: Bonilla Artigas Editores.
- MARSÉ, J. 1976. “El pecado histórico de H. R.” *Por Favor*: 26 de julio, p. 31.
- . (1977). *Confidencias de un chorizo*. Barcelona: Planeta.
- . (2003). *Cuentos completos*, 2ª ed. Madrid: Espasa Calpe. (col. Austral, núm. 536).
- . (2009). *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona: Debolsillo.
- MARTÍNEZ C. J. M. 1985. *La novela española entre 1936 y 1980*. Madrid: Castalia.
- MAUREL, M. 2002. “Los nervios secretos de *Si te dicen que caí*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. 628: 31-44.
- MERINO, J. M. 2015. “Prólogo a *Cincuenta cuentos y una fábula*”, *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*. Barcelona: Debolsillo.
- MORALES, A.M. 2004. “Transgresiones e ilegalidades (lo fantástico en el umbral)”. In A.M. Morales y M. Sardiñas (eds.). *Odiseas de lo fantástico*. México: Coloquio Internacional de Literatura Fantástica.
- MUÑOZ, R., JUAN, J. 2015. “Lo fantástico como indagación. La ficción como herramienta de conocimiento”, en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. Universidad de León: 19-25.
- ORDÓÑEZ, M. 2012. “Un paseo con Marsé”, en: blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/09/de-mis-archivos-un-paseo-con-mars%C3%A9-2%C2%AA-parte-1993.html (fecha de consulta: 15/02/2023).
- PERIS BLANES, J. 2020. “‘Segunda vez’ y ‘Graffiti’, de Cortázar. Una poética fantástica para la desaparición forzada”. *Revista Chilena de Literatura*, 120: 503-530.

- RISCO, A. 1982. *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus.
- ROAS, D. 2019. *Tras los límites de lo real*, 2ª ed. Madrid: Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ, J. 2007. “Juan Marsé, una mirada irónica sobre la Transición (los textos de *Por Favor*, 1974-1978)”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 32/1: 139-178.
- SHERZER, William M. 1982. *Juan Marsé. Entre la ironía y la dialéctica*. Madrid: Fundamentos.
- TURPIN, E. 2003. Prólogo a Juan Marsé, *Cuentos completos*, 2ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- VAX, L. 1979. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Trad. J. Aranzadi. Madrid: Taurus.
- VOLPE, G. 2022. “La trans(i/ac)ción española en *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé”. *Cuadernos Aispi. Estudios de Lenguas y Literaturas Hispánicas*, 19: 78-86.
- YESTE, E. 2010. “La transición española. Reconciliación nacional a cambio de desmemoria: El olvido público de la Guerra Civil”. *HAOL*, 21: 7-21.