

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

LOS CUENTOS INTERCALADOS EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA; *EL EMBRUJO DE SHANGAI* DE JUAN MARSÉ Y
TONTO, MUERTO, BASTARDO E INVISIBLE DE JUAN JOSÉ MILLÁS*

Sin dejar de reconocer que la inserción de cuentos en una narración principal es una herencia antigua que el occidente asimiló de las literaturas orientales, una modalidad de construcción del entremado narrativo que ha creado una tipología narrativa propia de la que *Las mil y una noches* representa el ejemplo tajante, creo que la referencia más eficaz en la modernidad es el *Quijote* de Cervantes, por su valor literario intrínseco y por ser el indudable modelo para cada escritor español – y no solo español – nacido después de él. A lo largo del tiempo, se han publicado muchísimos estudios en los que se ha analizado, desde diferentes puntos de vista, a veces antitéticos, el papel que desarrollan los cuentos intercalados dentro de la economía total de la obra cervantina, si ellos cooperen en perfilar el sentido más profundo de esta, sirvan de contrapunto o simplemente como diversión del ritmo narrativo de los acontecimientos principales. Claro está que mi intento, en esta ocasión, no es lo de contribuir al debate sobre ese tema, todavía abierto, sino empezar del *Quijote*, cuyo ligado permanece en la narrativa contemporánea y en la obra de dos autores bien distintos entre ellos

* Una primera versión de este ensayo se presentó en el Congreso Internacional «Cervantes y su obra 400 años después, 1616-2016», organizado por la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, 2-4 de noviembre de 2016.

– por edad anagráfica, y por universos narrativos –, que, pero, en unas novelas utilizan la técnica de la interpolación de narraciones *ajenas* a la diégesis principal, llegando a resultados bien diferentes por lo que concierne el papel que ellas guardan dentro de las obras que vamos a analizar. Escribe Giuseppe Grilli¹, refiriéndose a la extraordinaria capacidad que la obra maestra cervantina posee – junto a *El Tirant* – de resultar mucho más que síntesis de tradición e innovación, ejemplo históricamente fijado de continuidad dentro del canon clásico:

En las largas décadas del siglo XX, invirtiendo las tendencias románticas, se ha tendido a valorar los rasgos de continuidad de la tradición literaria para ver en los textos singulares más que manifestaciones de rupturas novedosas, los hitos de la permanencia de formas y temas: se asomaba una realidad variable pero sólida, representando el canon clasicista de la *imitatio*. [...] Pero hay obras en la literatura que, sin apartarse del código universal que le permite *hablar a los vivos y a los muertos*, dialogan arriesgadamente con la realidad multiforme y con ello rompen o modifican radicalmente el contenido de las formas. O sea que, a partir de la recepción de un actualismo de contextos, de rumores y de adecuación a un latir de la historia, hablando de las novedades del tiempo, establecen una *novedad* en la formalización. Algo que, al fin y al cabo, constituye la novedad a secas. Esto en mi opinión es el *Quijote*. Y esto fue también el *Tirant* en su momento².

Con estas premisas, que remarcan el valor absolutamente innovador de forma y contenido de los dos gigantes de la literatura hispánica recién citados, arriesgo la posible traducción de la reflexión grilliana también en el campo de la narrativa contemporánea. Porque la cifra de la modernidad, en este caso de la posmodernidad, es sin duda innovación, pero, al mismo tiempo, reinterpretación original y *puesta en día* de la tradición.

La novelas en las que voy analizando la presencia y el papel de las narraciones insertadas en la diégesis principal son *El embrujo de Shangai* de Juan Marsé, de 1993³, y *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás, de 1995⁴.

¹ G. Grilli, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2004.

² *Ibid.*, pp. 223-224.

³ J. Marsé, *El embrujo de Shangai*, Plaza y Janés, Barcelona 1993.

⁴ J. J. Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Alfaguara, Madrid 1995.

Traigo a colación una reflexión de Haydée Borowski De Llanos cerca de la función, desde el punto de vista de diferentes niveles de diégesis, de los cuentos intercalados cervantinos para fijar los ejes del discurso que quiero proponer a través del análisis de los cuentos insertados en las dos novelas:

Estas intercalaciones reinstalan una antigua polémica: ¿son interrupciones molestas o añaden variaciones estilísticas que enriquecen el sentido de la acción principal? Cabe aquí establecer el significado atribuido a los conceptos «intercalación» y «acción principal». Este último se ubica en el nivel diegético (Genette, 1972); el de intercalación comprende entre otros discursos, los episodios intercalados del nivel meta-diegético, es decir las secuencias narrativas en las que los protagonistas del nivel anterior, no intervienen o lo rozan tangencialmente. O bien, en el sentido registrado por Greimas-Courtes (1990), como la inserción de un microrelato dentro de un relato⁵.

¿Dentro qué nivel de la diégesis se colocan los cuentos en *El embrujo...* y en *Tonto, muerto...*? además, ¿qué valor ellos adquieren dentro de la construcción formal y de contenido de ellas? Estas son las preguntas a las que intentaré contestar con este trabajo.

La novela de Marsé cuenta de la cotidianidad de un grupo de chiquillos del barrio de Gràcia durante la posguerra española, un microcosmo hecho de miseria y dolor, de identidades desmorronadas hasta la demencia o la locura, en el que todo es muerte, derrota, miedo e imposibilidad de volver con la memoria a un pasado próximo todavía doliente. Escribe Encarna Alonso Valero:

[...] la acción transcurre en un primer nivel en el contexto temporal y geográfico habitual en las novelas de Marsé, el marco urbano y mítico al que suelen llevarnos sus libros: los barrios humildes de Barcelona en los años terribles de la posguerra. Los personajes que aquí aparecen también han sido presentados en novelas anteriores: un grupo de adolescentes (la edad del propio Marsé en aquellos años) a los que la situación social y política que sufren en ese momento no ofrece salida alguna ni esperanza posible, y un grupo de «maquis», de guerrilleros de la época, en lucha contra el franquismo (unos que aparecen realmente en la novela y otros que están en ella a través de las palabras de los distintos personajes, en ocasiones ocupando un lugar

⁵ H. Borowski De Llanos, *Una relectura de las novelas intercaladas en el Quijote*, en A. Parodi et al. (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» - Facultad de filosofía y Letras (Univ. de Buenos Aires) Asociación de Cervantistas, Buenos Aires 2006, pp. 315-321.

central, como es el caso del Kim) sumidos en el desengaño, en el abandono de los ideales e incluso en muchos casos en la corrupción. En torno a estos dos grupos fundamentales encontramos otra serie de personajes (Anita, el capitán Blay, la madre de Daniel...), gentes oscuras con historias y vidas durísimas y sin posibilidad alguna de salir de esa situación, que terminan de configurar el ambiente sórdido y asfixiante de la posguerra. Es, como toda la obra de Marsé, una novela del fracaso, de la derrota y sus consecuencias⁶.

La atmósfera está densa de escualidez, de sospecha, de delación y cualquier acontecimiento cotidiano debe necesariamente, en la mente del joven protagonista Daniel, narrador en primera persona de la diégesis primaria, presagiar un misterio, una posible huida fantástica de su realidad. Daniel pasa las tardes en casa de Susana, una chica tuberculótica, hija del Kim, un republicano que se había huido a Francia, dejando a su mujer y a su hija en la indigencia más rotunda, cuyas hazañas cosquillean las fantasías de los jóvenes amigos de la chica. Dentro de esa realidad tan mísera y agobiante, en la cual arrastran su existencia unos personajes extrafalarios, sobrevivientes a sí mismos, para los chicos del barrio, que viven gastándose los días y buscándose la vida por la calle, el cine, o por lo menos, las imágenes, cristalidazas en el tiempo, de las carteleras fuera del cine Rovira y del Roxy, constituyen la única posibilidad para evadir de una situación sin esperanza para el porvenir.

No es gratuito que estos adolescentes deformen su visión de la realidad con todo tipo de invenciones: frente a esa situación, a ese tiempo muerto y a esas vidas que no conducen a nada, lo único que pueden oponer estos jóvenes es la imaginación⁷.

El mundo evocado por Marsé es una fuerte y realística reconstrucción de una parte circunscrita de la ciudad de Barcelona, del Parc Güell a la calle Verdi, Plaça Rovira, Lesseps, etc., los lugares de la infancia del autor, y estas referencias precisas a la toponomástica perfilan un recorrido urbano real todavía verificable, un realismo del espacio que no impide, más bien, que potencia la evocación de la experiencia vital y personal del escritor. Un espacio que se convierte, al mismo tiempo, en universo mítico y mitizado de

⁶ E. Alonso Valero, *El embrujo de Shangai de Juan Marsé (o sobre qué puede ser la memoria)*, en «Cuadernos de Aleph», 2, 2007, pp. 7-20. La cita a la p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

una generación a la que pertenece Marsé, la llamada de 'los niños de la guerra'. En una realidad tan estancada, muda y suspendida en todo lo callado, el misterio es el elemento de aislar y 'ennoblecer', siguiendo el ejemplo de los *noir* del cine, para así inventarse una vida 'otra', emocionante, para incluso darse unas respuestas sobre un pasado sin palabras que ha sido derrotado por los vencedores. El Kim, con su pasado callado pero insinuado, de traidor o de héroe, se convierte en el protagonista perfecto para la transposición de la realidad histórica a la realidad literario-cinematográfica.

El título de la novela no alude a la primera realidad, sino a la segunda que se eleva cargada de sugerencias, de aventuras en tierras lejanas, con un esotismo repleto de misterio, con la promesa implícita de poder llegar a la resolución del enigma, de toda ambigüedad, como en cada novela o película bien hecha. El título de la novela hace referencia a unas películas memorables⁸, de *Shangai Express* y *Seven Sinners* con Marlene Dietrich, a *The Lady from Shangai* con Rita Hayworth, y esas referencias intertextuales contribuyen a intensificar la dicotomía entre realidad y su transposición fantástica. Cito todavía a Alonso Valero:

La aventura del Kim en Shanghai, la arriesgada misión entre ex-nazis, pistoleros profesionales, travesías en barco, lugares siniestros y bellas mujeres es para Forcat, en cierto modo, un ejercicio de defensa y justificación, una necesidad psicológica. Distorsiona la realidad como medio de supervivencia pero también para poder relacionarse más fácilmente con ella, para reivindicar e intentar recomponer y dar sentido a una realidad que se le escapa. Pero Forcat no va a modificar la historia (como hace Forest en *La muchacha de las bragas de oro*) sino que de manera sucesiva, al principio tomando elementos reales y ficticios para ir poco a poco eliminando los primeros a favor de los segundos, va a acabar literalmente inventándose, convirtiendo lo que ha desembocado en el abandono de la combatividad y en actitudes que no quiere ni puede admitir, en una vida heroica y más conforme a lo que se espera de ellos. Así, con la historia en Shanghai puede crear la vida imaginada que la realidad le niega. [...] Efectivamente, Forcat no tiene ya ninguna aspiración, ninguna posibilidad de futuro, y por eso necesita inventar esta historia: lo que empieza siendo una forma de sobrevivir, un medio para poder quedarse en casa de Anita, acaba convirtiéndose en otra cosa, en una forma de poner orden, de negarse a sí mismo la degradación a la que ha llegado el mundo en

⁸ *El Expreso de Shangai*, de Josef von Sternberg (1932); *Siete pecadores*, de Tay Garnett (1940); *La dama de Shangai*, de Orson Welles (1947).

el que se mueve y al que de un modo u otro pertenece. Es una forma de reinventar su propia vida, no ya la del Kim, y de negar su fracaso⁹.

El cuento interpolado dentro de la diégesis primaria es, pues, una tentativa desesperada, de parte de Forcat, de dar sentido a su propia historia y de construirse una ‘nueva’ identidad a través del cuento mismo, como narrador de una especie de spystory que tiene como protagonista el Kim, mientras que en la realidad asfixiante de la posoguerra él es el perfecto ejemplo del vencido:

Cette aveuglante filiation avec le cinéma a peut-être fait office de trompe-l'oeil, puisqu'elle a sans doute masqué une autre évidence non moins flagrante, celle de la lettre même du titre qui se trouve répercutée avec constance, sous diverses formes, dans le récit de Forcat. De fait, le titre *El embrujo de Shanghai* avoue, avec une déconcertante effronterie non exempte d'une certaine rouerie d'ailleurs, sa nature non seulement d'artifice verbal (caractéristique que ce roman partage avec tout récit de fiction) mais aussi de construction verbale fallacieuse destinée à duper ses destinataires intra et extra-diégétiques et qui se fonde sur le paradigme mystificateur/mystifié. Ainsi les aventures doublement fictives de Kim à Shanghai, en Chine, donc, seront-elles racontées par un Forcat qui revêt invariablement, de manière quasi rituelle, à chacun de ses récits, le déguisement adéquat qui le métamorphose en magicien du verbe: l'indispensable kimono noir et les sandales à semelles de bois pour celui qui, par une sorte de transfert métonymique, devient le conteur chinois d'une histoire qui se déroule dans une Chine lointaine et onirique. La mention du kimono survient à chacune des apparitions de Forcat et se trouve ainsi indissociablement liée à son statut de narrateur, véritable cérémonial situationnel mais aussi textuel ainsi que le démontre son insistante récurrence¹⁰.

Forcat, volviendo después de años a Barcelona tras un largo exilio en Francia, desterrado en patria y, se ipotiza, vigilado por la policía franquista, se instala en casa de la familia del Kim y parece como si quisiera substituirse a él, mientras que inicia a contar las aventuras misteriosas y fantásticas del compañero republicano, inventando una realidad que lo ennoblezca a los ojos de su hija enferma y que justifique su ausencia, interpretada, en cambio, como un abandono, dadas las precarias condiciones de salud y la indigencia

⁹ E. Alonso Valero, *art. cit.*, pp. 13-14.

¹⁰ E. Gomez-Vidal, *El embrujo de Shanghai de Juan Marsé. Un cuento chino*, en «Cahiers de Narratologie», 10.1, 2001, pp. 513-522. La cita se encuentra a la p. 514.

de su mujer y su hija. Pero, al mismo tiempo, el cuento insertado, cuyo narrador en primera persona es Forcat, transposición intra y extradiagética, conexas con la diégesis primaria, fundiendo códigos literario y fílmico, construye una realidad 'otra' en la que sale satisfecha cada desesperada exigencia de rescate por parte de los personajes que se encuentran a compartir, mayores y muchachos, sabios y locos, la misma realidad misérrima del franquismo.

Con respecto a la diégesis principal, en la cual el narrador de la historia es Daniel que evoca el tiempo de su juventud, a través de su memoria que reconstruye anécdotas y situaciones de las cuales el protagonista fue testigo, el cuento de Forcat se conforma perfectamente al estilo y al lenguaje del género *noir*, al cual se adecua puntualmente. Sabio cálculo de la *suspance* y del ritmo narrativo que regula el acoso o el ralentí de los acontecimientos que crean la *spystory*:

Tampoco es el mismo el tiempo de ambas narraciones: la novela es una visión retrospectiva mientras que la historia de Shanghai es un relato lineal narrado en presente. Esa supuesta cercanía o simultaneidad con los hechos que Forcat pretende transmitir es, además de la presencia del Kim en la historia, lo único que une la historia de Shanghai con la realidad de los que oyen ese relato. Esa situación temporal de simultaneidad es una exigencia para la verosimilitud de la historia y de la tensión de la historia, pero el relato de Shanghai en sí mismo está fuera de ese tiempo: es simplemente una historia fantástica, una novela de intriga ajena por completo a la realidad de los niños y por supuesto también a la del propio Forcat¹¹.

Al final, la derrota 'vital' de los personajes de la novela de Marsé será total y la realidad se evidenciará aún más antitética a la del piano de la ficción, porque el real ha grabado profundamente en el alma humana hasta aniquilar cualquier aflato ético, reduciéndolo todo a una miserable lucha para la supervivencia. El futuro de los personajes de la novela de Marsé ya está decidido y no puede que ser una bajada en el infierno, en la degradación y en la corrupción. Cuenta Daniel hacia el final de la novela:

En febrero de 1951, tres años después de mi última visita a la torre, Finito Chacón, que iba en una furgoneta de la Damm repartiendo cajas de cerveza y ya presumía de bigotito y de conocer todas las casas de putas del Barrio Chino

¹¹ E. Alonso Valero, *art. cit.*, p. 17.

y los bares de alterne más selectos de la ciudad, me dijo que había visto a Susana fregando vasos detrás del mostrador del bar de fulanas del *Denis* en Ríos Rosas; que había estado con él de lo más simpática y que vaya chavala, que estaba más buena que el pan, que tenía la piel fina como su madre y el culo más cachondo que te puedas imaginar, oye, aunque él no sabía si trabajaba allí solamente como camarera o si también «tragaba» como las demás, pero que pensaba dejarse caer por el bar un sábado por la noche con su traje nuevo y averiguarlo, porque al parecer la niña ya no dormía en casa...

-¿Por qué me cuentas todo eso? – lo interrumpí de mala uva –. ¿Quién te ha dicho que me iba a interesar? A mí qué me importa lo que haga.

Por aquel entonces, cuando se fue definitivamente de casa para vivir con su amante, Susana tenía apenas dieciocho años, uno más que yo. A su madre se la veía yendo y viniendo de casa al cine o a la taberna, cada vez más frágil y desmejorada, a menudo bastante borracha y hablando sola, y parecía un milagro que aún conservara su empleo, el cutis tan fino y el oro de su melena rubia. Decía, a quien quisiera oírla, que Susana había ido a buscar a su padre y que pronto volverían a casa juntos¹².

Aquel universo de calor, de amistad y de ingenuos enamoramientos, guardado en la habitación de la torre donde vivía segregada Susana, en el que se inserta Forcat narrando las asombrosas aventuras del Kim en tierras de oriente, es solo un lejano recuerdo, mientras que en el presente una mujer alcolista y su jovencísima hija prostituta aún sueñan el imposible regreso del héroe evocado en el cuento. La *spystory* insertada, según la terminología utilizada por Haydée Borowski De Llanos, guarda un papel que queda a nivel de *intercalación*, es decir, que incide, pues, en la diégesis primaria solo de contrapunto a la única realidad posible, la de la posguerra española, la realidad de los vencedores.

Como en la novela de Marsé, también en la de Millás¹³ el título hace referencia a la narración ‘otra’, la inventada por Jesús, el protagonista, para dormir a su hijo, que, poco a poco, empieza a fagocitar el espacio de la diégesis primaria, sustituyéndose por completo a esa, a través de un lento pero continuo proceso de identificación de Jesús en su personaje, Olegario. Este se convierte en protagonista absoluto de una especie de versión

¹² J. Marsé, *op. cit.*, pp. 236-237.

¹³ Para una profundización del análisis crítico de la narrativa millasiana, véase mi monografía sobre la producción novelesca del autor, de los exordios a finales del milenio. Cfr. M. A. Giovannini, *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*, Ed. Il Torcoliere-Unior, Napoli 2012.

posmoderna de novela de caballería, o de cuento de hadas, en que las calidades extraordinarias del héroe son, en la realidad, señas de *minusvalía*, las mismas que se dan en el título de la novela, que se presenta, pues, como la historia del héroe protagonista, definido desde el principio a través del uso de las sinédoques. No hay posibilidad de equivocación en interpretar la novela como la historia de la gradual apropiación por parte del elemento fantástico de la realidad, lo que significa, la transformación de un perdedor cualquiera en el Madrid de la mitad de los años '90 del siglo XX, en héroe de una *never ending story*, en una realidad toda literaria; de Olegario, de personaje de una fábula transmitida oralmente a escritor/protagonista de una historia escrita, en el momento en el que Jesús y Olegario llegan a identificarse el uno en el otro y los confines entre las diferentes 'caras' del real se anulan.

La novela de Millás presenta diferentes niveles de diégesis. La diégesis primaria, constituida por los acontecimientos que marcan las etapas de la transformación del protagonista, Jesús, de individuo integrado en su *milieu*, a paria de la sociedad: todo esto en el plano del real. Desde un punto de vista metafórico, la transformación del personaje significa abandonar su condición de autómatas en un mundo ficticio que se finge real, para conquistar su verdadera identidad, utilizando el pasado como almacén del cual seleccionar aquellos aspectos de sí mismo que con el paso del tiempo había renegado. En el plano fantástico, los lectores somos testigos de la lenta transformación de Jesús, alto funcionario de una empresa estatal que produce papel, casado con Laura y padre de David, en Olegario-el hombre con bigote, personaje que oscila entre el héroe épico de la tradición clásica y el protagonista de un cuento de hadas.

Lo que potencia la componente fantástica de la novela y, consecuentemente, su lectura en este sentido, es la inserción dentro de la diégesis primaria de una gran cantidad de cuentos. Escribe Gonzalo Sobejano¹⁴:

En *Tonto, muerto, bastardo e invisible* los cuentos van oralmente de un padre a un hijo, antes de que éste duerma, y ofrecen obvias conexiones de tema y asunto con la novela – incestos, bastardía, identidad –, aunque no falten tampoco los contrastes genéricos: el narrador actualiza los cuentos tradicionales – incestos, parricidios, madrastras, niños abandonados, antropofagia –, introduciendo, por ejemplo, la novedad de que los niños no se extravíen en un bosque misterioso sino en unos grandes almacenes, Y

¹⁴ G. Sobejano, *Mudanza del ser y no ser*, en «Ínsula», 582-583, junio-julio 1995, pp. 18-19.

Olegario no es sino un atavismo de Pulgarcito. Y el final de la historia ocurre en Dinamarca, la patria de Andersen¹⁵.

En el Plano fantástico, que se desliza desde el primer momento en el que Jesús se pone sus bigotes postizos, el personaje cumple una transformación de signo opuesto: del anonimato del *travet*, pasa a ser el héroe medieval, se convierte en Olegario. El nombre electivo connota un contexto de caballería fantástica, más bien, el nombre es realmente el único soporte de su invención. En realidad, Olegario es un héroe cuya identidad se encuentra todavía en estado embrional y que se irá definiendo con la aportación ‘vital’ de su autor. La posibilidad de identificarse con personalidades diferentes, pero todas reconducibles a la unidad gracias al carácter proteiforme del valiente Olegario, permite al protagonista la completa transposición de sí mismo en el plano imaginario. Pero eso no significa necesariamente huir del real, sino reconstruir su propia verdadera identidad, a través la confrontación con nudos todavía irresueltos de su vivencia, miedos y conflictos grabados profundamente en su personalidad. Las aventuras de Olegario, narradas por Jesús a su hijo, son estrictamente conexas con la experiencia vital del protagonista, algo así como una anticipación o un posterior desarrollo en llave fantástica de unas situaciones que Jesús se encuentra a vivir o a recordar¹⁶. Eso en parte porque es el protagonista mismo el inventor de las

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ Para corroborar lo dicho, véanse dos ejemplos específicos.

1) Cuento que desarrolla y revela aspectos inconscientes ínsitos en una situación vivida anteriormente por su autor en la realidad. La primera vez que el protagonista cuenta a su hijo la historia de Olegario, este es un niño que, con ponerse unos bigotes postizos, sustituye a su padre muerto para evitar que la familia viva el trauma de su pérdida.

Para su cuento, Jesús ha utilizado material procedente de su propia experiencia personal. En efecto, la idea del cuento proviene del descubrimiento del ‘poder’ de los bigotes que el protagonista había comisionado, al morir su padre, para rendirle homenaje. Al ponérselos, en estado de pánico, Jesús se había sentido como si fuera otro.

En este caso, el cuento permite subrayar los que va a ser explicitado solo al final de la novela, es decir, el sentido de culpabilidad que el protagonista siente por la muerte de sus padres, hasta desear anular su propia identidad para compensar la pérdida de ellos. Y, al mismo tiempo, la conciencia que Jesús adquiere al reconocer en la figura paterna un modelo que imitar para construirse una personalidad sólida que él es consciente de no tener.

2) Cuento como ‘adelanto’ de un acontecimiento ocurrido – o imaginado – durante la infancia que vuelve a la memoria del protagonista solo después de que ese acontecimiento haya sido reproducido en el cuento mismo. El ejemplo de este tipo de narración se encuentra en el episodio en que Olegario se pierde entre la muchedumbre de un grande almacén sin conseguir encontrar a su padre. Cuando, por fin, un ‘hombre con bigotes’ se presenta para reclamar a su

fábulas que cuenta: en el momento en el que las crea, él se vale de todo su patrimonio personal de sueños y recuerdos infantiles. Sin embargo, existe otra razón que justifica que en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* los cuentos interpolados a la narración principal son tan estrictamente conexos a esa, tanto que no se les pueden enuclear sin consecuentemente minar su unidad estructural: el personaje fabuloso de aquellos cuentos es una proyección del protagonista, su Doble insertado en una dimensión paralela. Nacido de manera espontánea de la imaginación de Jesús, se relaciona con la parte más oscura de su personalidad, de su inconciente, con sus miedos infantiles. Y cuanto más él cuenta, tanto más su pasado sale a través de la mediación de su personaje, hasta que la identificación entre creador y creatura no sea total, por lo que al cuento se le sustituye la escritura en primera persona y a las aventuras fantásticas la relación de su propia experiencia.

La interconexión siempre más evidente entre Jesús y su Doble, que viene amplificadas por la duplicación de la historia del primero en las aventuras del segundo, conduce al protagonista a descubrir a sí mismo y a utilizar la escritura para ‘dar cuerpo’ a su encontrada identidad, pero también para tener una visión más clara y objetiva de su propia experiencia vital. Escribe, de hecho, el protagonista:

Todas aquellas cosas, sin ser un continente, constituían *un espacio* a recorrer *con orden*. Así como las ciudades convenía verlas desde el río, si lo tenían, porque *en torno a él solía articularse su historia*, así todos estos *acontecimientos necesitaban un lugar* desde el que *contemplanlos*, y ese lugar era el de *la tercera persona que selecciona los materiales narrativos y los*

hijo, el niño decide reconocer aquel desconocido como su propio padre, condicionando su destino para siempre. Cuando llegará a ser adulto, Olegario se acordará del episodio y necesariamente tendrá que empezar de este punto la búsqueda de su familia verdadera.

Después de contar a David esta historia, Jesús se da cuenta de que había inventado el cuento de un acontecimiento que le parece haber vivido durante su infancia. A través del cuento, él se acordará de algo que por muchos años había olvidado, es decir, que no era el verdadero hijo de sus padres.

En realidad, el tema del bastardo encierra dos diferentes implicaciones: en efecto, es muy improbable que el episodio del grande almacén haya ocurrido realmente, pero el hecho de que el protagonista lo reconozca como material de su memoria indica la tentativa por parte de él de ‘reajustarse’, a nivel inconsciente, el peso del sentido de responsabilidad con respecto a la muerte violenta de sus padres. Además, imaginar y creer ser un hijo adoptivo, anula el sentido mismo de parricidio y, consecuentemente, el sentido de culpabilidad que de ese deriva, así como anula la culpa que se insinúa tras el tabú del incesto, por haber deseado a su propia madre, puesto que la mujer deseada no era, en la realidad, su madre verdadera.

distribuye sobre el papel de acuerdo a una estrategia, otra vez la estrategia, después de *la estrategia*, o antes, no sé, vienen siempre *las condiciones objetivas*, en fin, de acuerdo a un cálculo que garantizara *el sometimiento de los impulsos a un esquema jerárquico* para obtener el mayor partido de los recursos universales de que disponía. [Las cursivas son nuestras]¹⁷.

El protagonista, pues, en un primer momento piensa encargar la relación de sus propias aventuras a la narración en tercera persona del singular, para recorrer su camino vital a través de un filtro que le pueda asegurar una visión objetiva. Pero cuando él se encontrará identificado por completo en su Doble, en el valiente Olegario a quien había entregado su identidad multiplicada, es decir, cuando su metamorfosis será completa, tras descubrirse un individuo muy diferente del autómatas que durante años había actuado un papel no suyo, entonces preferirá dar testimonio de su recorrido interior a través de una narración en primera persona, de una autobiografía que atestigüe este cambio, puesto que para Jesús escribir equivale a aceptar su propia existencia. En este sentido el libro, en su fisicidad se convierte en *cuervo*, prueba tangible de veracidad de la ecuación ESCRIBO, ERGO SUM. Pero, en este caso, el poder salvador de la escritura se encuentra en otorgar al protagonista la posibilidad de legitimarse en una proyección fantástica que avale la elección de renunciar a su propia dimensión real, es decir, a su estatus de individuo integrado en una sociedad.

Con respecto a la distinción propuesta por Borowski Llanos – entre *intercalación* y *acción principal* – que citamos al principio de este trabajo, en la novela de Millás las aventuras del valiente Olegario sufren un deslizamiento del primer término hacia el segundo: de elemento intercalado en la diégesis primaria a parte integrante de esa, más bien, el componente fantástico y fabulístico sufre un proceso de transformación directamente conexa, sea al proceso de autoconciencia del protagonista, sea al paso de la oralidad a la escritura. Los *cuentos orales* inventados por Jesús para dormir a su hijo, en un primer momento empapados de elementos experienciales inconcientes de su creador y *hablador*¹⁸, poco a poco que este profundiza su

¹⁷ J. J. Millás, *op. cit.*, pp. 113-114.

¹⁸ Utilizo el término, denso de sugerencias e implicaciones semánticas, refiriéndome a la homónima novela de M. Vargas Llosa, *El hablador*, Seix-Barral, Barcelona 1987, en la que el protagonista, un europeo perdido en la selva peruana, poco a poco, de extranjero se transforma, física e interiormente, justamente, en el *hablador*, el portavoz de una civilización ya en

relación consigo mismo y elige quién ser, se convierten en parte integrante de la narración primaria, cuando Jesús lleva a cabo su proceso de identificación total con el héroe creado por él. Aquí el cuento se hace *poiético* del futuro vital de su autor/personaje que elegirá pasar de la oralidad a la escritura en primera persona de su propia autobiografía *in fieri*.

Para trazar unas conclusiones acerca de la presencia, en las novelas de Marsé y de Millás antes analizadas, de narraciones diferentes de la diégesis primaria y después de averiguar cuánto su inserción repercute sobre el contenido y sobre la forma de la entera obra, antes de todo, podemos remarcar que la importancia de los cuentos en la economía total de las obras es evidente desde sus premisas, porque su papel se explicita ya en el título de las dos novelas, y eso me parece no deja duda alguna acerca su esencialidad en la construcción de aquellas.

Las narraciones insertadas en ambas novelas pertenecen a géneros altamente codificados: en el caso de Marsé, el género *noir* y la filmografía coeva a los acontecimientos narrados en la diégesis primaria; en el caso de Millás, el género épico y el fantástico de los cuentos de hadas. Así como también el estilo y el lenguaje se adecuan por completo a las tipologías de los géneros propuestos como narraciones accesorias en las dos novelas.

En cambio, lo que difiere de manera esencial en *El embrujo de Shangai* con respecto a *Tonto, muerto, bastardo e invisible* es la falta de poder del cuento para incidir en la realidad factual, por lo que ese se revela una vana tentativa de sobreponerse a un real omnipervasivo que ha corrompido ya cualquier valor humano. El presente como manifestación de una degradación moral que ha llegado a la *médula* de la sociedad, simbolizada por el escape de gas en la Plaça Rovira, oculta y escondida en las entrañas podridas del subsuelo.

En Millás, la única salida para su personaje está en el desvío fantástico ofrecido efectivamente por los cuentos intercalados, y la novela no es sino que la lenta identificación de Jesús en el personaje/héroe creado por él, y por eso la salvación es posible solo asumiendo su verdadera identidad – la del cuento – y sucesivamente, también el papel de escritor de una historia todavía por inventar, que se materializa en el libro que ahora los lectores tenemos entre las manos.

extinción, moderno juglar de una oralidad que se transmite a través del espacio circunscrito y angosto de la jungla.