

Rigoni, Mirtha Laura

Refugios en tiempos de desamparo : sobre el valor de la imaginación en los relatos de Juan Marsé y de Antonio Muñoz Molina

XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2007
Universidad de París

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rigoni, Mirtha L. "Refugios en tiempos de desamparo : sobre el valor de la imaginación en los relatos de Juan Marsé y de Antonio Muñoz Molina" [en línea]. En: Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : nuevos caminos del hispanismo. Madrid - Frankfurt : Iberoamericana Libros ; Vervuet Verlag, 2010. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/refugios-tiempos-desamparo-valor.pdf> [Fecha de consulta:]

Refugios en tiempos de desamparo: sobre el valor de la imaginación en los relatos de Juan Marsé y de Antonio Muñoz Molina

Mirtha Laura Rigoni (UBA-UCA)

En el comienzo la novela *La cuarentena*, de Juan Goytisolo, el narrador menciona los elementos que constituyen el entramado del texto literario: sucesos vividos, acontecimientos ajenos, lecturas, fantasías e imágenes, reunidos en virtud de “*un ars combinatoria de cruces, correspondencias, asociaciones de la memoria...*”¹. Esta puesta en relieve del texto como tejido de citas y referencias remite por cierto a algunos postulados teóricos de Roland Barthes², pero también encuentra su correlato en el entorno que rodea las novelas y cuentos publicados en España en las últimas décadas. Me refiero, más precisamente, a los paratextos y metatextos que con frecuencia insisten en develar cuánto hay de autobiográfico en esas obras de ficción, cómo se conjugan imaginación y memoria en la construcción de esos relatos, y qué referencias intertextuales o intratextuales presentes podría no advertir el lector. Así, tanto las reseñas bibliográficas, las entrevistas, las contratapas y solapas de libros, como algunas producciones de los mismos autores (diarios, conferencias, artículos, notas aclaratorias en las novelas) suelen aludir a la procedencia de algunos hilos que constituyen el entramado de sus obras literarias.

Por estas vías se ha sugerido con bastante frecuencia que tanto los relatos de Juan Marsé como los de Antonio Muñoz Molina pueden ser leídos en clave autobiográfica. El mundo representado en ellos, a menudo a través de la evocación por parte de un narrador personaje, protagonista o no, es el pasado reciente: en el primer caso muchas historias transcurren en la década posterior a la Guerra Civil española; y en el segundo, durante el período comprendido entre los últimos años del franquismo y una fecha imprecisa posterior a éste, que el lector podría identificar con el presente. Frecuentemente las épocas representadas corresponden a la etapa de la adolescencia y primera juventud de los mismos autores, período vital especialmente significativo en lo que atañe a la formación de la personalidad y a la sensibilidad ante lo que ocurre en el entorno.

A veces los protagonistas de esas historias evocadas son niños, adolescentes o jóvenes que viven experiencias similares a las de estos escritores por esos años. Hay además otros

¹ Goytisolo, Juan, 1991, *La cuarentena*, Madrid, Mondadori, p. 9. ² Véase Roland Barthes, “La muerte del autor” y “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

personajes adultos que recuerdan o bien se esfuerzan por olvidar circunstancias que habrían tenido lugar durante la guerra o como consecuencia de ella. Los espacios novelescos se corresponden casi siempre con lugares reales en los que residieron los mismos escritores; en Marsé, el barrio del

Carmelo, de Gracia, el Guinardó y los alrededores del parque Güell en Barcelona; y en Muñoz Molina la ciudad de Mágina, transfiguración literaria de Úbeda, y en menor medida Madrid y Nueva York.

Joan Oleza (1995) dice que a partir de mediados de los años ochenta, algunos escritores españoles se decidieron a contar su experiencia generacional en sus novelas. En Muñoz Molina y en Marsé hay quizás algo más que eso. El primero dijo en una conferencia: “[...] lo que me ocurre es que queriendo escribir novelas cada vez se me interpone más imperiosamente el flujo de la memoria personal”³; y el segundo señaló en una entrevista: “Mi autobiografía está dispersa en todos mis libros, a veces muy disfrazada”⁴. De esta forma, se plantea que la memoria personal es parte esencial en la construcción de estas ficciones, las que además son autorreferenciales en la medida en que los narradores personajes, a partir de la evocación del pasado, construyen historias en las que incluso a veces otros personajes –en narraciones segundas o relatos enmarcados– también rememoran antiguas experiencias vividas.

Como complemento de la puesta en escena de las operaciones de la memoria, estos relatos también se vuelven sobre sí mismos al insistir en la construcción de mundos imaginarios por parte de los personajes. A menudo ellos se asoman a otras vidas muy diferentes de las suyas a través de los libros, la radio, la televisión, los tebeos, el cine, la música y algunas narraciones orales, en los relatos de Muñoz Molina; y de las novelas de quiosco, las aventis, los tebeos, el cine y los juegos, en los de Marsé. Así, un tema recurrente es el de la imaginación como sustitución de la realidad, como vía de escape o resguardo del individuo inmerso en un medio opresivo o violento.

La realidad transfigurada

Las narraciones orales o aventis de las novelas de Marsé suelen ser fruto de la fabulación colectiva de los chicos de la posguerra, y en ellas se mezclan la realidad y la ficción, esta última atravesada por el imaginario del cine de Hollywood de esos años y de los tebeos. En

³ En “Memoria y ficción”, conferencia leída en el ciclo sobre la memoria organizado en 1995 por el profesor José María Ruiz Vargas, publicada en *Pura alegría*, p. 189. ⁴ Entrevista realizada por Julia Otero, disponible en http://www.geocities.com/julia_otero/eps/eps36.html (fecha de acceso: junio de 2007).

Un día volveré, cuando el tío de uno de ellos sale de prisión y vuelve al barrio, el narrador se refiere al contraste entre el hombre de apariencia común y corriente, y el personaje de sus historias:

Por cierto, no era el tipo extraordinario que habíamos imaginado, no era tan fornido ni tan pistonudo como Néstor lo había descrito en las viejas aventis o como la medrosa memoria del

barrio lo había deformado [...]. (49)

Los chicos tienen “engatillada la imaginación, alta la mira” (98) y suponen que el hombre ha regresado para ponerse en contacto con sus viejos compañeros de lucha clandestina, para llevar a cabo un ajuste de cuentas y por amor a su cuñada, aunque nada de eso es cierto. En realidad él es uno de los tantos derrotados de los relatos de Marsé en quienes conviven la miseria y la grandeza, pero no responde en absoluto a la imagen forjada por la fabulación infantil, que pretende ver al menos un ganador en medio de tanto fracaso.

Y cada día a la misma hora, poco antes de oscurecer, a través de nuestro propio aliento emborronando el cristal como si incluso entonces, hacia el final de la historia, nos empeñáramos aún en no querer verle tal como era, tal como siempre quiso ser, Jan Julivert salía de su casa con la vieja gabardina [...] y cruzaba la calle en diagonal viniendo hacia nosotros. (380)

La imagen del cristal empañado nos recuerda la del catalejo hecho con un cuaderno, a través del cual los niños de “El fantasma del cine Roxy” ven también aproximarse hacia ellos a Vargas, a quien confunden con el héroe de un *western* debido a una leve cojera.

De manera análoga, en *El embrujo de Shangai* se tejen diversas historias en torno a Forcat, quien retorna al barrio luego de mucho tiempo; y por supuesto las que privilegian los niños son aquellas que destacan su idealismo y su valentía:

Tenía partidarios y detractores a partes iguales, nos opinaban que era un hombre culto y educado que luchó por sus ideales, un honrado anarquista [...] y otros decían que no era otra cosa que un delincuente, un atracador de bancos que probablemente había traicionado a sus antiguos camaradas [...]. Puestos a imaginarlo, los Chacón y yo preferíamos al hombre de acción, el que se jugaba la piel con el revólver en la mano y siempre en compañía del Kim, espalda contra espalda, protegiéndose el uno al otro...

(19-20)

Los policiales que los chicos ven en el cine influyen en gran medida en la manera de fabular en torno a figuras reales. Pero como se ha observado en reiteradas oportunidades, la influencia cinematográfica en las novelas de Juan Marsé va más allá. Samuel Amell (1989) señala entre las formas en que ésta se manifiesta, la alusión a diversos cines presentes en estas historias, la constante mención de películas, de actores cuyos rasgos sirven para caracterizar a los personajes y el uso de diálogos directamente sacados de los guiones cinematográficos. Por su parte, José Carlos Mainer (2002) agrega entre esas influencias “los arranques de muchas de sus novelas, la descripción física de los personajes, la composición de las escenas, el uso de la elipsis y el montaje, la elaboración de

ambientes abigarrados [...] y su peculiar sentido de la épica del perdedor [...]” (5).

Una presencia similar del cine se observa en algunas novelas de Muñoz Molina, sobre todo en *Beltenebros* y *El invierno en Lisboa*, donde las alusiones son constantes. Pero también éstas se encuentran en *El jinete polaco*, donde se destaca cómo el cine alimenta la imaginación de un muchacho cuando el protagonista recuerda lo que anhelaba en su adolescencia:

[...] no quería ser algo sino alguien, una figura solitaria y novelesca concebida desde la infancia, hecha irresponsablemente de personajes de películas, de aventureros de novelas y de tebeos [...] (251)

Manuel imaginaba entonces que protagonizaba una historia junto con la chica de quien estaba enamorado; en la referencia al argumento se advierte un plagio de la película *Casablanca*, con la diferencia de que el marido de la joven mujer era un notorio franquista.

Asimismo, en el cuento “Historia de detectives” de Marsé, el narrador recuerda cuando él y otros niños jugaban a ser investigadores siguiendo el modelo de las películas de espías y los policiales negros norteamericanos, y se lanzaban a perseguir a la gente que transitaba por el barrio.

La fascinación que ejercen en los personajes los relatos cinematográficos es también tema central de *El embrujo de Shangai*, donde Daniel evoca la narración oral de Forcat de una historia presentada como verdadera, con el padre de Susana como protagonista e inspirada en las películas de espionaje, de aventuras y en los policiales negros. A través de la técnica narrativa, se produce una imitación de los recursos propios del cine: fragmentación, primeros planos y cambios de perspectiva; más que oyentes del relato, Susana y Daniel se sienten espectadores de una historia narrada en presente, como si los hechos estuvieran ocurriendo ante ellos en la pantalla de un cine. A causa de la guerra, los adolescentes de esta novela han perdido a sus padres y, además, Susana está enferma. Las tardes de su convalecencia, que podrían haber sido sumamente tediosas y tristes, se transfiguran mientras dura la ilusión del relato, cuyo valor como medio de evasión aparece incluso explicitado en una reflexión atribuida a Kim en la misma historia enmarcada:

[...] desde el otro lado del mundo, lo que él nos quiere decir es sencillamente que no hay que dejarse llevar por el desaliento, la mala suerte o la enfermedad, y ni siquiera por el humo negro de esta chimenea. La vida resulta a veces una carga pesada, y es bueno que uno se engañe un poco a sí mismo, que cultive secretamente alguna ilusión... (154)

Otro personaje sumamente hábil para contar historias es el protagonista de *El amante bilingüe*, Juan Marés, quien se disfraza y asume distintos papeles, entre ellos el del andaluz Juan Faneca (nótese la similitud con *Fonseca*, apellido del autor antes de tomar el de sus padres adoptivos, y también el anagrama del apellido del escritor en *Marés*). Siguiendo un plan para conquistar desde

otra identidad a su ex esposa, él la visita fingiendo ser un amigo de la infancia de Marés y luego se aloja en una pensión donde espera el llamado de la mujer; allí, comienza a describir las imágenes de las películas de televisión para Carmen, la joven nieta ciega de la dueña. Luego del reencuentro con su ex mujer y su inmediata decepción, vuelve a contarle a aquella muchacha una película, la interpreta, comenta los móviles de las acciones de los personajes y adivina el significado no dicho de sus gestos y actitudes. El relato aquí produce también la fascinación, el embrujo, en quien sólo tiene la posibilidad de escuchar, y sirve para ambos personajes como vía de escape de la dura realidad:

Trastornado, indocumentado, acharnegado y feliz, se quedaría allí iluminando el corazón solitario de una ciega, descifrando para ella y para sí mismo un mundo de luces y sombras más amable que éste. (218)

Pero no siempre en Marsé las historias inventadas por los personajes son tan amables o resultan un bálsamo. Aunque este trabajo se concentra sobre todo en los relatos posteriores a 1980, vale la pena hacer referencia a ese texto tan particular que es *Si te dicen que caí*. Allí hay aventis que el narrador califica como “furiosas”, ya que tanto éstas como la realidad están atravesadas por la violencia, la miseria y la desesperanza.

¿Qué puñeta tienen esas mentiras de Sarnita que en su boca se hacen más verdaderas que la verdad verdadera? ¿Qué decir de esos cuentos de miedo que hacen reír a los mayores, y de esas historias del malo que empieza a volverse bueno y del bueno que acaba siendo malo? ¿Acaso no se podría decir lo mismo de todo el mundo en el barrio, camarada, acaso usted mismo no empezó siendo un revolucionario de los luceros y no está ahora de criado y recadero y apechugando por conveniencia, acaso no se han rendido todos a la evidencia menos esos insensatos de los maquis? (300-301)

Las mejores aventis eran las de Java –dice el narrador evocando los años cuarenta –, y el motivo es que introducía en las aventuras inventadas personajes reales que todos conocían; y más tarde a sí mismo y a los oyentes, lo que causaba emoción en el auditorio. También incorporaba escenarios urbanos reales, sucesos mencionados por los periódicos y rumores que circulaban por el barrio sobre detenidos, desaparecidos y fusilados. Era una voz impostada

recreando intrigas que todos conocíamos a medias y de oídas: hablar de oídas, eso era contar aventis, Hermana. Las mejores eran aquellas que no tenían ni pies ni cabeza pero que, a pesar de ello, resultaban creíbles: nada por aquel entonces tenía sentido, Hermana, ¿se acuerda?, todo estaba patas arriba, cada hogar era un drama y había un misterio en cada esquina. (39)

En *Rabos de lagartija* los relatos que mezclan invención y verdad tampoco se despegan de la dura

realidad de la posguerra. David Bartra, el protagonista, un personaje que ya aparecía en el cuento “Historia de detectives”, siente que las habladurías sobre su padre fugitivo tienen como marco la conciencia colectiva de haber sufrido una derrota. Por otra parte, él ha escuchado hablar de la violencia ejercida por la policía sobre los detenidos, incluso la del inspector Galván, y no soporta la idea de que éste se haya llevado a su perro enfermo para sacrificarlo, por eso cuenta una historia inventada con el fin de vengarse de la participación de aquél en la muerte del perro y alejarlo de su madre. Es justamente ella quien había dicho que “las víctimas [...], ya sean animales o personas, se instalan en la memoria [...]” (215). Así, sin saberlo, anticipaba cuál sería el impulso generador de la mentira de su hijo adolescente. En otro nivel, además, la frase de la madre puede leerse de manera metatextual: la narrativa de Marsé, construida a partir de la memoria de las víctimas de la guerra. Paradójicamente, en aquélla hay escasas alusiones a la contienda y a la dictadura que siguió: el testimonio se manifiesta indirectamente, con frecuencia dando cuenta de la frondosa imaginación de quienes necesitan evadirse de lo que les toca vivir, o bien incorporan las experiencias reales como referente de sus ficciones en un intento de manipular de alguna manera lo que en realidad se les escapa de las manos.

En los relatos de Muñoz Molina, los personajes también se evaden hacia mundos imaginarios, pero por lo general rechazando la chatura de la vida en Mágina durante el franquismo. El protagonista de *El jinete polaco*, por ejemplo, recuerda cómo era en su adolescencia:

[...] torpe, enconado, silencioso, rebelde, escribiendo diarios de furiosa desdicha en cuadernos de apuntes y odiando la ciudad donde vivía y la única clase de vida que había conocido y que legítimamente tenía derecho a esperar en nombre de otras vidas que le fueron anunciadas por las canciones, los libros y las películas, y mucho antes, cuando era niño, por las voces de la radio y los nombres de ciudades que veía en los mapamundis [...] (9)

Este personaje parece corresponderse con el protagonista de *El viento de la luna*, el chico de 13 años que lee con avidez a Verne, Conan Doyle, Salgari, H.G. Wells, además de manuales de Astronomía y relatos de viajes de la biblioteca pública, y para quien “cada libro es la última cámara sucesiva, la más segura y honda, en el interior de mi refugio. Un libro es una madriguera para no ser visto y una isla desierta en la que encontrarse a salvo y también un vehículo de huida” (166). La acción principal de esta novela transcurre durante unos pocos días de julio de 1969, cuando el adolescente sigue ávidamente la llegada del Apolo XI a la Luna a través de las revistas, la radio y la televisión, lo que funciona en la novela como una persistente metáfora de su deseo de evasión (“Quisieras tener un traje acolchado y grueso de astronauta [...]” 242) y a la vez como antítesis del atraso de la vida en una provincia de la España franquista, donde este chico y muchos otros no

cuentan siquiera con agua corriente en sus hogares, y parecen tener como destino seguro el trabajo de la tierra y una vida no muy diferente de la de sus antepasados. El gran interés que despierta la temática de los viajes espaciales en el narrador se observa también en otras analogías que él establece entre ésta y su experiencia personal: “No sé nada del pasado ni me importa mucho pero percibo su peso inmenso de plomo, la fuerza abrumadora de su gravedad, como la que sentiría un astronauta en un planeta con una masa mucho mayor que la de la Tierra, o con una atmósfera mucho más pesada” (82). La memoria que tienen de la guerra sus mayores se manifiesta casi siempre como persistencia involuntaria de imágenes (de muertos en cunetas, de hambruna, de vejaciones), muchas veces rechazadas para evitar el dolor de la memoria. Sólo en una ocasión se presenta el caso de la reminiscencia o rememoración activa, cuando la abuela del protagonista refiere un episodio que tuvo lugar durante la Guerra Civil para explicar de dónde viene el rencor que siente hacia su vecino rico que está muriéndose⁵.

Al final del relato, el mismo narrador, pero ya adulto, vuelve a visitar el espacio familiar y se encuentra con los fantasmas del pasado y con sus voces, lo que parece pertenecer no sólo a la génesis de esta novela sino también a la de *El jinete polaco*.

Como ocurre en la mayor parte de los relatos de Marsé, en Muñoz Molina se sugiere la lectura en clave autobiográfica: la ciudad de provincia representada se corresponde con el espacio vital del escritor, la edad del protagonista de *El viento de la luna* es la que tenía el mismo autor en el año en que transcurre la acción y las lecturas de aquél (como la de otros personajes en otras novelas) son las que éste menciona en entrevistas, artículos y conferencias

⁵ Cabe señalar que la visión de los derrotados en los relatos de Muñoz Molina es más benévola que en los de Marsé, donde se presenta con mayor frecuencia no sólo el heroísmo sino también cierta dosis de mezquindad en estos personajes.

cuando se refiere a los libros que despertaron desde temprano su imaginación y su gusto por la Literatura.

Doquiera que el hombre va...

En las novelas de Antonio Muñoz Molina, no sólo los niños o adolescentes se ven reflejados en los libros que leen. En *Sefarad*, por ejemplo, un capítulo está narrado por un oficinista de una ciudad provinciana (un tipo de personaje que aparece en varios relatos de este escritor), quien se refiere a su vida como una “novela secreta y trivial”, por encima de la cual se destaca “otra novela que yo vivía o que me inventaba para mí mismo, no la novela de mis actos, sino la de las cosas que no me

sucedían, la de los viajes que no llegaba a hacer [...]” (238). Ante la oportunidad que se le presenta de viajar a Madrid, piensa en los viajes referidos en los libros, vistos en películas e inventados mirando mapas o guías turísticas. Pero el tema del entrecruzamiento de vida y literatura no se limita a este capítulo: el texto de *Sefarad*, donde abunda la mención de figuras de existencia real, generalmente víctimas del racismo en distintas épocas, reivindica paradójicamente la posibilidad de asomarse a las historias reales como a una ficción, aludiendo reiteradamente a una cita de *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós: “Doquiera que el hombre va lleva consigo su novela”.

Y además, los personajes de *Sefarad* llevan consigo los relatos que narran en sus viajes en tren o en encuentros casuales con desconocidos; esas historias atrapan poderosamente la atención de los oyentes como las aventis hábilmente urdidas por tantos personajes de Marsé, muchas veces con el aporte de su auditorio. En *Carlota Fainberg* de Muñoz Molina, por ejemplo, la espera en un aeropuerto de los Estados Unidos es el momento propicio para una narración oral, un “territorio cómplice” (66), según señala el narrador de esta *nouvelle*, quien se siente tan fascinado por el relato de su compatriota español que buscará un cierre para su final abierto una vez llegado al destino de su viaje.

En las dos últimas novelas mencionadas, el referente temporal principal no es la España de Franco, como tampoco lo es en *Canciones de amor en Lolita's club*, de Marsé, ni en *Plenilunio*, de Muñoz Molina. En éstas, las acciones transcurren en años recientes, aunque no falta la alusión a la memoria de la etapa de la dictadura. Sin embargo, los males en los que se hace hincapié en ellas son otros y tienen que ver con la actualidad: crímenes sexuales, terrorismo, narcotráfico, racismo y tráfico de indocumentadas para la prostitución. Los protagonistas de las dos son policías vulnerables en más de un sentido: individuos solitarios, perseguidos por los terroristas vascos y con un pasado más o menos oscuro. Por una u otra razón casi todos los demás personajes también son seres atormentados, con la excepción más notoria de Valentín, el hermano gemelo del joven policía de *Canciones de amor...*, quien sufre un retraso mental y que, enamorado de una prostituta, construye una fantasía sobre su noviazgo con ella en torno a la letra del bolero que siempre escucha⁶. También el personaje de Susana Grey, en *Plenilunio*, se evade a través de la música, con la que se imagina al menos por un rato una vida distinta:

– Yo me escapo con ella. Cuando estoy muy quemada de la ciudad y ya no me consuela leer libros ni oír discos arranco el coche al anochecer y me voy a cualquier parte, huyo, me imagino que estoy viajando muy lejos [...] conduzco [...] con la música bien alta, y cuando llego la cinta se ha acabado, veo el pueblo, se me cae el alma a los pies y vuelvo por donde había venido. (201)

Hemos señalado una serie de coincidencias observadas en la narrativa de estos dos escritores: la circulación de personajes o su reaparición en diferentes cuentos y novelas; la fuerte presencia de elementos autobiográficos en la caracterización de los protagonistas en relación con la época y los espacios representados; el tema casi omnipresente de la memoria de la Guerra Civil española y/o del franquismo a pesar de las escasas alusiones directas a estas circunstancias histórico-políticas; la frecuente puesta en escena del acto de rememoración a partir de algún personaje que recuerda el pasado y la presencia del cine de múltiples formas. Entre todos estos elementos comunes del entramado de los textos, hemos querido subrayar que la imaginación aparece como tema de numerosos relatos, por lo general vinculada a la necesidad que tienen unos individuos de sustituir la realidad socio-histórica y acceder a un mundo mejor; y de esta forma se convierte en vehículo del testimonio de una época.

La frecuente alusión a relatos orales y su presencia enmarcada tiene valor autorreferencial en la medida en que éstos se construyen, al igual que las novelas y cuentos de Marsé y Muñoz Molina, tanto con los materiales de la memoria como con los de la imaginación. Finalmente, la puesta en escena de lo que provoca en el individuo tanto escuchar como leer una historia bien contada constituye un homenaje a la literatura oral y escrita, espacio de resistencia o territorio inexpugnable ante los embates de la realidad.

⁶ Se trata de “Luna de miel”, de Gloria Lasso.

Bibliografía de los autores analizados

Marsé, Juan, 1973, *Si te dicen que caí*, Barcelona, Plaza & Janés (ed. de 1998). _____, 1982, *Un día volveré*, Barcelona, Plaza & Janés (ed. de 1998). _____, 1987, “Historia de detectives” y “El fantasma del cine Roxy”, en *Teniente Bravo*, Barcelona, Plaza & Janés (ed. de 1998). _____, 1993, *El embrujo de Shangai*, Barcelona, Plaza & Janés (ed. de 1998). _____, 2000, *Rabos de lagartija*, Barcelona, Lumen (ed. de 2003 DeBOLS!LLO). _____, 2005, *Canciones de amor en Lolita’s Club*, Barcelona, Mondadori (ed de 2006 DeBOLS!LLO). Muñoz Molina, Antonio, 1986, *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral. _____, 1989, *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral. _____, 1991, *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta. _____, 1997, *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara. _____, 1998, *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara. _____, 1999, *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara. _____, 2001, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara. _____, 2006, *El viento de la Luna*, Madrid, Alfaguara.

Bibliografía citada

- Amell, Samuel, 1989, “El cine y la novela española de la posguerra”, Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, agosto de 1989, coord. por Antonio Vilanova, Vol. 2, 1992, pp. 1593-1600 (disponible en http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_071.pdf, fecha de acceso: junio de 2007)
- Mainer, José Carlos, “Juan Marsé”, en *Novelistas españoles del siglo XX (IV)*, Boletín informativo de la Fundación Juan March, Madrid, España, mayo de 2002 (disponible en <http://www.march.es/publicaciones/pasadas/ensayos/pdf/juanmarse.pdf>, fecha de acceso: junio de 2007).
- Oleza, Joan, 1995, “Un realismo postmoderno”, en *Ínsula* N° 589-590, *El espejo fragmentario*, Universitat de València, 1996, pp. 39-42 (disponible en <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF>, fecha de acceso: junio de 2007).