

# CAROLINE MENA *LA OSCURA* *HISTORIA DE LA PRIMA MONTSE DE* *MARSÉ: UNA POÉTICA DEL NARRAR* *AL SERVICIO DEL RETRATO SOCIAL*

Laslar, UCBN, Caen

## Resumen

A lo largo del presente artículo, vemos cómo en *La oscura historia de la prima Montse* Juan Marsé genera un proyecto de escritura cuya pretensión consiste en representar, con clara intención crítica, los medios sociales barceloneses de posguerra. Para ello, el autor elabora una poética narrativa muy personal arraigada en el arte de contar que refleja las relaciones que la literatura marseana entabla con la cultura y la historia en las que se inscribe. Así, observamos cómo el lenguaje hace patente la separación entre las clases en aquella época. Por otra parte, destacamos la importancia de la oralidad que se inmiscuye en la escritura novelística tanto para mostrar la importancia de lo contado en la salvaguardia de la memoria como para enseñar el carácter polifacético de los procesos memoriales. Finalmente, consideramos cómo el autor juega con unos procedimientos retóricos y estilísticos específicos para reforzar el alcance simbólico de su discurso novelesco y la trascendencia de su ficción.

palabras clave: Marsé, narrar, denuncia social, memoria, procedimientos retóricos, escritura novelística

## Abstract

**La oscura historia de la prima Montse by Marsé: a poetics of narration at the service of social portraiture**  
*Throughout this article, we see how in La oscura historia de la prima Montse Juan Marsé generates a writing project whose aim is to represent, with a clear critical intent, Barcelona's post-war social milieus. In order to achieve this goal, the author develops a highly personal narrative poetics rooted in the art of storytelling which reflects the relations that Marsé's literature establishes with the culture and history in which it is inscribed. Thus, we observe how language makes clear the separation between the social classes of the time. On the other hand, we highlight the importance of orality, which intrudes into novelistic writing both to show the importance of what is told in the safeguarding of memory, and to teach the multifaceted nature of memorial processes. Finally, we consider how the author plays with specific rhetorical and stylistic procedures in order to reinforce the symbolic scope of his novelistic discourse and the transcendence of his fiction.*

keywords: Marsé, storytelling, social denunciation, memory, rhetorical procedures, novelistic writing

*La oscura historia de la prima Montse*, publicada en 1970, representa un momento de capital importancia literaria en la trayectoria novelística de Juan Marsé porque en la técnica narrativa y en el punto de vista adoptados por él se revelan ya los gérmenes de múltiples técnicas y orientaciones que se encontrarán en el conjunto de su obra posterior. En esta novela se retrata el conflicto de clases en la Barcelona de posguerra entre una alta burguesía a la que le cuesta aceptar lo diferente o el cambio y una población de inmigrantes llegados del sur en busca de mejores condiciones de vida. La reconciliación entre las capas sociales parece imposible y la trágica historia de amor entre la joven burguesa Montse y el expresidiario con el que se fuga se convierte en una metáfora del doloroso choque cultural, económico e incluso racial que dividió la sociedad en aquella época. El alcance simbólico de los diferentes protagonistas es indiscutible y confiere a la novela el aspecto de un verdadero fresco social. La historia nos viene contada mediante varias voces entre las cuales Paco Bodegas, el “pariente pobre” de los Claramunt, y Nuria, la hermana de Montse. Ambos evocan los recuerdos de la joven fallecida.

El objetivo de este artículo radica en analizar cómo Juan Marsé edifica una poética del narrar específica que nos lleva a interrogarnos sobre cómo el autor pone al servicio de una pintura tan literaria como acerba de la sociedad barcelonesa de la posguerra unos procedimientos de escritura que refuerzan su intención crítica y da prueba de su oído aguzado para captar el verdadero sonido de las voces humanas.

Así, en un primer tiempo, observaremos la construcción de un universo narrativo singular que juega con la multiplicidad de los enfoques y perspectivas mezclando diferentes tipos de discursos y niveles de lengua para representar la pluridimensionalidad conflictiva de la realidad. Luego veremos la importancia que Marsé le concede a la oralidad y cómo esta forma parte entera del relato poniéndose al servicio de la recuperación de una memoria que supera lo familiar. Por último, destacaremos los principales procedimientos literarios que responden a la voluntad del autor de entrar en lo más profundo de las mentes humanas para pintar mejor el paisaje social de aquella época.

## 1. El lenguaje como reflejo de la escisión social

En *La oscura historia de la prima Montse*, Juan Marsé concibe un universo novelesco donde cada protagonista propone una versión personal del mundo en que evoluciona. De este modo, como afirman Francisco Díaz de Castro y Alberto Quintana Peñuela, más bien se trata de “evidenciar una realidad histórica a través de comportamientos de clases” (1984: 37) que de ofrecer una visión compleja de

la intimidad de los personajes de los que tampoco tenemos excesivos datos físicos, excepto a través de reducidos fragmentos muy explicativos. Para alcanzar su propósito, el novelista construye un mundo social constituido por un enjambre de individuos repartidos en grupos y el retrato que se hace de ellos es ante todo un retrato de palabras donde el lenguaje permite caracterizarlos.

Así se observa una forma de determinismo lingüístico en los protagonistas de la novela. Juan Marsé juega con maestría con niveles de lenguajes distintos que revelan la pertenencia social de cada uno. El ejemplo más relevante de esta dimensión del arte de contar marseano se encuentra en el relato de la estancia del “murciano Manuel” en un centro parroquial de Vich para que aproveche una “experiencia religiosa” (Marsé 1970: 179) que le permita “regenerarse” según los deseos de Montse. En este centro el antiguo presidiario se encuentra con otros hombres que, como él, no forman parte de la élite burguesa de Cataluña. Su identidad se desvanece en identificaciones vagas como si se reflejara su inexistencia social a ojos de los más ricos. Hay “un viejo comerciante” (236), “un camionero” (232), “un tractorista” (226). El mismo Manuel aparece numerosas veces como “el presidiario” o el “ex presidiario” como si fuera imposible darle la oportunidad de salir de esa condición.

El juego onomástico le permite a Marsé borrar lo individual para representar a una comunidad social y, en este sentido, este tipo de protagonistas se convierte en el “personaje-clase” (Gil Casado 1975: 46). Para el escritor barcelonés, es una manera de poner de relieve el alcance crítico de su novela desvelando la falta de consideración de la que es víctima la clase social más baja por parte de los más ricos. No tienen real identidad propia. La irrupción en el texto de “una muchacha de rostro gatuno y mirada rubia” (Marsé, 1970: 17) lo ilustra. Aunque Montse cuida de ella, no deja de ser “la charneguita con caja de zapatos” (20), es “la desconocida” cuya identidad nunca conoceremos realmente sino por el apodo “la jeringa”<sup>1</sup>. De ella, no descubriremos más que su carácter colectivo: “Estas son todas igual, barraqueras, golfas y analfabetas” (19). Marsé insiste en la escisión entre las clases demostrando el desprecio que se esconde detrás de la hipocresía de unas chicas devotas cuya mentalidad también podría ser necesario “regenerar”. Las muy pocas intervenciones de estos protagonistas en voz directa en la novela son también un reflejo del reducido espacio que ocupan en la sociedad y de la indiferencia que suscitan.

Volvamos sobre el episodio de la estancia de Manuel en el centro parroquial

---

1 Esta muchacha es, en realidad, la muchacha llamada Hortensia en la novela *Últimas tardes con Teresa*. Su presencia en *La oscura historia de la prima Montse* testifica tanto la continuidad como la coherencia de la producción novelística de Juan Marsé.

de Vich como ejemplo de la función social del lenguaje del que se vale Marsé. La escena se desarrolla a lo largo de tres capítulos llamados “jornadas” precedidos de otros dos titulados “El pintalabios o los misterios de colores” e “Intermedio”, como si se tratara de una función teatral como lo indican los términos “jornadas”, “intermedio” o “misterios” (que pueden referirse a una representación medieval de contenido religioso). No podemos olvidar que, como afirma Danielle Pascal-Casas en un artículo dedicado al escritor barcelonés, “parte de la originalidad de Juan Marsé proviene de la utilización específica de lo teatral en su obra” (Pascal-Casas 1988: 119-33). No nos detendremos en este aspecto presente en *La oscura historia de la prima Montse* para hacer hincapié en las críticas de la religión y de la burguesía presentes en la novela.

Sin embargo, si, como precisa Jeffrey Allen Kirsch, “la historia intercalada [...] impide el avance del hilo argumental” (1980: 124), es indispensable considerar el modo de hablar de los protagonistas que pueblan este episodio. Como lo dijimos anteriormente, aparecen personajes sin identidad otra que su papel profesional. Por consiguiente, podemos deducir que son personajes que cumplen primero la función específica de representar su colectividad de la que el “neurótico ciempiés” (Marsé 1970: 207) es la metáfora animalizante. También sirven a los intereses del autor tanto más cuanto que el episodio no tiene importancia narrativa en la economía general de la obra. Las historias de sus vidas aparecen en confesiones públicas, todas llenas de un aparente sufrimiento. Es el caso del viejo comerciante que cuenta cómo sus hijos le abandonaron “como un perro en la vejez” (Marsé 1970: 231). Confiesa haber robado, un “sacrificio” por sus hijos para “mantenerles y educarles”. Afirma su “santo y puro amor por la esposa” (231). Ahora no le queda ni “un rincón donde caerse muerto”, ni “un trozo de silla donde sentarse” (231).

Para el lector, las exageraciones del discurso del anciano no hacen más que poner en tela de juicio la completa veracidad del relato y cumplen una función fundamental de parodia de la confesión religiosa. Sin embargo, es también el punto de partida de reacciones violentas por parte del auditorio. La colectividad de seres que necesitan ser regenerados se muestra solidaria y suelta palabras que enseñan un registro coloquial, muy familiar, que nunca se observa entre los miembros de la burguesía. El vulgarismo irrumpe en el relato para recriminar la vida no solo “rastrera y traicionera” sino “mala puta” (231).

Es en este paréntesis diegético donde se observa más la mayor presencia del tono que destaca por su vulgaridad y que caracteriza la forma de hablar de la clase popular representada aquí. Al payés, por ejemplo, le cuesta aceptar las represalias de los eclesiásticos por sus prácticas sexuales solitarias y se rebela tachándoles de “mamón, tontloculo” o “calzonazos de mierda” (Marsé 1970: 236). Juan Marsé

insiste en el desfase entre los niveles de lenguas acumulando unas líneas más lejos los nombres de “doctrinarios y teóricos” como “Santo Tomás, San Agustín, textos encíclicos, Adam...” (240). Si es una forma de mostrar la distancia que separa las clases sociales, tampoco podemos negar que se trata de una forma de descargar la violencia de la que son muy a menudo víctimas los marginados como lo indica el empleo de la palabra “catarsis” en la página 231: “¡La catarsis se ha producido a través de la culpa de los otros! Hay que evacuar públicamente los pecados propios, abuelo, no los ajenos, las miserias propias, no las ajenas, ni los golpes que nos dan”.

La forma de hablar de los personajes también pone de manifiesto su diferencia social. El viejo comerciante se expresa con “gemidos de bestezuela” (Marsé 1970: 231), el payés con “un largo lamento casi animal” (233), el camionero “brama” (191). De nuevo, se nota la animalización de los personajes que pertenecen a una clase social más baja. Con este procedimiento se confirman los propósitos de Pedro Lenz que ve el lenguaje como el vector de “la antítesis, supuestamente insuperable, entre las clases sociales” (Lenz 2001: 92). Podemos también recordar el episodio de la conferencia a la que llegó con retraso Paco provocando el descontento del marido de Nuria. El lenguaje del conferenciante y de los que asisten pertenece a un registro elevado del que se burla abiertamente Bodegas imitando su nivel de lengua en una situación tan trivial como la de pedir una bebida: “En rigor de perdón, señores: ¿seríame factible ingerir, podríame caber la esperanza de catar o paladear alguna bebida espirituosa o generoso caldo vinícola?” (Marsé 1970: 61). La enclisis pronominal confiere a las palabras “cierta afectación rebuscada” según lo afirma Luis Moscoso Vega en su obra dedicada a la teoría gramatical (1962: 231). Con la utilización de un nivel de lenguaje en exceso pedante que roza lo ridículo, Juan Marsé manifiesta lo absurdo y lo vacío de ciertos discursos. Sin embargo, aquí, el lenguaje, aunque es fuente de parodia, es otra muestra de su poder de escisión de la sociedad.

En este sentido, la manera de hablar de los más ricos de los que Marsé no duda en burlarse igualmente, también es el blanco de las críticas. Se esconden detrás de un uso perfecto y adecuado de la lengua pero descubrimos que no es más que una manera de ocultarse “tras los grotescos disfraces y decorados” (Marsé 1970: 301). Este aspecto lo ilustra principalmente el encargo que le hace el padre de Montse a su sobrino, un joven al que le cuesta integrarse en la familia por ser hijo de un cordobés con marcado acento andaluz, por “su origen infamante” (Marsé 1970: 261). El padre quiere que Paco convenza a Manuel de que abandone a Montse. Así, se abre un corto fragmento donde Paco recuerda qué le dijo su tío como si fuera una escena de condecoración oficial:

Arrodíllate, hijo (de puta): mi bendición y mis oraciones irán contigo. Te armo caballero. [...] Memorable la despedida aquella, con tía Isabel y sus Damas Azules contemplando arreboladas mi flamante y arrogante uniforme de Cruzado (aumento de sueldo: traje nuevo, gris perla) y en cuya compañía bebí una copita de estomacal antes de partir hacia lejanas tierras de herejes. (Marsé 1970: 260-61)

En este extracto, se juega con diferentes niveles de idiomas y con reminiscencias caballerescas con suma ironía para denunciar una vez más lo absurdo y lo vacío de los valores de una clase social que no consigue adaptarse a los cambios sociales y que se siente investida de la misión de salvar las mentes perdidas de los hombres. Con un lenguaje ampuloso y una pizca de vulgaridad entre los paréntesis que nos dan acceso directo al pensamiento interior del personaje –y donde estriba sin duda el único momento de sinceridad porque los Claramunt nunca aceptaron la locura de Conchi que se fue con un andaluz– Juan Marsé pone de manifiesto la hipocresía y la falsa religiosidad de una sociedad endogámica.

Están dispuestos a ayudar a los demás como lo muestran las actividades de las mujeres en los centros parroquiales pero en ningún momento intentan entender o ayudar a su propia hija. Esta contradicción desemboca en un desenlace trágico y las preguntas en condicional de un narrador consciente de que el inmovilismo de la burguesía es la fuente de la desgracia de Montse son el espejo de la dificultad de entendimiento entre las clases sociales: “imaginaba lo que pudo haber sido para los dos aquel incierto verano si no hubiese mediado la incompreensión y la intransigencia, si no le hubiesen obstruido los canales de su salida al mundo, y entonces cambiaba el presente por la visión lastimada de un noviazgo creciendo feliz a la sombra familiar y parroquial” (Marsé 1970: 331).

En resumidas cuentas, no cabe duda de que la representación de los lenguajes en *La oscura historia de la prima Montse* es la manifestación de agudas desigualdades que abarcan ámbitos tan diferentes como la educación, la separación geográfica o la lucha de clases en un mundo donde el determinismo social parece imposible de superar. Además, son una demostración de la hipocresía de la gente y de la importancia de las apariencias.

## 2. Oralidad y memoria polifacética

Repetida más de 130 veces en el texto, la palabra “voz” entra en resonancia con el término “historia” del título para darnos a entender la importancia del arte de contar para rescatar del olvido la vida de unos individuos cuyo alcance simbólico

va confiriendo a la novela una fuerte dimensión crítica. Primero surge en la multiplicidad de las voces tan numerosas como distintas que pueblan el texto. En la primera parte, vimos cómo se convierten en el vector de un retrato social de la época contada. Ahora, lo abordaremos bajo otro ángulo: la del narrador que sufre un tratamiento singular en *La oscura historia de la prima Montse*.

Primeramente, se manifiesta la voz de Paco Bodegas. Habla en primera persona y en pasado. Rápidamente nos enteramos de que va a recordar acontecimientos que tuvieron lugar unos años antes. Este narrador intradiegtico –en la terminología de Genette– aparece en una habitación con su prima y amante Nuria con la que intercambia los recuerdos de la trágica historia de la joven Montse que rompió con el pacto social al enamorarse de un presidiario, lo que la llevó al suicidio. Esta voz narrativa no duda en intercalar sus propios comentarios sobre lo acontecido, haciendo partícipe al lector de sus reflexiones:

quise saber por qué insistían tanto en acusar de violentos a los pueblos subdesarrollados y oprimidos que intentan rebelarse: ¿caso no es una forma de violencia, le pregunté, el poder que ejercen sobre ellos las minorías privilegiadas? ¿No es una forma de violencia la ignorancia, el hambre, la miseria, la emigración laboral, los salarios insuficientes, la prostitución organizada, la discriminación intelectual, etc.? (Marsé 1970: 66)

Las preguntas en presente confieren una dimensión más universal a los propósitos del narrador, incitando al lector a interrogarse sobre la posible proyección del mismo autor en las palabras del narrador. Además, no cabe duda de que la multiplicación de los interrogativos tiende a amplificar el sitio ocupado por la palabra viva en el seno mismo del relato. Responde también a la intención de Paco Bodegas que ve en el resurgimiento del recuerdo una forma de retrospectiva analítica de la sociedad. En este sentido, afirma, “el recuerdo de aquel verano del año setenta me esperaba agazapado para clavarme una vez más la doble zarpa del análisis y del reproche” (Marsé 1970: 34). El arte de contar está al origen de la pretensión crítica tanto del autor como de su narrador.

Además, otro narrador se inmiscuye en el cuerpo de la novela, una voz muy difícil de identificar pero que podemos relacionar con la voz intrusiva del autor con intención de subrayar el conflicto que nació en la mente del narrador intradiegtico. Muchas veces, este narrador extradiegético interviene tratando de tú a Paco como si quisiera incitarle a profundizar su reflexión, a cuestionar las apariencias de los discursos ambientes.

Así, en el capítulo 14, esta voz extradiegética le enseña a Paco lo difícil de

recordar objetivamente lo pasado, insiste en que “los recuerdos de Montse Clarumunt están hechos de una materia compleja donde es difícil deslindar las especies de las variedades o de las simples mezclas” (Marsé 1970: 158). Estas palabras son como una abismación del arte de contar –y de escribir– que va desplegándose a lo largo de la novela. En este sentido, es interesante notar las alusiones a los naufragos con los que se comparan a los personajes que cuentan la historia de Montse. Son “como naufragos, como supervivientes” (159). Esta imagen resulta reforzada por la isotopía de la isla desde donde los personajes se acuerdan. Es la habitación donde se encuentra con Nuria nuestro narrador intradieético, es “la esbelta torre de los mitos” (69) de la casa en la que vivió. Estos lugares son “islas” (76), un “archipiélago feliz” (69) o un “verde archipiélago soñado, como soleadas islas emergiendo entre las brumas grises de la infancia” (77). El jardín que rodea la casa “era como un barco varado, muerto, recostado sobre la calle e invadido por la arena” (33). También se trata de “la perfumada geografía de las islas del recuerdo” (88) o del “confuso mar de la memoria” (109).

Esta red de resonancias marítimas se reanuda con la imagen del naufrago. Los protagonistas son como un nuevo Robinson Crusoe que para sobrevivir va recogiendo materiales diversos. A imagen y semejanza de esta figura literaria, Pablo y Nuria recogen los fragmentos de la vida de Montse para rescatar del olvido su historia de amor fracasada. El arte de contar se acerca al arte de narrar como si Juan Marsé pusiera en abismo el acto mismo de la escritura confiriendo un carácter metaliterario a su obra. Y de este modo, muchas veces se compara el hecho de recordar con un hilo que también podría ser el hilo de la escritura. El narrador extradieético, dirigiéndose a Pablo, le dice: “tú ya estás tejiendo los dorados hilos de otra historia” (Marsé 1970: 104).

Otra manera de recalcar la importancia que le concede al hecho de contar Juan Marsé es introducir las huellas de una palabra viva en la escritura, prueba de la relevancia de la oralidad. Así, las voces materiales de los diferentes protagonistas son determinadas con precisión, como si el autor deseara que el lector pudiera oírlas. Sabemos que la voz de la muchacha que quiere transmitir un paquete al presidiario es “pura ronquera, malsana” (Marsé 1970: 18), la del anciano del centro parroquial es “afable, susurrante [...] mansa” (23), la del joven es “gangosa, ritual, gregoriana” (24). Más lejos, nos enteramos de que la de tía Isabel es “aguda y reposada” (140) mientras que en la de tío Luis “asoma una crueldad inusitada” aunque “aquella voz que atruena en las paredes de su despacho, aquí, en medio de la familia es una musiquilla suave, preñada de retórica” (140). Aquí volvemos a constatar que la verdad se esconde detrás de las apariencias. Son tantas las ocurrencias de las voces que no podemos más que recordar la teoría de María Dolores

Abascal que ve en la atención que prestan los autores a las voces humanas en el mundo que construyen en sus obras y en la manera cómo las describen “la importancia concedida a la oralidad” (Abascal 2004: 80).

De acuerdo con Paul Zumthor, observamos que, en la novela, “la oralidad no se limita al efecto de la voz” (1991: 173). La problemática de la comunicación corporal está presente como lo vemos en “la rigidez” (Marsé 1970: 167) del cuerpo de Paco cuando Montse sufre una crisis al invadirla la angustia del porvenir. Los conflictos están inscritos en los cuerpos.

Otra forma de introducir la oralidad en la escritura es la representación de la palabra hablada, o llamada. Juan Marsé juega con las estrategias del buen orador para mantener en vilo la atención de los oyentes o reflejar los sentimientos. Así, por ejemplo, cuando Nuria evoca el pasado de su padre y su hermana, aparece en el diálogo lo que hace la fuerza de lo que está experimentando: “—Además, nadie ha vivido aquí desde que murió papá. Y a mí nunca me gustó... — Hizo una pausa para luego añadir, pero con su otra voz, aquella que seguía sosteniendo otro diálogo conmigo—: A quien le gustaba era Montse” (Marsé 1970: 13). No solo se trata de reproducir unas palabras, también se trata de enseñar a los lectores la manera en que fueron pronunciadas y aquí, en el silencio que se establece durante la “pausa” —dibujado materialmente por los puntos suspensivos que acompañan el término “pausa”— incluso aparecen las señales mismas de la comunicación oral.

Son precisamente las voces las que vuelven a dar vida a lo sufrido por Montse, denunciando mejor la tragedia de la que fue víctima por alejarse de los códigos que caracterizaban el mundo intransigente en el que vivía y, como dijo Cornejo Polar, podemos concluir diciendo que “es obvio que la oralidad y la escritura tienen en la producción literaria sus propios códigos, sus propias historias y que inclusive remiten a dos racionalidades fuertemente diferenciadas, pero no lo es menos que entre una y otra hay una ancha y complicada franja de interacciones” (Cornejo Polar 1991: 33).

Escribir y contar comparten una misma función: se trata de rescatar del olvido la memoria no solo individual sino colectiva de una sociedad víctima de “ciertos estatutos de clase no por invisibles menos vigentes” (11). Asimismo los relatos que aparecen de manera fragmentada, aunque su función sea de recuperar el pasado, encierran una densa carga de denuncia dando a conocer la desigualdad social que impide la consolidación de la pareja.

Però la memoria está en el corazón de la novela y la manera de contar de los protagonistas refleja los procesos memoriales llenos de dudas e incertidumbres, trampas del tiempo que pueden modificar los distintos testimonios. Numerosas son las expresiones que traducen lo difícil de recordar objetivamente. La memoria

se convierte en un “confuso mar” (Marsé 1970: 109) “donde se mezclan los tiempos” (145). El siguiente fragmento es ilustrativo a este respecto:

Todos tus recuerdos de Montse Claramunt están hechos de una materia compleja donde es difícil deslindar las especies de las variedades o de las simples mezclas: semejantes a ciertos minerales sometidos a largas estancias marinas, el paso del tiempo, el esplendor y muerte de ocultas primaveras les ha ido pegando musgos, arenillas y costras de azarosa y remota providencia, extrañas simpatías y antipatías, que los años han ido superponiendo caprichosamente. Como en esas conchas de hermoso fulgor irisado, distingues sobre todo en los recuerdos –que no acuden a la mente sujetos al hilo sin roturas del tiempo, sino al de los sentimientos, tan embrollado y quebradizo– adherencias y fulgores particularmente dorados, cuyo origen te es bien conocido: provienen de Nuria, del sol que Nuria irradiaba entonces para ti (Marsé 1970: 158).

En este fragmento, la acumulación de comparaciones y capas sucesivas de las que están hechos los minerales reflejan la construcción del recuerdo en la mente de Nuria. Irrumpen en los mecanismos de la reconstrucción memorial tanto la subjetividad del que se acuerda como el tiempo que nunca se detiene borrando los contornos de la realidad primera. La influencia del que cuenta en el oyente también desempeña un papel fundamental y aquí comprendemos que el amor que sentía Paco por Nuria confiere tonos dorados a sus relatos, metáforas del placer que sentía en escucharla y del valor de aquel momento en su vida. La narración de este extracto, a cargo del narrador extradiegético, en el que podemos ver una proyección de la figura del autor, confiere una dimensión metatextual a *La oscura historia de la prima Montse*, como si Marsé quisiera dar a ver los principios que rigen su escritura.

De este modo, entendemos mejor las correcciones que los mismos protagonistas hacen varias veces en la novela cuando uno de ellos se equivoca al recordar un acontecimiento. Podemos ilustrar esta idea aludiendo al momento cuando Paco y Nuria evocan sus primeros besos en el jardín de la casa. Según la mujer, fue el día cuando había ido a ver a un dentista y que tuvo que llevar un “horrible sujetador en los dientes” (Marsé 1970: 146). El hombre no está de acuerdo: “Lo del sujetador [...] fue después” (146). Aunque el hilo del tiempo nunca se puede romper, su paso tiene como consecuencias la confusión y Juan Marsé lo muestra claramente incluso en la manera de contar de sus protagonistas. Esos ejemplos son numerosos y sucede lo mismo cuando mencionan una enfermedad en Manuel, Paco contesta diciendo que quien estaba enfermo era él y Nuria le contradice explicando que lo suyo “fue antes” (Marsé 1970: 170). El tiempo provoca

incertidumbre y el novelista expone abiertamente los procesos de creación literaria basada en la memoria. La insuficiencia de la memoria como procedimiento de reconstrucción de la historia y de la verdad es la gran lección que Marsé pretende dar aquí y junto a ella se reafirma la necesidad de un multiperspectivismo para corregir las carencias y vacíos que el paso del tiempo impone a los recuerdos.

Las técnicas narrativas usadas por Juan Marsé relacionadas con la oralidad y los procesos memoriales resaltan el arte de contar que se convierte en motor principal de la novela. Está al servicio de la recuperación de un 5 mm pasado que arriesga caer en el olvido y de una fuerte dimensión denunciadora ya que no se puede negar la crítica que se hace a la sociedad burguesa de la posguerra. Rescatar la memoria de la desdichada Montse es revelar un punto de vista crítico sobre una sociedad donde la alianza entre Iglesia y burguesía conformó el triste destino de la familia Claramunt.

### 3. Procesos estilísticos y retóricos al servicio de la denuncia

Terminaremos nuestro estudio de las especificidades de *La oscura historia de la prima Montse* evocando los procedimientos retóricos y estilísticos que se encuentran en esta novela y que caracterizarán el conjunto de la producción novelística marseana.

Primero, y de manera breve, observamos que en el relato que nos interesa el autor juega con una forma de plurilingüismo reproduciendo los acentos de la región de origen de los protagonistas. Paco Bodegas, cuyo nombre fue “catalanizado” (Marsé 1970: 74) por los Claramunt, habla “con su mejor acento andaluz” (64) en medio de una conferencia preparada para “ser pronunciada en lengua catalana” (57). Le cuesta contestar en catalán cuando su tío se dirige a él. Aparecen frases en catalán varias veces en el cuerpo del texto. Esta mezcla no solo obedece a una voluntad de representación realista de la sociedad como afirma Juan Marsé en una entrevista con Dora Fáix en la que precisa que se trata de enseñar “la dualidad, incluso lingüística y cultural de Barcelona” (Fáix 2020: 20).

También presenta una fuerte tensión crítica, reflejada igualmente en los orígenes de Paco cuya madre se fue con un cordobés. Por no compartir con los Claramunt una identidad burguesa pura, ni su idioma, se quedará siempre al margen de la familia. Tampoco él podrá concluir su historia con Nuria que se casará con un hombre que mejor corresponde a los criterios de su familia. Otro ejemplo que ilustra esta dialéctica es el diálogo que entablan Salva (antes de que se case con Nuria) y Paco respecto a Montse. El primero habla en catalán mientras que el otro le contesta en castellano como si la barrera lingüística reforzara una barrera social

imposible de superar. La representación de los idiomas se convierte en un nuevo vector de crítica social y sobrepasa la dimensión familiar para alcanzar un nivel social aludiendo a “la foránea invasión de la posguerra que nutrió de charnegos” (Marsé 1970: 124) la Cataluña de aquel entonces. La introducción de la palabra “charnego” y de sus derivados, muy frecuente en la obra, es portadora de intención social. En este sentido, no podemos más que recordar las palabras de Javier López Menacho, que, al interrogarse sobre la esencia charnega afirma:

Charnego nació como etiqueta asociada al simple desplazamiento de personas, al tránsito. [...] El tiempo lo ha convertido en un adjetivo que soporta el peso de la memoria y de numerosos conflictos sociales e identitarios a lo largo de la historia. Es resultado de las tensiones territoriales del país, de la lucha de clases, del orgullo migrante, de la aporofobia y del odio xenófobo de colectivos que jamás entenderán el mundo como un proyecto colectivo en eterna fase de construcción. [...] El charneguismo navega entre la pulsión histórica, la reivindicación identitaria y el desprecio de las clases dominantes (López Menacho 2020: 5).

No podemos más que confirmar la carga crítica que le confiere Marsé a su novela manifestando el inmovilismo de una sociedad conservadora a la que le cuesta aceptar los cambios. De nuevo, reanudamos con la idea de que los personajes son representantes de un amplio fresco social.

Sin transición ninguna, podemos referirnos a la fuerza de las imágenes presentes que intensifican la dimensión crítica del relato. Ilustraremos este aspecto con la representación de la fachada con la que se abre el texto y cuyo sentido acusador aparece en el título mismo del primer capítulo: “Detrás de las fachadas”. En el incipit, nos enteramos de que “el viejo chalet de la tía Isabel fue condenado al derribo” (Marsé 1970: 9). Las excavadoras, monstruosas agentes de la modernidad, están destruyéndolo y no queda más que su fachada: “Fachada, he aquí lo único que les quedaba a los Claramunt” (9).

La técnica descriptiva de la que se vale Marsé convierte la casa en una “imagen-símbolo” por el prisma de la subjetividad del narrador. Metafóricamente, nos dice cómo los actos de la familia sustentaban una forma de hipocresía al imposibilitar la historia de Montse para preservar un sistema de valores y apariencias de una burguesía limpia. En realidad, estaban dispuestos a todo para que el amante de Montse desapareciera, incluso a actuar en contra de los valores de la fe católica que tanto se empeñaban en satisfacer a lo largo de la novela. Este aspecto resulta corroborado al final de la novela cuando el narrador omnisciente está convencido de que las categorías sociales “se ocultan tras los grotescos disfraces y decoros”

(Marsé 1970: 301).

También, el uso de frases nominales que se limitan a la enumeración de objetos o sencillas –pero muy precisas– descripciones de lugares desempeña un papel importante en el relato. Estas descripciones recuerdan los guiones cinematográficos. Lo comprobamos cuando se describe la habitación de Manuel: “manchas de humedad, las vigas remedando la caoba, olor a plumas y alpiste y a migajas de pan mojado”, y por el juego de una adjetivación abundante, se nota la presencia de una “silla pequeña” (Marsé 1970: 269). La precisión es la de un guión y el tinte sinestésico de este fragmento nos habla del afán testimonial deseado por Marsé.

La impronta del cinema se encuentra en las referencias a películas que vieron los protagonistas, como *Rebeca*, esa “película-terrible-pecado-mortal” (Marsé 1970: 76) o *La isla perdida* y *Lo que se llevó el viento* (Marsé 1970: 185). Calificadas de “inolvidables”. Aparece en la presencia de personajes relacionados con el mundo de lo audiovisual como Paco que escribe guiones o su padre “oscuro actor de cine sin dinero ni porvenir” (70). Marsé teje una estrecha red de resonancias entre escritura y arte cinematográfico y al mezclar estos campos semióticos, responde a una voluntad de representación fiel de la realidad, dándole mayor profundidad. En este sentido, podemos ver en las películas mencionadas reminiscencias del destino funesto de Montse al vivir una trágica historia de amor.

La superposición de escenas mediante un espacio tipográfico vacío también se aparenta a las técnicas cinematográficas haciendo de nuevo de la novela un terreno donde se mezclan varios códigos genéricos para hablar mejor de la realidad. Así, la escena donde Paco asiste a la crisis de angustia de Montse se acaba con el cerrar de la puerta de su habitación. El texto se abre de nuevo, después de un espacio en blanco en la misma página, con un diálogo entre Nuria y su amante en el que hablan de aquella noche. La transición de un personaje a otro en el mismo tiempo, o en tiempos distintos, recuerda un poco la técnica del corte directo cinematográfico que, como “medio de enlace” (Faro Forteza 2006: 75), permite aquí superponer dos temporalidades: el acto de rememoración reintroduce el pasado en el presente para mejor responder al “quisquillo analista” (Marsé 1970: 167) de Paco.

Otro punto de capital interés en los procesos retóricos puestos en obra por Marsé es la alternancia entre frases cortas y frases largas. La mayor cubre unas 38 líneas y abre el capítulo 15. Aclara la intención crítica del discurso del autor. Se mira con sarcasmo e ironía a la familia Claramunt. La hiperonimia refleja la amplitud de la amargura experimentada por el narrador frente a los Claramunt. Se insertan paréntesis que vienen a dar detalles suplementarios respecto a lo contado. Por ejemplo, la primera inserción de paréntesis, al principio de la frase, enumera “los prodigios” de “las Adoratrices” desde la sangre licuada de San Genaro a “la

denegación beatificada de Josefina Vilaseca, virgen y mártir” (Marsé 1970: 175). La larga acumulación pone de realce una forma de sarcasmo como si a través de la voz narradora Marsé se burlara de la religiosidad burguesa. El juego de la adjetivación aparece de nuevo con la misma intención crítica así como la combinación de palabras o neologismos para reflejar la vacuidad de un mundo lleno de apariencias. Los adverbios y los superlativos participan en este juego denunciador alargando más la frase. De este modo se habla de familias “ricocatólicas” que se protegen “a la sombra de las majestuosas ramas del frondoso árbol-apellido que se mecen seguras sobre esta sociedad de uñas y dientes afilados”, de la “claramuntiana feligresía ramificada esplendorosamente sobre el viejo tronco del dinero y vivificada con el oportuno injerto financiero de algún perfumado conejo de hijapolítica.” (Marsé 1970: 176). Incluso el uso del lenguaje se hace paródico, fortaleciendo la intención crítica de la que se cargan los propósitos marseanos para decir la inautenticidad de los comportamientos burgueses. No cabe duda de que el autor despliega una poética del contar para mejor denunciar.

Otro dato interesante es la frecuente desaparición de las marcas que indican el reparto de la palabra en los diálogos. El ejemplo siguiente es particularmente evocador: “¿Fue esa noche cuando vi discutir por vez primera a tío Luis y a tu hermana? No, esta noche Montse no llegó a sentarse a la mesa. “Dónde está tu hermana?”, pregunta tu padre” (Marsé 1970: 97).

En este fragmento se mezclan distintos estratos temporales: el tiempo de una escena pasada entre Montse y su padre y el tiempo del presente del diálogo entre Nuria y Paco como relato primero de la novela. Es una manera de poner de relieve la omnisciencia del narrador pero sobre todo es un reflejo de la difícil reconstrucción memorial, proceso durante el cual se borran las fronteras entre los espacios y los tiempos para devolver una imagen tan compleja como polémica de lo pasado. Este procedimiento está al servicio de la polifonía que caracteriza la obra y que es el vehículo de la reconstrucción de recuerdos equivocados por el tiempo.

Para terminar, solo aludiremos a la construcción de perífrasis a menudo irónicas que transportan también la carga crítica de la novela. La de mayor interés es la con que se caracteriza al expresidiario: se convierte en “El Que Debe Ser Regenerado”. La fórmula da su título al capítulo 7 y reaparece en la página 262 para insistir en lo irónico de la situaciones: “¿Qué pretende El Que Debe Ser Regenerado? ¿Aprovecharse de esta encrucijada ideológica en que se debaten hoy las jóvenes e inexpertas organizaciones jocistas?”. Estos juegos con las palabras le permiten de nuevo al autor denunciar la vacuidad e inautenticidad de los comportamientos. El choque entre la realidad y las aspiraciones de los burgueses es tan fuerte que desemboca en situaciones tan burlescas (pensemos en los jóvenes

que deben ser regenerados en el centro de Vitch) como trágicas (el suicidio de Montse provocado por la falta de ayuda que les aportaron sus padres a ella y Manuel). Es en esta distancia entre burla y tragedia donde radica el abismo de crítica social tan presente en *La oscura historia de la prima Montse*.

En *La oscura historia de la prima Montse*, Juan Marsé fomenta una poética narrativa singular para ofrecer al lector el retrato de la sociedad barcelonesa de posguerra. Esta poética se basa en la construcción de un universo lingüístico particular donde se mezclan tanto las voces narrativas como las formas y los niveles de lengua de los protagonistas. Reflejan la complejidad y lo hermético del tejido social de la época. Por otra parte, la voluntad de recuperar la memoria dolorosa de la historia de una prima que quiso transgredir las leyes que regían la sociedad de clases se ve acompañada por un afán de contar los acontecimientos dándoles un carácter trascendente, como si el autor quisiera superar lo individual para hacer de su obra un instrumento de información del panorama social. Además Marsé pone al servicio de la transmisión de su mensaje unos procedimientos literarios que hacen que la forma de su discurso dialogue estrechamente con el fondo de su argumentación. El análisis temático y estilístico de *La oscura historia de la prima Montse* ha permitido identificar cómo la fabulación novelesca marseana combinada con elementos de la historia social y política conduce al retrato de una sociedad marcada por el inmovilismo.

## Bibliografía citada

- ABASCAL, MARÍA DOLORES (2004), *La teoría de la oralidad*, Málaga, Universidad de Málaga.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO (1991), *Voz y letra en el diálogo de Cajamarca*, Lima–Pittsburgh, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVII.
- DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO; QUINTANA PEÑUELA, ALBERTO (1984), *Juan Marsé, ciudad y novela*, Palma, Edicions UIB.
- FÁIX, DORA (2020), *El mundo literario de Juan Marsé*, Budapest, ELTE collegium.
- FARO FORTEZA, AGUSTÍN (2006), *Películas de libros*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- GENETTE, GÉRARD (1972), *Discours du récit*, Paris, Seuil.
- GIL CASADO, PABLO (1975), *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.
- KIRSCH, JEFFREY ALLEN (1980), *Técnica novelística en la obra de Juan Marsé*, Michigan, Ann Arbor.

- LENZ, PEDRO (2001), "Narrador, personaje y discurso narrativo en *Últimas tardes con Teresa* y *La oscura historia de la prima Montse*", *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*, ed. Rolf Eberenz. Madrid, Madrid, Verbum, pp. 91-108.
- LÓPEZ MENACHO, JAVIER (2020), *Yo, charnego, Memoria personal de la emigración a Cataluña*, Madrid, Catarata.
- MARSÉ, JUAN (1966), *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral.
- MARSÉ, JUAN (1970), *La oscura historia de la prima Montse* (edición de 2009), Barcelona, Lumen.
- PASCAL-CASAS, DANIELLE (1988), "La función estructural del teatro en la novelística de Juan Marsé", *Anales de la literatura española contemporánea*, 13, Special Issue on the Spanish Novel (1930-1986).
- MOSCOSO VEGA, LUIS (1962), *Teoría gramatical*, Texas, Casa de la cultura.
- RODRÍGUEZ FISCHER, ANA (2016), *De las calles dormidas a la eclosión fabuladora de un Shanghai Barcelonés*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- ZUMTHOR, PAUL (1991), *Introducción a la poesía oral*, Berlin, Akademie-Verlag.

**Caroline Mena** es Catedrática de instituto y profesora de literatura y didáctica en el INSPE de Caen. Es autora de una tesis sobre la obra narrativa de Gustavo Martín Garzo titulada *L'oeuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo: une poétique de la continuité*. También ha escrito varios artículos dedicados a autores como Emilia Pardo Bazán, Soledad Puértolas, José María Merino, Vicente Molina Foix.  
**caroline.bouhacein@ac-normandie.fr**