



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Bravo, J. (1974). *Las técnicas narrativas en "Últimas tardes con Teresa" novela de Juan Marsé: estructura, técnica y constantes* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

# REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

---

**Título:** Las técnicas narrativas en "Ultimas tardes con Teresa" novela de Juan Marsé: estructura, técnica y constantes

**Autor:** José Antonio Bravo Amézaga

**Año:** 1974

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Bachillerato

**Palabras claves:** Juan Marsé, Kayser, Roland Barthes, Pérez-Rioja, Castagnino, formas constructivas externas, vacíos narrativos, análisis del relato, modalidades narrativas, procedimientos narrativos, constantes en la novela.

**Referencia en APA 7ma. ed.** Bravo, J. (1974). *Las técnicas narrativas en "Ultimas tardes con Teresa" novela de Juan Marsé: estructura, técnica y constantes* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## Resumen

El presente trabajo trata de establecer cuáles son las técnicas narrativas que gobiernan en la novela *Últimas tardes con Teresa*. En el capítulo I se da un concepto de lo que significa la expresión técnicas narrativas, y se busca determinar dichas técnicas narrativas en base al esquema prediseñado a través del montaje, la estructura y la técnica propiamente dicha; el capítulo II, por su parte, habla sobre las constantes en *Últimas tardes con Teresa*, para que, finalmente, en el último capítulo se realice una interpretación de *Últimas tardes con Teresa* en base a los ejes en los cuales se maneja la obra y se realiza una jerarquización de los temas.

*Palabras Clave:* Juan Marsé, Kayser, Roland Barthes, Pérez-Rioja, Castagnino, formas constructivas externas, vacíos narrativos, análisis del relato, modalidades narrativas, procedimientos narrativos, constantes en la novela.

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Programa Académico de Literaturas Hispánicas



Las Técnicas narrativas en  
«Últimas tardes con Teresa»  
novela de Juan Marsé  
(Estructura, técnica y constantes)



Monografía presentada por

José Antonio Bravo Amézaga

para optar el Grado de

BACHILLER EN LITERATURAS HISPANICAS

LIMA - PERU

1974

185

42

Las Técnicas narrativas

1.- El Montaje

1.1.- Estructura

1.1.1.- Operaciones

- 1.1.1.1.- Jerarquía
- 1.1.1.2.- Distasia
- 1.1.1.3.- Catálisis
- 1.1.1.4.- Fundido

1.2.- Técnica

1.2.1.- Enfrentamiento del autor con la pala  
bra.

1.2.2.- El punto de vista

- 1.2.2.1.- Autor testigo
- 1.2.2.2.- Autor protagonista
- 1.2.2.3.- Autor omnisciente

1.2.3.- Modalidades o procedimientos

- 1.2.3.1.- La narración y los aconte  
cimientos
- 1.2.3.2.- La descripción y los sen  
tidos
- 1.2.3.3.- El diálogo

2.- Las constantes

2.1.- Personajes y lugares en oposición

- 2.1.1.- La casa de Manolo/la Villa
- 2.1.2.- Bar Delicias/bar Saint Germain
- 2.1.3.- El sol: las Sisters/Teresa
- 2.1.4.- Las motos/el Floride
- 2.1.5.- Manolo-Maruja/Teresa-Luis
- 2.1.6.- La Jeringa (Hortensia)/Teresa

2.2.- Las otras constantes

- 2.2.1.- Los personajes y sus frustraciones.
- 2.2.2.- La soledad
- 2.2.3.- La crisis
- 2.2.4.- Los pretextos: el amor y la política
- 2.2.5.- El suspenso
- 2.2.6.- El humor negro como remanso

3.- Hacia una interpretación



INTRODUCCION



El presente trabajo trata de establecer cuáles son las técnicas narrativas que gobiernan en la novela Últimas tardes con Teresa,\* del autor catalán Juan Marsé. Para lograr nuestro fin hemos establecido un esquema\*\* para el conocimiento del texto, el que hemos creído conveniente dividir en tres capítulos. El primero se titula Montaje y responde a dos preguntas bien definidas ¿Cómo es la obra? y ¿Cómo está construido el texto? Para dar respuesta a estas preguntas consideramos necesario establecer dos líneas de análisis a fin de poder describir el texto. La primera línea de análisis está dirigida a la estructura de la obra pero estrictamente en función de la historia narrada; partimos del sentido jerárquico que tiene toda obra narrativa para luego esclarecer los problemas de alteración del tiempo y el espacio, así como los de la saturación descriptiva, tanto como los de las sutiles uniones de secuencias que permiten en mayor o menor grado reparar que Juan Marsé posee un gran número de recursos para estructurar su historia.

El segundo subcapítulo: Técnica, está referido preferentemente al enfrentamiento del autor con la

lengua pero no para establecer constantes estilísticas o idiolectales del autor, sino más bien para determinar en qué medida la lengua contribuye al mejor manejo de la historia narrada. La técnica está dividida en tres partes que consideramos las más importantes: la oposición racionalidad/irracionalidad en el manejo del código, el punto de vista y las modalidades o procedimientos.

Prácticamente con el desarrollo de este primer capítulo estaríamos respondiendo al título de nuestro trabajo Las Técnicas Narrativas, pero de nada serviría determinar cómo maneja sus recursos y efectos, Marsé, sin establecer qué material temático pone en juego dentro de la historia que nos narra; por ese motivo creemos conveniente incluir como soporte y justificación a nuestro estudio este segundo capítulo: Las constantes; aquí veremos cómo se manejan las oposiciones de lugares y personajes que corren en paralelo, así como las otras constantes que alimentan verticalmente a la obra y que constituyen la concatenación que diseña a los personajes justificando y explicándonos las acciones y reacciones de los mismos.

El tercer capítulo de nuestro esquema: Hacia una Interpretación, se define por sí mismo; creemos

que ningún trabajo de análisis literario debe dejar de lado la Interpretación del texto que somete a su investigación; por eso, en cierta medida esta parte del presente estudio, no es otra cosa que su propio complemento connatural]. La Interpretación la haremos a partir del ordenamiento jerarquizado de las constantes temáticas que aparecen en el capítulo precedente.

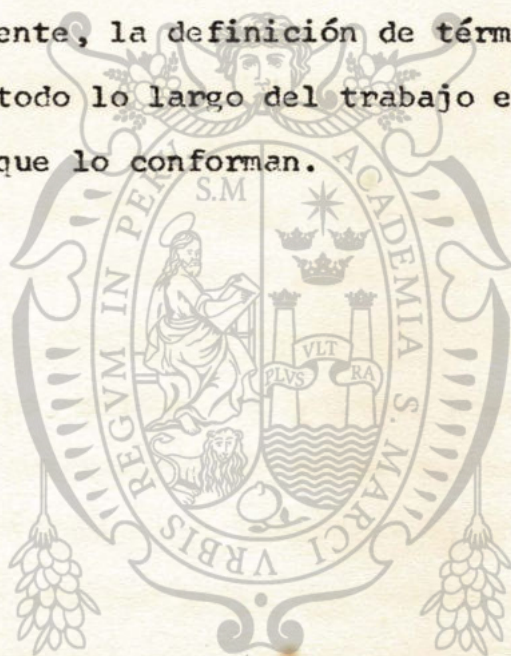
Nuestro trabajo tiene pues bien definidas las tres direcciones básicas de la exégesis o conocimiento del texto: a) El montaje, que responde a las preguntas ¿Cómo es la obra? y ¿Cómo está construido el texto? b) Las constantes temáticas, que nos explican cuáles son los motivos o impulsos, intrínsecos a la obra, y que determinan los temas que sostienen a la historia y c) Hacia una interpretación (nos parece que es mejor aclarar hacia una porque consideramos que un mismo texto puede tener muchas interpretaciones) responderemos aquí a la pregunta ¿Qué es lo que expresa este texto?

El ordenamiento sistemático de nuestro estudio lo dan las tres direcciones tradicionales de la exégesis, indicadas en el párrafo anterior.

En cuanto al título de la monografía y la finalidad de la misma, a lo largo de esta investigación

trataremos de aclarar y demostrar la abundante cantidad de recursos narrativos que posee Marsé en cuanto al manejo de la estructura, la técnica y las constantes temáticas (estas últimas como una apoyatura al universo del montaje). Las conclusiones, por lo tanto, estarán en correspondencia con las líneas generales del diseño del sumario.

Finalmente, la definición de términos se irá exponiendo a todo lo largo del trabajo en cada uno de los puntos que lo conforman.



---

\* MARSE, Juan, Ultimas tardes con Teresa, Editorial Barcelona, 1966, (Primera edición), 333 páginas.

\*\* El esquema que hemos diseñado para el conocimiento de la novela se desprende - en líneas generales - del diseño planteado a nivel de exégesis y sus direcciones por Antonio Cornejo y Enrique Ballón en su libro Introducción a la Literatura, Universidad Católica Santa María, Arequipa, 1968.





TECNICAS NARRATIVAS



La expresión Técnicas narrativas es usada con mucha frecuencia pero con diferentes acepciones, es pues, gaseosa y generalizadora. Si circunscribiéramos su contenido tendríamos que partir de una definición previa para la palabra técnica; la entenderíamos, en principio como el cúmulo de recursos literarios que los narradores ponen de manifiesto para contar una historia, pero al decir historia, nos referimos a una historia ficticia, tal y como lo referieren Wellek y Warren: "La historia no es más que un despliegue de más de lo mismo; y la novela es historia ficticia" (1).

Ficción es 'lo que se opone a la realidad, lo ficticio o inventado por el creador literario' (2). Es necesario, también, aclarar que si bien es cierto que la ficción narrativa se da, se desarrolla en un determinado ámbito, también es cierto que guarda más relación con el tiempo: 'Al utilizar el término 'mundo', utilizamos un término espacial. Pero el término 'Ficción Narrativa' [...] llama nuestra atención al tiempo. La literatura hay que clasificarla generalmente como un arte en el tiempo (a distinción de la pintura y la escultura (que son, artes espaciales))" (3).

Finalmente veamos las declaraciones de Forster, que en este sentido recoge Miriam Allott: "la historia puede definirse. Es una narración de hechos dispuestos en adecuada sucesión temporal: la comida después del desayuno, el martes después del lunes, la corrupción después de la muerte, etc. Como historia sólo puede tener mérito: el de hacer que el público quiera saber lo que va a venir después. Y por contra, sólo puede tener un defecto: el de hacer que el público no quiera saber lo que va a venir después. Estas son las dos únicas críticas que pueden hacerse de una historia, que es una historia. Es uno de los más humildes y sencillos organismos literarios. Sin embargo, es el factor más elevado, común a todos los complicados organismos conocidos con el nombre de novelas (4) Hasta aquí, nuestro concepto de historia y ficción, ficción narrativa e historia, historia y novela en estrecha vinculación con el tiempo queda determinada. Las técnicas narrativas permiten, pues, al autor, narrar, contar, relatar una historia ficticia. Cuando se expone una historia ficticia

Se narra acciones en las cuales intervienen activamente seres que consumen tiempo, al analizarlo se verifican una serie de rasgos a través de, por ejemplo, esta encuesta tipo: ¿Qué hechos el narrador si-

túa en primer plano?, ¿cuáles posterga?, ¿narra aceleradamente?, ¿es detallista o prefiere rasgos generales? ¿qué orden elige?, ¿el de un presente simultaneísimo, abigarrado y acumulativo, o el de la sucesión desplegada?, ¿el de la presente instantaneidad y totalidad o el del desarrollo?, ¿estimula la curiosidad o el interés del lector?, ¿concentra los hechos o los diluye en explicaciones?, ¿deja ver claramente su 'punto de vista' o lo entreteje con los de la ficción?, ¿narra verosímil o falsamente los hechos?, ¿narra seleccionando toques significativos o simplemente cuenta acumulativamente? (5).

Muchas más preguntas que las que plantea Castagnino en su cita precedente, plantea en sí misma la expresión Técnicas narrativas, no sólo para el narrador que es quien las emplea sino para el crítico, el exégeta que es quien trata de establecerlas sistemáticamente. Jamás la crítica, ni el arte de interpretar la novela podrá establecer todo el universo de recursos literarios que maneja un narrador para contar una historia, siempre habrán elementos que escapen a la labor exegética de los estudiosos; pero sí se podrá establecer los grandes recursos que maneja el novelista; para llegar a determinar estos grandes recursos, estas técnicas narrativas, hemos prediseña-

do un esquema que recoge a través de lo que llama -  
 mos El Montaje, la estructura y la técnica propia -  
 mente dicha, con lo cual configuramos los canales  
 necesarios para responder a las preguntas de cómo  
 está armada la novela, cómo está montada la obra,  
 cómo está construido el texto. Es con estas pre -  
 guntas y con lo que contienen los dos subcapítulos  
 del montaje que determinamos aquello de las "téc-  
 nicas narrativas en Ultimas tardes con Teresa".  
 Los dos capítulos que siguen: las constantes y la  
 Interpretación sólo sirven de complemento a fin de  
 cubrir todo el aspecto exégetico.

1.- El Montaje: Tomamos este concepto en su a -  
 cepción más simple: combinación de las diversas par-  
 tes de un todo; para poder entender mejor nuestro  
 enfoque hemos dividido en dos partes este capítulo,  
 la primera que corresponde a la idea de estructura y  
 que está referida, preferentemente, a la historia na-  
 rrada, cómo ha sido distribuida a lo largo del texto  
 esa masa de acontecimiento; la segunda, corresponde  
 al mundo de la técnica propiamente dicha y que se  
 circunscribe a los puntos esenciales del manejo de  
 la palabra por el autor con respecto a la historia  
 narrada.

1.1.- Estructura: Este concepto, que está estrechamente vinculado a la idea de Montaje, que la soporta y la gobierna, va entrando en el texto en la medida en que el autor va contando su historia, cada parte, cada elemento de la obra guarda un valor de relación y función que se vincula con las otras partes, originando así un mapa de funciones y relaciones que es necesario aclarar, señalar y sistematizar en esta parte de nuestro estudio, a partir de la idea de estructura.

Michel Foucault dice "La gran proliferación de seres por la superficie del globo puede entrar, gracias a la estructura, a la vez en la sucesión de un lenguaje descriptivo y en el campo de una mathesis que será ciencia general del orden" (6). Claro es que en este caso Foucault se refiere a las ciencias naturales pero también es cierto que el hombre es naturaleza y además se encuentra en ella, esto vendría a confirmarnos que el hombre, el escritor, mientras compone su texto tiene una carga de ordenamiento que le da el sentido natural de las cosas, su propia naturaleza. Modificar la realidad mediante las posibilidades imaginarias del ser humano originan la novela o la narrativa o sus variantes según Lawrence Durrell (7). El escritor al modificar la

realidad no hace otra cosa que reordenar los elementos que recoge del mundo natural que lo circunda, sistematiza la realidad en que viven los elementos que de ella extrae para adjudicarles nuevas relaciones, nuevas funciones. El ser humano, el autor tiene dentro de sí un sentido de ordenamiento, la obra es una resultante de su propia naturaleza, de ese sentido.

La obra, la novela en este caso, es un todo armónico y coherente, "un texto literario no es un caos. El escritor al escribir va componiendo ... todas las partes de un texto se relacionan entre sí" (8).

En cuanto a Ultimas tardes con Teresa (9) habría que hacer algunas indicaciones con respecto a su estructura: por ejemplo, dentro de lo que Kayser llama Formas Constructivas Externas (10) deberíamos decir que en la edición de la novela que tomamos para el presente análisis, existe un prólogo argumental, y tres partes; la primera con cinco capítulos, la segunda con once, y la tercera con ocho. Pero todo ello no es correspondiente con el índice, en donde el prólogo argumental se incluye en la primera parte, y luego un capítulo (p. 207) de la segunda parte, y otro (p. 277) de la tercera no ofrecen las

características de distribución que se observan dentro de la estructura general de la novela en los demás capítulos (11).

Para los efectos del trabajo que realizamos, la correspondencia y correlación que seguiremos será la del índice, considerando al prólogo argumental como un capítulo y aceptando como capítulos, tal cual lo propone el autor, a aquellos que se inician en las páginas arriba mencionadas (p. 207 y p. 277). Obviamos la división de las partes: 1, 2, y 3: y respetando el índice, cada título corresponderá coordinadamente a un capítulo (marcado en romanos) como sigue:

Cap.	Pag.
I Caminan lentamente sobre un lecho de confeti .....	9
II Hay apodos que ilustran .....	13
III El monte Carmelo es una colina desnuda ..	24
IV Apenas si llegó a tener conciencia .....	45
V Desde la cumbre del Monte Carmelo .....	54
VI Se amaban sobre el rumor de las olas ....	72
VII Transcurrió aquel invierno .....	89
VIII En tiempo de vacaciones .....	100
IX Ahora, sin poder conciliar el sueño .....	121
X Oriol Serrat entró en la clínica .....	134

XI	Conducía el Florida hacia la cumbre del Carmelo .....	143
XII	Maruja seguía en estado estacionario ...	153
XIII	El misterio del vendaje heroico .....	166
XIV	Al principio sólo fueron pasos discordes	180
XV	Teresa Simons en bikini corriendo por las playas .....	197
XVI	... La fragancia del jardín esa noche ..	207
XVII	Siempre fue particularmente sensible a la magia .....	212
XVIII	La naturaleza del poder que ejercen es antígua .....	231
XIX	Años después, al evocar aquel fugaz verano .....	253
XX	La calle se parecía al lecho de un río .	270
XXI	... mientras se dejaba caer muy despacio	277
XXII	El lento deterioro del mito trajo sus delicias .....	283
XXIII	A la lívida claridad .....	296
XXIV	Bajo el sol de medianoche, en las quietas aguas privadas .....	213 ( 12)
XXV	La mañana vibra .....	330

En este esquema de las Formas Constructivas Externas se observa también, aparte de las separaciones naturales que existen entre capítulos ca...

pítulos, unas separaciones menores, que apenas alcanzan a dos o tres regiones, y que llamamos Vacíos Narrativos. Estos vacíos narrativos constituyen un visible rompimiento de tiempo y espacio en el desarrollo de la historia que nos narra Marsé. De los cuatro (p. 64, 207, 277, 327) dos han sido considerados por el autor como capítulos (pp. 207 y 277) el XVI y el XXI respectivamente, según nuestro rediseño del índice. Pero sucede que el esquema que nos entrega, bajo sus signos exteriores, una novela tiene su sustento en el universo interno de la obra narrada. Wellek y Warren dicen: "La 'estructura' es un concepto que abarca tanto el contenido como la forma, en cuanto organizados para fines estéticos. La obra de arte se considera, pues, como un todo sistemático de signos o estructuras de signos que sirve a un fin estético específico" (13). De esta forma, el concepto de estructura que acabamos de citar se complementa con el que aparece en Análisis Literario: "una obra literaria es 'obra' o sea: resultando de trabajo, operación, arquitectura, construcción - porque exhibe una forma externa sostenida por una estructura o forma interior que responde a un proceso de composición" (14). / Estas dos aclaraciones previas nos sirven para justificar, la aparición de cuatro vacíos narrati

vos ( Formas Constructivas Externas ) en Ultimas Tardes con Teresa, y sus correspondencia con las Formas internas de la novela.

Si partimos del principio de que los vacíos narrativos indican una alteración del orden lógico en el desarrollo de los acontecimientos, o sea un rompimiento de tiempo y espacio, debemos suponer entonces que las formas exteriores que marcan los cuatro vacíos narrativos arriba indicados tienen una justificación correspondiente en sus formas internas. El primer rompimiento de tiempo y espacio, primer vacío narrativo por lo tanto indicado en la página 64 y correspondiente al capítulo V se refiere a un recuerdo de Manolo, protagonista de la novela. En el segundo y tercer caso, correspondientes a las páginas 207 y 277, originan capítulos XVI y XXI, respectivamente y están vinculados a delirios de Maruja. El cuarto vacío narrativo de término a un delirio de grandeza por parte, nuevamente, de Manolo, cuando deja volar su imaginación mientras se dirige a la casa de Teresa en una motocicleta robada. Los cuatro vacíos narrativos ya indicados guardan pues su correspondiente con un rompimiento de tiempo y espacio que se relaciona con el mundo interno de la novela, de la misma forma como las separaciones entre capítulo y capí

tulo tienen de una manera más directa y fácil, la relación que guardan estos dos universos por donde se desplaza la narración y que soporta la estructura de la novela: Las formas externas e internas, indivisibles e inseparables por lo tanto.

En cuanto a este panorama de las formas internas de la novela, podríamos sistematizar más nuestro trabajo a través de las operaciones que plantea para el análisis del relato Roland Barthes (15) y que nosotros creemos conveniente citar.

1.1.1.- Operaciones: El mapa de operaciones que propone Barthes se reduce a la Jerarquía, la Distansia y la Catálisis, a través de ellas el autor expone su historia, las tres se pueden sistematizar en el análisis de una novela, las tres pueden ser materia de estudio para el crítico. En el esquema que nosotros seguimos para esta parte del trabajo incluiremos como una operación más: El Fundido (16), término cinematográfico, acuñado por Castagnino y que forma parte de los recursos del autor para componer su historia.

1.1.1.1.- Jerarquía: Antes de considerar este punto, según el esquema de Barthes, quisieramos recurrir a Gil Casado (17) quien hace un breve resumen de los acontecimientos centrales de la

novela ... se trata de una joven universitaria, Teresa, hija de una rica familia Catalana, que tiene inquietudes sociales, o cree tenerlas (18), e idealiza todo cuanto pertenezca a la esfera obreril. Tanta es su predisposición hacia lo que signifique revolución social, que se enamora del Pijoaparte, un ratero que ella supone (19) ser un dirigente obrero. Los equívocos que la llevan a tal conclusión, su actitud cuando descubre la verdad, constituyen la idea central de la novela ... Esta es pues, la historia que expondrá Marsé a lo largo de veinticinco capítulos, todos los cuales guardan una correspondencia con un epígrafe que insinúa el tema a seguir y/o enlaza, con sutil humor negro (Vid: 2.2.6) el siguiente capítulo. El epígrafe principal (p. 7) poema de Baudelaire, se relacionará con la novela, una vez terminada la lectura del último capítulo. Trabajaremos, por lo tanto, con una historia dividida en veinticinco capítulos, cada capítulo (excepto los caps. XVI y XXI) está precedido por un epígrafe que constituye punto clave del texto (vid: 2.2.5), así como el gran epígrafe del autor de Las Flores del Mal que gobierna la obra y que como dijimos tiene significación cuando se termina de leer el texto. Con estas indicaciones previas, justificaremos el sentido

jerárquico de la novela.

"Toda obra forma parte necesariamente de una sucesión, de una secuencia, o si se prefiere, de un eje constituido por un 'antes' y un 'después' o, también por un 'causa de', y un 'por lo tanto' o consiguiente" (20). La Jerarquía se sustenta en esta conceptualización del orden lógico que propone Barthes. En cuanto a Ultimas tardes con Teresa el orden lógico, el sentido de secuencialidad sostiene casi todo el texto. Aparte de los cuatro vacíos narrativos ya indicados, el prólogo argumental que ahora está indicado como capítulo I, así como un largo monólogo de Teresa que ocupa varias páginas del capítulo IX (vid: 1.1.1.2), tanto como un sutil pero fundamental zurcido en el capítulo XXV (vid: 1.1.1.4) cuestión que da justamente origen al fundido. Independientemente, pues, de lo acabado de indicar la novela se desarrolla Jerárquicamente. La obra está montada a la manera de las novelas por entregas (vid:2.2.5), tal cual lo afirma Vargas Llosa: "y sus estructuras, las del inverosímil folletín" (21). Esto hace que la obra, en la medida en que concatena cada uno de sus capítulos vaya otorgando también una sucesiva gradación ascendente parcial e individual que nace en un capítulo para morir en el

siguiente, el cual, a su vez da cabida a un nuevo suspenso. Así la obra va consumiendo su propio tiempo sin mayores alteraciones, porque "no existe ninguna narración que escape a la idea de destino (o a la idea de sentido histórico) porque no hay ninguna narración que pueda separar la idea de su sucesión cronológica de la idea de una consecuencia lógica" (22). Así, si considerásemos un mapa general de capítulos a nivel de resúmenes podríamos comprobar tres factores relacionados con la Jerarquía en Ultimas Tardes con Teresa, dos que le competen directamente 1º Sucesión lógica y 2º Sucesión Cronológica; el 3er. factor está relacionado con la Jerarquía pero por oposición, es el rompimiento del tiempo y el espacio, (vid: 1.1.1.2) que es un recurso narrativo anti-jerárquico, Distásico, como veremos más adelante. Ahora bien, los momentos más resaltantes a nivel Jerárquico o anti-jerárquico solo se podrán comprobar si es que realizamos, aunque sea a grandes rasgos, sucintamente, un mapa de acontecimientos por capítulos.

En el mapa de resúmenes por capítulos, que a continuación colocamos, haremos tres indicaciones: Sucesión Lógica (SL), Sucesión Cronológica (SC) y Rompimiento de tiempo y

espacio (D). Aprovecharemos también para hacer ind  
caciones sobre <sup>e</sup>l suspenso que hay en la concatenación de  
acontecimientos y que nos serán útiles para el punto

2.2.5 de este trabajo:

- I.- (pp. ) - 10)  
Secuencia del Confeti, Teresa y Monolo (D)
- II.- ( pp. 13 - 23)  
Roba una moto entra a una fiesta, en busca  
de "la mujer lotería". Conoce a Maruja,  
hay un incidente con los jóvenes dueños  
de casa ( primer suspenso) ( SL) ( SC)
- III.- ( pp. 24 - 44)  
El Monte Carmelo, antecedentes, el barrio.  
Incidente con la madre de Teresa, en la  
villa. Se van sus amigos. Maruja y el  
pijoaparte. Se mete al cuarto de Maruja.  
Amanece ( segundo suspenso) ( SL) ( SC)
- IV.- ( pp. 45 - 53)  
Conflicto con la sirvienta: Maruja. Manolo  
lo ha descubierto que su "mujer lotería"  
es la sirvienta. Incidente. Manolo re -  
gres a al barrio. ( tercer suspenso) ( SL)  
( SC)
- V.- ( pp. 54 -71)

Manolo regresa al Carmelo. Bernardo, su compinche en el robo de motos quiere retirarse. (vacío narrativo: p. 64). (D)

Raconto de Manolo a la infancia en Murcia. Su origen noble. Su origen Inglés. Incidente con los Moreau (gran trauma). Vislumbra Barcelona.

VI.- (pp. 72 - 86)

Maruja quiere casarse. Manolo no. Maruja va al Carmelo. Invierno. Encuentro de Manolo y Maruja con Teresa en la reja de la villa.

Maruja acompaña a Manolo a Pueblo Seco, ven a Teresa en el portal amándose con otro (motivo de raconto: (vid: Cap. XX) (D) (Suspense) (SL) (SC)

VII.- (pp. 89 - 99)

Llega el verano.

Teresa, Luis y Maruja vuelven de dar un paseo en bote.

Manolo espera a Maruja en su cuarto.

Conato de robo de Manolo a la villa.

Maruja se desmaya. Manolo huye. (suspense) (SL) (SC)

VIII.- (pp. 100 - 120)

Raconto de Teresa. Escenas anteriores.  
 Teresa recuerda todo lo sucedido durante  
 el día. Recuerda el incidente de Maruja.  
 (p. 110). Se separan Luis y Teresa (Sus-  
 penso) (SL) (SC)

IX.- (pp. 121 - 133)

Racontos sucesivos de Teresa.

Orígenes de Maruja.

Explica la primera fiesta y la intromi-  
 sión de Manolo. (SL) (SC)

X.- (pp. 134 - 142)

Maruja está en la clínica.

Descripción de Oriol Serrat (el padre de  
 Teresa)

Teresa se queda en la clínica.

Descripción de Martha Serrat (madre de  
 Teresa)

A instancias de Oriol Serrat, la madre,  
 Martha , se queda en la finca.

Teresa decide buscar a Manolo (Suspensio)  
 (SL) (SC)

XI.- (pp. 143 - 152)

Teresa en el Carmelo: la chusma.

Manolo en la clínica: escenas de fuerza,  
 intercede la enfermera.

vuelven al Carmelo. Insinuación de Teresa a propósito de la enfermedad de Maruja y la mano vendada de Manolo. (Suspense) (SL) (SC)

XII.- (pp. 153 - 165)

Teresa elegante cada tarde en la clínica. La señora Serrat fue dos veces a la clínica.

Una semana después Manolo, cabestrillo.

Manolo miente sobre su trabajo. El servidor del bar mancha su traje.

Comienza la confianza entre Teresa y Manolo. (Suspense) (SL) (SC)

XIII.- (pp. 166 - 179)

Desaparece de la acción Maruja y entra la Jeringa (Hortensia) (D)

Manolo recuerda su infancia. La Jeringa.

El Cardenal conversa con Manolo sobre un préstamo.

Infarto del Cardenal. Manolo roba 1000 pesetas, había 2000.

Hortensia (sobrina-hija del Cardenal: la Jeringa) se hace cómplice. (Suspense)

(SL) (SC)

XIV.- (pp. 180 - 196)

Teresa y Manolo en paseos, cantares, refrescos; caves, bailes.

Pronto deciden ir a la playa.

Escenas de las Sisters en la villa.

Teresa y Manolo van a la playa. (Suspension) (SL) (SC)

XV.- (pp. 197 - 207)

La playa. Manolo trata de amar a Teresa, insiste. La besa. (Simbiosis: Teresa Simons). Los mirones. (Suspension) (D)

XVI.- (pp. 207 - 211)

(Vacío narrativo: inicio del delirio de Maruja).

Maruja y el autor sobre la llegada de Manolo a Barcelona.

Recuerdo del primer baile (vid: cap. II) escenas en el jardín con Teresa y Maruja. (D).

XVII.- (pp. 212 - 227)

Manolo juega cartas en las Delicias.

Deja a los viejos para jugar con los jóvenes, necesita dinero.

Incidente con el rey del brogie, se descubre la verdadera imagen que tiene la gente del barrio de Manolo.

Manolo va a ver al Cardenal, no está, se encuentra con Hortencia.

Robo de moto y cartera.

Le roban la moto a él mientras está en la clínica con Maruja.

Sale con Teresa a la playa.

(Suspense) (SL) (SC)

XVIII.- (pp. 231 - 252)

Antecedentes de Luis Trías y Teresa.

Crítica a la Revolución pseudo-burguesa.

Los amigos de Teresa en el bar: estudiante de izquierda. (sic)

Manolo abofetea a Luis.

Teresa borracha en el auto, situación ideal para un encuentro amoroso definitivo entre Teresa y Manolo.

(Suspense) (D) (SL) (SC)

XIX.- (pp. 253 - 261)

Se descubre poco a poco el mundo de Manolo.

1º El baile popular (donde aparece

Marsé como protagonista.

2º El Monte Carmelo. La realidad corrige la conducta de Teresa en con

tra de Manolo (aparición de Bernardo

en la oscuridad)

3º Balance de Teresa en favor de Manolo cuando éste ofrece hacer los folletos políticos. (Gran Suspenso)  
(SL) (SC)

XX. ( pp. 270 -276)

Lugar apartado fabril, solitario.

Escenas de las hermanas Sisters y sus golfos. (Ellos no saben de qué se trata, pero Manolo insiste como si estuvieran enterados. Manolo insiste, Teresa aguaitando)

Estratagema bien planeada por Manolo.

Los golfos le pegan a Manolo y él se deja pegar.

La perspectiva de Teresa hace que crea nuevamente en Manolo. Amistan.

(Suspenso) (D)

XXI.- ( pp. 277 - 282)

( Vacío narrativo: inicio de otro delirio de Maruja)

Recuerdos: Primer amor de Maruja, Manolo, Monte Carmelo. Cuando llega Manolo. El Cardenal. (D)

XXII.- (pp. 283 - 295)

Reunión de Teresa y Manolo con los Bori:  
comida.

Salen a la fiesta (verbena)

Manolo regresa al Carmelo. Se cambia de  
ropa.

Vuelve a salir con Teresa. Termina la  
fiesta.

(Relación con el capítulo I: pp. 9 - 10)

Suspenso amatorio entre Teresa y Manolo  
en la Villa.

Suena el teléfono: se anuncia la muerte  
de Maruja.

(SL) (SC)

XXIII.-

(pp. 296 - 317)

Entierro de Maruja.

Gestos en el Cementerio.

Manolo va a la villa, no encuentra a Te-  
resa.

Complicaciones de cartas, encargos y ci-  
tas.

La Jeringa le da la moto del Cardenal.

Simbiosis Jeringa - Teresa.

El Cardenal no quiere prestarle la moto.

A Manolo se le cae una carta 'compromete-  
dora'.



Manolo se va. La Jeringa lo queda mirando ( SL) (SC)

XXIV.- (pp. 318 - 329)

Viaja desesperadamente en una moto robada a ver a Teresa.

Delirio de grandeza hacia el futuro a través de un raconto en la carretera.

( Puente para el fundido):

La villa en la imaginación de Manolo, Teresa en su alcoba durmiendo.

(Vacío narrativo: "documentación": p.327)

Hortensia lo ha denunciado. ( D)

XXV.- (pp. 330 - 334)

Rompimiento de tiempo y espacio: ha pasado por lo menos un año. La mañana, el sol, ruidos, movimientos de gentes, calles, Manolo.

Café de Saint Germain: Luis, Trías, y su amigo Filipino.

El encuentro y la realidad:

- 1.- Teresa: Termina su carrera. Mari Carmen Bori: divorciada vive con un pintor. Ambas están en la bohemia.

- 2.- Luis Trías: mediocre con afición

al licor, no terminó la carrera,  
trabaja con su padre.

3.- Manolo: vulgar ladrón de motos  
que acaba de salir de la cárcel.

Haciendo un recuento:  
del mapa de factores vinculados a la Jerarquía y a la  
anti-Jerarquía, podríamos formar el siguiente cuadro:

Cap. I al II .....		D
Cap. II al III .....	SL	SC
Cap. III al IV .....	SL	SC
Cap. IV al V .....	SL	SC
Cap. V .....		D
Cap. V al VI .....		
Cap. VI al VII .....	SL	SC
Cap. VII al VIII .....	SL	SC
Cap. VIII al IX .....	SL	SC
Cap. IX al X .....	SL	SC
Cap. X al XI .....	SL	SC
Cap. XI al XII .....	SL	SC
Cap. XII al XIII .....	SL	SC
Cap. XIII al XIV .....	SL	SC
Cap. XIV al XV .....	SL	SC
Cap. XV al XVI .....		D
Cap. XVI al XVII .....		D
Cap. XVII al XVIII .....	SL	SC

Cap. XVIII al XIX .....	SL	SC
Cap. XIX al XX .....	SL	SC
Cap. XX al XXI .....		D
Cap. XXI al XXII .....		D
Cap. XXII al XXIII .....	SL	SC
Cap. XXIII al XXIV .....	SL	SC
En el cap. XXIV .....		D
Cap. XXIV al XXV .....		D

El mapa de factores vinculados a la Jerarquía que precede, arroja diecisiete relaciones de secuencialidad lógica y cronológica de los veinticuatro intercapítulos. Lo cual nos va demostrando el sentido eminentemente jerárquico de la novela.

1.1.1.2.- La Distasia: Esta segunda operación que propone Barthes, es una anti-jerarquía, tal y como lo hemos venido anunciando líneas arriba. "Todo arte narrativo tiene posibilidad de ampliar algunas secuencias para insertar en ellas, elementos de otra". (23) Lo cual quiere decir que se rompe con la línea secuencial de la historia. En el caso específico de Ultimas Tardes con Teresa, los más significativos momentos distásicos son nueve según el esquema precedente de relaciones e interrupciones intercapitulares. Consideramos que estas

distasias son las más importantes, obviamos por lo tanto, para este primer estudio los sutiles rompimientos de tiempo y espacio que se dan en el seno de cada capítulo.

Si aceptamos, en principio, la ampliación que hace Barthes al concepto de *Distasia*, podremos entender mejor la relación funcional que guarda el primer capítulo con el cap. XXII. "Un fenómeno clásico y banal de este poder de *distasia* lo constituye el llamado 'suspense'. El suspense no es más que el nombre corriente de una relación precisamente estructural, que permite la inserción del término de una secuencia en otra secuencia, retardando, por lo tanto, durante algún tiempo su resolución, es decir la saturación (24). Sucede que el Cap. I: Caminan lentamente sobre un lecho de confeti es en realidad parte del seno del capítulo XXII: El lento deterioro del mito trajo sus delicias, exactamente a la mitad del penúltimo párrafo de la página 291. Visiblemente el autor ha extraído parte del cap. XXII, para colocarlo luego como prólogo argumental. Una buena muestra de ello es el hecho de ver en el cuerpo de títulos que aparece en el Índice del libro el siguiente: Caminan lentamente sobre un lecho de confeti (cap. I) incluido como capítulo de lo

que el autor señala como 1 y que nosotros suponemos sea una indicación de los capítulos que forman la primera parte; pero sucede que en el mismo cuerpo del libro, este capítulo o prólogo argumental está antes de lo indicado como 1 y que es lo que nosotros suponemos como primera parte. Así pues el diseño general del índice y su confrontación con las formas constructivas externas no son conformes. Por otro lado, el rompimiento de tiempo y espacio, o sea, la Distasia (o suspenso en este caso) se dan cuando después de leído el primer capítulo, pasamos al cap. II, la razón es muy sencilla, el texto del capítulo I no es el que precede en la sucesión de la historia narrada al texto del capítulo II, por el contrario, corresponde a un tiempo muy posterior en la concatenación de acontecimientos. El tiempo y el espacio, pues, han sido rotos desde el inicio de la novela.

Si bien es cierto que la novela es preferentemente Jerárquica tal cual lo demostramos páginas atrás, también es cierto que esa sucesión cronológica de los acontecimientos permite encontrar, justificar y explicar los cambios o alteraciones, Distasias al fin, que hay en el libro.

Cuando hablabamos de



las formas constructivas externas (vid: 1.1.) indicamos que habían cuatro vacíos narrativos: p. 64 (dentro del cap. V), p. 207 (inicia el cap. XVI), p. 277 (inicia el cap.: XXI), p. 327 (dentro del cap. XXIV).

El primer vacío narrativo, (p. 64 dentro del cap. V) marca en forma gráfica un cambio de tiempo y espacio, rompe con la secuencialidad de la obra porque lo que viene después será un sueño de Manolo originando así un vehículo para regresar al pasado del protagonista (Raconto). Habría que aclarar que la exposición de los acontecimientos se da a través del autor y no de un monólogo interior que sería lo correcto; en todo caso lo que interesa es que existe una alteración del orden lógico que lleva a enterarnos del pasado de Manolo, su infancia en Murcia. Cabe reiterar que al primer vacío narrativo nos lleva al pasado y es un sueño.

El segundo Vacío Narrativo (p. 207 Cap. XVI), más bien, es el punto de partida para el primer delirio de Maruja expuesto también por el autor aunque en algunos momentos interviene Maruja entre paréntesis:

( Espera, amor, no te vayas, todavía, no me dejes que aún falta mucho para que amanezca). ( p.207 )

Ahora bien, el delirio de Maruja, producido por el

accidente, está colocado después del pasaje ( Cap. XV) en donde aparecen Manolo y Teresa en la playa, besándose ( secuencia de los mirones decepcionados). No existe por lo tanto secuencia lógica de capítulo a capítulo, sino más bien un rompimiento muy evidente que se abre a través de un delirio y va al pasado y referido también a Manolo, pero esta vez desde su llegada a Barcelona. Recuerdo del primer baile ( vid: Cap. II) escenas en el jardín con Maruja y Teresa. Cabe reiterar que este segundo vacío narrativo nos lleva al pasado y es un delirio.

El tercer vacío narrativo ( p. 277 cap. : XXI) es también punto de partida para el segundo delirio de Maruja, en donde el autor expone los acontecimientos con el mismo punto de vista que el anterior. Este delirio de Maruja viene después de la estratagema de Manolo con las Sisters y los golfos y trata, preferentemente, del pasado de Manolo y Maruja: el primer amor de ella (un soldado rubio) , la llegada de él (Manolo) al monte Carmelo. Cabe reiterar que este tercer vacío narrativo nos lleva al pasado y es un delirio.

El cuarto vacío narrativo ( p. 327 dentro del cap. XXIV) marca en forma gráfica el rompimiento del tiempo y el espacio pero

dentro de un proceso de la narración que viene de proyectarse hacia el futuro. Sucede que la primera parte de este capítulo da entrada sutilmente, a un desborde de la imaginación de Manolo. Manolo viaja desesperadamente en una moto robada, se dirige hacia la villa de Teresa (Maruja acaba de ser enterrada): En este trayecto comienza su delirio de grandeza (el manejo del futuro hipotético por parte de Marsé es de lo mejor que tiene la obra en cuanto a tratamiento de tiempos verbales) hasta convertirse en un encuentro amoroso brillante, encuentro amoroso entre Teresa y Manolo que terminará con la apertura del vacío narrativo y que a través de la palabra: Documentación (cual es el inicio del segundo bloque narrativo) se regresa al personaje del futuro al presente, por lo tanto un visible rompimiento de tiempo y espacio. Cabe reiterar, que este cuarto vacío narrativo nos lleva al futuro, se trata de una exagerada imaginación con características delirantes (delirio de grandeza de Manolo).

Algo más se podría agregar con respecto a estos cuatro vacíos narrativos que acabamos de analizar: en principio, son pues visibles rompimientos de tiempo y espacio, por lo tanto distásicos; se orientan preferentemente al

pasado, (raconto) aunque encuentra su lugar, también en el futuro; son indistintamente sueños, imaginación desbordante, delirios o pesadillas.

Los otros vacíos narrativos que queda por analizar como distasias concretas son los que muestran una separación mayor entre capítulos y que evidentemente dentro del esquema de las formas constructivas externas el cambio de tiempo y espacio no alteran mucho el universo de la lectura. Así, pues, si observamos el cambio que hay entre el cap. XVI y el XVII (p. 212) podemos decir que el texto del cap. XVI viene de uno de los delirios de Maruja en donde se recuerda el primer baile, el baile en que conoció a Manolo (vid.: cap. II) pero lo que sigue en el cap. XVII es una secuencia en la cual se encuentra Manolo jugando a la Manilla en el Bar "Delicias", ni los tiempos ni los espacios se corresponden y es además otro momento de la historia. Ahora bien, entre el cap. XXI y XXII sucede en el universo de las relaciones el mismo problema que el anteriormente tratado: el texto del cap. XXI viene de terminar de desarrollar un delirio (el segundo de Maruja, ya visto en páginas atrás) en el que se expone una escena (al final) en la cama de Maruja, en donde Manolo apoya su cabeza en el vientre de ella,

hay además un hálito de presagio; el texto que sigue en el capítulo XXII (vid.: p. 283) habla de una semana después de la paliza que le dan a Manolo los golfos de las Sisters; en este caso, tampoco se corresponden ni los tiempos ni los espacios, es además, como en el caso anterior otro momento de la historia. Finalmente, otro de los vacíos narrativos intercapitulares que evidentemente cambian el giro de la historia es el que hay entre los capítulos XXIV y XXV, simplemente porque de manera muy clara, muy evidente el último capítulo se desarrolla tiempo después de los últimos acontecimientos vinculados a la escena que se inicia con: Documentación. Manolo ha estado en la cárcel por ladrón de motocicletas, acaba de salir, se enfrenta a una nueva realidad.

Existen también dentro del cuerpo mismo de los capítulos otras manifestaciones de distasia, generalmente racontos, a través del punto de vista del autor o el punto de vista de uno de los protagonistas. Así como en el siguiente ejemplo, dentro del deseo delirante del Pijoaparte, en su proyección hacia el futuro, el paréntesis le abre el pasado:

... Teresa emitió un gemido. Rozando la cadera, su mano de nadadora, con los dedos desmayados, seguían requiriendo la amistad y la protección de su amigo en medio de este

mundo de locos, y entonces Manolo cogió de licadamente esa mano entre las suyas al tiempo que hincaba la rodilla junto al lecho y una luz le cegaba (lo mismo que antes el segundo frenazo del maldito Seat, antes de llegar al puente, él fuera de la carretera y con el paso cerrado, la Ducati intacta - loado sea Dios - y en la ventanilla los rostros descompuestos del perro lobo, del tío y de la sobrina, en cuyas hermosas rodillas aún descansaba la mano asesina). Esto le hizo pensar que no debía andarse con chiquitas y desnudarse y meterse en la cama y abrazar a Teresa. ( p. 322).

En este texto, cuyo desarrollo se da a través del delirio de Manolo, ya mencionado líneas atrás y que corresponde a los acontecimientos del capítulo XXIV, podemos observar que el relato va marcado entre paréntesis y entra a través del punto de vista del autor narrador. Aquí la referencia al relato se da a través de las asociaciones de ideas afines, de la luz del automóvil Seat que ciega a Manolo y la luz que hay junto al lecho de Teresa, dentro de la imaginación delirante del Pijoaparte.

Existe, a lo largo de toda la novela un gran número de relatos de Manolo vinculados a su experiencia infantil con la niña Moreau, aquel personaje femenino, tierno, que le originará un fuerte trauma y que lo perseguirá en su memoria toda la vida, incluso hasta en los sueños, y a

través de ellos también el raconto como el que exponemos a continuación:

Al caer la noche, Manolo regresó a su casa, completamente agotado, y se arrojó sobre la cama. No eran más que fantasmas: pero ese frustrado viaje a un lejano país, esa artificial luz de luna brillando en el pijama de la niña, esa falsa cita con el futuro, la emoción, el loco sueño de emigrar, el tacto de la seda y el dolor punzante quedaron en él y ahora, lo mismo que entonces, despertó del profundo sueño requerido por voces ... (p. 70)

En la novela también se dan racontos breves, ciertos flash - back, como por ejemplo el que se encuentra en el cap. XX y que correspondé también al universo de las asociaciones de ideas y que guarda relación con un hecho ocurrido, atrás en el tiempo y que ha sido narrado ya por el autor (vid.: p. 158), cuando Manolo tuvo que ir por el mismo lugar -entonces lo hizo con Maruja, ahora pasa por allí con Teresa- para "negociar" unos cu - biertos que le había dado El Cardenal. En este caso el raconto viene a través del punto de vista del autor narrador y no del protagonista:

La calle se parecía al lecho de un río; lodo, hierbas y cantos. En menos de un año se había hundido, como si hubiesen pasado las impetuosas aguas de una riada, y Teresa se preguntó qué había sido de cierto joven obrero de sonrisa inocente que nunca había oído hablar de Bertolt Brecht. Las altas chimeneas se alzaban contra el

cielo, emborronandolo de humo. Al fondo de la calle se veían las primeras estribaciones de Montjuich... El ruido de la fábrica le devolvía a Manolo la nostalgia invernal de cierto callejear y la turbadora imagen de las rodillas de Teresa ciñendo las piernas de un desconocido; evocó la risa de María, su brazo colgado del suyo, la pesada maleta con los cubiertos... (p. 270)

Dentro del mundo de racontos, vinculados ciertamente al pasado de los protagonistas, en el caso que nos interesa ahora, el autor sigue, a lo largo de la obra, el hilo conductor secuencial en el relato, pero a partir de un recuerdo va retrocediendo y reconstruyendo todo aquello, que para el lector, ha quedado aún en blanco. El raconto está siempre en oposición a la narración lineal, el autor juega con el tiempo nos recuerda a Proust en En busca del tiempo perdido, hay una preocupación por narrar "... el estilo es así siempre un secreto; pero el aspecto silencioso de su referencia no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje, su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor". En cuanto al tiempo se refiere, el autor va hundiendo un recuerdo dentro del otro para rescatar así momentos que el pasado-escrito en parte ya en la novela- ha ido construyendo desordenadamente y que -ahora- a través de

un personaje -Teresa- guardan coherencia. Es así como Teresa -que está en su dormitorio el día del accidente de Maruja ( Cap. VIII)- comienza a recordar, no el accidente sino sus enfrentamientos con Luis Trias, su novio, quien no ha actuado según las expectativas de Teresa:

No podía dormir. Ponerse ahora a analizar lo que había pasado, admitir su parte de culpa en lo ocurrido, no le resultaba tarea fácil. Optó, como siempre, por buscar una explicación lo más objetiva posible y que al mismo tiempo dejara a salvo ciertas convicciones ideológicas que estaban muy por encima de ella y de Luis, de sus pequeñas mutuas porquerías. ( p. 10 )

A través de este texto nos damos cuenta que la protagonista va a hacer un ingreso al mundo que acaba de transcurrir, y así es, líneas más abajo, Teresa ingresa definitivamente en el mundo del recuerdo:

Recordando lo que habían hecho durante el día, le pareció que aquel germen nefasto que acabaría estropeándolo todo se había ya revelado a última hora de la tarde, en el momento en que ella, en el embarcadero, estaba soltando la amarra del fueraborda. Luis le hablaba precisamente de Maruja, de lo guapa y reservada (eso fue lo que dijo) que se había vuelto desde que tenía novio; fue cuando de pronto, sin que hubiese mediado entre ellos una sola palabra al respecto, coincidieron alegremente en invitar a la criada.

-Precisamente pensaba decírtelo- exclamó Luis santando a la embarcación-. Es una excelente idea.

-Se aburre tanto, la pobre -dijo Teresa-. Se pondrá contenta. Voy a buscarla.  
-Te espero. ( p. 10 9)

Debemos considerar que Teresa comienza recordar, de noche y ahora su actitud es de balance del día. Pero inmediatamente después, se alejará más el recuerdo y se hunde por tercera vez ya la remembranza dentro de sí misma y se aclara que no es la tarde que es lo más cercano para el relato, si es que nuestro punto de partida es la noche. En la cita que sigue comprobamos que el recuerdo va a través de una sutil referencia hacia la mañana. Se retrocede no sólo en el tiempo sino en el espacio.

Los dos estaban encantados con la idea. Desde por la mañana, cuando habían sabido que los padres de Teresa se ausentarían de la villa aquella noche -sin querer darle importancia, pretendiendo en todo momento no parecer ibéricos-, al quedarse solos sus silencios se habían cargado de una extraña pesadez. ( p. 10 9)

La narración, luego, se hace lineal y en el capítulo siguiente (cap. IX) Teresa no logra dormir, es la misma noche de la cita anterior, sigue recordando. Recuerda su fracaso amoroso con Luis Trías y eso, por oposición (aquí se ponen en juego nuevamente las asociaciones de ideas por contraste,) la lleva a pensar en Manolo y Maruja,

En lo que sucedía entre ellos. Y recuerda otra noche en que también tuvo insomnio (asociación de ideas por afinidad):

Ahora ya no recordaba que aquella noche también le costó dormirse ni ciertos detalles de la curiosa conversación que sostuvo con Maruja al día siguiente: acaso el último día de playa: el regreso a Barcelona y la apertura del curso eran inminentes, el tiempo no resultaba ya muy agradable, los días amanecían nublados y con viento y sólo iban a bañarse ella y los niños, sus primos, siempre bajo el cuidado de Maruja. A media mañana, siguiendo a la criada y a sus primos, se dirigía hacia el pinar con este mismo albornoz que ahora llevaba y con un libro de Simene de Beauvoir que le había prestado Luis Trias y que encontró apasionante desde la primera línea ("Bien sabido es: los burgueses de hoy tienen miedo"). Caminaba con el libro abierto, las frases acusadoras saltaban ante sus ojos, bajo el impacto del sol, y sentía un agradable cosquilleo en la conciencia. (p. 122)

Estamos, a estas alturas, prácticamente ante un tercer recuerdo de recuerdo, algo así como si la memoria se hundiera en su propio ser para rescatar desde allí el pasado que cada vez perfila y configura la historia.

Pero Marsé sigue escuchando dentro del recuerdo. Acabamos de dejar a Teresa con Maruja en la playa, sigue hablándonos del pasado pero en la página siguiente el recuerdo ya no recorrerá días u horas sino años. Es la infancia de

ambas la que se pone de manifiesto ahora (también por asociación de ideas, esta vez, afines a través de la playa); un verano de los años cuarenta y esto dignifica aceptar que estamos ante un cuarto recuerdo de recuerdo:

...Teresa presintió el mañana abrasado en llamas, el futuro incierto y extraño de aquella muchacha que caminaba unos metros delante de ella. "¿En que estará pensando?" -se preguntó-. "Antes me lo contaba todo... Ya no tiene confianza en mí". Decidió que lo primero que debía hacer era preguntar si aquel muchacho que recibía en su cuarto era su novio. "No, que estupidez. ¿Qué importa que lo sea o no?". No sabía cómo empezar. Iba detrás de ella como cuando eran niñas.

Veía su cara risueña y morena, un poco inclinada sobre las quietas aguas de la balsa; tenía los ojos entornados soñadamente, como si leyera en la soleada superficie del agua su destino de mujer, y se cubría con las manos sus pequeños pechos desnudos; aquella Maruja niña bañándose en una balsa de regadío durante un verano de los años cuarenta fue la imagen que en cierto modo cerró la infancia pasmada de Teresa y abrió paso a las inquietantes maravillas de la adolescencia. No la olvidaría nunca, ni tampoco las palabras que pronunció la chica en aquel momento ("Yo también viviré algún día en Barcelona, como tú, Teresa")... (p. 123)

La frase final es todavía un lejanísimo recuerdo extraído de los inicios de la infancia. Luego la sucesión de recuerdos se abre como en un abanico. El primero en la terraza de la villa, en otro momento, siempre en el pasado:

Se aseguró de que sus primos estaban a suficiente distancia y, quizá por un reflejo inconsciente de aquellos locos deseos que tenía de comunicarse con Maruja, hizo lo que muchas veces había hecho sola, aquí o en la terraza, pero nunca en compañía: se bajó los tirantes del bañador para exponer sus pechos a la caricia del sol ... (p. 127)

En la página 132, Teresa va a Maruja dentro de lo cotidiano, pero también dentro de una nueva forma de reproducción del recuerdo:

... Teresa le preguntaba por su novio, sólo contestaba vaguedades. Notó que el trato que le dispensaba la señorita se hacía más flexible, más inteligente, por decirlo así, de lo que sus funciones en la casa merecían: a menudo sorprendía a Teresa observando sus quehaceres habituales (poner la mesa, por ejemplo, o responder al teléfono) con una extraña fijeza en la mirada, como si investigara en sus movimientos Dios sabe que naturaleza íntima, una mirada que inmediatamente, al ser descubierta por Maruja, se transformaba en una sonrisa afectuosa o en un guiño de ojos que implicaba cierta complicidad. En cuanto a lo que bullía en aquella cabecita rubia en tales ocasiones, para la criada era un misterio. Cuando meses después, en invierno, quiso la suerte que Teresa pudiera ver de cerca al guapo murciano y cambiar con él unas palabras a través de la verja del jardín, aquella arrogante idea que ya un día en la playa se había hecho del joven obrero, al interrogar a Maruja, se instaló en su mente con la fuerza de un dogma. Antes había notado la feliz posibilidad deslizándose sobre ella de igual manera que los rayos del sol en sus pechos desnudos: como una caricia soñada; pero después de conocer al chico quedó convencida. (p. 132)

El tercer raconto en

abanico cierra el ciclo del largo peregrinaje del recuerdo, repartido a lo largo de casi veinticinco páginas y dos capítulos.

En esto y en cosas semejantes, relacionados con la buena suerte de Maruja -en contraste con la suya de esta noche, que había sido pésima- pensaba ahora Teresa Serrat mientras bajaba las escaleras de la Villa, sin decidirse aún a despertar a Maruja para charlar un rato. Al llegar abajo cruzó la entrada, encendió las luces del salón, se tendió en el diván y cogió un ejemplar de ELLE. Luego tiró la revista al suelo, volvió a levantarse, sus ojos se humedecieron al recordar algo (nunca más, nunca), se dirigió hacia la cocina (no asomaba ninguna luz bajo la puerta de Maruja), se sirvió un jugo de frutas en la nevera, estaba a punto de llorar, el silencio de la casa le crispaba los nervios, apretó los muslos, volvió a recorrer el pasillo (ninguna luz bajo la puerta de Maruja) entro en el salón y, el vaso en una mano y la revista Elle en la otra, se tendió de nuevo en el diván con las rodillas levantadas, moviéndolas, por expansión nerviosa, de derecha a izquierda. Apenas se oía el rumor del oleaje... (p. 133)

En el transcurso de

los racontos el autor ha ido llevando el pasado de Teresa a diferentes tiempos, a distintos espacios pero también en el mismo presente la protagonista, ella ha sido desplazada, se ha movido, con la autonomía que tiene un personaje. Finalmente ha regresado a su dormitorio desde donde comenzó este largo raconto



de raconto que incluso hasta se podría graficar como sigue:

No podía dormir ...	( <u>Dormitorio</u> )	(p.109)
Recordando ...	_____	(p.109)
Los dos estaban encantados.	_____	( p.109)
Ahora ya no recordaba ...	_____	( p.122)
Teresa presintió ...	_____	( p.123)
Se aseguró ...		(p.127)
Teresa le preguntaba ...	S.M	(p. 132)
En esto y en cosas semejantes ...	( Dormitorio)	

En Últimas tardes con Teresa, dentro de cada capítulo existen pues, muchos racontos, frecuentes rompimientos de tiempo y espacio que sería tedioso citar. Hasta donde hemos llegado se podría decir que el autor maneja la Distasia a través de cortes secos y bruscos, como la relación del cap. I con el cap. XXII; que el novelista recurre a la marca de sutiles vacíos narrativos como los que se dan en las páginas 64, 207, 277, y 327. Se podría afirmar que Marsé emplea el recurso de los sueños (p. 64) para alterar el orden lógico; el delirio p. 207 y p. 277 para salir de la realidad y a la par, que los sueños, entregar información del pasado

de los protagonistas como los racontos cinematográficos; es también fácil comprobar que el narrador se auxilia con la imaginación que lo lleva sin dificultad al futuro como la fantasía que genera en la página 37 cuando se enfrenta a un señorito rubio por salir en defensa de la muchacha (Maruja, que él suponía la dueña de la Villa), o la escena de la página 38 en donde el Pijoaparte se convierte en un héroe al salvar a la señorita de la voracidad de las olas. Momentos como estos se suceden con cierta frecuencia en la novela pero el más evidente y extraordinario es el que se vincula con la imaginación delirante que hay al final de la novela (vid.: p. 318 - 327), Cap. XXIV) momentos durante los que el Pijoaparte resuelve con la imaginación su incapacidad amorosa frente a Teresa, superando así su enorme complejo de inferioridad, arrastrando visiblemente desde su infancia por aquella frustración que tuvo con la niña Moreau (vid.: 2.2.1).

Así, queda planteado el universo distásico en cuanto al mapa de secuencias de rompimiento de tiempo y espacio más visibles de la obra.

1.1.1.3.- Catálisis: Partamos en primer lugar de la definición del término que nos

da Barthes: "Consiste en el hecho de que los intervalos que separan dos momentos, dos términos de una secuencia, pueden rellenarse, catalizarse mediante notaciones no directamente funcionales, mediante indicios, por ejemplo, que como signos remiten el carácter de un personaje a su identidad o a una atmósfera de la noción. En otras palabras, la secuencia puede ser dilatada mediante notaciones que no tienen incidencia directa sobre la sucesión de la historia" (26). Esta idea de Catálisis podría resultarnos un poco confusa si es que no la aclaramos o circunscribimos a través del mismo Roland Barthes cuando al hablar del análisis de textos dice: "ordinariamente ocupado hasta hoy en separar y sistematizar las grandes articulaciones del relato, deja de lado, sea porque excluye del inventario todos los detalles 'superfluos' (en relación con la estructura) sea porque se trata a estos mismos detalles como 'rellenos' (catálisis), afectados en su valor funcional indirecto en la medida en que al sumarse, constituyen algún indicio de carácter o de atmósfera" (27). Las dos citas de Barthes podrían sintetizarse a través de sus palabras claves, de la siguiente forma: Se incluye en los intervalos de una secuencia: detalles, descripciones laterales, adiciones insignificantes, algo superfluo,

referencias secundarias que remiten o constituyen algún indicio de la atmósfera de la acción o al carácter de un personaje sin modificar la sucesión de la historia. Ahora bien, en esta novela que nos ocupa, el autor hace uso verdaderamente exagerado de esta operación, no solo a través de la narración directa del autor, sino también a manera de acotaciones, o entre paréntesis o por boca de los mismos personajes. Aparte de las descripciones -que son ricas, muchas y variadas- y que desarrollaremos en un punto más adelante (vid.: 1.2.3.2)

Hay una serie de frases pensadas a lo largo del texto que no inciden directamente en la sucesión de la historia y que van configurando el diseño o carácter de Manolo: "mal empezamos chaval" (p. 14) para aclararnos que en esa gradación ascendente que tienen casi todos los capítulos, en este caso el cap. I, el protagonista es un poco impulsivo; o más adelante, la sorpresa ante la realidad que observa en la casa a la que se ha metido sin ser invitado: "¡... son más ricos de lo que pensaba!" (p. 15). Como veremos, estas frases sueltas ayudan a aclarar la atmósfera o se remiten al carácter de un personaje, en este caso Manolo. Pero sucede que existen también algunas frases acotadas

que van preferentemente entre paréntesis, y que parecen estar colocados por la constante intromisión del autor en lo que podría ser el mundo interior de los protagonistas; una buena muestra se da con el texto que forma parte de la secuencia aquella en que los golfos de las Sisters golpean a Manolo, momentos antes de la gresca leemos lo siguiente cuando justamente Teresa aguaita:

(que horror, que culo de perra) para quitar al niño de en medio. "Aquí va a pasar algo. ¿Empujo la puerta y salgo ahora? Ha dicho que si tardaba... Pero no han transcurrido ni diez minutos", se dijo consultando su reloj. No quería sacar ninguna conclusión acerca de lo que estaba viendo en este vulgar balneario casero (no, desde luego aquello no era una célula clandestina, ¡que idea!, más bien parecía una pandilla de golfos o de obreros parados), en este remoto terrado del Pueblo Seco suspendido frente a un inquietante fondo de chimeneas de fábrica, azoteas con ropa tendida y un cielo sucio de humo. (p.274)

En este texto, el primer paréntesis evidentemente no modifica la secuencialidad de la historia, pero sí aclara la atmósfera de los acontecimientos; asimismo, el segundo paréntesis si bien es cierto que nos termina de diseñar el carácter de los personajes con quienes se enfrentará Manolo, también es cierto que ya sabemos por la información anterior que hemos recibido sobre las Sisters, que sus acompañantes co -

responden al mismo universo delictivo de ellas. Ese tipo de acotaciones aparecen en casi todas las páginas de la novela y hacen de ella un texto preferentemente Catalítico.

Aparte de estas frases acotadas entre paréntesis o de las frases dichas o pensadas, graficadas entre comillas, existen otras frases que también son catalíticas, consideradas como elementos secundarios o de relleno en el texto y que generalmente se refieren a textos dichos por otras personas y que preferentemente se grafican entre comilladas, entre paréntesis. Podríamos decir que se trata de frases transcritas y que incluso podríamos considerar como referencias secundarias. Textos como el que aparece en la secuencia vinculada a la noche del día del accidente de Maruja y de la ruptura de Teresa con Luis Triás de Giralt:

Teresa se tendió sobre la toalla, con el libro abierto: "Hemos empezado a plantearnos la terrible pregunta: ¿será posible que nuestra civilización no sea la civilización?", decía la compañera de Sartre citando a Soustelle) (p. 127)

Incluso hasta podríamos decir que se trata de una frase de frase. Este tipo de textos no son muy frecuentes en la novela pero sí en este capítulo IX:

Ahora sin poder conciliar el sueño. Una de las citas

más representativas es la que sigue:

( "La mujer, que echa sangre y que alumbrá, tendrá de las cosas de la vida un 'instinto' más profundo que el biológico. El labrador tiene de la tierra una intuición más justa que un agrónomo diplomado", le había aclarado Simone.) (p. 129)

A estas alturas del relato la transcripción de frases sólo lleva a configurar más el carácter de Teresa pero tampoco inciden en la secuencia de la historia y si, más bien, podrían ser consideradas -también como en el caso anterior como referencias secundarias, de la misma forma como lo creemos en el siguiente caso:

( "Propietario o intelectual -decía Simone- está radicalmente alejado de la realidad: su conciencia sufre pasivamente las ideas, imágenes, estados afectivos que en ella se inscriben por azar; ora los producen factores exteriores, por un juego puramente mecánico, ora los crea el sujeto mismo, presa de los delirios de la imaginación." ) (p. 128)

El universo de citas de autores famosos hace considerar a Teresa, que es quien los evoca, como una mujer enterada a nivel libresco de muchos juicios de "universitaria progresista", es cierto, pero también es cierto que el protagonista se diseña lo suficiente -mente bien a través de las indicaciones generales que da el autor con respecto a ella; su manera de pensar

de sentir y de actuar no requieren más, estas frases 'transcritas' que piensa Teresa podrían ser consideradas también referencias secundarias.

Quisieramos aclarar que en el universo catalítico de la novela, no sólo hemos encontrado frases pensadas, acotadas, o transcritas sino que existe dentro de los recursos descriptivos de Marse una gran gama de posibilidades que preferimos tratar de manera especial en este trabajo en el punto titulado Modalidades o Procedimientos (vid.: 1.2.3)

1.1.1.4.- Fundido: consideramos al Fundido como una operación que podría completar al panorama de recursos narrativos que a nivel de estructura propone Barthes. El concepto deviene del vocabulario cinematográfico y lo propone a nivel literario Raúl Castagnini: "La transición a través del corte en capítulo 'Distasia' puede llegar a ser todo lo contrario del 'Fundido', porque 'aquellos' son cortes secos, que nos recuerdan las distintas partes, mientras que el fundido es un 'corte que enlaza' imperceptiblemente cada secuencia con las inmediatas". (28) Se podría decir que para que exista o se dé el Fundido debe existir previamente una separación en el desarrollo de dos momentos de la histo-

ria, o sea un vacío narrativo que signifique gráficamente que hay un corte; luego este corte es cubierto 'imperceptiblemente' por un texto que garantiza la unión de los dos momentos. Nos parece importante decir, a estas alturas, que el Fundido es un recurso narrativo que por su propia naturaleza es verdaderamente difícil de localizar en una obra. Por su naturaleza, deberíamos agregar que "al analizar las transiciones y el fundido se observará si son fáciles, variables, monótonas o forzadas, ni giran sobre un pensamiento, una palabra, un objeto, un hecho o un personaje; sobre razones espaciales o temporales; sobre toques emotivos o juegan con el suspenso", ( 29. Siguiendo ahora los esquemas de esta delimitación del concepto podríamos asegurar que existe un sólo momento en *Ultimas tardes con Teresa* en donde, visiblemente -aceptando su naturaleza de imperceptible-, se pone de manifiesto el fundido. Se trata de la primera parte del capítulo XXIV (pp. 318 - 327) en la cual se observan diferentes y refinados recursos para contar esta parte de la historia. Primero el autor describe a la villa iluminada por la luna:

Sólo un reverberante espíritu de glaciario, inhóspito, insólitamente ártico, se derrama ahora sobre la Villa. ( p. 318)



En el siguiente reglón se enfoca al Pijoaparte manejando una motocicleta por la Costa Brava, durante este pasaje (vid.: pp. 318 - 319) el autor va narrando en pasado, el presente que le corresponde a Manolo en esa parte de la narración: "El pijoaparte arqueó la espalda..." (p. 318); o, "La Ducati le daba formidablemente los ciento quince," (p. 318); para luego en la página siguiente hacer un racconto fugaz vinculado a Hortensia: "Hortensia Polo Freire iba quedando atrás, borrosa..." (p. 320). En el párrafo siguiente, se comenzará la transición primera a través de palabras:

Leves camisones de luz de luna desmayados sobre las torres de la villa. (p.320)

Observemos que la palabra camión conlleva la idea de alcoba y sin embargo aquí se trata de una figura literaria. Se regresa nuevamente al tema del primer párrafo de este capítulo, como hemos citado líneas arriba. El texto que corresponde al párrafo siguiente comienza con un futuro hipotético (que marca, desde un principio, la coherencia con el delirio o la imaginación desbordante de Manolo hacia el futuro que ansía y hacia el cual se dirige por la carretera montado en una Ducati):

Sería todo igual ex -

cepto el rumor del mar. A partir de este momento el tratamiento verbal seguirá en futuro hipotético. La palabra camisión arriba mencionada se repetirá ahora pero con el significado que la anterior evocó:

Vestiría 'Teresa' un camisión imperio color malva (por favor) y una banda de terciopelo negro en los rubios cabellos.  
)p. 321)

Ya está Manolo en el cuarto de Teresa, el sentimiento ha sido colocado allí por Marsé, para ello se ha valido de transiciones variables, ha jugado sobre pensamiento y palabras (ha ido trabajando los verbos (del pasado, al presente y de allí al futuro), ha bajado razones temporales, y ciertamente ha jugado, y lo seguirá haciendo, con el suspenso (en este caso ese otro tipo de suspenso también -aparte del visto en 1.1.1.2- y que se relaciona con la gradación ascendente de los acontecimientos).

1.2.- Técnica: si en el subcapítulo anterior nos preocupamos preferentemente de la composición de la historia, el armado de esa materia narrativa mostrada en sus formas constructivas externas a lo largo de veinticinco capítulos, la disposición del tiempo en favor de un sentido jerárquico o secuencial, o en todo caso distásico, anti-jerárquico por tanto; si en el capítulo anterior vimos hasta los detalles

catalíticos que llegan a ser superfluos en la historia de una obra; y, finalmente, si hemos visto los sutiles cambios, o pasos imperceptibles casi, de una parte de la historia a otra parte. Si, en definitiva, en el punto anterior lo que nos preocupaba era la historia y sus problemas en la estructuración dentro de la obra, aquí, en la técnica, nos interesa las herramientas con que cuenta el autor para narrarla, o sea el manejo de la palabra a través de una serie de recursos que van desde el manejo de un código, al lugar que ocupa el autor para relator, fuera o dentro del texto y por último qué procedimientos usa para específicamente narrar una historia.

Queremos aclarar que cada uno de los puntos a tratarse también tienen su estructura y están sujetos, dentro de la historia, a la relación que guardan entre ellos mismos y entre los otros elementos que componen el texto de acuerdo a las funciones que ejercitan en la novela. Al respecto Kayser, en su libro Interpretación y Análisis literario nos dice: '... En una demostración matemática o en una composición escolar los significados se refieren a un mundo objetivo, situado fuera del lenguaje. En la obra poética, el mundo objetivo evocado por las palabras solo existe dentro del lenguaje '...' Cada

obra literaria representa, pues, un mundo poético uniformemente estructural" (30). De tal forma que partimos de la aceptación de una estructura también para el desarrollo de cada uno de estos puntos a tratar, sólo que haremos hincapié en cada uno de ellos a partir de la relación Autor-obra. Como coloca el autor su historia a través del lenguaje y qué perspectivas tiene con respecto a ella y en ella, así mismo si es monótono o no con respecto a exponerla.

1.2.1.- Enfrentamiento del autor con la palabra: uno de los puntos que más interesan en este libro, motivo de nuestro análisis, es cómo y en qué medida el autor selecciona su vocabulario en el eterno problema del enfrentamiento lengua/habla. De esta oposición clave podríamos decir que en líneas generales el autor se maneja con un código standard, salvo en algunas palabras y frases en catalán que viniendo por boca de los mismos personajes no disuenan con el manejo de la lengua: 'Xarnego', 'Catalán futu', 'Roulette' o 'no plori, confien en ese doctor"', o expresiones en francés: 'le petit andalou', o los poemas de Hikmet: 'tu es sorti de la prison/ et tout de suite/tu as rendu ta femme enceinte' (p. 113). También textos sin importancia: 'tu la prends par le bras' (p. 113). Cosas así que a lo largo de la obra

guardan una línea sin disonancia, sin alteraciones. Lo mismo podríamos decir de los epígrafes en francés. En cuanto al empleo de la jerga no existe mucho material, las palabras: chabola (barriada), zorra (buscona), chaval (muchacho), rediós (reduplicación de Dios como expresión de asombro), raspa (sirvienta), marmota (sirvienta). Todo este universo lexical, no modifica en nada el riguroso empleo de la sintaxis, de la línea melódica del discurso, ni del manejo del punto de vista del autor o de los mecanismos o procedimientos, como veremos inmediatamente después.

1.2.2.- El punto de vista: En la novela que nos ocupa, la presencia del narrador es un verdadero conflicto. Miriam Allott, refiere en su libro Los novelistas y la novela, una frase de sir Percy Lubbock, que nos ayuda a conseguir aclarar el panorama: " ... toda intrincada cuestión de la técnica en el arte de modelar, está gobernada, a mi juicio, por la cuestión del 'punto de vista', es decir, el de la posición en que el novelista se encuentre respecto a la historia..." (31). En principio, el problema fundamental del punto de vista es si el autor se encuentra fuera de la obra o dentro de ella, en ese sentido su ubicación genera variables para la exposición del relato; esto depende también de la persona gram

tical que el autor emplea. Andrés Amorós nos aclara aún más el punto de vista cuando expresa lo que le puede interesar a un autor actualmente: "... sobre todo la elección de una perspectiva para narrar, de un punto de vista desde el cual se enfocará todo el relato" (32). Marsé se sitúa justamente como si todo lo observara desde un mirador, él siempre está en primera fila, tanto que luego, en cualquier momento se introducirá en el lenguaje de cualquiera de sus personajes o aparecerá como personaje (Marsé) refiriéndose a sí mismo en tercera persona. Mario Vargas lo dice claramente en su crítica a la novela: "... más todavía: casi no hay una página en la que no invada el relato, impudicamente, el propio autor..." (33).

1.2.2.1.- Autor testigo: Es una de las formas características de punto de vista usadas por el escritor para introducirse en el texto. Por ejemplo, en una cena que dan los Bori a Manolo y Teresa aparece el narrador oculto entre paréntesis:

Mari Carmen decidió que había que hacer algo. Se bebió mucho vino, y después de cenar, en dos coches (los Bori tenían un Seat) fueron a tomar unas copas al Baga tela, en la Diagonal. (p. 288)

Pero no sólo es el paréntesis el que sirve a Marsé

para inmiscuirse en la vida de sus personajes como lo acabamos de observar en la cita precedente, en donde aclara que los Bori tienen un determinado tipo de automóvil, sino que también usa como marca gráfica el guión, como podemos ver en esta cita que corresponde al primer capítulo y que además de la presencia del autor no deja de haber cierto aliento de omnisciencia (que trataremos más adelante. vid.: 1.2.1.5):

El melancólico embustero, el tenebroso hijo del barrio que en verano ronda la aventura tentadora, el perdidamente enamorado acompañante de la bella desconocida todavía no lo sabe -todavía el verano es un verde archipiélago - (p. 9).

Indistintamente, y a lo largo de toda la novela encontramos la presencia del autor testigo, no es pues una exageración la cita de Vargas Llosa, efectivamente, casi no hay una página sin que el autor aparezca.

#### 1.2.2.2.- Autor Protagonista:

En esta variante del punto de vista Juan Marsé no se detiene en la novela, existe sólo un pasaje en el que el novelista se regodea viéndose como personaje, actúa. Es necesario acotar que Marsé se refiere a sí mismo en tercera persona y con su nombre propio:

Teresa la miraba con simpatía pero

seguía indecisa, y fue entonces cuando notó en las nalgas un pellizco de maestro, muy lento, pulcro y aprovechado. No dijo nada, pero se volvió disimulando, roja como un tomate, y tuvo tiempo de ver una silueta encorvada, los hombros escépticos y encogidos de un tipo bajito que se escabullía riéndose entre las parejas. Al mismo tiempo, oyó a su lado la voz de una muchacha que le decía a su amigo: "Le conozco, se llama Marsé, es uno bajito moreno, de pelo rizado, y siempre anda metiendo mano. El domingo pasado me pellizcó a mí y luego medió su número de teléfono por si quería algo de él, que te parece el caradura". "Y ¿le has llamado...?" preguntó la otra. (p. 256)

Definitivamente es un texto en donde Marsé demuestra su gran sentido del humor que visualizaremos más claramente al final de este estudio (vid.: 2.2.6).

Existen también dentro del análisis de la participación del autor como protagonista-testigo dos o tres momentos en donde la palabra y el punto de vista, un poco como que traicionan al mismo Marsé: observemos el adjetivo demostrativo esta al final de la cita:

Mientras, el Cardenal seguía negándole la moto con terquedad, y él amenazó distraídamente con irse de esta casa para no volver más. (p. 315)

Observemos que Marsé está narrando en tercera persona cuestión que obliga a colocar sintácticamente: él amenazó distraídamente con irse de esa casa, y no de esta.

1.2.2.3.- Autor Omnisciente: Sabido es que en el panorama que cubre la omnisciencia el autor sabe todo lo que sucederá y está en cada personaje y en todos los lugares, tratando de aclarar la historia. La presencia del autor y el transcurso del tiempo que transcurre en la historia son los elementos afines en el trabajo que realiza Marsé como omnisciente. Observamos en siguiente texto la frase final:

Con lo cual, aunque los rasgos característicos que había captado en Teresa Serrat no alcanzaban aún la total realidad con la que pronto había de ponerse en contacto, el Pijoaparte empezaba, contra todo pronóstico, a dar muestras de aquella inteligencia que lo llevaría lejos. (p. 86).

La frase pues, 'que le llevaría lejos' otorga un conocimiento del futuro del protagonista que sólo puede ser puesto en marcha a través de un punto de vista Omnisciente. De la misma forma, en el fragmento que viene, Luis Trías confundido con el tiempo y sus arrepentimientos, controlado por la omnisciencia del novelista:

Por su parte Luis Trías interpretó el gesto de ella como una clara señal de despedida, y decidió que había llegado el momento de marcharse -sólo años después sabría que aún pudo intentarlo otra vez y con posibilidades de éxito, de haberse atrevido a abrazarla- (p. 108).

La acotación que va entre guiones y que comienza con: 'solo años después...', muestra el grado de conocimiento omnisciente que tiene y pone en evidencia al narrador.

### 1.2.3.- Modalidades y procedimientos:

Despejemos primero los conceptos que titulan este punto: José Antonio Pérez-Rioja en su libro Estilística, al hablar de la narración, como acto de relatar o contar, expone lo siguiente: "al abordar la narración nos enfrentamos con un ambiente, una acción e incluso unos personajes que pueden dar lugar a la modalidad del diálogo. Sin embargo en la forma narrativa predominan la acción y el movimiento" (34). Notamos que cuando en la cita aparece por primera vez la palabra narración se está considerando -como ya hemos dicho- a nivel de arte u oficio de narrar, relatar o contar; en segundo lugar observamos que al diálogo le llama modalidad -término que empleamos para dar título a este punto- y finalmente la correspondencia que da Pérez-Rioja a la narrativa con el movimiento y la acción. Podemos concluir, hasta aquí, que en la narración -como acto de narrar, relatar o contar,- existen dos modalidades: la narrativa y el diálogo. Veamos ahora qué opina Castagnino, que para estos efectos nos parece más coherente, con la

salvedad siguiente: el autor del Análisis Literario, a estos recursos del narrador él los llama Procedimientos (35), en primer lugar el procedimiento narrativo al que considera como el más individual, se narra acciones en las cuales intervienen activamente seres que consumen tiempo. Narrar es disponer acontecimientos en el tiempo. Esto quiere decir que hay una estrecha correspondencia entre narración y acontecimientos o acciones en el tiempo. El segundo procedimiento para Castagnino es la descripción. Así como se narran acciones se describen seres, objetos, escenarios, ambientes. Se describe a través de todos los sentidos. Está vinculada a la capacidad de observación del autor. Si la Narración es a la acción y acontecimientos; la Descripción es a las características externas, internas o exageradas de los personajes, animales, objetos, lugares o paisajes. El tercer procedimiento para Castagnino es el Diálogo y que corresponde al parlamento que dicen los personajes y que tiene muchas formas: directa, indirecta, indirecta libre, etc., hasta el monólogo (36) y el soliloquio. El último procedimiento considerado por Castagnino es la exposición -demostración que se ubica en la novela en relación con el estudio de hechos y circunstancias: con la información, noticia,

comentario, acotaciones, crítica, resúmenes, definiciones, etc., muy útiles para la comprensión del relato con la argumentación y ejemplificación conducentes a la persuasión, a las evidencias.

De estos cuatro procedimientos expuestos por Castagnino, y que nosotros recogeremos como punto de partida para nuestro análisis, Marsé se mueve preferentemente en el ámbito de los procedimientos narrativos y descriptivos, hasta se podría decir que es preferentemente descriptivo, por esa razón nos detendremos de manera especial en la modalidad de la descripción.

1.2.3.1.- La narración y los acontecimientos: Si seguimos el esquema señalado por Castagnino, tal cual lo hemos confirmado líneas arriba podríamos decir escuetamente lo siguiente: 1º el autor sitúa en primer plano los acontecimientos vinculados a Manolo, Teresa y luego Maruja. 2º El narrador posterga los acontecimientos que podrían dibujar mejor a Luis Trías de Giralta y esto nos parece que descompensa a nivel de acción a la novela. 3º la narración de Marsé es definitivamente ágil. 4º El novelista es en algunos momentos detallista pero sin llegar a extremos, sobre todo en los momentos eróticos y en los relatos y delirios.

5º Se nota en la concatenación de acontecimientos, tal cual lo vimos en los puntos iniciales de este estudio (vid.: 1111 y 1.1.1.2), una preferencia por un orden lógico, con ciertos y contados rompimientos de tiempo y espacio, manejando a veces el simultaneísmo estimulando así la curiosidad y el interés del lector. Su punto de vista es claro lo cual hemos demostrado anteriormente. El autor narra con bastante verosimilitud los hechos, seleccionándolos, dosificándolos, sin que se sienta forzada su narración.

1.2.3.2.- La Descripción y los sentidos: Existen en la novela, muchas partes vinculadas a paisajes o lugares en donde Marsé hace verdadero despliegue de su capacidad descriptiva, inclusive de cameramen, tenemos la sensación de ver una película; frecuentemente el autor grafica, dibuja las escenas con verdadera maestría:

Camina lentamente sobre un lecho de confeti y serpentinas, una noche estrellada de septiembre, a lo largo de la desierta calle adornada con un techo de guirnaldas, papeles de colores y farolillos rotos: última noche de Fiesta Mayor (el popular confeti del adiós, el vals de las velas) en un barrio popular y suburbano, las cuatro de la madrugada, todo ha terminado. Está vacío el tablado donde poco antes la orquesta interpretaba melodías solicitadas, el piano cubierto con la funda amarilla, las luces apagadas y las sillas plegables

apiladas sobre la acera. En la calle queda la desolación que sucede a las verbenas celebradas en garajes o en terrados: otros tráfagos cotidianos y puntuales, el miserable trato de las manos con el hierro y la madera y el ladrillo reaparece y acecha en portales y ventanas, agazapado en espera del amanecer. (p. 9)

La máquina de filmar se desplaza, el lente enfoca a los protagonistas, la soledad y las serpentinas, el tiempo y el amanecer. Se alza el viento. El Florida de Teresa esperando por ellos. El tablado, la ansiosa persecución de los dedos y manos en el que hacer cotidiano. El gesto. El gesto, también cuando Manolo se mete en la casa sin ser invitado, al principio de la obra, la noche aquella en la que conocerá a Maruja:

Cuando, finalmente, se decidió a empujar la verja del jardín, su mano, como la de ciertos alcohólicos al empuñar el segundo vaso, dejó de temblar, su cuerpo se irguió, sus ojos sonrieron. (p. 14).

Es así cómo este segundo ejemplo nos muestra la manera de observar que tiene el autor, pensamos que el novelista está filmando con la palabra. El ojo del narrador es la máquina que filma.

Existe gran cantidad de pasajes vinculados a lo que podríamos llamar descripción cinematográfica, dentro de esta preocupación

que visiblemente tiene Marsé. En el texto que sigue, una escena de sorpresa para Manolo, es cuando el Pijoaparte repara en que Maruja es una sirvienta y no la mujer-lotería que él estaba buscando. Observemos cómo se pasea la vista (la cámara filmadora) a través de los objetos:

Se incorporó bruscamente y se quedó sentado en la cama, anonadado, atónito, con los ojos como platos. Aparte la significación insolente y brutal que este amanecer le confería, el cuarto no tenía nada de particular: era pequeño, de techo muy alto, inhóspito, con un viejo armario de dos lunas, una mesita de noche, dos sillas y un perchero de pie. Sobre la mesita de noche había un despertador, un paquete de cigarrillos rubios, una novelita de amor de las de a duro y una fotografía enmarcada donde se veía, junto a un automóvil "Florida" parada frente a la entrada de la villa, a Maruja con un uniforme de satén negro y cuello almidonado y a una muchacha rubia, en pantalones, que defendía sus ojos del sol haciendo visera con la mano: su rostro quedaba en sombras y no era fácil de reconocer. El de Maruja, en cambio, estaba perfectamente iluminado pero iniciando un movimiento hacia atrás, hacia la puerta abierta del coche, como si en el último momento hubiese recordado que estaba abierta y que cerrándola acaso la foto quedaría mejor. (45).

Otra de las variantes descriptivas que usa Marsé es la clásica y tradicional descripción de protagonistas, ciertos relatos que hablan bien de la objetividad con que deben ser tratados algunos personajes, su mundo exterior como en

la novela del XIX.

Oriol Serrat era alto, recio, con el pelo blanco en las sienas y fino bigote canoso. El rostro largo y moreno, las interminables mejillas perdigueras y el mentón hermoso, algo intransigente o dura (dureza accidental, ocasionada en parte por el uso de la pipa, que había deformado sus mandíbulas en un gesto semejante al del que se dispone a escupir o a maldecir) guardaba todavía restos de una belleza viril que estuvo de moda en los años treinta, una especie de versión catalana y débil de Warner Baxter. ( p. 135)

Pero no es sólo Oriol Serrat a quien trabaja con estas características externas, el autor, sino a doña Martha, la mujer de Serrat. Coincidentemente los dos solamente en sus características externas y superficiales, tal vez porque se trata de la alta clase social. Es fácil advertir que ambas descripciones, la anterior y la que viene, son algo pobres; creemos que pueda deberse a que existe sólo una mera enumeración de características, y no están sostenidas por acciones o apoyaturas dialogales. En el caso de la cita que sigue, el texto crece un poco por la inclusión de Oriol Serrat:

Era una mujer bien conservada, mucho mejor que él. Llevaba muy bien esos 45 años del asombroso músculo sometido, milagrosamente tenso todavía sin amenaza aparente de caída, y cuando se la veía correr en bikini por la playa, seguida por sus perros y sus sobrinos, brñida la piel por el agua y el sol, el señor Serrat, admirado

tenía ocasión de calibrar una vez más el secreto poder de aquel cuerpo a la vez que intuía de repente que la vida no es siempre musical; era un hombre terriblemente celoso. (p! 138)

Por ejemplo, lo que demandamos a nivel de apoyaturas en el arte de narrar -en los dos textos anteriormente citados- justamente para salir de la monotonía que significa sólo la mera enumeración de características, aquello que justamente enriquece a una descripción lo encontramos en este pasaje:

La Lola era una de esas mujeres de carnes hipocondríacas, blandas y tristes, muertas, que parecen muy manoseadas aunque nunca lenhan sido y cuya expresión de asco, profundamente grabada en sus rostros hinchados y beatíficos, provienen no de la práctica excesiva del amor, sino precisamente de no haber hecho jamás el amor: es su expresión una mezcla de hastío, de dulzura y de remilgo, como si constantemente captaran con la nariz un olor pestilente pero de alguna manera beneficioso para su alma, o su egoísmo, o como quiera que se llame eso que las mantiene firmes en su soledad animal durante toda la vida. (p. 31)

El siguiente texto corresponde a una descripción subjetiva que el autor hace de Manolo, observamos cómo Marsé maneja su capacidad descriptiva 'hacia adentro':

La festividad de la noche, su afán y su trajín alegres eran poco propicios al sobresalto, y menos en aquel barrio; pero

un grupo de elegantes parejas que acertó a pasar junto al joven no pudo reprimir ese ligero malestar que a veces provoca un elemento cualquiera de desorden, difícil de discernir: lo que llamaba la atención de el muchacho era la belleza grave de sus facciones meridionales y cierta inquietante inmovilidad que guardaba una extraña relación -un sospechoso desequilibrio, por mejor decir- con el maravilloso automóvil. Pero apenas pudieron captar más. Dotados de finísimo olfato, sensibles al más sutil desacuerdo material, los confiados y alegres verbeneros no supieron ver en aquella hermosa frente la mórbida impasibilidad que precede a las decisiones extremas, ni en los ojos como estrellas furiosas esa vaga veladura indicadora de atormentadoras reflexiones, que podrían incluso llegar a la justificación moral del crimen. El color oliváceo de sus manos, que al encender el segundo cigarrillo temblaron imperceptiblemente, era como un estigma. Y en los negros ca ellos peinados hacia atrás había algo, además del natural atractivo, que fijaba las miradas femeninas con un leve escalofrío: había un esfuerzo secreto e inútil, una esperanza mil veces frustrada pero todavía intacta: era uno de esos peinados laboriosos donde una encuentra los elementos inconfundibles de la cotidiana lucha contra la miseria y el olvido, esa feroz coquetería de los grandes solitarios y de los ambiciosos superiores. (p. 13 - 14)

Todas las extensas descripciones vinculadas al Monte Carmelo, al Cotto-lengo, al Parque Guell, cuya máxima expresión localizamos en la pp. 54, 49, 25, terminan de configurar el universo descriptivo de los grandes momentos en la novela. Pero este tipo de descripciones no son suficientes para Marsé, su afán por trabajar con las

sensaciones hace que recorra una grama detallada de características vinculadas a los sentidos.

Ahora Maruja en el reencuentro con Manolo, la noche en que él, insolentemente se mete por la ventana a su cuarto. Casi to dos los sentidos en armónico despliegue:

Recordaría durante muchos años el olor a polen de los pinos, el rumor de las olas, el suave chapoteo del agua en los costados de la lancha; recordaría siempre las imponentes torres de la villa alzándose iluminadas contra el cielo estrellado, y sus grandes ventanales arrojando a la noche ráfagas de música, de luz e intimidad, fragancias conyugales, rumor de pasos y de risas, mientras la luna brillaba en lo alto ingrávida y solemne como una hostia. Desbordando qquel fino cuerpo de serpiente, el calor y las ansias de absoluto pasaron al vientre de la muchacha, que se abría como una planta sedienta recibiendo la lluvia, con tal intensidad y en una postura tan atrevida, que él no tuvo más remedio que dudar, por un instante, de su condición de señorita. De repente, la muchacha se bajó el niki y se despegó un poco, dejando la cabeza recostada en el pecho del murciano.

-Me están esperando para cenar -dijo con un hilo de voz-. Me están esperando ... (p. 40).

Si observamos con detenimiento veremos el regodeo sensorial con el que Marsé construye este texto: 'olor a polen' (olfativa), 'el rumor de las olas' (auditiva), 'suave chapoteo del agua' (auditiva), 'las imponentes torres de la Villa alzándose iluminadas'

(visual), 'ráfagas de música' (auditiva), 'rumor de pasos y risas' (auditiva), 'la luna brillaba' (visual), 'el calor y las ansias' (térmica interna), 'me están esperando para cenar -dijo en un hilo de voz' (auditiva).

Parece ser que este mundo sensorial, en donde las características se des<sup>de</sup>pliegan libremente están vinculadas a sus encuentros con los personajes femeninos de la obra. En el texto que sigue la descripción está referida y en relación con Teresa:

No supo lo que fue, si el perfil adorable de Teresa con los labios entreabiertos y los rubios cabellos al viento, flotando trenzados con el rojo pañuelo (una llama fulgurante en la noche) o el ardiente roce de sus caderas, o tal vez la misma velocidad, aquel vehemente zumbido que era la plenitud de algo, pero lo cierto es que en un momento dado, súbitamente, un júbilo sordo, un dulce vacío en la médula (¡para, loca, despacio!) una excitación como nunca en la vida había experimentado y un ardor punzante produjo el segundo y definitivo cambio en sus sentidos: un brusco taponamiento en los oídos, mientras ingresaba en alguna región etérea y echaba suavemente la cabeza hacia atrás (¡para, nena, para!) y miraba el firmamento, y la música del cha -cha -chá envolvió su cabeza. (p. 183)

Sería ocioso seguir andando en este trabajo sobre lo que hace el autor con las descripciones y los sentidos, pero sucede que



justifican perfectamente que se diga de Marsé que es en Ultimas tardes con Teresa un novelista perfectamente descriptivo. Su trabajo, prácticamente de orfebre, al degustar las sensaciones, al referirlas a sus personajes, a las situaciones, nos hace pensar que las descripciones funcionan en la novela como una apoyatura para continuar con la cadena de hechos que maneja el narrador y que constituirán finalmente el diseño general de la historia. Veamos algunas sensaciones vinculadas al olfato, en donde el olor perfila la atmósfera y levanta el texto:

cuando el hijo de un refugiado de guerra la arrinconó bajo el hueco de la escalera, y la palmeo y la lastimó hasta que pudo escapar) y la rosa de los vientos se dilató en su pecho al aspirar hondo. Teresa notó en el acto la tibia transpiración de la piel del muchacho, el olor a almen - dras amargas que se mezcló con su propio perfume y repentinamente lo impregno todo, envolviendoles a los dos. (p. 149)

La oración final la podría firmar cualquier gran narrador. En el texto que sigue la sensación olfativa tiene dentro de sí una pátina que le ha sido otorgada por el tiempo:

Teresa bajó los suyos (miró por última vez a la insólita pareja que se revolcaba a sus pies, en medio de un glorioso olor a terciopelo mordido por la humedad) balbuceó una disculpa y luego dio media vuelta y salió corriendo. (p. 259)

Hay muchos pasajes

en la novela que describen las sensaciones olfativas y que sería tedioso seguir colocando. También hay muchas sensaciones gustativas como en el texto siguiente donde la presencia primordial es el gusto:

Sus rodillas soleadas emergieron en la penumbra, temblorosas, cubiertas de una fina película de sudor y de pasmo: Ha visto su hermosa y rebelde cabeza inclinada fervorosamente, buceando en tinieblas, hasta posar la frente en una piel ya no abrazado por el estúpido sol de las playas patrimoniales, sino por el deseo. Para él, en cambio, recorrer con los labios ese joven cuerpo bronceado, aprenderlo de memoria con los ojos cerrados, significaba además sentir el gusto de la sal en la boca, violar el impenetrable secreto de un sol desconocido, de una colección de cromos rutilantes y luminosos nunca pegados al álbum de la vida. (p. 43)

Aparte de las sensaciones olfativas y gustativas las descripciones que relacionan con el tacto se incluyen también en abundancia. El tacto como sensación térmica:

Le pareció que algo había cambiado con el tiempo, notó que la imagen de Teresa Serrat exhalaba ese efluvio desangelado y doméstico, poroso, de los cuerpos ya conocidos y poseídos. (p. 92)

Las sensaciones visuales son las que Marsé utiliza con mayor frecuencia, una de las más sobresalientes es la siguiente,

en donde observamos lo visual en el claroscuro en -  
vuelto en otros sentidos:

Luego, a medida que se acercaba al mu  
ro cubierto de hiedra, distinguió la ventā  
na abierta y las sombras interiores, más  
densas aun que la noche. Tuvo que pisar  
un macizo de flores que flanqueaba la pa -  
red. Se detuvo. La ventana le llegaba al  
pecho. No oyó ningún ruido. Antes de sal  
tar al interior se asomó: nada, excepto lā  
mancha blanca de la sábana sobre la silue -  
ta uniforme de un cuerpo. Entró sin hacer  
ruido, deslizándose directamente hacia ua  
cama.

Ella saltó de la cama, por el otro la  
do, y se quedó allí de pie, envuelta en lā  
sábana. El también se levantó, avanzó ha -  
cia ella, que murmuraba: "Dios mío, no pue -  
do creerlo!", arrinconada junto a la mesi  
ta de noche. Su cara y sus hombros morenos  
se confundían con las sombras de la habita  
ción. (p. 42)

Existe un pasaje que  
corresponde al grupo de sensaciones visuales pero  
que escapa un poco a su clasificación en cuanto que  
se inclina hacia la caricatura -que viene a ser una  
de las variantes de la descripción-, por ser sólo la  
única muestra en la novela, por lo menos la única en  
que nosotros hemos reparado: la reproducimos, pensa -  
mos que antes que una caricatura, es más bien una  
insinuación:

Eran dos muchachas en tecnicolor (bra  
zos y piernas de chocolate, labios viole -  
tas, ojos ribeteados de azul hasta las sie  
nes, como diminutos antifaces), con altos  
peinados gonflés, rígidos, que despedían

destellos, y ligeros y chillones vestidos de verano ceñidos al cuerpo como una piel. (p. 192)

Las sensaciones auditivas son menos frecuentes que las visuales, es cierto, pero son abundantes. Hay una especial atención por la línea melódica de la voz, por ejemplo cuando habla la enfermera y Marsé se detiene en la pronunciación de una palabra Sitges (p. 180); o la entonación, que desde las primeras páginas preocupa al autor: la entonación de Manolo (p. 16) o las ampliaciones detenidas que hace de la voz del pi joaparte un poco más adelante (p. 20). También aquella voz nasal que lo llama (a Manolo) al principio, cuando él está en la fiesta sin haber sido invitado (p. 19). También el sonido como marco en acompañamiento de risas de mujer y música (p. 40). El murmullo también se divuelve, la distancia oscurece la voz; algún reflejo de rebote aclara las frases que convierten a Manolo en una pieza de museo (p. 285). En todo momento el tiempo gasta la eufonía y la hace consancio (en casa de los Bori, cuando invitan a Manolo y Teresa a cenar):

-aquel empeño en seguir abrazados, aquella música que había quedado reducida al ritmo asmático de la batería- (p. 289)

Son realmente infini  
 tos los recursos que tiene Marsé para describir; no  
 sólo lo objetivo sino lo subjetivo, lo caricaturesco,  
 las sensaciones visuales, táctiles, olfativas, gusta-  
 tivas, térmicas, auditivas, así como las sensaciones  
 internas, por ejemplo la cita que sigue y que hace  
 que la velocidad siembre nuevas emociones en el mundo  
 interior de Manolo:

"¿Te gusta correr?", le gritó Teresa.  
 El asintió vagamente con la cabeza. Sentía  
 en las sienés el golpeteo de su propio cabe-  
 llo atezado y en el rostro la furia del  
 viento pegándose, adhiriéndose a la piel  
 como una máscara cálida, mientras que en  
 alguna parte un dulce zumbido iba en aumen-  
 to y lo llenaba todo. La velocidad era cá  
 da vez mayor, y el zumbido se hacía cada  
 vez más agudo y delgado, subía, subía pri-  
 mero por su vientre y luego por su pecho y  
 de pronto inundó sus sentidos y se diluyó  
 en una plenitud silenciosa, sideral, en  
 una pueril emoción de luz de luna, de ingra-  
 videz... Pero Manolo desconfiaba de las e-  
 mociones mecánicas (recordó oscuramente que  
 una vez el Cardenal le habló de ciertas má-  
 quinas tragaperras que echándoles una monē-  
 da se la cascan a uno, en los Estados Uni-  
 dos, debía ser un chiste) y sospechó que  
 todo se había confabulado para aturdirle.  
 ( p. 183)

Y, finalmente en este  
 recorrido por el mundo descriptivo de Marse, el en-  
 cuentro de Luis Trías con Manolo en el Saint Germain:

Le parecía estar flotando en medio de  
 la infamante luz cruda que encendía el niki  
 rojo de su amigo Filipino, cuando, repentina

mente, percibió tras él el inconfundible paso de felino, el rumor amortiguado de las suelas de goma, y notó unos ojos clavados en su nuca. No le había visto entrar, pero como las resacas le dejaban siempre una punzante sensibilidad dorsal, cuya causa sólo podía explicarse por su natural tendencia a captar el lenguaje mudo de las miradas, adivinó al instante que era él. ( 331)

#### 1.2.3.3.- Diálogo: Miriam Allott

en su libro Los novelistas y la novela recoge la opinión de Mrs. Barbauld quien dice: "La omnisciente narración del autor no será vivida, a menos que el autor penetre en la narración y entre en el diálogo, por ello todos los buenos escritores han introducido en su técnica narrativa tanto arte dramático cuanto les ha sido posible." Ya lo habíamos aclarado desde el inicio del punto titulado Modalidades o Procedimientos, el manejo del diálogo es tan importante en el montaje general de una novela como lo puede ser la descripción, etc.

Marsé no ejecuta las posibilidades que le otorga la técnica narrativa contemporánea en cuanto a diálogo se refiere, generalmente es directo, un personaje pregunta y el otro contesta, el manejo más elemental y directo del uso del parlamento: sin embargo en tres o cuatro oportunidades el autor busca nuevas formas, trata de emplear nuevos

recursos. Sin que esto constituya una constante de gran despliegue en la novela, como puede pasar, y así sucede con la descripción; creemos que vale la pena recoger estas muestras de diálogo para valorar con más conocimiento de causa la gama de técnicas narrativas que emplea Marsé en esta obra.

Dentro de las variantes más representativas del uso del diálogo encontramos este pasaje que ilustra un intento de lenguaje coloquial:

„un sábado fui al cine con la Rosa, } :  
Bernardo y ella estaban reñidos aquel día y ella no hacía más que llorar y me lo contó todo... ¡ay, no seas bruto, que me haces daño...! -Se tapó el pecho con los brazos, notaba aún los dientes de él, pero no recogió la mirada anhelante ni la ternura de su mano acariciando su pelo, de modo que siguió hablando-: ¿Lo ves?, todos sois iguales, y luego que, también de eso os cansais... qué haces por favor... -Su voz perdía firmeza, se fue haciendo líquida-. Eso no, sabía que pasaría eso... ¿Que vas a pensar de una chica que se deja...? Pero dime, ¿estas motos también son robadas? Aunque a ti por lo menos nunca te he visto borracho ni haciendo gamberradas por el barrio, es la verdad, las cosas como sean... Eso no, te digo. ¿Como puedes pensar que yo..., dónde crees que tiene una la honra? (p. 31)

En la novela también se encuentran textos que se aproximan al diálogo múltiple, aunque en el fondo esta cita sea solamente un

un diálogo con una graficación entrecomillada y no con apertura de guiones. De todas formas, la agilidad del párrafo hace pensar en un diálogo múltiple:

El pijoaparte llevaba unos guantes de piel negra prendidos del cinturón; ahora se los ponía lentamente. "Vale-dijo-. Tu primero". "Esperaré un poco" -respondió Sans. "No hay nada que esperar, este es el momento". "Es mejor asegurarse -insistió el Sans, y se volvió para mirarle-. A ti, si no fuera por mí ya te habrían trincado no sé cuántas veces!". "Cállate, Bernardo, que hoy me pones de mala leche". "Está bien...". "Hablarás cuando yo te lo diga y no olvides quién manda aquí". "Está bien, pero que conste". "Venga ya, qué diablos esperas" ( p. 57)

Generalmente las posibilidades de manejo del monólogo interior en la novela se resuelven en tercera persona, nos referiremos al sueño de Manolo ( p. 64) o a los delirios de Maruja ( pp. 207, 277) de la misma forma la imaginación desbordante de la primera parte del cap. XXIV ( p. 318 - 327), de la misma forma los relatos de Teresa ( vid.: 1.1.1.2) tanto como los relatos de Manolo, todos ellos en su mayoría son tratados en tercera persona impidiendo el juego libre de la corriente de la conciencia. No existe la posibilidad de hacer un estudio a través del esquema que propone Humphrey ( 37). Son pocos los ejemplos de monólogo interior, sin embargo siempre con la presencia del narrador

entre guiones, aunque parece ser la misma Teresa quien habla. Se crea la anfibología:

"Tal vez, ahora que pienso, lo mejor habría sido hacerla volver a casa; en primer lugar porque estoy segura que ha tenido que hacerse bastante daño -ella se ha esforzado en disimularlo, pobre chica, pero el trompazo ha sido mayúsculo- y en segundo lugar porque luego quizá todo habría rodado de distinta manera para Luis y para mí. Entonces no lo sabíamos, claro, entonces creíamos necesitar el apoyo de Maruja y además no estábamos dispuestos a renunciar al placer de proporcionarle a la chica un rato de diversión ¿o no fue eso exactamente? No sé..." (p. 111)

Existe sin embargo un pasaje de lo más interesante en el juego del monólogo dentro de un esquema dialogado que permite establecer un cotejo bastante claro entre Teresa y Luis, en cuanto a lo que aparenten ser y son el realidad, creemos que es el momento más brillante en cuanto al juego monologado de la novela. La marca del diálogo va entrecomillada y la del monólogo entre paréntesis:

Los dos estaban inmóviles, guardando una distancia de tres metros. Luis no se atrevía a dar un paso, era evidente. Encendió un pitillo, bramando casi: "¿quieres uno? Son muy buenos (lamentable: sabes que son horribles) son rusos auténticos (peor aún: mal momento para evocar tu proverbial solidaridad) Jacinto me trajo unas cajetillas del último Festival de la Jeunesse de ... (dejalo ya, anda, callate) y empezó a fumarlo nerviosamente y como a escondidas, dando manotazos al humo que se quedaba flotando denso y pesado bajo la única luz encendida de la terraza, sobre su

cabeza. Teresa observándole, confirmó su idea recién estrenada de que estaba delante de un bluff. El legendario caudillo seguía empeñado en vivir la prosa de la vida sólo a medias, como si aquellas fuesen actividades poco dignas de su alto magisterio (bailar, nadar, hacer el amor, e incluso, como ahora lo demostraba, fumar): aspiraba el humo del cigarrillo sin tragarlo y lo dejaba medio saliéndose de su boca, derramándose sobre los labios como una espuma repelente y Teresa descubrió que siempre había dudado de la moral de las personas que al fumar no se tragan el humo. (p. 107)

Existen algunos ejemplos más de monólogo interior no sin inmiscuirse el autor en ello, como el que aparece a propósito de un pensamiento de Maruja sobre lo importante que era Manolo para ella (p. 279). De todas formas a estas alturas podríamos decir que el aparato montado por Marsé para ejercitar o poner en práctica el monólogo en su novela no es todo lo rico si lo comparamos con la descripción.

2.- Las Constantes: Este capítulo habla de las constantes en Ultimas tardes con Teresa. En primer lugar ¿qué entendemos por constantes? Son aquellos elementos de la novela que se repiten con tanta frecuencia y de tan diversas formas que hacen pensar que son las ideas contrales del autor para manejar su his

toria. Por esa razón hemos dividido en dos puntos este capítulo, el primero que corresponde a los personajes y lugares constantes en oposición, y el segundo que corresponde a los temas.

### 2.1.- Personajes y lugares en oposición:

Los personajes en oposición son la Jeringa (Hortensia)/ Teresa en el primer plano de la simbiosis, Las Sisters ( más Hortensia)/ Teresa en el verano y sus actitudes con el sol, Manolo y Maruja/ Teresa y Luis como un problema de equilibrio protagónico dos a dos para la estabilidad de la novela, la casa de Manolo/ la Villa, el café Delicias/ Saint Germain y las motos robadas/ el Floride.

2.1.1.- La casa de Manolo /La Villa: aunque Marsé no se detiene mucho en la casa de Manolo ( la de su hermano con quien vive en el Monte Carmelo) lo poco que alcanza a decir es demoledor con respecto a los signos exteriores de la barriada "Chabola" en donde comparte su vida con Bernardo ( ladrón de motos como él) , la Lola (noviade Bernardo y posteriormente su mujer), el Cardenal (reducidor, que es una especie de patriarca de la delincuencia en ese sector de la ciudad), la Jeringa ( Hortensia, que no se sabe si es hija o sobrina del Cardenal), más la cantina Delicias ( vid.: 2.1.2), todo el ambiente de

miseria y desperdicio que rodea al mundo de Manolo en el Carmelo (vid.: pp. 268, 75, 160), visiblemente está en oposición al mundo grato y apacible de la Villa, que es el lugar donde paso el verano, Teresa, la rubia universitaria adinerada. La Villa es una mansión rodeada de jardines y canchas de tenis, está frente a la playa (de una arena dorada) (vid.: pp. 102, 95). Marsé hace que el lector repare en estas oposiciones sin decirnos nada, el mero mostrar la diferencia de clases hace que se establezca una confabulación tácita entre el autor, y el lector.

2.1.2.- Las Delicias /Saint Germain: Circunscribiendo vñ los lugares donde se desarrollan los acontecimientos, existe definitivamente una oposición dolorosa entre el bar Delicias de la Chabola en donde los días se consumen jugando a las cartas o bebiendo, el ambiente adentro y afuera es triste desolador, paupérrimo (vid.: pp. 260, 143, 147) sobre todo la p. 264),. Mientras que en el bar de Saint Germain el esquema es totalmente opuesto, aquí, los niños bien de la universidad de Barcelona serreunen para hablar de "política", el mundo snob y decadente de la "nocturnidad inteligene" entre el sonido de un jazz experimental y una copa de fino licor (vid.: pp. 189, 233). El mundo que preocupa a los jóvenes de

diferentes extracciones sociales, la compleja situación en la que se encuentran los disminuidos hará, justamente que estos se dediquen al latrocinio; mientras que por otro lado, la comodidad hará que los jovencitos de la universidad se dediquen a preparar un complot onanista.

2.1.3.- El sol, las Sisters y Teresa: Dentro de la línea de paralelos que hay a lo largo de la novela, el que se establece entre las Sisters (hermanas de cabello pintado de rubio que se dedican al latrocinio) y Teresa, se da sólo en cuanto a tomar el sol en el verano. Mientras que las Sisters toman el sol en el suelo terroso del corralón en el que viven allí por Pueblo Seco, lugar desagradable y pobre, zona fabril y habitada por golfos, mientras que las ladronas reciben el sol en traje de baño en esas circunstancias, Teresa, goza de la tranquilidad de su playa privada, goza de la comodidad de un universo perfectamente grato que no ofrece problemas y que tiene, además, frente a sí, la inmensidad del mar para refrescar no solo el cuerpo sino el espíritu.

(Vid.: pp. 272, D 8)

2.1.4.- Las motos - El Floride: Ya sabemos que Manolo es un ladrón de motos, desde las más viejas y lentas hasta las más modernas y veloces,

la Ducati por ejemplo, aquella moto de las secuencias finales. Lo cierto es que Manolo usa vehículos robados, mientras que Teresa maneja su Floride (automóvil sport de los más finos de la línea Renault).

Si bien es cierto que esta oposición no es una de las más claras, en el manejo de las situaciones por parte del autor, también es cierto que habiendo tantos universos en contraste, éste toma especial importancia (vid.: pp. 318, 146)

2.1.5.- Manolo-Maruja / Teresa-Luis:

Los paralelos, en oposiciones, negaciones y afirmaciones, dados a través del contraste de familias, ambientes, actitudes, historias y personas son parte del estudio más significativo de Ultimas tardes con Teresa.

Carlos Miralles, cuando se refiere a la belleza de los héroes en los textos antiguos, específicamente en el sentido de la novela griega, dice: "Resulta muy difícil explicar por razones meramente históricas, pero quizá responde a un idealismo, consciente o no, del autor: teniendo la novela, como leit-motiv generador, el amor de ambos protagonistas, es normal que el autor se preocupe por hacerlos, si no psicológicamente, al menos sí físicamente, lo más idóneos posible para el amor..

Esta premisa válida para la novela griega se cumple en la de Marsé, caprichosa o casualmente los cuatro protagonistas son bellos dos a dos, cada pareja en su propio mundo e incluso para los otros.

Maruja es una morena hermosa y además distinguida, tanto que Manolo, también moreno, se confunde y cree que es millonaria y, claro, la enamora. Cuando después de un tiempo se vuelve a encontrar con ella insiste y hasta se introduce una noche en el cuarto de Maruja decidido a hacerle el amor. Ya sabemos que así es, pero también sabemos que Manolo al amanecer descubre que se trata más bien de la sirvienta y no de la dueña de la casa. En todo este camino de acontecimientos los dos son mostrados como hermosos, armónicamente bellos.

En oposición, la pareja Luis-Teresa, Teresa es rubia, aquí se trata además del ideal catalán, lo ideal en una mujer es que sea rubia, así como para un hombre. Pero Luis y Teresa no sólo son bellos y rubios, son definitivamente lo mejor de la universidad y además con mucho dinero.

El enfrentamiento que se hará de estas parejas dos a dos nos parece desequilibrada en la novela, creemos que Marsé no supo controlar su antipatía por Luis Trias y lo condena de antemano

a dejar o "caer" en la novela. Sucede que una vez que Manolo se acostumbra a ser amante de la sirvienta, Teresa comienza a envidiar la supuesta afectividad amorosa del murciano con Maruja en oposición al recato de Luis quien llega al colmo de no tocar a Teresa una noche en la que se encuentran los dos solos en la Villa; este hecho origina que Teresa termine definitivamente con Luis por no haber "reaccionado" como ella lo esperaba. A partir de este momento Marsé comenzará su desapego por Luis. Ese mismo día de la despedida definitiva de Luis, Maruja ha sufrido un accidente que la postrará en cama; motivo suficiente para que Teresa busque a Manolo en la barriada a fin de avisarle del accidente de la sirvienta. En realidad, lo que sucede es que el autor quita del camino a Luis con una "muerte física", el mecanismo es un facilísimo pero es tal vez el único que cabe en texto. Sin embargo, mientras que en el universo de Manolo surge la Jeringa que viene a reemplazar un poco a Maruja, en el universo de Teresa no surge nadie, sería difícil también, pero tampoco en el de Luis, originando así un contrapeso favorable al universo de Manolo, para esto el autor se vale del mecanismo de la simbiosis entre Teresa y la Jeringa (Vid.: 2.1.9.) Debemos considerar que en algún momento Luis tuvo cierto interés -bastante lateral- en Maruja, incluso se lo dijo a Teresa, justamente el día

del accidente de la sirvienta.

El esquema de oposiciones entre Maruja-Manolo/ Teresa-Luis, es más bien un esquema de diseño protagónico, y de equilibrio de la trama en la novela. Nos parece también que se trata de mostrarnos una perspectiva de la capacidad de posesión de la gente de dinero (Teresa toma y deja lo que quiere porque puede). Así queda planteado este esquema de oposiciones en donde se pone en juego el amor, el poder y la dependencia. (Vid.: pp.124, 35, 50, 208, 78, 118, 120, 107, 112, 125, 144, 240).

2.1.6.- La Jeringa/Teresa: una de las oposiciones más interesantes de la novela es la que pone en juego Marsé a través de la simbiosis física entre Hortensia y la rubia universitaria por medio de los ojos de Manolo.

Las oposiciones a través de las diferencias sociales vuelven a ser resaltantes en esta parte de la explicación de la novela. Nadie se hubiera atrevido a dudar del origen de Teresa Serrat, sus padres, Orioly Martha son lo suficientemente confiables como para ser considerados honestos y honorables, pero en el caso de la Jeringa sucede todo lo contrario: no se sabe si es hija o sobrina del Cardenal, este hecho "naturalmente" está de acuerdo a su extracción social, clase baja, baja. Sin embargo, para Marsé, nos parece, lo importante no es

sólo eso sino el parecido físico y facial que hay entre la Jeringa y Teresa, pero parecido que tiene un mensaje de lo más importante en el texto: la Jeringa está marchita (á pesar de ser tan joven como Manolo o Teresa) porque no ha sido cultivada:

Su silueta, inmóvil sobre la gris claridad del exterior, en la puerta, era realmente la de Teresa, pero (¿porqué no hay luz en sus cabellos, niña, por que están fríos tus ojos?) sólo su silueta. Si bien esobastó: intentó ; salvar la situación con una mirada adusta, entre preocupada y cariñosa; palmeó la mejilla encendida de la chica, con esa especie de miserable experiencia que crece con la juventud y que acababa matándola. (p. 313)

Incluso hay pasajes en los que a Manolo le bastaba entornar los parpados para que la Jeringa fuera Teresa.

"Te has enamorado alguna vez, Manolo?", preguntó riendo. "No...", dijo él. Y al ver la manera con que fijaba repentinamente su atención hacia algo del jardín (ladeando la cabeza, un poco asustada, como si de pronto hūbiese descubierto la presencia de alguna alimaña entre la hierba que crecía libre en torno a ella) fue cuando constató una vez más su extraordinario parecido con Teresa Serrat. Esas piernas que se agitan en el aire, que parecen fustigar el sol desesperadamente, solo necesitan un dorado de playa para ser las de Teresa. Entornando los párpados, Manolo observó detenidamente a la muchacha: estaba francamente graciosa, y él sintió la oscura necesidad de preguntarse de nuevo por qué, antes de enamorarse de Teresa no se había enamorado de ella. (p. 216).

Lo que trata de decirnos Marsé es que de haber tenido la Jeringa una oportunidad para cultivarse como la tuvo Te-

resa, Hortensia sería otra cosa, pero pensemos bien, sin precipitaciones. Marsé no nos está diciendo que la Jeringa debió ser como Teresa (porque, aclaremos, Teresa aparte de su hermosura, no tiene nada, excepto dinero), pero tampoco nos está diciendo que no sea exteriormente como la bella universitaria. Marsé nos dice con este ejemplo que todos debemos tener las mismas oportunidades; en ese sentido todo dependerá en regar la flor para que Hortensia no se marchite (vid.: pp. 166, 171, 217).

2.2.- Las otras constantes: Acabamos de ver como hay algunos elementos (en este caso personajes, lugares, y objetos) que se mueven en paralelo a lo largo de toda la historia y que nos van configurando el sustrato significativo que posee la novela detrás de las palabras que leemos e incluso más allá de la misma historia.

En esta parte de las constantes son las motivaciones internas, las que están dentro del texto, las que nos interesan. Cuando hablamos de motivos, empleamos el término en la acepción de Kayser en su Interpretación y Análisis de la obra literaria:

la palabra motivo pertenece al vocabulario de uso cotidiano y tiene los más variados significados. Por motivo de una acción se entiende el impulso para realizar esa acción" (39). Existen pues, dentro de la obra impulsos-acciones que generan el desarrollo de la historia.

Claude Bremond nos ayuda a aclarar más aún el concepto: "la verdadera unidad, el átomo narrativo es el motivo. La intriga es una creación secundaria (40). Si aceptamos que motivo es impulso para generar una acción, debemos aceptar también que la acción la realizan personajes y estos al realizarlas desgastan tiempo. Así, podemos justificar que el motivo sea como Bremond dice el átomo narrativo. A nosotros nos parece que el tema es el desarrollo del motivo, a partir de lo que recoge Baralt en su definición: "el mismo tema, por ejemplo que así vendría a significar dos cosas, si bien análogas entre sí, ambas muy acordes con la etimología griega (thema), lo que se establece, lo que se coloca" (41). Tema, entonces, lo que se establece, lo que se coloca en una obra, a partir de un impulso, que genera una acción, dada por un personaje que a su vez implica desgaste de tiempo. En este sentido empleamos entonces la expresión temas constantes.

Los temas constantes que hemos encontrado en Ultimas tardes con Teresa, son los complejos de los personajes, la soledad, crisis de los personajes, pretextos para escapar de la crisis (él amor y la política) el suspenso (á nivel de estructura y tema) y el humor negro.

2.2.1.- Los personajes y sus frustraciones: Cuando decimos que los personajes tienen comple-

jos, entendemos el concepto desde su significado más simple en psicología, todo sentimiento de inferioridad (situación normal en todo ser humano) puede originar un complejo de inferioridad si es que este sentimiento se problematiza. Consideramos que casi todos los protagonistas están ubicados en esta situación, sobre todo si analizamos sus frustraciones; partamos por lo tanto, primero, del concepto de frustración que tiene dos direcciones, la frustración como suceso que impide, dificulta o demora la realización de una actividad, y la frustración como estado es justamente el estado de ánimo de la persona que ha sido víctima de este impedimento, esta dificultad o esta demora (42). Si a este esquema simple de análisis protagónico le agregamos que el afán de poder, según Adler, actúa a través de sentimientos de inferioridad (43), podríamos aventurarnos a decir que Manolo tiene un complejo de inferioridad que deviene desde su infancia y su frustración por la relación tan extraña que tuvo con la niña Moreau, con su madre y el gitano que fue a vivir a su casa como un "nuevo papá". Este complejo de inferioridad se agudiza y se problematiza más con la frustración que le origina la familia Moreau cuando después de ofrecerle viajar con él a Francia, al día siguiente ya se ha ido (la familia); este recuerdo lo seguirá (a Manolo) a lo largo de toda la novela y originará ese complejo de

superioridad que pone de manifiesto al pensar que puede conseguir con sus "atributos" a la "mujer lotería" como bien acota Vargas Llosa (44).

Asimismo, en el caso de Teresa, su afán por ver en Manolo a un sindicalista no es otra cosa que una proyección de su status de niña rica y en - greída; aparece en la novela como una joven universita - ria preocupada por los problemas sociales pero en reali - dad no es más que una pequeña burguesa que trata de que - dar bien con su conciencia, cuestión que se pone de mani - fiesto cuando conversa por última vez en su cuarto con Luis, los monólogos son reveladores (vid.: p. 107).

Maruja es tal vez, la más "nor - mal" de los protagonistas, su participación es de sumi - sión y tranquilidad servil en el texto, excepto cuando trata de obligar a Manolo a casarse con ella pero como eso no prospera por el temperamento del Murciano, todo, después, vuelve al orden y a la normalidad.

El Cardenal, la Jeringa y Ber - nardo como personajes secundarios sólo responden a la realidad que los circunda, al submundo de la delincuen - cia de las "Chabolas", las limitaciones económicas, la vida marginal los mantiene en una atmósfera ante la que no hay salida, aún más, no sólo no hay salida sino que los "aniega" más como lo es el caso de Bernardo quien se

convierte en un guiñapo humano. Ambiente frustrante al cual finalmente tendrá que regresar Manolo.

2.2.2.- La soledad: Si analizamos con -  
 cienzudamente a cada uno de los personajes convendremos  
 en que todos están asistidos por una gran soledad. La  
 novela lo plantea así; Manolo prácticamente no tiene ami-  
 gos, tiene en Bernardo sólo a un cómplice para realizar  
 sus fechorías pero no precisamente a un amigo; ni siquie-  
 ra su hermano, todo lo contrario, su hermano no lo acep-  
 ta, lo rechaza, lo soporta pero lo rechaza; lo mismo su-  
 cede en su relación con el Cardenal se preocupa por él  
 en algún momento, cuando descuida sus "trabajos" por sa-  
 lir frecuentemente con Teresa, pero la preocupación del  
 Cardenal visiblemente no es por el amigo sino por el "em-  
 pleado" o el "socio". Incluso, cuando Manolo está con  
 Maruja, se siente que hay una distancia entre los dos  
 protagonistas que impide considerar que haya una cierta  
 intimidad entre los dos. Manolo está solo, la Jeringa  
 trata de acercársele, él en algún momento piensa que eso  
 sería lo mejor pero finalmente Hortensia lo traicionará  
 y terminará así toda posibilidad de acercamiento.

Lo mismo podríamos decir de Te-  
 resa, a pesar de su dinero y sus amigos y su popularidad  
 en la universidad, Teresa sufre de soledad, está enferma  
 de soledad, por eso se miente a sí misma y trata de com-

pensar su vida vacía saliendo con gente rara y estrafalaria "existencialista", se escuda en su afán de figuración hasta que finalmente encuentra en Manolo una justificación a sus inquietudes sociales; como dice Gil Casado inquietudes sociales que cree tener. No hay comunicación ni siquiera con Luis Trias, que es su novio, muestra de ello es su ruptura definitiva con el cuando todavía no se ha consumido la tercera parte de la novela. Teresa tuvo su confidente en Maruja pero eso fue en otros tiempos cuando eran niñas, ahora, en el momento de los acontecimientos centrales de la obra existe confianza pero no comunicación.

El tema de la soledad gobierna también a Maruja, en su humilde y callado submundo cómodo de sirvienta. Ya lo dijimos, no hay posibilidad de amistad en el verdadero sentido de la palabra ni con Manolo -quien es sólo su amante-, ni con Teresa -quien es sólo su patrona a quien conoce desde niña-, tanto es así que no le cuenta a ella sus amores con Manolo. Más allá de este esquema no hay nadie más en el mundo de Maruja.

Luis, el líder universitario es tal vez el más solitario de todos, está, como los capitanes de barco, hundido en la soledad no sólo física, sino anímica, aparte de la soledad en la que enclaustra el autor a su personaje. Una muestra de su mundo soledoso es

el final de la obra: el héroe universitario convertido en un dipsómano.

La Jeringa, el Cardenal y Bernardo están condenados a la soledad que el sistema social les ha impuesto, esa ausencia de toda resonancia que el mundo marginal les ha dado. La Jeringa reducida al ambiente viejo y lúgubre de su casa, el Cardenal confundido en su pasado turbio y en su presente delictivo sin ninguna significación excepto el dinero que consigue por sus "trabajos", Bernardo que está reducido a nada en la cantina Delicias, entre andrajos y desperdicios.

2.2.3.- La crisis: Todos los personajes plantean un cuadro de crisis verdaderamente lamentable, el primero en caer es Manolo cuando en su cadena de frustraciones finalmente equivoca el tiro y enamora a la sirvienta creyendo que es la señorita de la casa, lo que Vargas Llosa llama "la mujer lotería", el cuadro que hay después del hallazgo es deprimente. El segundo en entrar en la crisis es Luis ante su fracaso amatorio con Teresa. La tercera en hacer crisis es Maruja cuando le dice a Manolo que se case con ella. El cuarto es Manolo cuando se enfrenta al mozo que sirve en el bar durante su primera salida con Teresa, luego su pleito con Luis, su pleito con su hermano, el enfrentamiento con los golfos de las Sisters y finalmente con su delirio ante la imposibi

lidad de ver a Teresa.

2.2.4.- Los pretextos: el amor, la política: Muchos son los pretextos que buscan los protagonistas para configurar su comportamiento en la novela, ante el desarrollo de acontecimientos, lo cierto es que existe un panorama claro en cuanto al amor, algunos lo rechazan, como Luis, el Cardenal, o Sans al final y otros lo buscan desesperadamente como Teresa para compensarse, Manolo para "sacarse la lotería" y Maruja quien no sabe por qué. Otros buscan la política para compensarse, como Luis, Teresa, quienes se mienten, pero lo malo es que se creen sus mentiras, un poco la actitud farisaica, y claro, Manolo pero con absoluta conciencia de no ser ni servir ni interesarle la política, sólo por hacerle el juego a Teresa.

2.2.5.- El suspenso: Dentro del desarrollo de los temas existe una visible gradación ascendente en cada uno de los capítulos. Si bien es cierto que el suspenso tiene que ver con la estructuración de la obra, también es cierto que los temas del amor y la crisis que desarrollan cada uno de los protagonistas diseñan a su vez el esquema de "novela de folletín", cuestión que permite que consideremos al suspenso como una constante aunque no estrictamente temática.

2.2.6.- El humor negro: Así como el sus

penso tiene su correspondiente con la estructura de novela de folletín, y tiene que ver con el montaje de la obra, de esa misma "forma el humor negro se conecta con los epígrafes que aparecen previamente en cada capítulo.

Existe además de los epígrafes una serie de recursos que el autor usa para introducir la ironía y, a veces, hasta el sarcasmo.

Lucian Goldmann nos refiere la importancia que tiene para un escritor el punto que tratamos, dice: Intentemos precisar ahora un punto esencial acerca del cual existe una fundamental discrepancia entre Lukacs y Guiraud. Siendo la novela la búsqueda de gradada de valores auténticos en un mundo inauténtico, ha de ser, necesariamente y a la vez una biografía o una crónica social. Un hecho particularmente importante es que en la novela, la situación del escritor con relación al universo que ha creado difiere de su situación con respecto al universo de todas las demás formas literarias. A esta particular situación Guiraud le llama humorismo; Lukacs, ironía. Ambos están de acuerdo en el hecho de que el novelista debe rebasar la conciencia de sus héroes y que este exceso (llámese humorismo o ironía) es, estilísticamente hablando, el elemento constitutivo de la creación novelesca". (45)

La relación que existe entre el

autor y la mayoría de sus personajes es propiamente de humor acre; que corresponde a lo enunciado por Goldmann líneas arriba y que sobre el particular acota Vargas Llosa: "... el libro destila una agresividad tan hiriente y corrosiva que su razón de ser, se diría, es la exclusiva provocación. Su materia profunda es la anarquía, su lenguaje el sarcasmo..."

El marco que tiene dentro de la narración el Humor Negro es toda la novela, en cualquier momento aparece la motivación que nos ocupa, pero lo más evidente, lo más significativo dentro de esta constante se da a través de los epígrafes.

Teresa, la rubia universitaria,  
Manolo, ratero de motocicletas:

En realidad, el gangster arriesgaba su vida para que la rubia platino siguiera mascando chicle. (De una Historia del Cine) ( p. 54)

O, este otro epígrafe. Teresa y Luis han tenido un día saturado de inhibiciones producidas por sus complejos burgueses ( que tanto critican) pero triunfa su formación. Teresa recuerda todo lo sucedido con Luis, sobre todo la incapacidad de decisión amorosa del héroe y líder universitario. Luis, pues no responderá ni a la insinuación erótica de Teresa, ni a las condiciones favorables que rodean a ambos, en el cuarto de la rubia, solos en la Villa, con un ambiente extre

madamente propicio. Finalmente, se retirará sin haber tocado a Teresa:

Poco antes del final, después de algunas reacciones esporádicas, el mucho saliente provocó desanimo y flojera por ambas partes y rei no la depresión hasta el cierre.  
( Información Nacional Bursátil) ( p. 121)

Teresa, la rubia, busca con su automóvil sport a Manolo en la barriada ( chabòla) del Monte Carmelo:

Tiernas muchachas lánguidas, que salen de automóviles, me llaman.  
Pedro Salinas. ( p. 143)

Cuando Manolo ofrece conseguir los folletos políticos ( cap. XIX) y luego se hace golpear ( cap. XX) por los golfos de las Sisters, el lector sabe -no Teresa- que se trata sólo de una estratagema para recuperar la confianza perdida. El sabe que lo golpearán, aún más, presiona a los golfos para que le peguen.

... armado  
más de valor que de acero.  
Góngora. ( p. 270)

3.- Hacia una interpretación: El universo de la historia narrada en Ultimas tardes con Teresa viene gobernado en primer lugar por el diseño, acciones y reacciones de personajes en perfecta oposición paralela pero no simétrica, quienes se desplazan en lugares también en opo-

sición. El equilibrio se rompe cuando Manolo que es un ladrón de motocicletas y habitante de una barriada (chabola) en Barcelona decide meterse a una fiesta de la alta sociedad sin ser, naturalmente invitado, irrumpiendo así en un ambiente que no le es propicio por razones obvias de extracción social. En la fiesta Manolo incurre en un error, enamora a Maruja -quien es sirvienta- creyendo que se trata de "la mujer lotería" que él espera encontrar y conquistar en esa reunión. Así es que cae en el error, pero luego de descubrir la verdad sigue con la sirvienta.

Más adelante Maruja tendrá un accidente y esto será motivo para que Teresa se interese por Manolo, irrumpiendo en el mundo de Manolo. De esta forma los dos universos protagónicos, con sus respectivas acciones y reacciones se entrecruzan, ocasionando así la confrontación de dos niveles sociales perfectamente separados en la realidad objetiva pero que la ficción permite y soporta en la historia que narra Marsé.

De esta forma, de esta confrontación de extracciones surgen otras oposiciones, el café de la chabola (barriada) es un mundo diferente no sólo en sus características exteriores sino en el ámbito que se desprende de su atmósfera en contraste con el mundo "regalado" y snob del café Saint Germain en donde se reunen los uni -

versitarios "progresistas" de Barcelona.

Por otro lado, el mundo que envuelven al Cardenal, a la Jeringa y a las Sisters, así como a Bernardo Sans es el delictivo que corresponde en el texto a la más baja clase social, en oposición al que frecuentan Teresa, Luis, los Bori y sus amigos.

El único acercamiento posible planteado por Marsé, con maestría es el que desarrolla la simbiosis protagónica que les corresponde a la Jeringa y a Teresa, estableciendo de esta forma un paralelo de verdadera denuncia lo cual demuestra la imposibilidad que tiene Hortensia de ser cultivada, de conseguir una buena oportunidad para no ser lo que es y que bien hubiera podido haber sido de haber crecido en un ambiente como el de Teresa.

Hata aquí los ejes sobre los cuales se maneja la novela para poder entrar en la jerarquización de los temas.

Partimos de la premisa de considerar a los personajes en un esquema de frustraciones, Manolo por su infancia y el trauma que recibe cuando los Moreau no cumplen con su promesa de llevarselo a Francia; Teresa frustrada por su fracaso amoroso con Luis, además de su problema de ser y su apariencia en el ámbito universitario; prácticamente lo mismo sucedera con Luis además de "ciertas relaciones raras en el Barrio Chino" que nunca se a-

claran; y por último la condición de su clase en la que se mueven el Cardenal, la Jeringa y Bernardo. Este mundo de frustraciones constantes genera una gran soledad en los protagonistas que en algún momento se agudizará y creará un cuadro de crisis del que, naturalmente, buscarán que salir; las puertas de escape creemos que son el amor y la política: el amor para Teresa y Manolo son solo una compensación, la política para Luis y Teresa. Quedando los demás sumidos en la soledad que los perseguirá hasta después de la novela.

Todo este esquema de frustraciones, soledad, crisis y pretextos para escapar a su propios conflictos determina en la novela una constante de suspenso que el autor generalmente orienta hacia el plano erótico de la confrontación entre Manolo y Teresa, dando así paso a la estructuración folletinesca. El encuentro amoroso sólo se realizará en la imaginación delirante de Manolo pero este suspenso que funciona, generalmente, al final de la mayoría de los capítulos tiene un remanso en las salidas de Humor Negro que viene montado en la colocación y significados de cada uno de los epígrafes.

Finalmente podríamos decir que Ultimas tardes con Teresa es una novela de amor, pero no rosa, sino una novela de amor en la lucha por la vida, en su sentido más lato; el amor hoy en su significado sociológico.



- ( 1 ) Wellek y Warren, Teoría Literaria, p. 375.
- ( 2 ) Pérez-Rioja, Estilística (Tomo I) p. 59.
- ( 3 ) Wellek y Warren, ob. cit., pp. 373-374.
- ( 4 ) Allott, Los novelistas y la novela, p. 305.
- ( 5 ) Castagnino, El análisis Literario, p. 172.
- ( 6 ) Foucault, Las palabras y las cosas, p. 137.
- ( 7 ) Cf. Durrel, Justine, p. 15.
- ( 8 ) Correa y Lázaro, Cómo se comenta..., p. 30.
- ( 9 ) Es necesario aclarar que la primera, la segunda y la tercera ediciones de Ultimas tardes con Teresa poseen el mismo diseño para el índice. A partir de la cuarta edición se ha suprimido los capítulos que comienzan en las páginas 207 y 277. Nosotros orientamos el presente estudio a partir de la primera edición.
- ( 10 ) Cf. Kayser, Interpretación y análisis..., p. 279.
- ( 11 ) Es necesario aclarar que los capítulos que comienzan en las páginas 207 y 277 no se inician de manera normal como sucede con los otros capítulos, como veremos más adelante.
- ( 12 ) En el índice de la novela aparece 313 y debè corresponder 318.
- ( 13 ) Wellek y Warren, ob. cit., p. 241.
- ( 14 ) Castagnino, ob. cit., p. 152.
- ( 15 ) Barthes, "Principios...", pp. 171-186.
- ( 16 ) Cf. Castagnino, ob. cit.
- ( 17 ) Gil Casado, Pablo, Novela social española, p. 305.
- ( 18 ) El subrayado es mío.
- ( 19 ) El subrayado también es mío.
- ( 20 ) Barthes, ob. cit., p. 172.
- ( 21 ) Vargas, "Una explosión...", p. 12.
- ( 22 ) Barthes, ob. cit., p. 177.
- ( 23 ) Ibid, p. 174.
- ( 24 ) Barthes, ob. cit., p. 175.
- ( 25 ) Barthes, El grado cero..., p. 17.
- ( 26 ) Barthes, "Principios...", p. 175.
- ( 27 ) Barthes, "El efecto...", p. 95.
- ( 28 ) Castagnino, ob. cit., p. 163.
- ( 29 ) Castagnino, ob. cit., p. 163.
- ( 30 ) Ob. cit., pp. 466-467.
- ( 31 ) Ob. cit., p. 234.
- ( 32 ) Amorós, Introducción a la novela contemporánea, p. 45.
- ( 33 ) Vargas, ob. cit., p. 12.
- ( 34 ) Pérez-Rioja, ob. cit., p. 156.
- ( 35 ) Cf. Castagnino, ob. cit., pp. 171-172.
- ( 36 ) Para ampliar conceptos Corriente de la conciencia de Robert Humphrey, universidad de Santiago de Chile, B 69.

- ( 37) Cf. Ob. cit., cap. II as Técnicas y cap. III Los recursos.
- ( 38) Miralles, La novela en la antigüedad, p. 52.
- ( 39) Ob. cit., p. 92.
- ( 40) Bremond, "El mensaje narrativo", p. 73.
- ( 41) Baralt, Diccionario de Galicismos, p. 445.
- ( 42) Cf. Russo, Lecciones de Psicología general, p. 180.
- ( 43) Russo, ob. cit., p. 102.
- ( 44) Cf. ob. cit.
- ( 45) Goldmann, Para una sociología de la novela, p. 20





A nivel de estructura:

1.- La estructura interna de la novela está manejada, preferentemente a nivel lineal; el desarrollo de la historia en la mayoría de los capítulos es jerárquica.

2.- El autor aplica frecuentemente el rompimiento del tiempo y el espacio, para lo cual recurre a los sueños, delirios, imaginación, racontos sucesivos y racontos breves a la manera de flash-backs.

Usa los racontos y los delirios para proyectar secuencias del pasado; en cambio para el futuro recurre a la imaginación, así como para los deseos del personaje Manolo.

Todo este universo Distásico se da sin mayores alardes pero sí con un sentido claro de la composición de la obra.

3.- La Catálisis, tal vez, sea uno de los recursos narrativos más frecuentes en esta obra de Marsé sobre todo a nivel de frases, acotaciones, transcripciones. El autor usa comillas y guiones, además de los paréntesis para incluir estos elementos secundarios que ayudan a aclarar la atmósfera y a terminar de configurar a un personaje. Este recurso catalítico se encuentra en casi todas las páginas.

4.- El Fundido es la operación que menos se observa en la novela. Sólo hemos podido detectar uno, que cubre las páginas 318-327 (cap. XIV) y que juega en torno a palabras e ideas.

A nivel de técnica:

5.- El autor, en líneas generales, usa el código standard de la Lengua Española, no realiza búsquedas de nuevas posibilidades del lenguaje. Emplea una que otra palabra en jerga y frases en catalán, así como palabras y giros en francés.

6.- Juan Marsé se ubica dentro y fuera de la obra para narrar su historia. Establece tres puntos de vista muy claros: autor testigo, autor protagonista, y autor omnisciente.

7.- Las modalidades o procedimientos que emplea el autor con más frecuencia son: la narración, la descripción y el diálogo; no se detiene en el empleo de la exposición demostración.

Es pertinente aclarar que hace verdadera gala del uso de la descripción, buscando todas sus posibilidades sensoriales hasta el hartazgo. Se podría decir que es una novela descriptiva.

A nivel de constantes:

8.- La novela está planteada a través de un parale

lo de lugares y personajes en oposición: la casa de Manolo/ la Villa; el bar Delicias/ el bar Saint Germain; el sol: las Sisters/ Teresa; las motos/ el Floride; Manolo-Maruja/ Teresa-Luis; la simbiosis: la Jeringa/ Teresa. Estas oposiciones son la base donde se pondrán en juego la trama, la intriga, las acciones y reacciones de los personajes y sobre las cuales cruzarán las otras constantes más bien temáticas.

3.- Existen seis constantes fundamentales en la novela: Las frustraciones y complejos que soportan todos los protagonistas y que originarán que se enfrenten entre ellos.

La soledad no sólo se ha posesionado de todos los protagonistas sino que intensificará los complejos que posee cada personaje.

La crisis es otra constante como consecuencia de las dos anteriores. Todos los personajes muestran un cuadro de crisis del cual sólo se puede excluir al Cardinal.

Los personajes que se encuentran sometidos a la crisis buscan un canal de escape (como pretexto). El primer canal de escape es el amor (lo que creen que es el amor) o el desamor (Manolo, Maruja, Teresa, Bernardo, Hortensia y Luis). El otro canal de salida o escape a la crisis es la política, como una compensación (Teresa,

Luis, Manolo juega con esta salida).

El suspenso es una constante que se sostiene en el desarrollo de la historia pero, además, en la estructura. Se pone en juego al final de la mayoría de los capítulos (vid.: II, III, IV, VI, VII, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVII, XVIII, XIX, (gran suspenso), XX, XXII, XXIV, en este último caso el suspenso se da en la primera parte).

El humor negro se deja ver a lo largo de toda novela, en cualquier momento, pero preferentemente en la relación que hay entre los temas que se desarrollan en cada capítulo y los epígrafes.

A nivel de interpretación:

10.- Finalmente Ultimas tardes con Teresa es una novela de amor, pero no una novela rosa, o romántica, es una novela de amor-hoy con su sustento sociológico que, definitivamente, compromete al lector.



BIBLIOGRAFIA



- AMOROS, Andrés, Introducción a la novela contemporánea, Editorial Anaya, 1966.
- ALLOTT, Miriam, Los novelistas y la novela, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- BARALT, Rafael, Diccionario de Galicismos, Buenos Aires, Gil Editor, 1945.
- BARTHES, Roland, "El efecto de la realidad". En: Lo Verosímil, Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo.
- \_\_\_\_\_, El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez. S. A. 1967.
- \_\_\_\_\_, Principios y objetivos del análisis estructural.  
En Ideología y Lenguaje Cinematográfico, Madrid, Albero Corazón editor, 1969.
- BREMOND, Claude, "El mensaje narrativo". En La Semiología, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- CASTAGNINO, Raúl, El análisis Literario, Buenos Aires, Editorial Nova, 1970.
- CORREA CALDERON, E., y LAZARO CARRETER, F., Cómo se comenta un texto literario, Madrid, Ediciones Anaya, 1966.
- DURRELL, Lawrence, Justine, Buenos Aires, Editorial Sud-

americana, 1963.

FOUCAULT, Michel, Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI editores, 1968.

GIL CASADO, Pablo, Novela Social española, Barcelona, Seix Barral, 1968.

GOLDMANN, Lucien, Para una sociología de la novela, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1967.

HUMPHREY, Robert, La corriente de la conciencia, Santiago de Chile, Editorial Universitaria S. A., 1969.

KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra Literaria, Madrid, Editorial Gredos, 1954.

MIRALLES, Carlos, La novela en la antigüedad clásica, Madrid, Editorial Labor S.A. 1968.

PEREZ-RIOJA, José Antonio, Estilística comentario de textos y redacción (tomo I) Madrid, Ediciones Liber, 1967.

RUSSO, José Antonio, Lecciones de Psicología General, Lima Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962.

VARGAS LLOSA, Mario, "Una explosión sarcástica de la novela española moderna". En: Insula, Madrid (No. 233. Año XXI), 1966.

WELLEK, René, y WARREN, Austin, Teoría Literaria, Madrid Editorial Gredos, 1953.

